THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Художественные школы в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: становление и развитие

Artistic schools in fine arts, architecture and design: formation and development

№ 4 (39) 2025

ISSN 2518-7767 (online)

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 4 (39) 2025

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 4 (39) 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:
Сандро Боттичелли. Портрет молодого человека. Ок. 1485. Национальная галерея, Лондон

Дата публикации: 27 декабря 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. 4 (39) 2025

ISSN 2518-7767 (online)



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

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

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

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

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

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

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

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

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

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

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

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

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

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

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

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

Proofreader
Irina N. Kalanchina

COVER ILLUSTRATION:
Sandro Botticelli. Portrait of a Young Man. Circa 1485.
The National Gallery, London

Publication date: 27.12.2025

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Попова К. Икона и Сказание: образ Абалацкой Божией Матери с бытием в клеймах — уникальный памятник невьянской школы иконописи 14

Сангаджиева Д.В. Калмыцкое народное искусство в творчестве художника-сценографа Владимира Ханташова 30

Усанова А.Л., Будкеев С.М. Образы Богоматери из галереи базилики Благовещения в Назарете 52

ФОРУМ

Федотова Е.Д. О феномене художественной школы: из истории и современности 68

Абдуллина Д.А. Мир детства и образ ребенка в творчестве ленинградских и петербургских художников 76

Борисова А.А., Шапошникова Т.Е. Становление системы высшего художественного образования в Якутии (1994–2000-е годы) 92

Калугина Н.А. Преподавательская деятельность Брюлловых 108

Козлова С.И. Bottega Боттичелли как образец флорентийской мастерской живописи второй половины Кватроченто 126

Королёва А.Ю. Искусство новой вещественности в контексте немецкой художественной школы 158

Орлова Е.В. Театрализованная инсталляция в педагогической практике Государственной художественной академии Дюссельдорфа 178

Пэн Вэй, Пушкарёв А.Г. Утопия или гетеротопия: структурные противоречия Баухауза и неизбежность его заката 196

Степанова С.С. Алексей Венецианов и его школа. Опыт реализации идеи частной творческой мастерской 214

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Князева А.С., Будрина Л.А. Китайские и европейские ювелирные традиции в художественных практиках ювелирного дома Bulgari: «нефритовый» фактор 228

Шапошникова-Мурашова Г.А. Философско-искусствоведческий анализ картины «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы 240

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Злизин И.Ю. Нижегородский «орел» — научная реконструкция участия Кыштымских горных заводов в XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года 254

Малькова И.Г. Кёка-суримоно Ясимы Гакутэя из фондов Сахалинского областного художественного музея 276

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Мальцев К.А. «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» Аби Варбурга: попытка реконструкции образа ренессансного человека 290

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Улукашья, Улуки 298

CONTENTS

Editorial 10

EURASIAN HERITAGE

Popova, K. Icon and Legend: the Abalak Mother of God with miracles in the marginalia is a unique monument of the Nevyansk School of icon painting 14
Sangadzhieva, D.V. Kalmyk folk art in the works of set designer Vladimir Khantashov 30
Usanova, A.L. and Budkeev, S.M. Images of the Virgin Mary from the gallery of the Basilica of the Annunciation in Nazareth 52

FORUM

Fedotova, E.D. On the phenomenon of the artistic school: from history to modernity 68
Abdullina, D.A. The world of childhood and the image of a child in the art of Leningrad and Saint Petersburg artists 76
Borisova, A.A. and Shaposhnikova, T.E. The establishment and development of the higher art education system in the Republic of Sakha (Yakutia), 1990s–2000s 92
Kalugina, N.A. Teaching activities of the Brullovs 108
Kozlova, S.I. Botticelli's bottega as a model of the Florentine art studio of the second half of Quattrocento 126
Koroleva, A.Yu. The art of New Objectivity in the context of German artistic school 158
Orlova, E.V. Theatricalized installation in the pedagogical practice of the Düsseldorf Art Academy 178
Peng, Wei and Pushkarev, A.G. Utopia or heterotopia: structural contradictions of the Bauhaus and the inevitability of its demise 196
Stepanova, S.S. Alexey Venetsianov and his school. The experience of implementing the idea of a private creative workshop 214

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Kniazeva, A.S. and Budrina, L.A. Chinese and European jewelry traditions in Bulgari's artistic practices: the jade factor 228
Shaposhnikova-Murashova, G.A. Philosophical and art critical analysis of Akseli Gallen-Kallela's painting "Lemminkäinen's Mother" 240

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Zlizin, I.Yu. Nizhny Novgorod "Eagle" is a scientific reconstruction of the participation of Kyshtym Mining plants in the 16th All-Russian Industrial and Art Exhibition in 1896 254
Malkova, I.G. Kyoka-surimono by Yashima Gakutei from the collection of the Sakhalin Art Museum 276

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Maltsev, K.A. “Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” by Aby Warburg: an attempt to reconstruct the image of a Renaissance man 290

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Ulukasya, Uluki 298

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Приближается волшебный праздник Новый год, и мы от всей души поздравляем всех вас, а также, конечно, наших авторов. Верим, что еще не раз они порадуют нас своими исследованиями, как и в этом декабрьском номере. Думается, читая статьи, многие откроют для себя новые страницы в искусстве, и пусть это станет нашим новогодним подарком.

Каждый номер журнала имеет главную тему, и этот выпуск мы решили посвятить проблематике художественной школы. Это понятие вбирает в себя многое: и деятельность конкретных учебных заведений, и становление мастеров в рамках творческих объединений, и отношения между зрелым художником и его учениками, и многое другое. Главным здесь, на наш взгляд, является именно последнее. Связь учителя и ученика — во всей ее полноте: и профессиональная, и чисто человеческая, и духовная — это одна из тех базовых ценностей, на которых во все века стояло и стоит общество, и она не может быть уничтожена «интернет-образованием».

В искусстве мы видим эту связь с древнейших времен. Изучая наскальные рисунки раннего бронзового века на Алтае и в Монголии, восхищаясь совершенством линий, выразительностью и символической глубиной композиций, мы рядом находили петроглифы, заметно уступающие в совершенстве исполнения. Можно предположить, что уже тогда мастер должен был подбирать себе учеников и передавать им навыки: как изготавливать инструменты для работы, выбирать удачный камень для рисунка, компоновать изображение. Тогда же шло посвящение в тайны мироздания, раскрывался мир богов и сил природы, рассказывалось о предках, звучал великий миф о беге по небу космического оленя, несущего на своих рогах солнце…

Эти взаимоотношения учителя и ученика далее в истории раскрываются в бесчисленном множестве нюансов — и в то же время обнаруживаются сходные черты в разных веках и странах, у разных учителей. Так, в выпуске соседствуют статьи о мастерской (боттеге) Сандро Боттичелли, замечательного художника эпохи Возрождения во Флоренции, и об одной из первых в России художественных школ в селе Сафонково, в построенном специально для этого доме Алексея Венецианова. Казалось бы, разное время, темы, сюжеты, стиль, но обучение молодых талантов ведется по сходным правилам. Более того, русский художник говорит молодым ученикам о необходимости изучения метафизики — иначе ведь невозможно понять, что такое мир и что такое Красота в мире. А в боттеге Боттичелли мы видим культ неоплатоников с их идеями о Прекрасном как грани Абсолюта.

Передать накопленные знания преемникам — одна из главных целей искусства. И это приводит, например, к тому, что возникает уникальный феномен пяти поколений семьи Брюлловых, где, кроме выдающегося живописца Карла и одного из наиболее значимых петербургских зодчих николаевской эпохи архитектора Александра, в каждом поколении будут замечательные мастера. А сколько художников из всегда переполненной мастерской профессора Карла Павловича Брюллова разошлось по всей России! В этом сказалась энергия творческой личности учителя, да и всего рода Брюлловых.

Существует и некая энергия национального искусства в целом, но она неоднородна и постоянно меняется: порой затухает, а порой, напротив, вспыхивает, когда один или несколько мастеров дают мощный импульс к развитию искусства в стране. Тогда и возникает то, что будут называть национальной художественной школой. Это хорошо заметно, когда погружаешься в искусство народов Кавказа, Алтая, Бурятии, Калмыкии, Якутии и других территорий. Синтез классического российского художественного образования и местных традиций порождает очень интересные творческие объединения и региональные школы. При этом важно, чтобы различные линии сложились вместе, органично дополнили друг друга. Из статей в журнале можно узнать, как в Невьянске, на Урале, складывались самостоятельные разработки новой иконографии, основанной на литературном памятнике, или о влиянии народного творчества на современное калмыцкое искусство. Видно, что региональная художественная школа не только сохраняет старое, накопленное веками, не только объединяет различные линии в искусстве — она должна сохранять интерес ко всему новому, развиваться, а значит — жить.

А в основании этого находятся два столпа художественной жизни в целом — учитель и ученик. В них и в их сотворчестве — ключ к любой традиции и к пониманию любой школы.

У Н.К. Рериха есть замечательный очерк «Мастерская Куинджи». В нем он в 1936 году, спустя 40 лет по окончании Академии художеств, находясь в Гималаях, вспоминает Учителя и всех соучеников. Он пишет: «…Мощный Куинджи был не только великим художником, но также был великим Учителем жизни. Его частная жизнь была необычна, уединенна, и только ближайшие его ученики знали глубины души его. <…> Одна из обычных радостей Куинджи была помогать бедным так, чтобы они не знали, откуда пришло благодеяние. <…> Каждое воспоминание о Куинджи, о его учительстве как в искусстве живописи, так и в искусстве жизни вызывает незабываемые подробности. Как нужны эти вехи опытности, когда они свидетельствуют об испытанном мужестве и реальном созидательстве! <…> И между собою ученики Куинджи остались в особых неразрывных отношениях. Учитель сумел не только вооружить к творчеству и жизненной борьбе, но и спаять в общем служении искусству и человечеству».

Вот так кратко, но глубинно, емко по сути и точно сказано не только об А.И. Куинджи, а обо всех учителях художников у всех народов и во все века.

Михаил Шишин,
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear Readers!

The upcoming New Year holiday is a magical time, and we would like to extend our heartfelt congratulations to all of our readers, as well as our authors. We have no doubt that they will continue to impress us with their research, just as they have in this December issue. As you read through these articles, we hope that you will discover new and fascinating aspects of art history — our gift to you for the New Year.

Each issue of our journal focuses on a central theme, and for this issue, we have chosen to explore the concept of the artistic school. This encompasses a wide range of topics, including the activities of specific educational institutions, the development of masters within creative associations, and the relationship between a mature artist and their disciples. In our opinion, this last aspect is the most crucial. The bond between teacher and student — both professional and personal — is a fundamental value that has stood the test of time and cannot be replaced by “internet education”.

This connection has been evident in the art world since ancient times. For example, while studying rock carvings from the Early Bronze Age in Altai and Mongolia, we were struck by the perfection of their lines, expressiveness, and symbolic depth. Nearby, we also found petroglyphs that were noticeably inferior in execution. This suggests that even in ancient times, masters had to carefully select and train their apprentices, teaching them how to craft tools, choose the right stone for a drawing, and compose an image. This process also involved initiation into the mysteries of the universe, with stories of gods and natural forces being shared, and the great myth of the cosmic deer carrying the sun on its antlers being passed down through generations.

This master-student relationships are further revealed throughout history in countless nuances — yet, at the same time, similar traits emerge across different centuries, countries, and mentors. For instance, this issue features side-by-side articles about the bottega (workshop) of Sandro Botticelli, the remarkable Renaissance artist in Florence, and one of Russia’s first art schools in the village of Safonkovo, located in a house purpose-built by Alexey Venetsianov. Despite the differences in time, themes, subjects, and style, the training of young talents follows similar principles. Moreover, the Russian artist speaks to his young students about the necessity of studying metaphysics — for without it, one cannot grasp the nature of the world or the meaning of Beauty within it. Similarly, in Botticelli’s bottega, we encounter the cult of the Neoplatonists and their ideas of the Beautiful as a facet of the Absolute.

Passing accumulated knowledge to successors is one of the primary goals of art. This leads, for example, to the unique phenomenon of five generations of the Brullov family; beyond the prominent painter Karl and the architect Alexander — one of the most significant Saint Petersburg builders of the Nicholas era — every generation produced remarkable masters. Furthermore, countless artists from Professor Karl Pavlovich Brullov’s perennially crowded workshop spread across all of Russia. This was a testament to the creative energy of the teacher himself and the entire Brullov lineage.

There is also a certain energy inherent in national art as a whole, but it is constantly changing and diverse. Sometimes it may diminish, but other times it may ignite when one or more masters provide a strong push for the advancement of art in a country. This is when a “national school of art” emerges. This is evident when exploring the art of various regions such as the Caucasus, Altai, Buryatia, Kalmykia, Yakutia, and others. The fusion of classical Russian art education and local traditions leads to fascinating new creative associations and regional schools. It is crucial that these different elements blend together and complement each other harmoniously. The articles in this journal showcase the impact of folk art on contemporary Kalmyk art, and the development of a new iconography based on a literary monument in Nevyansk in the Urals. This demonstrates that a regional artistic school is not solely focused on preserving centuries-old traditions or uniting various artistic lineages, but it must also embrace new ideas and continue to evolve in order to stay relevant and vibrant.

At the foundation of all this lie the two pillars of artistic life as a whole — the teacher and the disciple. Within them and their co-creation lies the key to any tradition and to the understanding of any school of art.

N.K. Roerich has a wonderful essay “Kuindzhi’s Studio”. In it, writing from the Himalayas in 1936, forty years after graduating from the Academy of Arts, he remembers his Teacher and all his fellow students. He writes: “…Mighty Kuindzhi was not only a great artist but also a great Teacher of life. His private life was unusual, solitary, and only his closest disciples knew the depth of his soul. <…> One of the joys of Kuindzhi was to help the poor in a way that they did not know where the blessings came from. <…> Every memory of Kuindzhi, of his teaching both in the art of painting and in the art of life, evokes unforgettable details. How much these landmarks of experience are needed when they testify to proven courage and genuine creativity! <…> And among themselves, Kuindzhi’s disciples remained in a special, unbreakable bond. The Teacher succeeded not only in arming them for creativity and the struggle of life, but also in uniting them in the common service to Art and Humankind.”

These words — so brief yet profound, so concise in essence and precise in meaning — speak not only of A.I. Kuindzhi, but of all teachers of artists, across all nations and through all ages.

Mikhail Shishin
Chief Editor

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 14–29. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 14–29. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.046(470.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.001

Икона и Сказание: образ Абалацкой Божией Матери с бытием в клеймах — уникальный памятник невьянской школы иконописи



Попова Кася

Музей «Невьянская икона», Екатеринбург, Российская Федерация
kasya20@yandex.ru

Аннотация. В статье впервые публикуется и исследуется памятник из коллекции екатеринбургского музея «Невьянская икона» — «Абалацкая Божия Матерь», самая почитаемая икона Сибири, написанная на Урале. Показана уникальность образа: это единственная известная Абалацкая невьянской школы в уникальной развернутой иконографии — с бытием и чудесами в клеймах. Кроме того, данный памятник является ценным историческим документом: на нем изображены утраченные церковные сооружения и исторические личности.

С помощью сравнительно-исторического метода данная икона датирована концом XVIII – началом XIX века. Применяя исторический и логический методы, автор рассмотрел несколько гипотез о провенансе: причины создания почитаемого в Сибири образа в Невьянске, возможные заказчики и цели,— и из них выбрана наиболее достоверная версия. Сделан вывод о екатеринбургском заказчике Абалацкой, вероятно, из среды «сальников» — владельцев салотопенных фабрик. С помощью иконографического метода исследована эволюция иконографии Абалацкой иконы и ее чудотворных списков. Высказано предположение, что копия прообраза Абалацкой сейчас хранится в коллекции Третьяковской галереи. Ввиду уникальности памятника выдвинута гипотеза о самостоятельной разработке мастером новой иконографии, указан ее источник: показано четкое соответствие изображений литературному памятнику — «Сказанию об Абалацкой Божией Матери» XVII века. Приведено описание и анализ иконы: бытийные клейма сопоставляются с соответствующими фрагментами рукописи.

Ключевые слова: Урал, иконопись, старообрядческая иконопись, невьянская икона, Абалацкая Божия Матерь, иконография, «Сказание об Абалацкой»

Для цитирования: Попова К. Икона и Сказание: образ Абалацкой Божией Матери с бытием в клеймах — уникальный памятник невьянской школы иконописи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 14–29. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.001.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1234.

© Попова К., 2025

The Art of Eurasia, 2025, (4). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

Icon and Legend: the Abalak Mother of God with miracles in the marginalia is a unique monument of the Nevyansk School of icon painting

Kasya Popova

Nevyansk Icon Museum, Ekaterinburg, Russian Federation
kasya20@yandex.ru

Abstract. This article is the first publication and study of an icon from the collection of the Nevyansk Icon Museum in Ekaterinburg. The Abalak Mother of God, also known as Abalakskaya, is the most revered icon in Siberia, despite being painted in the Urals. The uniqueness of this icon lies in its origin as the only known Abalak Mother of God from the Nevyansk School of Icon Painting. Its extended iconography is also noteworthy, featuring miniature scenes of life and miracles in the marginalia. Furthermore, this artefact serves as a valuable historical document, depicting lost church buildings and historical figures.
Through the use of the comparative-historical method, the icon has been dated to the late 18th and early 19th centuries. The author examines several versions of the icon's provenance, identifies the person who commissioned it, and selects the most reliable option. It is concluded that the commissioner of the icon from Ekaterinburg was likely the owner of a tallow factory. The evolution of the iconography of the Abalakskaya icon and its miraculous copies has been studied using the iconographic method. It is suggested that a copy of the prototype of the Abalakskaya icon is currently stored in the collection of the Tretyakov Gallery. Due to the uniqueness of the monument, it is hypothesised that the master developed a new iconography and used a source: miniature scenes in the marginalia clearly correspond to passages of the literary monument, the "Legend of the Abalak Mother of God" from the 17th century. The article provides a detailed description and analysis of the icon, comparing the miniature scenes with the corresponding fragments of the manuscript.
Keywords: Ural, icon painting, Old Believer icon, Nevyansk icon, Abalak Mother of God, iconography, Legend of the Abalak Mother of God

For citation: Popova, K. (2025) 'Icon and Legend: the Abalak Mother of God with miracles in the marginalia is a unique monument of the Nevyansk School of icon painting', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 14–29. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.001. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1234. (In Russ.)

Введение

Икона Абалацкой Божией Матери[1] со сказанием поступила в коллекцию музея «Невьянская икона» (далее — МНИ) около 20 лет назад, с большими утратами (ил. 1). Ее реставрация закончилась только в 2025 году, сейчас она в экспозиции (ил. 2). Эта бытийная икона уникальна по нескольким параметрам: не только как единственная известная Абалацкая невьянской школы, но и как неизвестная ранее копия Абалацко-Семипалатинского списка, а также как единственный известный образец развернутой иконографии, иллюстрирующей «Сказание об иконе Абалацкой Божией Матери».

[1] Мы сочли уместным сохранить традиционное написание — Абалацкая — применительно к иконе: так она именуется в Сказании, так, без сомнения, называли ее старообрядцы.



1. **До реставрации: икона «Абалацкая Божия Матерь с бытием в клеймах»**. Невьянск, ок. 1800 г. Паволока, левкас, темпера, золочение. 71 × 57,8 × 3,1. Музей «Невьянская икона». Фото: Михаил Поморцев

2. **Икона «Абалацкая Божия Матерь с бытием в клеймах»**. Невьянск, ок. 1800 г. Паволока, левкас, темпера, золочение. 71 × 57,8 × 3,1. Музей «Невьянская икона». Фото: Михаил Поморцев



Первое подробное и обстоятельное описание историку, богослову и публицисту А.И. Сулоцкому[2]. В коллективном труде сибирских искусствоведов «Сибирская икона» Абалацкой уделен абзац с ошибкой в датировке [1, с. 213]. Из современных исследователей наиболее полно изучила иконографию Абалацкой и систематизировала исторические данные о почитании образа А.М. Левченко [2]. Важно отметить, что ни в одном из источников не упоминается образ со сказанием в клеймах.

Что касается изучения невьянской школы иконописи — самой поздней самобытной русской школы, то временем ее научного обоснования можно считать конец 1980-х – 1990-е годы, а в 1997 году был издан коллективный альбом-монография «Невьянская икона» [3]. Дальнейшие исследования феномена, в основном, связаны с открытием в Екатеринбурге музея «Невьянская икона», где экспонируется, реставрируется и изучается наиболее полное собрание памятников этой школы, и с 2002 года издается «Вестник музея “Невьянская икона”» — сборник научных статей по проблемам старообрядческой иконописи и книжности [4, с. 78].

Наконец, четверть века исследований объединены в недавно изданном капитальном трехтомнике — «Книге о невьянской иконе» Евгения Ройзмана[3], где исправлены многие ошибки и неточности монографии 1997 года. Каталог, где описаны около 700 памятников, сопровождает серьезный научный аппарат — перечни частных и государственных коллекций, где хранится невьянская икона, ее мастерских, сюжетов, иконного убранства уничтоженных старообрядческих храмов, изучение эволюции иконы, словарь невьянских иконописцев и так далее — практически всё, что известно о невьянской иконе сегодня [5].

В книге перечислены основные атрибутирующие признаки невьянской иконы, которые сохранились на протяжении двух веков ее существования. Это прежде всего исключительное качество доски, обработанной заводскими методами, как правило, с торцовыми шпонками. Главные художественные особенности — золотой фон, который легко могли себе позволить мастера золотоносного края, и белоликость, достигаемая белильными слоями, накладываемыми вплоть до рельефности личнóго. Изографы писали только яичной темперой.

Изучение образцов невьянской школы иконописи требует комплексного подхода: как искусствоведческого анализа, так и исторических *методов* исследования, в частности, источниковедческого [4, с. 78]. *Цель* представленного в статье исследования — с их помощью изучить памятник из коллекции музея «Невьянская икона», без сомнения, исключительный иконографический образец — развернутое повествование в клеймах о явлении и явленных иконой чудесах, обозначить источник иконографии. Кроме того, показать, что рассматриваемая икона — ценный и не имеющий аналогов исторический документ: среди изображений присутствуют не только узнаваемые культовые архитектурные сооружения, но и исторические личности.

Иконография и первообраз

Прообраз Абалацкой написал в 1637 году 70-летний протодиакон Софийского собора Тобольска Матфей Мартынов по «подобию новгородской иконы Божией Матери “Знамение”, что позволяет предположить новгородское происхождение иконописца, вероятно, прибывшего в Тобольск в 1621-м вместе с первым тобольским архиепископом Киприаном, бывшим архимандритом Хутынского новгородского монастыря» [6, с. 148].

Иконографию Божией Матери Абалацкой — Знамение — Оранты можно проследить с начала христианства. Первым известным изображением Богородицы-Оранты (с воздетыми дланями) с Христом-Эммануилом на груди считается фреска конца IV века из римских катакомб Святой Агнессы [7, т. 1, с. 165]. Оранта с Христом в медальоне впервые появляется на византийских монетах Никифора III Вотаниата, «одного из мужественнейших мужей Востока», в XI веке,— к этому времени и относят появление особого иконного перевода, получившего у нас название «Знамение». Предполагается, что он возник по аналогии с живописными и эмалевыми портретами императора, которые жаловались высшим чиновникам для ношения на придворном мундире [7, т. 2, с. 106–108].

На Руси самое известное и древнее, середины XII века, «Знамение» — это Новгородская икона Божией Матери, которая спасла Новгород Великий от войск князя Андрея Боголюбского, желавшего наказать новгородцев за незаконный сбор дани с княжеских земель. Именно ее повторяет прообраз Абалацкой Матфея Мартынова — с добавлением Святого Николая и преподобной Марии Египетской на полях. Эту икону неоднократно копировали, известно несколько чудотворных списков. Представление о том, как она выглядела, и о тобольской дораскольной иконописи вообще можно составить по подписной Абалацкой из Третьяковской галереи (ил. 3): «Лета 1703 писан сей образ Пресвятой Богородицы по обещанию

[2] Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон, находящихся в Тобольской епархии / сост. законоучителем Сиб. кадет. корп. прот. Александром Сулоцким. СПб.: Типография духовного журнала «Странник», 1864. [4], 222, II с.

[3] Евгений Вадимович Ройзман решением Министерства юстиции Российской Федерации от 25.11.2022 включен в реестр иностранных агентов.



3. **Икона «Богоматерь Знамение (Абалацкая)»**. Тобольск, 1703. Дерево, яичная темпера. 91,5 × 79. Государственная Третьяковская галерея. Источник: my.tretyakov.ru

боярина Стефана Ивановича Салтыкова с образа Пресвятой Богородицы, который писан по явлению в 1636 году в Сибири Тобольского уезда на Абалацком погосте вдове Марии. Совершен на память преподобной матери нашей Парасковеи»[4].

Размер подлинника: пять четвертей длины и аршин и вершок с тремя четвертями ширины (90 × 78 см) [8, с. 112],— логично предположить, что третьяковская икона — список написанного Мартыновым прообраза.

[4] Богоматерь «Знамение» (Абалацкая). 1703. Дерево, яичная темпера. 91,5 × 79. Третьяковская галерея. Инв. 22129.

Она поступила из разрушенного при постройке канала имени Москвы Успенского храма подмосковного сельца Витенёво. Как же написанный в Тобольске храмовый образ попал в Мытищинский район? Его заказчик Степан Салтыков служил тобольским воеводой в 1690–1696 годах, затем в новозавоеванном Азове, а в 1700-м отправился на покой в Москву. Перед смертью (точная дата неизвестна, но до 1707 года) заказал список Абалацкой для «преподобной Прасковьи» — своей двоюродной кузины, которую выдали за царя Иоанна V — соправителя Петра («преподобной» ее, похоже, называли только Салтыковы, вероятно, за радение монаршей особы о родственниках). Известно, что царица Прасковья отличалась благочестием и, в частности, повелела сделать список чудотворной Казанской, который сейчас находится в петербургском Казанском соборе,— вероятно, Салтыков-воевода хотел сделать ей приятное, но не успел, приказав долго жить. В храм Витенёво икона попала, скорее всего, через получившего это сельцо с приданым жены в 1725-м Николая Петровича Салтыкова — внучатого племянника воеводы, если судить по Российской родословной книге П.В. Долгорукова[5].

Семипалатинский список[6]

В 1637–1640 годах тому же протодиакону Тобольского кафедрального собора Матфею тот же архиепископ Нектарий заказал снять с писанной им чудотворной Абалацкой иконы копию меньшей величины, но одинаковых с ней красок — «наместницу». Ее отпускали с Абалака в отдаленные места для сборов в пользу Абалакской церкви и утешения верующих[7].

В 1720 году генерал-майор Лихарев, поднимаясь по Иртышу, чтобы построить Усть-Каменогорскую крепость, остановился в Абалаке и попросил принести «наместницу» на судно. Как только начался молебен, суда «сами собой», как говорит предание, внезапно снялись с якоря вместе с иконой, поплыли против течения и остановились, тоже сами собой, у Семипалатинской крепости. Абалакское духовенство пробовало отсудить икону обратно, однако безуспешно, список Мартынова так и остался в Семипалатинске (сейчас это город Семей в Казахстане).

В Семипалатинске икона широко почиталась: «Список называется Абалацко-Семипалатинский, и жители имеют к нему особое благоговение, часто принося сию Святую Икону к себе в дом для совершения молебнов»,— отмечал путешественник [9, с. 78].

Принципиального противоречия в ее признании староверами нет: икона просияла чудесами еще до раскола[8]. Имеются яркие свидетельства почитания старообрядцами именно Семипалатинского списка. В 1900 году настоятель Знаменского собора Семипалатинска А.И. Соловьёв возобновил благочестивую традицию «поднятия» иконы в «глухие края, где много раскольников. Одинокими чувствуют себя в некоторых селениях православные, но при принесении к ним иконы и те, и другие видят силу православия… “Где на Св. Пасху не принимают — ныне принимают”,— говорили местные священники»[10].

Размер Семипалатинского списка: «в длину несколько более шести вершков, а в ширину — немного более пяти» — 27 × 22,5 см [8, с. 143–145]. С учетом погрешности на «немного более», средник иконы из МНИ (27,7 × 23,8 см) — копия списка Матфея Мартынова — вновь открытая, размер в размер. Более того, по свидетельству А.И. Сулоцкого, по малому своему размеру семипалатинская икона для большего благолепия была вставлена в середину большой, местной иконы с Богородичными

[5] Витенёво довольно часто меняло хозяев. В 1861 году его купил, по совпадению, представитель того же рода М.Е. Салтыков-Щедрин. Свои безуспешные попытки вести хозяйство он юмористически описал в очерках «Убежище Монрепо», а в 1877 году сдался и продал имение.

[6] Как и прообраз, список утрачен в прошлом веке.

[7] Написавший Абалацкую протодиакон Матфей скончался не позднее 1650 года, претерпев позорное заключение. В 1645 году, при восшествии на престол Алексея Михайловича, Матфей Мартынов, 80-ти с лишним лет, после молебна о здравии нового царя ошибся в многолетии: помянул вместо Алексея Михайловича покойного Михаила Фёдоровича. Жестокий архиепископ Герасим, сменивший Нектария, распорядился в наказание посадить дряхлого старца, хотя бы по имени известного всякому абалакскому богомольцу, на цепь в мукосейню. Он был освобожден по случаю дня ангела Алексея Михайловича, но вряд ли после такого потрясения смог пережить «неистового» архиепископа, скончавшегося в 1650 году. См.: Ю. А., свящ. [Юрьевский А.И.] Протодиакон Матфей Мартынов // Тобольские епархиальные ведомости: Отдел неофициальный. 1902. № 2. С. 433–438.

[8] Известны даже случаи поклонения местночтимым «послераскольным» иконам. Например, старообрядцы с большим почтением относились к Иерусалимской иконе Божией Матери из Бронниц, прославленной как чудотворная уже после раскола, в 1771 году. Когда ее переносили с крестным ходом из Бронниц в Богородск, то старообрядцы, работавшие на морозовской мануфактуре, всегда приходили ей поклоняться [10, с. 109–112].

[9] «Поднятие» или «посещение» икон широко практиковалось в Российской империи в конце XIX – начале XX века как своего рода «паломничество наоборот», поскольку сам предмет почитания прибывал к верующим. Согласно отчетам епархиальных епископов в Святейший Синод, ежегодно «поднималось» около 800 икон.

[10] Соловьёв А.И. Поднятие Св. чудотворной иконы Абалакской Божией Матери из города Семипалатинска // Омские епархиальные ведомости: Часть неофициальная. 1903. № 17. С. 17.

4. **А. Волынкина. Икона «Богоматерь Абалацкая»**.
2022.
Дерево, яичная темпера.
130 × 100.
Фото: Алиса Волынкина



праздниками, что воспроизводит структуру с клеймами [8, с. 146].

Всё это позволяет предположить, что икону так же, как третьяковскую, заказал «командированный» по торговым делам в Сибирско-Киргизскую степь — по обету или в подношение, возможно, купец-старообрядец.

Екатеринбургская версия

В начале XIX века Семипалатинск являлся средоточием торговли. С 1754 года здесь учредили пограничную таможню «для пропуска с очищением пошлиною иностранных товаров», следующих из Китая, Ташкента, Коканда и других [9, с. 69–70]. «Бухарцы», как называли среднеазиатских купцов, продавали здесь ткани, покупали пушнину.

Основную массу казахского привоза в Семипалатинск составлял скот [11, с. 112] — сырье для салотопенного производства, которое обеспечило капиталом многих купцов из Екатеринбурга, вообще создавших салотопенную отрасль в Пермской губернии. Екатеринбургские «сальники» (Гилёвы, Казанцевы, Коробковы, Кумовы, Рязановы, Толстиковы) закупали скот в основном у казахских скотоводов — как у непосредственных продавцов, так и у перекупщиков [12, с. 181–182]. Скот, купленный в Семипалатинской области, перегоняли в Екатеринбург «своим ходом», в течение нескольких месяцев, по скотопрогонным трактам и грунтовым дорогам, связавшим регионы в последней четверти XVIII века [13, с. 105].

Возможно, один из екатеринбургских «сальников» заказал икону в Невьянске, отстоящем на 600 верст от Абалака, благо, капиталами для этого они располагали, Невьянск недалеко,— для екатеринбургского старообрядческого храма-часовни-моленной или для придела чрезвычайно почитаемого старообрядцами святого Николая, например.

Версия с екатеринбургским заказчиком иконы кажется нам наиболее правдоподобной и естественной.[11]

Описание иконы

Икона из МНИ написана подобающе: с «крамольным» двуперстием Эммануила, подробными надписями, которые практически не сохранились. Более того, среди клейм — рассказ о несчастьях, постигших никонианского архиепископа по воле Божией (подробнее об этом ниже), который не мог не вызвать одобрения в старообрядческой среде, сделав таким образом икону своего рода политическим заявлением. Предположим, что именно это явленное иконой чудо о наказании архипастыря и воспрепятствовало появлению «официального» образа с чудесами. Хотя бытийные иконы Божией Матери (образ в среднике, обретение и чудеса в клеймах) довольно обычны[12].

Она датируется, по нашему мнению, рубежом веков: концом XVIII – началом XIX века. Об этом свидетельствуют характерные для классицизма картуши и архаичная изометрия архитектурных фонов, с одной стороны, но с другой — довольно реалистично написанные, уже не в виде орнамента, облачка и пейзажный позем: склоненные деревца с листвой из отдельных мазков — это атрибутирующие признаки, которые появляются в невьянской иконописи в конце XVIII века. Кроме того, в октябре 1800 года издан указ Синода «О дозволении старообрядцам строить собственные церкви»: возможно, этот большеформатный (71 × 57,8 × 3,1 см) образ предназначался для одного из новых храмов, который собралось построить ободренное старообрядчество, чьи надежды на лучшее, однако, не оправдались[13].

Невьянская икона вообще чрезвычайно «литературна»: она, не отступая ни на йоту, иллюстрирует то, что написано пером «ревнителей древлего благочестия». Разрешить вопрос уникальной иконографии можно, только используя первоисточник. В нашем случае это «Сказание известно о чудесах от иконы Пресвятой Владычицы нашея и Богородицы и Приснодевы Марии честнаго и славнаго ея Знамения, иже на Абалаце» (далее — Сказание). В 1641 году его написал, возможно, архиепископский дьяк Савва Есипов, автор знаменитого повествования о походе Ермака (так называемую Есиповскую летопись); до конца 1670-х годов Сказание пополнялось новыми чудесами [15, с. 479].

Монографического исследования Сказания не существует. Один из списков впервые опубликовал богослов и историк А.И. Сулоцкий в 1849 году, затем в 1902-м более раннюю

[11] Сведений о почитании Абалацкой на Урале, как и образцы этой иконографии, нам не удалось обнаружить. Однако образ был хорошо известен, так, алтарную Абалацкую для скита под Красноярском (в нынешнем Дивногорске) заказывали в Екатеринбурге: в 1886 году в Екатеринбургском Ново-Тихвинском монастыре заказал казак, а впоследствии монах Знаменского скита Тихон по данной ему доверенности от жителей одной из деревень Енисейской епархии. Написала икону заведующая живописной мастерской монахиня Ангелина, естественно, не в старообрядческой традиции [14, с. 284].

[12] Например, Владимирская XVI века из Русского музея, Феодоровская Гурия Никитина (1680-е, Костромской музей-заповедник «Ипатьевский монастырь»), Казанская начала XIX века из Музея изобразительных искусств Татарстана и так далее.

[13] Именной указ, данный Синоду «О дозволении старообрядцам строить церкви» // Полное собрание законов Российской империи. Собрание Первое. СПб.: Типография Второго отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. Т. 26. № 19621. С. 357.

и краткую версию — священник А.И. Юрьевский. Текст Сказания (учитывающий семь из восьми обнаруженных списков, без перевода) издан Е.К. Ромодановской в 1968 году с кратким комментарием [16, с. 194].

На наиболее полный и исправный список — написанную уставом рукопись из собрания Вукола Ундольского мы и будем ссылаться при описании иконы[14]. На его использование указывает, например, присутствующее на иконе Чудо о серьгах вдовицы, отсутствующее в вариантах Юрьевского и Сулоцкого.

Средник

В среднике, как показано выше, иконописец повторяет образ «наместницы», написанный Матфеем Матвеевым для Абалакского монастыря и отправившийся после в Семипалатинск,— так называемую Абалацко-Семипалатинскую Божию Матерь.

«Божия Матерь изображена точно так же, как на Новгородской Знаменской, а именно с распростертыми и воздетыми дланями и с Предвечным, еще не родившимся, а только воплотившимся и находящимся в утробе Младенцем. По сторонам Приснодевы изображаются святитель Николай и Мария Египетская, которых на Новгородской Знаменской нет» [8, с. 112].

На известных иконах Абалацкой святые написаны на полях, невьянский же иконописец выбирает более «экономную» композицию, размещая их по ограниченным облачками углам иконного поля. Их фигуры окружены сиянием, выполненным гравировкой по золоту.

Клейма

Насколько востребовано и сложно в разработке развернутое «Сказание в клеймах», иллюстрирует, на наш взгляд, современный пример. В 2022 году выпускница Тобольской иконописной школы Алиса Волынкина на «отлично» защитила диплом, за полтора года разработав не имеющую аналогов иконографию и написав темперой в «дионисиевском стиле» (Москва, XV–XVI вв.) Абалацкую с бытием в клеймах (ил. 4).[15]

Двенадцать клейм иконы из МНИ читаются с левого верхнего угла построчно, бустрофедоном и делятся на три равные «главы» — соответственно тексту Сказания: «Явление иконы в четырех снах доброй вдовы Марии», «Явленные иконой чудеса» и «Наказание митрополита Корнилия».

Часть 1. Явление иконы

Ее можно считать явленной условно: она не прибыла ни по воздуху, как Тихвинская икона Божией Матери, ни по воде — как Иверская, не выкопана на пепелище — как Казанская, не найдена на дереве — как Колочская,— она четырежды приснилась благочестивой вдове Марии [16, с. 193].

1. Первое явление Божией Матери вдовице Марии 7144 (1636) года 10 июля. В селе Абалак (30 км от Тобольска) «лета текущего 144 июлия месяца в десятый день» вдовица Мария в «тонком» (легком) сне видит стоящую в воздухе икону Богородицы, а по сторонам — святителя и чудотворца Николая и преподобную Марию Египетскую. И от Богородицы вдова слышит голос, чтоб объявить о видении народу и чтоб в Абалаке строили новую церковь во имя Знамения с двумя приделами — святителя Николая и Марии Египетской[16].

Иконописец изображает Святого Николая и Марию Египетскую полуфигурами на облачках, «стояща на воздусе», повторяя композицию средника: таким образом икона отражает сама себя. Чудотворец изображен с атрибутом святителя — книгой, Мария Египетская — в спадающей с одного плеча мантии, вытянув руки в молитвенном жесте.

Под парящей в воздухе иконой нечто вроде тонкой завесы в складках — так изображается «некий светлый облак» из Сказания, на который опиралась явившаяся во сне икона, он же пелена — драгоценный плат, который в церковном обиходе подвешивали к наиболее чтимым иконам[17].

2. Второе явление Богоматери доброй вдовице Марии[18]. Вдова Мария, которая сочла предыдущее

[14] Сказание о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы. XVII в. [Б. м.] // Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ, НИОР). Ф. 310, собр. Ундольского. № 400.

[15] На момент написания статьи икона находилась в музее Тобольской иконописной школы. Ее клейма: 1) явление Св. Николая Ермаку на месте будущего монастыря; 2) первое видение доброй вдовы Марии; 3) второе видение; 4) третье видение с явлением Св. Николая; 5) наказание Марии для вразумления (паралич); 6) вразумленная Мария рассказывает о видении священнику, но тот ей не верит; 7) четвертое видение вдовицы Марии, Св. Николай велит ей отправляться к епископу; 8) Мария на приеме у Нектария; 9) в Абалаке строят церковь с двумя приделами; 10) к расслабленному Евфимию приходит нищий, велит заказать икону; 11) исцеленный Евфимий приносит Абалацкую в храм; 12) чудо о слепой девице; 13) установление традиции крестных ходов в Тобольск: после молебна перед Софийским собором прекращается дождь; 14) наказание митрополита Корнилия за отмену ежегодных крестных ходов; 15) исцеленный митрополит служит молебен перед Абалацкой и повелевает ни при каких обстоятельствах крестные ходы с Абалацкою не отменять.

[16] Сказание… Л. 14.

[17] Измененное явленной иконой пространство обозначали, как правило, более агрессивно. Например, в Казанской с чудесами в клеймах (нач. XIX в., Музей изобразительных искусств Республики Татарстан) от изображенной иконы исходят в разные стороны острые лучи. В клейме Богоматери Феодоровской Гурия Никитина (1680-е, Костромской музей-заповедник «Ипатьевский монастырь») или Владимирской (XVI в., Государственный Русский музей) — языки пламени, ослепившие татарское войско и Тамерлана.

[18] Сказание… Л. 16.

явление за сонную мечту, никому о нем не рассказала, выходит из своего дома с хлебом в руках и вновь видит образ Знамения со Святым Николаем и Марией Египтянкой. Ей снова велят сказать абалакским жителям, чтоб строили церковь.

В этом же клейме — первое чудо, явленное иконой: чудо о серьгах[19]. Серебряные серьги Марии падают и рассыпаются в пыль, «быша яко прах». Мария понимает, что это наказание за ее неверие и непослушание, и с тех пор сережек не носит.

3. Третье явление Царицы Небесной вдовице Марии[20]. Мария, всё еще не объявившая о видении, сидит дома, «в храмине уединенной», и видение повторяется. Но на этот раз перед иконой Богородицы предстает Святитель Николай в архиерейском облачении, который обращается к ней «яростным гласом»: «Мария, почто сего явления Пресвятой Богородицы не объявляешь миру?»

Иконописец «накрывает» икону Знамение куполом-луковкой, очевидно, расшифровывая слова Святителя о необходимости построить новую церковь в Абалаке.

4. Четвертое явление[21]. 24 июля вдова, всё еще не объявившая о Знамении, идет из Абалака в Тобольск, и перед ней встает столб облачный, высотой до небес, а на столбе том — образ Богоматери (историки [17, с. 126] считают, что Мария оказалась в городе вместе с беженцами, спасавшимися от набегов калмыков). В правой части клейма вдова наконец-то сообщает архиепископу Нектарию и множеству христоименитых людей о своих видениях.

Далее, по Сказанию, вне иконного изображения, архиепископ Нектарий[22] проводит допрос вдовицы и формальное опознание: из нескольких показанных ей икон Божией Матери Мария выбирает Знамение, что в Великом Новгороде, хотя никогда ее раньше не видела, и повелевает начать строительство церкви в Абалаке.

Часть 2. Чудеса

Список Ундольского в первой, написанной при Нектарии, части содержит 104 чуда. Из них 29 чудес, почти треть,— исцеление от глазных недугов; неясно, связано ли это с распространенностью офтальмологических заболеваний или со «специализацией» иконы; встречаются исцеления расслабленных, одержимых, «больных главою», по одному разу — избавление от больных зубов, глухоты и последствий змеиного укуса. За перечнем чудес следует Сказание о митрополите Корнилии (л. 211–244), иллюстрированное в нижнем регистре рассматриваемой иконы. Далее начинается «Сказание чюдеси Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии о исцелении княжа сына», написанное скорописью (л. 244–252). Затем, до конца рукописи,— росчерки, отрывки молитв и проч.

5. Чудо о расслабленном[23]. Некий муж-земледелец Евфимий К ка год лежит в расслаблении — в параличе. И приходит к нему нищий Павел, давний его знакомец, сообщает о созидании трех новых церквей в Абалаке: обещай написать храмовый образ — и подаст тебе Бог здравие.

(Затем по благословению архиепископа Евфимий повелевает изографу протодиакону Тобольского собора Матфею написать образ Абалацкой, и по выполнению заказа Евфимий «здрав бысть».)

6. Чудо о слепой девице[24]. Образ переносят из Тобольска в Абалак. По пути, в деревне Шанталык, к образу на сретение выходит местный крестьянин Василий, чья дочь Анна два года как ослепла, он падает на землю, со слезами молится, просит исцеления дочери и обещает приложить к чудотворной иконе серебряные серьги Анны. И дочь прозревает.

Вдали, на горке, написана деревня Абалак — домики с шатровыми крышами среди раскидистых деревьев.

7. Чудо об отроке прокаженном[25]. Надпись не сохранилась. На клейме мы видим симметричную композицию: пейзажный фон, новопостроенная трехпрестольная Абалакская церковь (деревянная, сгорела в 1680 году, вместо нее к 1770 году построены три каменные церкви), перед ними с одной стороны отрок в богатом наряде со свитой, с другой — со священнослужителями архиепископ Нектарий, уже знакомый нам по клейму № 4, где он слушает рассказ вдовицы Марии о ее снах.

[19] Сказание… Л. 23.
[20] Сказание… Л. 18.
[21] Сказание… Л. 20.
[22] Архиепископ Нектарий (1587–1667) до возведения в сан архиепископа Сибирского и Тобольского (06.02.1636) был игуменом Ниловой пустыни, восприемником при крещении царевича Алексея Михайловича. Епархией управлял четыре года, два последних — просился у царя обратно в пустынь из-за засилия язычества, пьянства и грубости местного населения, нехватки священников и продовольствия. Прошение удовлетворили, он вновь управлял монастырем, получившим от царя Алексея Михайловича многочисленные льготы. Скончался во время поездки в Москву, приняв схиму. Отпели его в Чудовом монастыре, тело отправили в Нилову пустынь, и царь пешком проводил его за пределы города.
[23] Сказание… Л. 25.
[24] Сказание… Л. 28.
[25] Сказание… Л. 244.

Отрок Иоанн — сын боярина Фёдора Пущина из Томска[26] — заболел в восьмилетнем возрасте «непонятной и страшной болезнью» (судя по описанию, имеется в виду кожное и заразное заболевание вроде стрептодермии в тяжелой форме, которой чаще болеют дети). Отец и мать молились Абалацкой и Божиим угодникам святому Николаю и Марии Египетской, обещая отправить сына на поклонение в Абалак. В 13 лет, проболев пять лет, отрок Иоанн получил облегчение, «с телеси его струпия яко чешуя спадоша», расслабленные члены укрепляются. Обрадованные отец и мать отправляют сына «со знакомыми людьми» в Абалак на поклонение, куда он идет своими ногами.

8. Чудо об отроке с больными глазами[27]. Иаков, сын земледельца Иоанна по прозвищу Смирной, ослеп, из сильно опухших глаз его, когда он плачет, идет кровь. Отец страдает, идет с сыном в Абалак молиться перед чудотворной иконой, треть явленных которой чудес — офтальмологические. И сын исцелен.

Иконописец обозначает признаки болезни — опухшие глаза-щелочки коленопреклоненного отрока, которого в храме, перед чудотворной иконой благословляет всё тот же архиепископ Нектарий.

Часть 3. Наказание и исцеление митрополита Корнилия

Нижний регистр читается слева направо и содержит историю Божиего наказания и исцеления первого Сибирского митрополита в сентябре 1668 года. По его благословению написана вторая часть рукописи Ундольского — «Сказание известно о чудесах от иконы Пресвятой Владычицы нашея и Богородицы и Приснодевы Марии честнаго и славнаго ея Знамения, иже на Абалаце, како избави град Тоболеск от дождеваго наводнения принесением честнаго образа ея и како исцеление подати от зелныя болезни преосвященнейшему кир[28] Корнилию[29], митрополиту Сибирскому и Тобольскому»[30].

История учреждения традиции крестных ходов — ежегодного перенесения («поднятия») Абалацкой в Тобольск на две с половиной недели — осталась «за полями» иконы из МНИ. Изложим ее, поскольку предыстория необходима для понимания.

Через два месяца после прибытия нового архиерея полили дожди: думали, второй потоп наступил. Несколько недель непогоды сторонники старой веры объясняли наказанием Божиим за грехи, прежде всего, за отказ от «древлего благочестия». Обеспокоенный подобными настроениями архиепископ Корнилий послал за Абалацкой. Помолившись и покадивши, два священника взяли святой образ из храма в Абалаке и пошли во град, где он оставался в Софийском соборе с 8 по 20 июля 1665 года. И внезапно «бысть ведро, и преста дождь, и уяснися небо». Так была заложена традиция крестных ходов с Абалацкой в Тобольск, которая жива до сих пор.

Однако для старообрядцев прекращение этой конкретной непогоды имело печальные последствия, как описано в рукописи, известной в единственном списке начала XIX века, «Сибирских страдалец глаголание во времена бытия Никона патриарха»: при содействии архиепископа Корнилия одиннадцать «противников церковных» под караулом отправили в Москву [19, с. 131].

В 1668 году крестный ход с Абалацкой состоялся в отсутствие архиепископа: его вызвали в царствующий град Москву, где повысили до митрополита и дали на поставлении саккос, белый клобук и трикирии (подсвечники) ко осенению [20, с. 126]. По возвращении «враги злохитрые» ему донесли, что образ Абалацкой проносили «нечинно и не с честию», возможно, оклеветав соборян. И на следующий, 1669 год митрополит изрек: «Да не будет тако»,— и отменил крестный ход.

Следует отметить, что сведения о последовавшей болезни и чудесном исцелении внесены в Сказание по благословению самого митрополита Корнилия[31].

9. Наказание Божие на митрополита[32]. На клейме митрополит Корнилий в своих покоях на одре «зелныя болезни» в присутствии священства. После распоряжения об отмене крестного хода на него напала болезнь «велия зело», полгода

[26] Феодор Иванович Пущин — томский сын боярский, годы жизни неизвестны. В 1633 с отрядом послан строить острог на реке Бии — они первыми из служилых людей побывали на месте будущего Барнаула, однако под натиском войск телеутов сдались и вернулись в Томск ни с чем. После Томского бунта (1648–1650) служил в Якутском остроге пятидесятником и «объясачивал» местное население [18, с. 586].

[27] Сказание… Л. 44.

[28] В досинодальный период дополнительный титул «кир» (от греч. «господин») входил в именование патриархов и архиереев.

[29] Корнилий поставлен в тобольские епископы в июле 1664 года из игуменов новгородского Хутынского монастыря, прибыл в Тобольск в феврале 1665 года. В 1668 году вызван в Москву, в мае посвящен в митрополиты Сибирские и Тобольские. Умер в 1678 году, приняв схиму. См.: Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII века / изд. подгот. Е.К. Ромодановская, О.Д. Журавель. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 372.

[30] Сказание… Л. 211.

[31] Сказание… Л. 242.

[32] Сказание… Л. 225.

прохворал. Когда он и на следующий год запретил «поднимать» Абалацкую — совсем слег, ноги отнялись и «нимало двигнутися можаше от места своего» (судя по сохранившимся буквам, именно об этом говорит надпись в картуше под этим клеймом). В сентябре 1670 года митрополит наконец уразумел. Он просит прощения о согрешении, посылает за Богородицей в Абалак и повелевает всему собору облечься в священные одежды.

10. Возобновление крестных ходов[33]. «Радость великая и веселие»: после двухлетнего перерыва 25 сентября 1670 года Абалацкую Божию Матерь вносят в город со свечами, кадилами, с колокольным звоном, с градодержателями и всенародным множеством града Тобольска.

11. Благодарственный молебен за исцеление и вразумление[34]. Корнилий получил облегчение от болезни. Как отмечает летописец, «и сбылось пророческое: скочет хромый яко елень, и ясен будет гугнивых язык» (Ис. 35:6).

Митрополит смог своими ногами прийти в собор. На клейме он служит в Софийском соборе Тобольска благодарственный молебен Господу Богу и Божией Матери за ниспослание небесной помощи — в пожалованном ему белом клобуке. Среди священства выделяется еще одна фигура в «белой шапке»: это архимандрит Успенского монастыря Тобольска Герасим[35].

На иконе обозначен второй деревянный Софийский собор, построенный вместо первого, сгоревшего, и предшествующий нынешнему, каменному: тринадцатиглавый «в ознаменование Христа Спасителя с 13-ю апостолами», «под каменное дело» — в подражание каменным постройкам, с характерными треугольными закомарами, которые читаются в иконном изображении [23, с. 24–26]. Храм изображен в разрезе, темным, поскольку действие происходит в интерьере (через семь лет этот собор тоже сгорит в опустошительном пожаре, уничтожившем практически весь город).

Таким образом, иконописец не только располагал прорисью Семипалатинско-Абалацкой, но и хотя бы приблизительным изображением храмов, сто лет как сгоревших ко времени написания иконы,— Софийского собора в Тобольске и первого Абалакского.

Иконописному рассказу о недуге и чудесном исцелении митрополита уделена четверть всех клейм, что свидетельствует о важности этого эпизода. Возможно, старообрядцам пришелся по сердцу сюжет о наказании архиерея-никонианца «зелныя болезнию». И именно ради этого нижнего регистра и написана икона, показывающая Абалацкую как защитницу «сибирских страдальцев».

12. Загадочное клеймо. Ввиду утраты подписи последнее клеймо с изображением крестного хода монахов с Абалацкою остается самым загадочным. Мы видим написанный так же, как на предыдущем клейме, Софийский собор, окруженный монахами в черных клобуках дониконовского образца. Клобуки, состоящие из круглой шапочки — камилавки[36] и каптыря — спускающейся на шею и плечи накидки, присутствуют на древнерусских миниатюрах или в фильме «Андрей Рублёв».

Монахи выносят из собора Абалацкую, чтобы установить ее на престол, возвышающийся над нижним краем клейма. Возможно, мы видим момент установления традиции: всё тот же Корнилий повелел изменить маршрут ежегодного крестного хода с Абалацкой — останавливаться в Тобольском Успенском/Знаменском монастыре, где просияла чудесами своя чудотворная икона — Казанская: «Сотвори же архиерей ход со святыми иконами и со образом Пресвятыя Богородицы около других половины острога и в монастырь к Казанской, да ж освятится град хождением образа Пресвятыя Богородицы со псалмы, и песньми, и пением»[37].

Вторая версия: Корнилий принимает схиму в тобольском Знаменском монастыре. Однако этому предположению противоречит архитектурный фон: в обоих случаях второго деревянного храма, изображенного на иконе, уже не существовало, он сгорел.

В-третьих, можно предположить, что на клейме те самые «сибирские страдальцы», арестованные по прибытии архиепископа Корнилия в Тобольск: ссыльные и служащие попы и дьяконы. Всех их, как уже было сказано, из Тобольска отправили в Москву: трех зачинщиков «церковного мятежа» — через Казань, остальных — обычной дорогой, через Соликамск, где просияла чудесами Соликамско-Абалацкая. Двоих из них сожгли, третий устроил крупнейшую в Сибири Берёзовскую «гарь», в которой погиб, одному «урезали язык», остальных сослали. Возможно, икона написана

[33] Сказание… Л. 227.

[34] Сказание… Л. 228.

[35] Архимандрита тобольского Знаменского монастыря и «впредь будущим по нем архимандритам» по царскому указу и патриаршему благословению архиепископ Симеон «пожаловал белой шапкой» в 1652 году [21, с. 18]. До конца 1660-х годов Успенский/Знаменский монастырь оставался единственным в Сибири с установленной архимандритией, Верхотурскому Николаевскому — ее пожаловали только в 1669 году [22, с. 163].

[36] Собор 1666–1667 годов закрепил «единомыслие во церковных ризах», в том числе камилавки — головные уборы цилиндрической формы, по византийскому образцу. «Патриарх Никон питает большую любовь к греческим камилавкам», — заметил даже архидьякон Павел Алеппский, сопровождавший Антиохийского патриарха Макария в Россию [24, с. 107].

[37] Сказание… Л. 247.

в память «страдальцев», прославляет их в таком зашифрованном виде, а Соликамско-Абалацкая Божия Матерь напоминает об обстоятельствах ареста и обозначает маршрут их «крестного пути» [15, с. 488–489]. То есть икона становится посланием для посвященных, прославляя мучеников «старой веры».

Таким образом, клейма иконы Божией Матери Абалацкой из МНИ идентифицируются следующим образом:

1. Первое явление иконы доброй вдовице Марии (10.07.1636 по старому стилю).
2. Второе явление и Чудо о серьгах.
3. Третье явление.
4. Четвертое явление (24.07.1636) и рассказ о них преосвященному Нектарию (25.07.1636).
5. Чудо о расслабленном Евфимии Коке, который заказывает написать икону Абалацкой.
6. Чудо о слепой девице, икону переносят в новопостроенную церковь Абалака (1637).
7. Чудо об отроке прокаженном — сыне боярина Фёдора Пущина (1637).
8. Чудо об отроке с больными глазами (1637).
9. Болезнь — наказание Божие митрополита Корнилия (сентябрь 1670).
10. Возобновление крестных ходов с Абалацкою в Тобольск (25.09.1670).
11. Благодарственный молебен за исцеление и вразумление митрополита (26.09.1670).
12. Крестный ход монахов с Абалацкою.

Выводы

Несмотря на выявленный литературный источник, икона Абалацкой Божией Матери из музея «Невьянская икона» во многом загадочна. Остается неизвестным заказчик, основные ориентиры — Семипалатинская прорись, широкое почитание иконы в Сибири, монашествующая братия на иконе — не позволяют его определить. Не расшифровано полностью политическое послание, вложенное в отбор сюжетов для клейм, интерпретация одного из которых также остается под вопросом.

В статье показано, что икона написана в Невьянске около 1800 года одним из выдающихся невьянских изографов, который разработал новую иконографию, опираясь на литературный источник и опровергая таким образом сложившееся мнение о косности старообрядческой иконописи (или же использовал неизвестный нам образец).

Образ отличается историчностью: почти все изображенные сюжеты датированы, кроме того, на нем представлен внешний вид двух храмов, не существующих ко времени написания иконы, а также ряд исторических личностей — архиепископ Нектарий, митрополит Корнилий, архимандрит Герасим.

Список источников

1. Сибирская икона: альбом / ред. В.И. Байдин, Н.Д. Зольникова, Б.Б. Овчинникова и др. Омск: Иртыш-92, 1999. 268 с.
2. Левченко А.М., Ярков А.П. Абалакская икона в контексте культурного пространства России // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2016. Т. 2. № 1. С. 138–154. https://doi.org/10.21684/2411-197X-2016-2-1-138-154.
3. Байдин В.И., Бызов О.И., Власова О.М. и др. Невьянская икона : альбом-монография. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1997. 248 с.
4. Трофимова Н.В. Понятие «невьянская школа иконописи» в отечественной историографии // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2010. № 8. С. 76–79.
5. Ройзман Е.В. Книга о Невьянской иконе : в 3 т. Екатеринбург: Гонзо, 2025. Т. 1. 536 с. Т. 2. 608 с. Т. 3. 352 с.
6. Сухорукова Н.В. Иконописцы Тобольской губернии XVII – начала XX века // Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С. 146–155. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.008.
7. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери : в 2 т. СПб: Издательство Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук, 1914. Т. 1. 387 с. Т. 2. 452 с.
8. Сулоцкий А.И. Сочинения : в 3 т. Т. 1: О церковных древностях Сибири. Тюмень: Издательство Ю. Мандрики, 2000. 479 с.
9. Завалишин И.И. Описание Западной Сибири : в 3 т. Т. 3: Сибирско-Киргизская степь. М.: Издание общества распространения полезных книг, 1867. 145 с. с прил.
10. Чистяков П.Г. Крестные ходы с Иерусалимской иконой Божией Матери из Бронниц в Богородском уезде Московской губернии // Studia Religosa Rossica. 2019. № 1. С. 101–116.

11. Зияев Х.З. Экономические связи Средней Азии с Сибирью в XVI–XIX веках. Ташкент: Фан, 1983. 167 с.
12. Микитюк В.П. Роль екатеринбургских предпринимателей в развитии салотопенной отрасли Пермской губернии (начало XVIII – конец XIX века) // Урал индустриальный. Бакунинские чтения. Индустриальная модернизация России в XVIII–XXI вв. : мат-лы XIII Всерос. науч. конф. : в 2 т. / отв. ред. Е.Ю. Рукосуев. Екатеринбург: Уральское отделение РАН, 2018. Т. 1. С. 179–188.
13. Микитюк В.П. Роль екатеринбургского купечества в развитии межрегиональной торговли салом в конце XVIII – XIX веке // Исторический курьер. 2023. № 5 (31). С. 101–108. https://doi.org/10.31518/2618-9100-2023-5-6.
14. Фёдоров И.Г. Святыня Красноярского Знаменского скита // Мартьяновские краеведческие чтения : сб. докладов и сообщений. Вып. 15 / ред. В.Г. Чернышёва. Минусинск: Минусинский краеведческий музей, 2022. С. 283–287.
15. Шашков А.Т. Избранные труды. Екатеринбург: Баско, 2013. 733 с.
16. Ковалёва Т.И. Ранний Томский список «Сказания о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы в Тобольске» в истории сюжета сочинения // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2022. № 3 (89). С. 193–203. https://doi.org/10.25986/IRI.2022.8.89.016.
17. Манькова И.Л. Православный ландшафт села Абалакского в XVII веке // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2021. № 35. С. 116–140. https://doi.org/10.24412/2224-5391-2021-35-116-140.
18. Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Книга 3. Т. XI–XV. СПб.: Изд-во Товарищества «Общественная польза», 1911. 1580 с.
19. Шашков А.Т. К изучению сибирских старообрядческих сочинений XVII века // Сибирь на перекрестье мировых религий : мат-лы межрег. конф. / отв. ред. А.П. Деревянко. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2002. С. 131–135.
20. Солодкин Я.Г. Первый митрополит Тобольский Корнилий и сибирское летописание его времени // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2019. Т. 29. № 1. С. 125–129.
21. Солодкин Я.Г. К истории Тобольского владычного летописания середины – второй половины XVII века // Православие. Наука. Образование. 2016. № 2. С. 14–21.
22. Манькова И.Л. Тобольский Знаменский монастырь в первой половине XVII века: рождение и становление // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2014. Вып. 2 (8). С. 139–178.
23. Майничева А.Ю. Деревянные церкви Сибири XVII века: формы, символы, образы. Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 2000. 63 с.
24. Павел Алеппский, архидиак. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / пер. с араб. Г. Муркоса. Вып. IV. М.: Изд-во Императорского общества истории и древностей российских при Московском университете, 1898. 195 с.

References

1. Baidin, V.I., Zolnikova, N.D. and Ovchinnikova, B.B. (eds.) (1999) *Siberian icon*. Omsk: Irtysh-92. (In Russ.)
2. Levtchenko, A.M. and Yarkov, A.P. (2016) ‘The Abalak icon in the context of the Siberian cultural space’, *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 2(1), pp. 138–154. doi:10.21684/2411-197X-2016-2-1-138-154. (In Russ.)
3. Baidin, V.I., Byzov, O.I., Vlasova, O.M., et al. (1997) *Nevyansk icon*. Ekaterinburg: Ural University. (In Russ.)
4. Trofimova, N.V. (2010) ‘Nevjansk iconographic school in the historiography of Russia’, *Bulletin of the South Ural State University. Social Sciences and the Humanities*, (8), pp. 76–79. (In Russ.)
5. Roizman, E.V. (2025) *Book about the Nevyansk icon*, in 3 vols. Ekaterinburg: Gonzo. (In Russ.)
6. Sukhorukova, N.V. (2023) ‘Icon painters of Tobolsk province of the 17th – early 20th century’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 146–155. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.008. (In Russ.)
7. Kondakov, N.P. (1914) *Iconography of the Mother of God*, in 2 vols. Saint Petersburg: Department of Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
8. Sulotsky, A.I. (2000) *Works, in 3 vols. Vol. 1: On the church antiquities of Siberia*. Tyumen: Yu. Mandrika Publ. (In Russ.)
9. Zavalishin, I.I. (1867) *Description of Western Siberia, in 3 vols. Vol. 3: Siberian-Kirghiz steppe*. Moscow: Izdaniye obshchestva rasprostraneniya poleznykh knig. (In Russ.)

10. Chistiakov, P.G. (2019) ‘The processions of the cross with the Jerusalem Theotocos icon from Bronnitsy, Bogorodsk county of Moscow region’, *Studia Religosa Rossica*, (1), pp. 101–116. (In Russ.)
11. Ziyaev, H.Z. (1983) *Economic relations of Central Asia with Siberia in the 16th–19th centuries*. Tashkent: Fan. (In Russ.)
12. Mikityuk, V.P. (2018) ‘The role of the Ekaterinburg entrepreneurs in the development of salatino industry of the Perm province (the end of 18 – beginning of 20th century)’, in Rukosuev, E.Yu. (ed.) *Industrial Urals. Bakunin Readings. Industrial modernization of Russia in the 18th–21st centuries*, in 2 vols, vol. 1 [Conference proceedings]. Ekaterinburg: Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, pp. 179–188. (In Russ.)
13. Mikityuk, V.P. (2023) ‘The role of Ekaterinburg merchant class in the development of interregional trade in lard the end of 18th – 19th centuries’, *Istoricheskiy Kurier = Historical Courier*, (5), pp. 101–108. doi:10.31518/2618-9100-2023-5-6 (In Russ.)
14. Fedorov, I.G. (2022) ‘The Shrine of the Krasnoyarsk Znamensky Skete’, in Chernyshev, V.G. (ed.) *Martyanovskie Local History Readings. Issue 15* [Conference proceedings]. Minusinsk: Minusinsk Museum of Local History, pp. 283–287. (In Russ.)
15. Shashkov, A.T. (2013) *Selected works*. Ekaterinburg: Basko. (In Russ.)
16. Kovaleva, T.I. (2022) ‘Early Tomsk copy of “The Legend on the Apparition and Miracles of the Abalak Icon of the Most Holy Theotokos in Tobolsk” in the history of the plot of the work’, *Drevnyaya rus’. Voprosy medievistiki = Old Russia. The Questions of Middle Ages*, (3), pp. 193–203. doi:10.25986/IRI.2022.8.89.016. (In Russ.)
17. Mankova, I.L. (2021) ‘Orthodox landscape of the Abalak settlement in the 17th century’, *Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary*, (35), pp. 116–140. doi:10.24412/2224-5391-2021-35-116-140. (In Russ.)
18. Solovyov, S.M. (1911) *History of Russia from Ancient times*, book 3, vols. 11–15. Saint Petersburg: Izdatelstvo Tovarishchestva Obshchestvennaya polza. (In Russ.)
19. Shashkov, A.T. (2002) ‘On the study of Siberian Old Believer writings of the 17th century’, in Derevyanko, A.P. (ed.) *Siberia at the crossroads of world religions* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirsk State University, pp. 131–135. (In Russ.)
20. Solodkin, Ya.G. (2019) ‘The first Tobolsk metropolitan Cornelius and the Siberian chronicle writing of his time’, *Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology*, 29(1), pp. 125–129. (In Russ.)
21. Solodkin, Ya.G. (2016) ‘To the history of Tobolsk metropolitan chronicles of the mid-to-late 17th century’, *Pravoslaviye. Nauka. Obrazovaniye = Orthodoxy. Science. Education*, (2), pp. 14–21. (In Russ.)
22. Mankova, I.L. (2014) ‘The Tobolsk Znamensky monastery in the first half of the 17th century: its rise and making’, *Vestnik Ekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii = Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary*, (2), pp. 139–178. (In Russ.)
23. Mainicheva, A.Yu. (2000) *Wooden churches of Siberia of the 17th century: forms, symbols, images*. Novosibirsk: Institute of Archeology and Ethnography SB RAS. (In Russ.)
24. Archdeacon Paul of Aleppo (1898) *The journey of the Antiochian Patriarch Macarius to Russia in the mid-17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo*, vol. 4. Moscow: Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University. (In Russ.)

Информация об авторе

Попова Кася, старший научный сотрудник, Музей «Невьянская икона», Екатеринбург, Российская Федерация, kasya20@yandex.ru.

Information about the author

Kasya Popova, Senior Research Fellow, Nevyansk Icon Museum, 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 08.10.2025; одобрена после рецензирования 22.10.2025; принята к публикации 23.10.2025.
The article was received by the editorial board on 08 October 2025; approved after reviewing on 22 October 2025; accepted for publication on 23 October 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 30–51. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 30–51. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.031.2:75.054(470.47)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.002

Калмыцкое народное искусство в творчестве художника-сценографа Владимира Ханташова



Сангаджиева Дельгр Владимировна

МБУ ДО «Детская художественная школа имени Г.О. Рокчинского», Элиста, Российская Федерация
maildelgr@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5718-4731

Аннотация. Исследование посвящено анализу художественного наследия сценографа Владимира Доржиновича (Дмитриевича) Ханташова (1932–2001), заслуженного деятеля искусств Калмыцкой АССР, члена Союза художников СССР. Материалом послужили произведения из собрания Национального музея Республики Калмыкия и частных коллекций. Деятельность Владимира Ханташова как художника театра, а позже и как режиссера, мало изучена, поэтому требует внимания исследователей. Мастер был первым представителем калмыцкого народа, получившим художественное образование в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, а также окончившим обучение на Высших режиссерских курсах при ГИТИСе (РАТИ).

В статье рассматривается влияние элементов композиционного и колористического решения, характерных для калмыцкого народного изобразительного искусства, на проекты художественного оформления спектаклей сценографа В.Д. Ханташова. На основе музейных и частных коллекций, архивных источников в статье впервые восстановлена хронология творческой биографии, изучен ранний период жизни художника, отмечен значительный вклад в историю развития сценографии и театрально-декорационного искусства в 1960–1990-е годы в Калмыкии. С применением системно-исторического подхода и сравнительного художественно-стилистического анализа произведений в статье доказывается, что изобразительный язык сценографии В.Д. Ханташова базируется на синтезе традиций российской школы театрально-декорационного искусства с элементами буддийской иконографии, принципами декоративно-прикладного искусства калмыков, знанием калмыцкого устного народного творчества и ойрат-калмыцкой письменности «тодо бичиг». В активной художественно-выставочной деятельности Владимир Ханташов как автор станковых живописных произведений проявляет интерес к маркерам национальной идентичности, делает визуальные акценты на народном костюме и орнаменте. В статье впервые вводятся в научный оборот ранее не опубликованные эскизы декораций и костюмов из музейных и частных собраний.

Ключевые слова: изобразительное искусство Калмыкии, театрально-декорационное искусство, калмыцкая народная культура, Владимир Ханташов, художник-сценограф, художник театра, эскизы декораций и костюмов

Благодарности: исследование выполнено при поддержке ООО «Ассоциация искусствоведов» (АИС).

Для цитирования: Сангаджиева Д.В. Калмыцкое народное искусство в творчестве художника-сценографа Владимира Ханташова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 30–51. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1239.

© Сангаджиева Д.В., 2025

Original article

Kalmyk folk art in the works of set designer Vladimir Khantashov

Delgr V. Sangadzhieva

Children's Art School named after G.O. Rokchinsky, Elista, Russian Federation
maildelgr@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5718-4731

Abstract. This study examines the artistic legacy of Vladimir Dorzhinovich (Dmitrievich) Khantashov (1932–2001), a renowned set designer who was honoured as an artist in the Kalmyk ASSR and was a member of the Union of Artists of the USSR. The research is based on works from the collection of the National Museum of the Republic of Kalmykia and private collections. Despite his significant contributions to the theatre world as a designer and later as a director, Khantashov's work has not been extensively studied and therefore requires further research. He was the first Kalmyk to receive formal artistic training at the Leningrad Institute of Theatre, Music, and Cinematography, and also completed additional training at the Higher Directing Courses at GITIS (RATI). This article explores the impact of compositional and colouristic elements from Kalmyk folk art on the set design projects of V.D. Khantashov. Drawing on museum and private collections, as well as archival sources, it presents a comprehensive chronology of his creative career, delves into his early life, and highlights his significant contributions to the development of scenography and theatrical decorative art in Kalmykia from the 1960s to the 1990s. Using a systemic historical approach and a comparative artistic and stylistic analysis of his works, this article reveals that V.D. Khantashov's scenography is a fusion of the Russian school of theatrical decorative art, Buddhist iconography, principles of Kalmyk decorative and applied art, and knowledge of Kalmyk oral folklore and the Oirat-Kalmyk script "todo bichig". In addition to his active involvement in artistic and exhibition activities, Vladimir Khantashov also showcases his interest in national identity through his easel paintings, with a particular focus on folk costume and ornamentation. This article presents previously unpublished sketches of sets and costumes from museum and private collections, making them available to scholars for the first time.
Keywords: fine arts of Kalmykia, theatrical and decorative art, Kalmyk folk culture, Vladimir Khantashov, set designer, theater artist, sketches of scenery and costumes

Acknowledgments: the research was carried out with the support of the Art Critics and Art Historians Association.

For citation: Sangadzhieva, D.V. (2025) 'Kalmyk folk art in the works of set designer Vladimir Khantashov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 30–51. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.002.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1239. (In Russ.)

Введение

При изучении творчества театрального художника следует учитывать как историко-культурный контекст, так и степень воздействия официальной идеологии на формирование репертуарной политики в театре. Труд художника-сценографа зависит от умения сочетать собственные эстетические принципы, знания в области материальной культуры разных народов, музыки, хореографии с неизбежными производственными ограничениями. Сценограф в театре становится полноценным мастером, активным участником создания яркого содержательного пространства и волнующего театрального действия при наличии широкого кругозора, творческого подхода, владения различными художественными навыками и технологиями.

Всеми перечисленными качествами обладал художник Владимир Доржинович Ханташов.

Актуальность исследования состоит в том, что оно впервые раскрывает роль и влияние традиционного искусства калмыков на творчество театрального художника, заслуженного деятеля искусств Калмыцкой АССР, члена союза художников СССР — Владимира Доржиновича (Дмитриевича) Ханташова (1932–2001). В исследовании затрагиваются вопросы влияния народной культуры калмыков и знаний буддийской иконографии на искусство сценографии 1960–1990-х годов и начала XXI века в Калмыкии. Анализируются стилистические особенности художественных решений в сценографии, плакатной графике, станковой живописи В.Д. Ханташова. В статье впервые отмечается новаторство художника в репрезентации свойств буддийской иконографии в сценографии театральных постановок.

Для дальнейшего сохранения и приумножения знаний о традициях калмыцкого изобразительного искусства в статье выделяются визуальные маркеры калмыцкой культуры, проявленные в сохранившихся предметах театрально-декорационного искусства из частных и музейных коллекций.

Научная литература об истории профессионального театра в Калмыкии в основном рассматривает этапы формирования труппы, раскрывает роль приглашенных специалистов — драматургов, режиссеров, композиторов, художников — в функционировании театральных коллективов, становлении репертуарной политики национального театра [1; 2; 3; 4]. Преобладают описания драматических постановок как фиксация режиссерского и исполнительского мастерства, где имя художника-постановщика или художника по костюмам упоминается вскользь [5; 6, с. 64; 7, с. 68]. Подробное исследование о специфике работы сценографов в Калмыкии отсутствует. В существующих литературных источниках преобладают лишь краткие описания декораций сцены, без анализа пластических средств и методов достижения художественных образов. Заслуживают внимания обзоры отдельных произведений театральных художников в Калмыкии в трудах С.Г. Батыревой [8], в публикациях Д.В. Сычёва[1], Ц.М. Адучиева [9], Л.А. Вихоцкого [10].

Анализ состояния искусствоведческой литературы, посвященной творчеству художников-сценографов, демонстрирует явную нехватку обобщающих исследований. Отсутствие монографических трудов, посвященных театральным художникам Калмыкии, обусловлено сравнительно поздним возникновением профессионального драматического театра в регионе. Его институционализация произошла в 1930-х годах, а первые научные исследования в области театрального искусства Калмыкии и формирование академической базы театроведения относится к концу 1960–1970-х, что свидетельствует об интересе исследователей к данной теме и необходимости углубленного изучения вопросов по истории калмыцкого театра [1; 2].

Данное исследование — первая попытка анализа взаимосвязи между самоидентификацией художника и его творческой практикой, что важно для понимания механизма формирования художественного образа и выявления специфических особенностей театральных проектов.

Целью исследования является выявление фактов влияния калмыцкой народной культуры и буддийского изобразительного искусства на художественное решение театральных проектов 1960–1990-х годов в Калмыкии на примере творчества художника В.Д. Ханташова. Кроме того, статья вводит в научный оборот ранее не опубликованные произведения из семейного архива вдовы художника — Ники Петровны Ханташовой.

Материалами для изучения послужили произведения В.Д. Ханташова из фондов Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова, научные источники, каталоги всесоюзных, региональных и республиканских художественных выставок, где представлены произведения театрально-декорационного искусства художников Калмыкии. Также проведена работа с личными архивами семьи художника, опубликованными мемуарами студентов-земляков, артистов — выпускников Калмыцкой театральной студии в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии начала 1960-х годов.

Применение системно-исторического подхода в исследовании позволило восстановить этапы развития творчества художника и хронологию воплощения театральных проектов. В изучении наследия художника использован сравнительный анализ произведений, выявляющий специфику изобразительных приемов мастера в контексте культурных и исторических событий, сопровождавших различные периоды его работы в театре. Художественно-стилистический анализ произведений применен для более детального изучения художественных особенностей живописи, плакатной графики и эскизов сценографии и театральных костюмов.

Анализ театрально-декорационного творчества В.Д. Ханташова

За свою творческую жизнь Владимир Ханташов оформил десятки спектаклей, был главным художником и режиссером Калмыцкого государственного драматического театра имени Баатра

[1] Сычёв Д.В. Незабытое живое // Теегин герл. 1988. № 1 (7). С 81–86.

Басангова (1970–1981), позже служил режиссером в этом же театре (1988–1989), а также был режиссером и заведующим постановочной частью Республиканского театра кукол (1989–1991) в Элисте. Все свои творения он связывал с Калмыкией и со своими зрителями-земляками.

Ранний период жизни мастера прошел в иноэтнической среде, в отрыве от культурных корней калмыцкого народа. Владимир Ханташов родился в многодетной семье в селе Дубовка (ныне Дубовское) Дубовского района Ростовской области, в местности, где жили потомки калмыков-казаков Области Войска Донского. Его мать Евдокия Бургуковна была умелой мастерицей, занималась изготовлением одежды и обуви для односельчан. Именно она передала сыну Владимиру не только любовь к ручному труду, но и интерес к народной культуре и религии. Отец Доржи Лазаревич был расстрелян по ложному доносу как «враг народа» по приговору «тройки НКВД» в 1938 году [5, с. 130]. В 1943 году, подобно всему калмыцкому народу, семья Ханташовых подверглась депортации из родных мест в Сибирь. В статусе спецпереселенцев они были отправлены в Томск, а затем обосновались в селе Ксеньевка Убинского района Новосибирской области, кроме того, некоторое время проживали в Новосибирске. В школе-семилетке у юного Володи выявились способности к рисованию, но обучение живописи в художественной школе для сына «врага народа» было недоступно. Оставался лишь один вариант: поступить в ремесленное училище, где он освоил профессию тракториста-слесаря третьего разряда, успешно завершив обучение в 1954 году с отличными оценками.[2]

Информация о художнике в различных источниках противоречива: встречаются расхождения в указании его отчества и даты рождения [11; 12]. Такое несоответствие в документах было частым явлением среди ссыльных калмыков. Труднопроизносимые имена записывались на привычный сибирскому уху лад, поэтому родное отчество художника «Доржинович» заменено в официальных документах на «Дмитриевич»[3]. В 1995 году Владимир Ханташов восстановил свои настоящие паспортные данные, а в 1996 году он и его близкие были реабилитированы как жертвы политических репрессий.[4]

В конце 1950-х годов, когда калмыки вернулись на территорию восстановленной Калмыцкой автономной республики, у местной молодежи появился свободный выбор профессионального пути. В феврале 1958 года в Элисте Ханташов был принят на работу в качестве художника в Горпромкомбинат при Министерстве местной промышленности, а чуть позже недолго работал художником афиш в кинотеатре «Родина».[5] В конце мая 1959 года Владимир Ханташов был принят на работу в Калмыцкий драматический театр бутафором, где помимо основной работы участвовал в спектаклях как актер массовых сцен [2, с. 221, 227].

Творческая карьера Ханташова развивалась параллельно с деятельностью коллег, прежде всего — первого главного художника Калмыцкого драматического театра Дмитрия Вячеславовича Сычёва (1908–1996), который начал работу в Элисте в 1937 году и внес огромный вклад в сохранение и развитие калмыцкого изобразительного искусства [4, с. 113–114]. В театре одновременно творили несколько художников, потому что в репертуаре были десятки спектаклей и каждая постановка требовала отдельного решения, продиктованного волей режиссера. За многолетнюю историю в калмыцком театре художниками-постановщиками и декораторами служили многие деятели калмыцкого изобразительного искусства, но именно Д.В. Сычёв и живописец Г.О. Рокчинский, выпускник Алма-Атинского театрально-художественного училища имени Н.В. Гоголя, были теми коллегами, с кем у Ханташова сложилось плодотворное сотрудничество.[6]

Запоминающимися для Ханташова стали насыщенные событиями годы учебы на театрально-постановочном факультете Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК, 1959–1964) по специальности «Театральная техника и оформление спектакля». В.Д. Ханташов стал первым калмыцким профессиональным театральным художником, успешно окончившим этот известный во всём мире вуз и получившим квалификацию «художник-технолог сцены» (ил. 1).

В публикациях о студенческих годах Ханташова упоминается имя его ведущего педагога по специальности в ЛГИТМиК, театрального режиссера и художника Николая Павловича Акимова (1901–1968), которого уважали все студенты за авторитетное мнение и художественное дарование [13, с. 97–98].

[2] Личный архив Ники Петровны Ханташовой (1947 г. р., Тюменская обл.): фотоматериалы, документы, справки. Элиста, 23.07.2025. Н.П. Ханташова — вдова Владимира Доржиновича Ханташова, пенсионер.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Интервью Клары Есиновны Сельвиной (1939 г. р., Элиста), актрисы, заслуженного работника культуры Республики Калмыкия, заслуженного деятеля искусств Монголии, пенсионера. Элиста, 03.08.2025. Тетрадь 1.



1. **В.Д. Ханташов (стоит третьим справа) с выпускниками и преподавателями ЛГИТМиК**; **Н.П. Акимов (сидит третьим слева).** Ленинград, 1964. Фото из архива Н.П. Ханташовой

Влияние таланта педагога Н.П. Акимова на студентов не раз описывали театральные критики, замечая почерк учителя в ранних произведениях молодых сценографов [13]. Не избежал этого влияния и Ханташов. Главным признаком в его работе, приобретенным от учителя, стало построение острой, нестандартной, лаконичной и запоминающейся композиции, в которой сразу задается настроение и отражается смысл спектакля.

Учеба в интеллектуальной атмосфере института привила молодому художнику привычку много читать и анализировать увиденное и услышанное от своих взрослых наставников. Именно его начитанность отмечает скульптор Владимир Васькин в воспоминаниях о ленинградских студентах-земляках [13, с. 97–98]. Кроме вузовской библиотеки, Ханташов посещал Публичную библиотеку, а также библиотеку в Академии художеств имени И.Е. Репина, читательский билет из которой он хранил в своем архиве всю жизнь.

По окончании обучения в Ленинграде Ханташов вернулся в Элисту и с 1964 года работал профессиональным художником-сценографом в Калмыцком драматическом театре имени Баатра Басангова. Первая его самостоятельная работа — это новое оформление спектакля «Чууче», сатирической комедии Б.Б. Басангова в 3-х действиях, режиссеры — Л.А. Александров, Э.-Г.Ц. Манджиев. Постановка с новой сценографией и костюмами шла с успехом весь театральный сезон 1964–1965 годов. Пьеса изобиловала яркими сценами, окрашенными национальным колоритом, имела долгую сценическую жизнь и неоднократно ставилась разными режиссерами.

«Чууче» — первая комедийная постановка о жизни в калмыцкой степи конца XVIII века в репертуаре национального театра с 1937 года. В 1939 году некоторые сцены из этого спектакля были показаны в Москве на неделе литературы и искусства, об этом оставил воспоминания первый художник-постановщик спектакля Дмитрий Сычёв.[7] Новый эскиз афиши к популярному репертуарному спектаклю — это часть дипломного выпускного проекта по сценографии молодого

[7] Сычёв Д.В. Незабытое живое. Указ. соч.

2. **В.Д. Ханташов. Афиша к спектаклю «Чууче»**.
1964.
Источник: [5]



художника В.Д. Ханташова. Композиция афиши представляет собой лаконичное графичное изображение главного героя, где сразу считывается гротескный характер персонажа (ил. 2). Плоскостное изображение Чууче — нойона, который купил себе княжеский титул, выделяется на плакате-афише крупным планом, силуэт фигуры в калмыцком бешмете нарисован условно, пропорции головы и верхней части туловища преувеличены. Отсутствие в изображении лица героя позволяет зрителю не ассоциировать его с конкретным актером, при этом образ передает накал эмоций бездарного невежды, погружая зрителя в атмосферу дореволюционной России. Здесь Владимир Ханташов продолжает использовать уместный и популярный прием «шутливого лаконизма», который ввел в научный оборот его педагог Н.П. Акимов [14, с. 34].

Для искусства Калмыкии 1960-е годы — время «постдепартационного» энтузиазма, открытого поиска национальной идентичности, переосмысления своего культурного кода. В театральной жизни Калмыкии этот период отмечен активными и созидательными событиями, живым интересом к первоисточникам национальной литературы и драматургии, поэтому В.Д. Ханташов максимально использует возможность визуально подчеркнуть сущностное ядро культуры своего народа. Для театрального художника в прочтении калмыцкой драматургии было важно восстановить, по определению искусствоведа С.Г. Батыревой, «нарушенную в силу исторических обстоятельств, преемственность художественных традиций, исторической памяти народа» [15, с. 10].

Выделение этнических маркеров традиционной калмыцкой культуры заметно в следующей работе В.Д. Ханташова — оформлении спектакля «Будамшу» (1965), поставленного по пьесе Ц.Г. Шагджин «Хитрый Будамшу» (1954) режиссером Э.-Г.Ц. Манджиевым.

О почти трехчасовом комедийном спектакле по мотивам бурятского фольклора, с новой сюжетной и языковой редакцией драматурга Цырена Шагджина исследователи могут судить по архивным черно-белым фотографиям, авторским цветным эскизам сценографии и нескольким газетным рецензиям. Однако эта постановка вошла в историю национального театра также благодаря запоминающейся афише, которую создал молодой художник Владимир Ханташов. Сохранившийся экземпляр этой афиши находится в фондах Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова (ил. 3).

В афише, созданной Ханташовым, автор демонстрирует мастерство графика: его линии выразительны, а композиция производит сильное впечатление благодаря своей точности и продуманности. Изображение гармонично сочетает контрасты насыщенных кобальтовых оттенков фона, темно-синего пятна несущейся лошади и белого силуэта фигуры с оранжевыми вкраплениями в одежде, яркого авторского шрифта в названии спектакля. В графических линиях образов отчетливо прослеживается манера «канонического оконтуривания», свойственная изображениям героев пантеона в буддийской живописи.

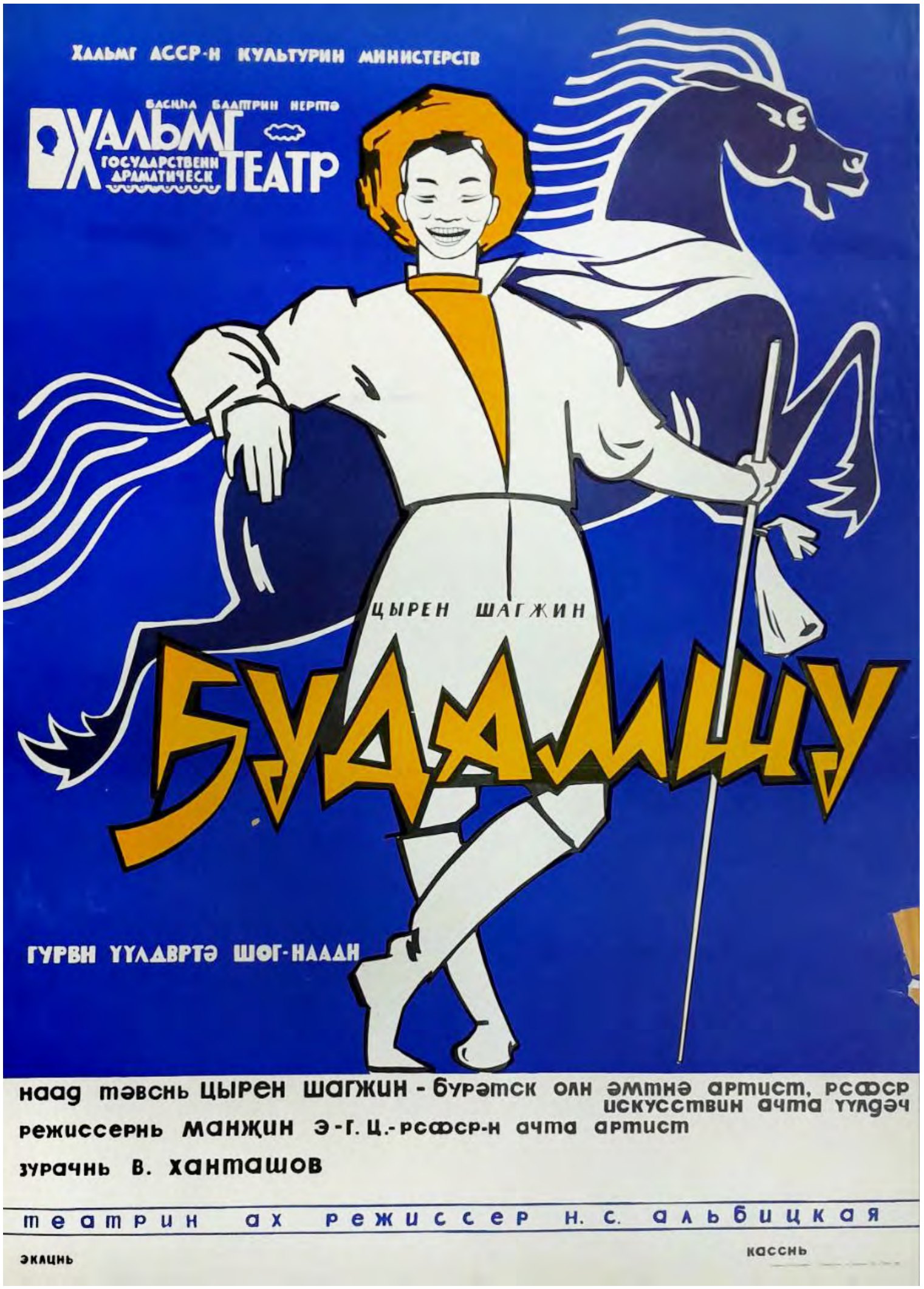
В этой работе художник следует творческому кредо своего педагога Н.П. Акимова, где броская афиша воспринималась не как обычная реклама спектакля, а как произведение, обладающее самостоятельной художественной ценностью [16, с. 79]. Образ возмутителя спокойствия Будамшу в калмыцком костюме, с чертами лица, близкими к автопортрету художника, запоминается зрителю благодаря четкому силуэту устойчивой фигуры, излучающей уверенность и оптимизм. Его фигура контрастирует с динамичным контуром скачущей лошади с развевающейся гривой и хвостом на втором плане изображения. Именно такой классический формальный прием контраста цвета, линий, форм придает плакату завершенность и художественную цельность.

Театральные критики в газетных рецензиях после премьерных спектаклей отмечали в качестве недочета наличие калмыцких костюмов у артистов, играющих пьесу из жизни бурятов, на фоне стилизованных декораций забайкальских гор [2, с. 286]. Прием сближения героев пьесы, визуально схожих с калмыцким зрителем, да еще и в традиционных народных костюмах, был продиктован волей режиссера, решением художника-постановщика Ханташова, а также скромными возможностями костюмерного цеха театра[8]. Решение художника-постановщика и режиссера представить героев таким образом было обусловлено стремлением подчеркнуть историческое родство и общность духовной культуры братских народов. Но в 1960-х годах в среде критиков превалировало стремление видеть реалистическое оформление спектакля в стилистике соцреализма и буквальное соответствие тексту пьесы [14, с. 28–30], а новаторский условный язык сценографии был еще редким явлением на калмыцкой сцене. Подобное решение спектакля фиксирует ранний этап смены художественных приемов в сценографии — от живописной реалистичной декорации до каркасной минималистичной объемной конструкции, что впоследствии стало общемировой тенденцией к условности в сценографии [14, с. 28–30].

Ханташов как сценограф в этом спектакле задействовал всё пространство сцены, искусно использовал подсветку игрового занавеса

[8] Интервью Е.К. Сельвиной. Указ. источник.

3. **В.Д. Ханташов. Афиша к спектаклю «Будамшу» по пьесе Ц. Шагжина**.
1965.
84 × 62.
Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова





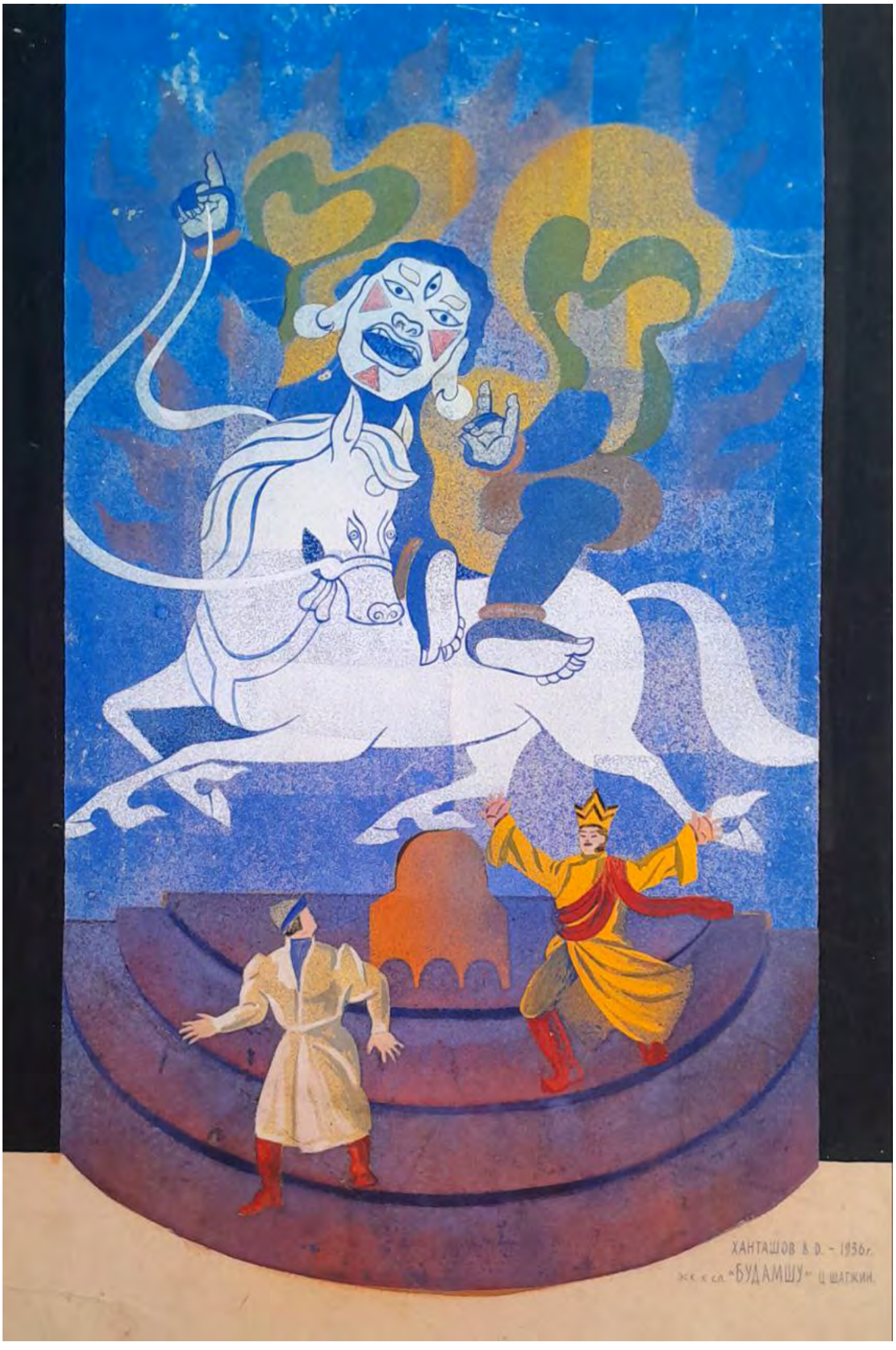
4. **В.Д. Ханташов (второй слева в верхнем ряду) с участниками постановочной группы спектакля «Будамшу»**. 1965. Фото из архива Н.П. Ханташовой

для большей выразительности изобразительно-пластических образов, благодаря чему визуальное восприятие спектакля приобрело эффектную ориентальную атмосферу.

В газетных публикациях после премьеры высказывались критические замечания относительно режиссерского решения, резкого контраста между мизансценами, но в то же время отмечалась яркость изобразительного ряда и то, что эта постановка — «наиболее содержательная и удачная работа сезона… первая встреча с искусством бурятского народа на калмыцкой земле прошла успешно» [2, с. 287].

Эскизы декораций к спектаклю «Будамшу», сохранившиеся в коллекции Национального музея РК имени Н.Н. Пальмова, выполнены гуашью на бумаге (размер листов 72 × 52 см) с использованием необычной техники «набрызга», распыления краски через трафареты. Они предстают как визуальные интерпретации, вдохновленные классическими канонами буддийской живописи, но представленные в новом, современном ключе.

5. **В.Д. Ханташов. В хуруле. Эскиз к спектаклю «Будамшу» по пьесе Ц. Шагджина**. 1965. Бумага, гуашь. 72 × 52. Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова. Фото Д.В. Сангаджиевой



В решении декорации сцен «В хуруле» (1965), «У нойона» (1965) Владимир Ханташов не копирует убранство буддийского сооружения, а только намекает на то, что действие происходит в культовом месте и связано с сословными различиями героев спектакля. Таким образом, художник в этих работах рискованно балансирует между антирелигиозным контекстом доминирующей на тот момент официальной советской идеологии и желанием отразить общий фундамент бурятской и калмыцкой традиционной культуры в виде буддийской иконографии.

Изображая на игровом занавесе гневное божество Лхамо и священных снежных львов — защитников веры, всегда находящихся в любом буддийском храме, Ханташов не стремился к точному соблюдению иконографических характеристик персонажей буддийского пантеона в их трактовке и в пропорциях. Художник дает понять, что это не предмет духовной практики, и лишь намекает на религиозный антураж сюжета как необходимый элемент сценографии спектакля (ил. 5–6).

Два эскиза к оформлению спектакля «Будамшу» — «В хуруле» и «У нойона» — Владимир Ханташов демонстрирует в 1967 году на Всесоюзной художественной выставке произведений театральных художников в Центральном выставочном зале в Москве, достойно представляя театрально-декорационное искусство Калмыкии. В этом же 1967 году он был участником выставки молодых театральных художников в Ленинграде, где показал афишу и эскизы декораций спектаклей по современной драматургии [10]. Насыщенные восточным колоритом и уже запомнившиеся зрителю красочные эскизы к спектаклю «Будамшу» с честью представляли калмыцкое театрально-декорационное искусство на «Выставке произведений художников автономных республик РСФСР» в 1971 году в Москве [17].

Следующий этап жизни и творчества Ханташова — это еще большее погружение в театральную атмосферу, где идет поиск новых путей для самореализации. Опыт его наставника, Н.П. Акимова, который успешно сочетал в себе роли художника театра, графика и режиссера, вдохновил Владимира Ханташова. Это стало для него примером гармоничного объединения разных видов деятельности, что пробудило в нем интерес к режиссуре. В результате в 1969 году он поступает на Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе (РАТИ) в Москве, чтобы профессионально изучать это направление.

В творческой характеристике на В.Д. Ханташова, выданной после окончания курсов руководителем группы театров драмы при Академическом Малом театре, народным артистом РСФСР Л.В. Варпаховским, отмечено: «…он обратил внимание своей исключительной пытливостью, большой заинтересованностью к многослойной профессии режиссера и проявил особый, очень плодотворный интерес к действенной основе спектакля…»[9].

После учебы на высших режиссерских курсах Владимир Ханташов реализует свои творческие замыслы в качестве режиссера и одновременно художника-постановщика. В результате его деятельности в двух ипостасях появились такие спектакли, как «Сердце матери» по пьесе А.Б. Балакаева (1974) [6, с. 64], «Цаһан керә. Белая ворона» по пьесе Т.А. Миннулина (1977), «Прошлым летом в Чулимске» по пьесе А.В. Вампилова (1978) и другие. В 1975 году Ханташов оформляет спектакль «Случай, достойный удивления» по пьесе Б.Б. Басангова в постановке режиссера Б.А. Шагаева, где соединяет традиционные изобразительные мотивы с современными композиционными решениями динамической трансформации декораций. В следующем году работает над оформлением комедии Б.Б. Басангова «Кенз байн» (1976), также в постановке Б.А. Шагаева [5, с. 59–90].

В 1980 году спектакль режиссера В.Д. Ханташова «Дядя Ваня» участвовал во Всесоюзном смотре-конкурсе, посвященном 120-летию со дня рождения А.П. Чехова, в Таганроге, где получил высокую оценку жюри, с вручением диплома от Министерства культуры РСФСР и председателя правления «Всероссийского театрального общества», а также ценного приза [5, с. 133].

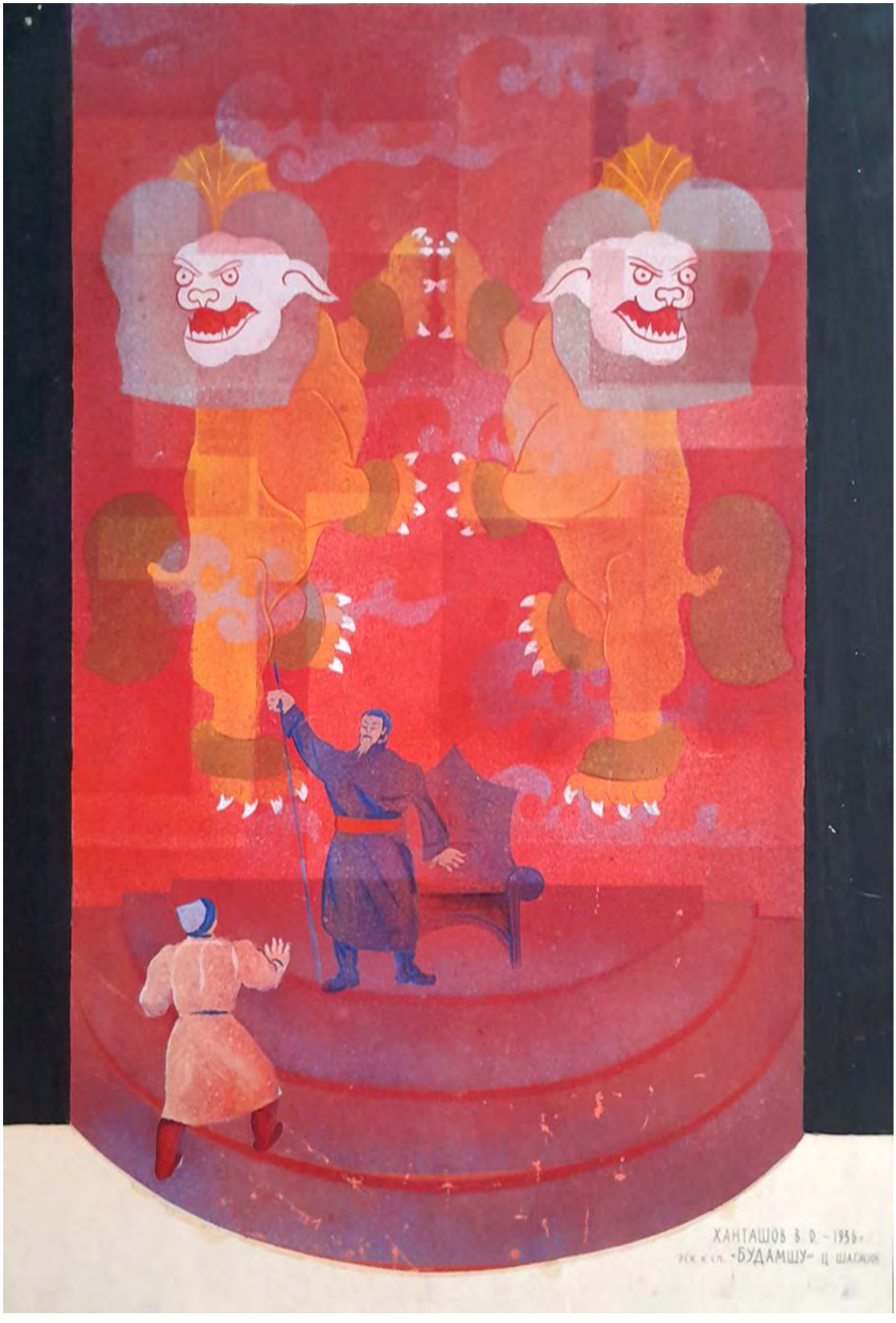
При всём разнообразии дарования художника, способного работать над постановками в разных жанрах и стилистических направлениях, именно национальная драматургия давала возможность автору наиболее полно проявить свои творческие способности. Поколение «детей Сибири» в своих художественных проектах увлеченно транслировало тот массив национальной культуры, за упоминание которой его земляки в годы депортации получали реальные сроки заключения.

Для Владимира Ханташова возможностью заявить о важности сохранения национальной культуры предков стал проект по оформлению спектакля «Бумбин орн» (1976) по пьесе Б.Б. Басангова, режиссером которого был И.И. Богданов.

Благодаря тому, что эскизы В.Д. Ханташова сохранились в фондах Национального музея РК имени Н.Н. Пальмова в полном объеме, по ним можно судить о комплексном подходе художника к работе над оформлением новой версии постановки по мотивам калмыцкого героического эпоса «Джангар». Эскизы выполнены темперой на бумаге размером 70 × 50 см и демонстрируют творческий метод Ханташова в работе над сценографией — переосмысленное глубокое погружение

[9] Личный архив Н.П. Ханташовой. Указ. источник.

6. **В.Д. Ханташов. У нойона. Эскиз к спектаклю «Будамшу» по пьесе Ц. Шагджина**.
1965.
Бумага, гуашь.
72 × 52.
Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова.
Фото Д.В. Сангаджиевой





7. **В.Д. Ханташов. Ставка Джангара. Эскиз оформления сцены из спектакля «Бумбин орн»**.
1976.
Бумага, темпера, лак.
65 × 90.
Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова.
Фото Д.В. Сангаджиевой



8. **В.Д. Ханташов. Ставка Мангна-хана. Эскиз оформления игрового занавеса к спектаклю «Бумбин орн» по пьесе Б.Б. Басангова**.
1976.
Бумага, темпера, лак.
65 × 90.
Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова.
Фото Д.В. Сангаджиевой



9. **В.Д. Ханташов. Дворец Мангна-хана. Эскиз оформления игрового занавеса к спектаклю «Бумбин орн» по пьесе Б.Б. Басангова**. 1976. Бумага, темпера, лак. 65 × 90. Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова. Фото Д.В. Сангаджиевой

в мифологию, историю материальной культуры народа, что позволяет художнику-сценографу быть полноценным творцом спектакля. В предложенных цветовых решениях отражается источник вдохновения сценографии Ханташова — это колористическая палитра народного декоративно-прикладного искусства калмыков, базирующаяся на фундаменте канонической буддийской иконографии.

В оформлении сцены «Ставка Джангара» в спектакле «Бумбин орн» перед художником стояла задача впечатлить зрителя величественным образом гигантского древа жизни. В этом образе скрыта аллюзия на священное дерево Бодхи, под кроной которого, согласно легенде, Будда Шакьямуни достиг просветления. Буддийское влияние в тексте героического эпоса «Джангар» известно знатокам фольклора, в том числе и художнику, поэтому Ханташов предложил зрителю погрузиться в глубокий символизм духовного мира народных богатырей, а также использовал в решении игрового занавеса палитру жизнерадостных цветовых оттенков в традициях народного орнамента «зег». Градиентно растянутые яркие желто-зеленые и сине-голубые оттенки контурно обрамляют силуэт стилизованного изображения дерева. Ветви дерева и листва изображены как увеличенные декоративные элементы народной вышивки в оранжево-желтых тонах с растительными элементами цветков лотоса, священных для буддистов. Выбранное художником декоративно-монументальное решение сценографии самодостаточно, не требует дополнительных атрибутов и изобразительных элементов. Таким образом, в художественной концепции авторской сценографии Ханташов регулирует степень изобразительности на сцене, при этом учитывает величие фольклорной основы пьесы и народное восприятие героического эпоса «Джангар» (ил. 7).

В эскизе сцены «В ставке Мангна-хана» к спектаклю «Бумбин орн» Ханташов материализует идею противоборства добра и зла, использует яркие контрастные сочетания теплых и холодных цветов, темного фона и светлых элементов подвесных декораций. Здесь также присутствует отсылка к образу огнедышащего дракона из восточной



10. **В.Д. Ханташов. Граница. Оформление сцены из спектакля «Бумбин орн» по пьесе Б.Б. Басангова**. 1976. Бумага, темпера, лак. 65 × 90. Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова. Фото Д.В. Сангаджиевой

культуры, а симметрично расположенные черепа как символ смерти использованы для создания эмоциональной атмосферы ставки Мангна-хана, вероломного правителя, противника богатырей Джангара и Хонгора. Направление копий на центральную линию сцены еще больше усиливает драматизм мизансцены. Здесь, как и в эскизе «Дворец Мангна-хана», в качестве маркера пространства главного антагониста использован доминирующий насыщенный красный цвет, представленный в форме языков пламени и огненного заката, таким образом визуально подчеркнут главный атрибут Мангна-хана — красное знамя (ил. 8–9).

В предложенном Ханташовым решении сцены «Пики» этого же спектакля использован условно-пейзажный подход к сценам противоборства двух сил. Цветовая гамма пространства неба в холодных серых и фиолетово-бордовых оттенках становится фоном, где выделяются стилизованная крыша-пагода дворца Джангара и стройные ряды оборонительных щитов и копий на втором плане сцены, а также острые пики у просцениума (ил. 10).

Эскиз игрового занавеса к спектаклю «Бумбин Орн» рассматривается как гимн героическому народному эпосу «Джангар», где скачущие богатыри гармонично вплетаются в канву «вечного неба», образуя динамичное единство всадников в декоративно-плоскостном пространстве изобразительного поля. Изображение выходит за границы эскиза, воспринимается зрителем как яркое самостоятельное монументальное произведение (ил. 11).

Для удобства экспонирования на различных выставках авторские эскизы главных сцен спектакля «Бумбин орн» были закреплены самим художником с помощью клея на листах фанеры, а красочная поверхность покрыта защитным лаком. Эскизы костюмов богатырей дружины Джангара и свиты Мангна-хана для этого же спектакля выполнены гуашью на листе вытянутого горизонтального формата размером 41 × 151 см. В соответствии с драматургией спектакля герои изображены в контрастной цветовой гамме для четкого различия зрителем



11. **В.Д. Ханташов. Эскиз оформления спектакля «Бумбин орн» по пьесе Б.Б. Басангова**. 1976. Бумага, темпера, лак. 65 × 90. Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова. Фото Д.В. Сангаджиевой

противоборствующих сил и представляют собой ритмически расположенные образы с композиционно выверенными позами и жестами актеров (ил. 12).

В советский период истории страны 1970-е годы в изобразительном искусстве Калмыкии были наиболее продуктивными: образовался самостоятельный Союз художников Калмыцкой АССР как региональное отделение Союза художников РСФСР и СССР, активно проводились выездные выставки различного уровня, осуществлялись государственные закупки произведений у авторов для пополнения музейного фонда. Владимир Ханташов в этот период успешно вступил в региональное отделение Союза художников СССР, активно участвовал в выставочных проектах как живописец, а позже, в 1980-х годах, как художник-монументалист работал в Калмыцких художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР в Элисте, создавал совместно с коллегами смальтовые мозаичные композиции для различных общественных объектов республики.[10] Его талант владения живописной палитрой и стилизацией фигуративных образов проявился в монументальной и станковой живописи.

Самая известная и запоминающаяся картина В.Д. Ханташова «В вихре танца» (1970–1972), написанная темперой на холсте, была отмечена в разделе «Живопись» в каталоге Республиканской юбилейной художественной выставки «Советская Калмыкия – 4», которая проходила в Элисте в 1973 году [11]. В настоящее время работа находится в коллекции Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова (ил. 13).

Рассматривая композицию и цветовую гамму картины, важно отметить, что образы танцоров в национальных калмыцких костюмах представляют собой гармоничное сочетание двух разных художественных подходов. С одной стороны, это традиционная фигуративная жанровая композиция, а с другой — декоративно-плоскостное решение, характерное в том числе и для восточной живописи. Динамичная сцена, исполненная

[10] Личный архив Н.П. Ханташовой. Указ. источник.



12. **В.Д. Ханташов. Фрагмент эскизов костюмов к спектаклю «Бумбин орн»**.
1976.
Бумага, темпера, гуашь.
41 × 151.
Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова.
Фото Д.В. Сангаджиевой

артистами, отсылает зрителя к ярким моментам фольклорного праздника. Характер стремительных движений, присущих калмыцкому танцу, Ханташов смог передать благодаря изображению точных поз фигур, свойственных пластике танцовщиков. Контраст теплых и холодных оттенков цветового решения пространства в сочетании с плавными линиями силуэтов фигур, объединенных скругленными линиями фона, делает картину самобытным, уникальным произведением калмыцкой станковой живописи.

Одной из поздних работ Владимира Ханташова в качестве художника-сценографа стало оформление спектакля «Зая-Пандита» (1999)



13. **В.Д. Ханташов. В вихре танца**. 1972. Холст, темпера. 94 × 90. Национальный музей Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова. Фото Д.В. Сангаджиевой

на сцене Калмыцкого национального музыкально-драматического театра. Режиссером спектакля Борисом Шагаевым совместно с творческим коллективом театра впервые в постперестроечной России была осуществлена постановка о жизнедеятельности создателя национальной письменности ойратов, буддийского просветителя Зая-Пандита Намкхай Гьяцо (1599–1662).

Спектакль «Зая-Пандита» участвовал в I фестивале национальных театров «Сцена без границ» на Северном Кавказе (Владикавказ, 2000), а также в III Международном фестивале монголоязычных театров в Улан-Баторе (2001), получив высокую оценку жюри за сценографию и запоминающуюся работу актера В. Базырова в роли буддийского просветителя. Спектакль с большим интересом был встречен калмыцким и фестивальным зрителем [5, с. 157–163; 7]. По словам Н.А. Дорджи-Гаряевой, «сценография лаконичная, выполненная в красно-золотистых тонах одежды, лампады



14. **В.Д. Ханташов. Эскизы костюмов к спектаклю «Зая-Пандита»**.
1999.
Бумага, гуашь.
20 × 30.
Частная коллекция.
Фото Д.В. Сангаджиевой

на деревянных подставках создавали представление о буддийском храме, но реальнее всего выглядели монахи…» [5, с. 111]. Эскизы костюмов к этому спектаклю подтверждают глубокий интерес художника к изучению материальной культуры ойратов, китайцев, тибетцев, демонстрируют его знание конструктивного и цветового различия в светском и монашеском облачении (ил. 14).

Остановимся на анализе художественного решения Ханташовым афиши к спектаклю «Зая-Пандита», заслуживающей внимания как самостоятельное графическое произведение. Здесь в трактовке образа монаха-просветителя соединяются приемы строгой линейной стилизации, близкой к буддийской иконографии, а также вариации на тему старокалмыцкой письменности «тодо бичиг» с авторским шрифтом на кириллице, но напоминающим восточную вертикальную вязь букв (ил. 15).

Как справедливо отмечает искусствовед К.П. Батырева, «линеарное решение композиции сообщает произведению эстетику, очищенную от повествовательного начала. Она проста и ясна как литературный язык, оставленный великим реформатором. Легкость художественного “попадания” в образ и его восприятия обеспечены аскетичным языком графики и профессиональным подходом в решении прикладных задач в искусстве. Опытным глазом художника увиден образ ойратского гуманиста в кажущейся простоте воплощения» [18, с. 47–48]. Гармоничный строгий образ ученого-просветителя, созданный Владимиром Ханташовым, самобытен, не похож на другие подобные произведения, созданные калмыцкими художниками прежде. В композиционном решении, в трактовке лица высокого духовного лидера он отталкивается от первооснов буддийского изобразительного искусства, а именно от традиционного иконографического канона.

Выводы

Уточнение фактов биографии художника В.Д. Ханташова, исследование его творчества в культурно-историческом контексте позволили выявить фундамент его образного мышления и маркеры национальной идентичности: это фольклор и эпос «Джангар», декоративно-прикладное народное искусство калмыков, а также буддийская иконография.

На протяжении творческого пути художник подтверждал причастность к калмыцкой культуре, использовал в работе элементы визуального кода своего этноса. Знание истории, культуры, религии предков послужили Ханташову источником вдохновения для создания уникальных произведений. Графическое применение старокалмыцкой вертикальной письменности «тодо бичиг» еще больше подчеркнуло национальный характер оформленных им спектаклей.

Калмыцкий костюм использовался В.Д. Ханташовым в спектаклях не только в постановках национальной драматургии, что предоставляло зрителю дополнительную возможность познакомиться с элементами культуры калмыков. Колористическое решение с полутоновыми различиями национальной вышивки «зег» и элементы растительного орнамента в традиционной вышивке «золóтной» нитью явились базовыми компонентами изобразительного ряда в сценографии Ханташова.

Применение композиционных и стилистических приемов буддийской иконографии в синтезе с основными принципами российской школы

15. **В.Д. Ханташов. Афиша к спектаклю «Зая-Пандита»**.
1999.
Офсетная печать.
80 × 60.
Частная коллекция.
Фото Д.В. Сангаджиевой



сценографии и плакатной графики послужили инструментом для реализации художественных замыслов в произведениях Владимира Ханташова.

Научное осмысление творческих результатов профессиональной деятельности художника-сценографа необходимо рассматривать в контексте освоения общей искусствоведческой проблематики — истории развития театрально-декорационного искусства в Калмыкии. Исследование, посвященное истокам сценографии калмыцкого театра от древнего костюмированного культового обрядового действия до высокотехнологичных иммерсионных постановок и перфомансов, в дальнейшем станет актуальной темой будущих научных статей.

Список источников

1. Батинова И.В. Истоки зарождения театра в Калмыкии // Oriental Studies. 2012. Т. 5. № 4. С. 29–33.
2. Калмыцкий театр (1927–1967) : Материалы и документы / сост. Д. В. Сычёв. Элиста: [б. и.], 1972. 378 с.
3. Лиджиев Н.С. Современный калмыцкий театр. Элиста: Калмиздат, 1975. 109 с.
4. Турченко Л.И. Калмыцкий театр. Время и Память (1926–1943 гг.). Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 368 с.
5. Дорджи-Гаряева Н.А. Калмыцкий театр в русле российской театральной культуры, 1970–2010 гг. Элиста: Джангар, 2016. 208 с.
6. Арсанова В.Ч. Жизнь! Сказка! Элиста: [б. и.], 2022. 192 с.
7. Сельвина К.Е. Как я стала министром. Элиста: Изд-во КалмГУ, 2023. 188 с.
8. Батырева С.Г. Изобразительное искусство Калмыкии XX века (1957–2000). Элиста: КИГИ РАН, 2014. 225 с.
9. Адучиев Ц.М. Владимир Ханташов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1979. 15 с., ил.
10. Вихоцкий Л.А. В.Д. Ханташов // Художники Советской Калмыкии : набор из 14 буклетов / сост. И.Г. Ковалёв. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1971. 4 с.
11. Республиканская художественная выставка «Советская Калмыкия – 4» : каталог. Элиста: Министерство культуры Калмыцкой АССР, 1974. 111 с.
12. Художники Калмыкии : альбом. Элиста: Джангар, 2009. 158 с.
13. Васькин В.С. Зов родного края. Хроника одной судьбы. Чебоксары: ЗАО ЦСП «Типография Брындиных», 2014. 249 с.
14. Художники театра о своем творчестве. Акимов. Бобышов. Босулаев. Вильямс. [и др.] : сборник / сост.: Ф.Я. Сыркина, Б.Г. Кноблок, А.Г. Мовшенсон, Е.И. Буторина. М.: Советский художник, 1973. 422 с.
15. Батырева С.Г. Изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х годов XX века (К проблеме этнической идентичности творческой личности) // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 3 (28). С. 9–12.
16. Островский М.А. Художник и театр. М.: Советский художник, 1965. 79 с.
17. Выставка произведений художников автономных республик РСФСР. Живопись, скульптура, графика, монументальное, театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство : каталог. М.: Советский художник, 1971. 104 с.
18. Батырева К.П. Образ Зая-пандиты в творчестве калмыцких художников // Актуальные проблемы современного искусствоведения в Республике Алтай : Материалы научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения алтайского искусствоведа В.И. Эдокова / отв. ред. Н.В. Екеев. Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография, 2016. С. 47–48.

References
1. Batinova, I.V. (2012) 'The sources of the theatre origination in Kalmykia', *Oriental Studies*, 5(4), pp. 29–33. (In Russ.)
2. Sychev, D.V. (comp.) (1972) *Kalmyk theater (1927–1967): Materials and documents*. Elista: s. n. (In Russ.)
3. Lidzhiev, N.S. (1975) *Modern Kalmyk theater*. Elista: Kalmizdat. (In Russ.)
4. Turchenko, L.I. (2021) *Kalmyk theater. Time and Memory (1926–1943)*. Elista: KalmSC RAS. (In Russ.)
5. Dorji-Garyaeva, N.A. (2016) *Kalmyk theatre in the context of Russian theatre culture, 1970–2010*. Elista: Dzhangar. (In Russ.)
6. Arsanova, V.Ch. (2022) *Life! A Fairytale!* Elista: s. n. (In Russ.)
7. Selvina, K.E. (2023) *How I became a Minister*. Elista: KalmSU Publ. (In Russ.)
8. Batyreva, S.G. (2014) *The fine arts of Kalmykia (1957–2000)*. Elista: Kalmyk Institute for Humanities Research, RAS. (In Russ.)
9. Aduchiev, Ts.M. (1979) *Vladimir Khantashov*. Elista: Kalmyk book publishing house. (In Russ.)
10. Vikhotsky, L.A. (1971) 'V.D. Khantashov', in Kovalev, I.G. (comp.) *Artists of Soviet Kalmykia* [A set of 14 booklets]. Elista: Kalmyk book publishing house. (In Russ.)
11. Anon. (1974) *Republican art exhibition "Soviet Kalmykia – 4"* [Catalogue]. Elista: Ministry of Culture of the Kalmyk ASSR. (In Russ.)
12. Anon. (2009) *Artists of Kalmykia* [Album]. Elista: Dzhangar. (In Russ.)
13. Vaskin, V.S. (2014) *The call of the native land. Chronicle of one fate*. Cheboksary: Bryndins Publ. (In Russ.)
14. Syrkin, F.Ya., Knoblok, B.G., Movshenson, A.G. and Butorina, E.I. (comps.) (1973) *Theater artists about their work. Akimov. Bobyshov. Bosulaev. Williams* [Collection]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
15. Batyreva, S.G. (2008) 'The Kalmyk fine art in 60–90-th years of XX century (to the question of creative person's ethnic identity)', *Cultural Studies of Russian South*, (3), pp. 9–12. (In Russ.)
16. Ostrovsky, M.A. (1965) *Artist and theater.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
17. Anon. (1971) *Exhibition of works by artists from the autonomous republics of the RSFSR. Painting, sculpture, graphics, monumental, theatrical, decorative, and applied arts* [Catalogue]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
18. Batyreva, K.P. (2016) 'The image of Zaya-Pandita in the works of Kalmyk artists', in Ekeyev, N.V. (ed.) *Actual problems of contemporary art criticism in the Altai Republic* [Conference proceedings]. Gorno-Altaisk: Gorno-Altaisk Printing House, pp. 47–48. (In Russ.)

Информация об авторе
Сангаджиева Дельгр Владимировна, преподаватель, МБУ ДО «Детская художественная школа имени Г.О. Рокчинского», Элиста, Российская Федерация. Член «Ассоциации искусствоведов» (АИС); maildelgr@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5718-4731.

Information about the author
Delgr Vladimirovna Sangadzhieva, Teacher, Children's Art School named after G.O. Rokchinsky, Elista, Russian Federation. Member of the Art Critics and Art Historians Association; maildelgr@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5718-4731.

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

Статья поступила в редакцию 01.10.2025; одобрена после рецензирования 20.10.2025; принята к публикации 22.10.2025.
The article was received by the editorial board on 01 October 2025; approved after reviewing on 20 October 2025; accepted for publication on 22 October 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 52–67. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 52–67. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.052+7.046.3
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.003

Образы Богоматери из галереи базилики Благовещения в Назарете





Усанова Алла Леонидовна

Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация
alla_leo@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-4815-2658

Будкеев Сергей Михайлович

Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация
lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8948-1696

Аннотация. В статье дан аналитический обзор произведений монументального искусства, украшающих галереи архитектурного комплекса базилики Благовещения в Назарете. Они переданы в дар от христианских (католических) общин из разных стран мира и посвящены художественному образу Богоматери. Единый размер монументальных панно, размещенных в открытой галерее и интерьере базилики, позволяет говорить о том, что их появление — часть архитектурного замысла автора проекта Джованни Муцио (1893–1982). Практика пожертвований на украшение церквей, распространенная во многих религиях, особенно актуальна для храмов, расположенных в местах библейских событий. Произведения с единым сюжетом, выполненные в основном в технике мозаики, снабжены надписью о стране происхождения, но не атрибутированы и, за редким исключением, не имеют автора. Цель статьи — выявить стилистические особенности и систематизировать художественные трактовки образа Богоматери в произведениях, подаренных европейскими общинами, и в работах мастеров из стран, где христианство не является традиционной религией. В исследование не включены немногочисленные работы модернистской направленности. Исследование с опорой на искусствоведческие методы позволило выделить три основных группы произведений со схожими характеристиками. К первым двум относятся те, которые прямо или косвенно наследуют традиции религиозного искусства христианского мира — больших стилей прошлого западноевропейского искусства или византийского иконографического канона. Третью группу составляют самобытные интерпретации образа Богоматери в работах мастеров из стран Юго-Восточной Азии. При всём разнообразии художественных техник и уровней мастерства произведения имеют ярко выраженный национальный характер. Эта особенность проявляется не только во внешности Марии и Иисуса, облаченных в одежды, традиционные для региона, но и во включении в композицию символических элементов, имеющих сакральный смысл для национальной культуры.

Ключевые слова: монументальное искусство, искусство XX века, художественная традиция, базилика Благовещения, Назарет, монументальные панно, мозаика, образ Богоматери

Для цитирования: Усанова А.Л., Будкеев С.М. Образы Богоматери из галереи базилики Благовещения в Назарете // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 52–67. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1244.

© Усанова А.Л., Будкеев С.М., 2025

The Art of Eurasia, 2025, (4). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

Images of the Virgin Mary from the gallery of the Basilica of the Annunciation in Nazareth

Alla L. Usanova

Altai State University, Barnaul, Russian Federation
alla_leo@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-4815-2658

Sergey M. Budkeev

Altai State University, Barnaul, Russian Federation
lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8948-1696

Abstract. This article provides an analytical review of the monumental works of art decorating the galleries of the architectural complex of the Basilica of the Annunciation in Nazareth. The artworks were donated by Christian (Catholic) communities from around the world and are dedicated to the artistic representation of the Mother of God. The uniform size of the monumental panels, located in both the open gallery and the interior of the basilica, suggests that their inclusion was part of the original architectural design by Giovanni Muzio (1893–1982). The practice of donating art for the decoration of churches, common in many religions, is particularly relevant for churches located at sites of biblical events. These works, primarily executed in mosaic, are inscribed with the country of origin but are not attributed to specific artists, with rare exceptions. The purpose of this article is to identify stylistic features and systematize artistic interpretations of the Virgin Mary in works donated by European communities and in works by artists from countries where Christianity is not a traditional religion. The study does not include a few works with a modernist orientation. Using art historical methods, the study identified three main groups of works with similar characteristics. The first two include those that directly or indirectly inherit the traditions of religious art of the Christian world — the grand styles of past Western European art or the Byzantine iconographic canon. The third group comprises distinctive interpretations of the Virgin Mary in works by artists from Southeast Asia. Despite the diversity of artistic techniques and levels of craftsmanship, these works possess a distinctly national character. This distinctiveness is manifested not only in the appearance of Mary and Jesus, dressed in traditional garments of the region, but also in the inclusion of symbolic elements within the composition that hold sacred meaning for the national culture.
Keywords: monumental art, 20th-century art, artistic tradition, Basilica of the Annunciation, Nazareth, monumental panels, mosaics, image of the Mother of God

For citation: Usanova, A.L. and Budkeev, S.M. (2025) ‘Images of the Virgin Mary from the gallery of the Basilica of the Annunciation in Nazareth’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 52–67. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1244. (In Russ.)

Введение

Базилика Благовещения в Назарете является одним из величественнейших архитектурных сооружений и объектом паломничества современного христианского мира. Для храма, возведенного на возвышенном месте, где, по преданию, находился дом Марии и Иосифа, характерна многовековая история основания и разрушения христианских церквей в местах ключевых евангельских событий.

Первая церковь раннего византийского периода, построенная в V веке и разрушенная через три столетия, представляла собой алтарь в Гроте Благовещения, где находились руины жилища Святого Семейства и место евангельского

события Благовещения Деве Марии. Из описания в Евангелии от Луки: «В шестой же месяц послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет» (Лк. 1:28–33). Вторая — заложенная в XII веке, с XIII века находилась на попечении монахов-францисканцев, католического ордена нищенствующего монашества, основанного в начале века Франциском Ассизским. Однако политическая нестабильность вплоть до начала XVIII века не позволяла францисканцам приступить к строительству храма на месте опекаемого небольшого святилища. Церковь, возведенная и перестроенная в последующее столетие, просуществовала до середины XX века. В 1954 году, когда было принято решение о строительстве новой базилики, она окончательно разобрана, а на территории проведены археологические работы. Обнаруженные останки древнего города, стены домов, колодцы и предметы быта представлены в созданном при базилике археологическом музее.

Автор проекта новой базилики, принятого к реализации в 1958 году,— Джованни Муцио (1893–1982), выдающийся архитектор, представитель итальянского новеченто первой четверти XX века. Архитектурные творения мастера-неоклассициста — Дворец искусства (1933), Католический университет Святого Сердца (1934) в Милане — монументальны, величественны и ориентированы «по масштабу и художественному качеству на общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима» [1, с. 247].

Проект Муцио отличается сочетанием традиционного базиликального стиля внешнего вида здания, увенчанного монументальной шатровой конструкцией, с современными принципами организации двухуровневого внутреннего пространства. Такой подход позволил сохранить и обособить исторические реликвии: Грот Благовещения, контуры средневековой церкви и археологический ландшафт Святого места (ил. 1–2).

Органичной частью комплекса является открытая галерея внутреннего двора, украшенная мозаичными и керамическими панно с изображениями Богоматери. Произведения с единым сюжетом, переданные в дар общинами со всех концов света, в том числе из стран Юго-Восточной Азии, Африки и др., уникальны и представляют особый интерес для искусствоведческого анализа. Произведения с изображениями Богоматери упоминаются в нескольких источниках[1], однако в публикациях отсутствует искусствоведческий аспект анализа. Предлагаемая статья направлена на восполнение данного пробела и исследование проблематики воплощения художественного образа Богоматери художниками разных регионов и стилей в монументальном искусстве второй половины XX века.

Цель статьи — выявить стилистические особенности и систематизировать художественные трактовки образа Богоматери в наиболее репрезентативных произведениях, подаренных европейскими общинами для архитектурного комплекса базилики Благовещения в Назарете, и работах мастеров из стран, где христианство не является традиционной религией. Следует отметить, что в рамках данной статьи не представляется возможным проанализировать обширный круг произведений, переданных в дар общинами американского континента, стран Африки, но это определяет дальнейшие перспективы исследования.

Поскольку в искусствоведческой литературе проблема декоративного оформления галереи и интерьера базилики Благовещения в Назарете с акцентом на художественные произведения, посвященные Богоматери, не освещалась, научная новизна заключается в искусствоведческом анализе цикла. В исследовании применены такие методы, как наблюдение, сравнительный анализ и иконографический анализ.

Формирование изобразительных традиций в религиозном искусстве католической и византийской церквей основано на сущностных различиях в трактовке канона: в первом случае, по выражению Е.Г. Яковлева, канон — «формально-устойчивая система воспроизведения религиозного сюжета» [2, с. 193], в рамках которой проявлялась индивидуальность художника, во втором — сакральный символизм, предполагающий авторскую имперсональность. Начавшиеся с XVII века церковные трансформации в католицизме и православии (обмирщение культуры в России, широкая миссионерская деятельность обеих церквей среди нехристианских народов и др.) способствовали не только распространению западноевропейских изобразительных традиций в религиозном искусстве, но и проявлению национальных характеров в художественной трактовке библейских сюжетов, обусловив канонические интерпретации. Образ Марии, матери Иисуса Христа, является сакральным во многих конфессиях, о чем свидетельствует множественность ее имен и титулов в религиозных практиках и искусстве (Богородица, Матерь Божья, Дева Мария, Мадонна и т.д.). Этот образ имеет самостоятельное ценностное значение как символ — «нерасторжимый сплав интеллектуального, идейного начала и эмоциональной оценки. Идея и чувство в символе

[1] Лисовой Н. Откровение Святой Земли : путеводитель. М.: Даръ, 2012. 476 с.; Полторак Ю. Назарет и окрестности. Кафр Кана. Гора Фавор. Наин. Циппори. СПб.: Издательство Е. Озерова, 2013. 272 с.; Emmett C.F. Beyond the Basilica: Christians and Muslims in Nazareth. Chicago: The University of Chicago Press: 1995. 303 p.; Nazareth and its sites / ed. by E. Schiller. Jerusalem: Ariel, 1982. 200 p. (Hebrew); и др.

1. **Базилика Благовещения**.
1967, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева, 2025





2. **Интерьер базилики Благовещения**.
1967, Назарет.
Фото А.Л. Усановой и С.М. Будкеева, 2025

3. **Панно.**
Рим.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

4. **Панно.**
Франция.
Вторая половина XX в.
Керамика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева





носят обобщенный характер… Неисчерпаемость содержания символа определяет его смысловую глубину» [3, с. 84]. Научный интерес представляют дары с изображениями Марии с младенцем, преподнесенные храму с разных концов земли. Здесь применим иконографический метод анализа. «Особый статус иконографии задается не только ее традиционностью, проверенностью и общей позитивностью, то есть верифицируемостью. Дело также состоит в том, что иконография складывается как метод пред лицом задачи понимания материала сакрального искусства, где именно смысловые и, более того, символические стороны изобразительности, как известно, играют доминирующую роль» [4, с. 31].

Давно отмечено, что закрепленные в сознании сакральные сюжеты интерпретируются художниками разных стран и разных народов в соответствии с национальными традициями: «…Художественный гений в своем творении неизбежно отражает свое время и свое социальное окружение» [5, с. 17].

Иконографические и стилистические особенности изображений Богоматери в базилике Благовещения в Назарете

Панно с изображениями Богоматери, украшающие галерею базилики Благовещения, в основном выполнены в технике мозаики. Мозаичные изображения — это древнейшая художественная практика с раннехристианского периода, получившая широкое распространение в религиозном монументальном искусстве: например, образы Христа Пантократора и Девы Марии в Соборе Святой Софии (Константинополь, XIII в.), мозаичный купол собора Святого Петра (Ватикан, XVII в.) и многие другие. Роль изобразительного искусства

в визуализации библейских персонажей носит определяющий характер, поскольку «информация, переданная на языке живописи, архитектуры, скульптуры, прикладного и декоративного искусства, легче усваивается другими народами, чем словесная. Она не нуждается в переводе» [6, с. 269].

Прежде чем приступить к аналитическому обзору произведений, на наш взгляд, целесообразно систематизировать представленные работы по территориальной принадлежности дарителей, определив их в три группы: 1) из Западной Европы, 2) из Восточной и Юго-Восточной Европы, 3) из Юго-Восточной Азии.

Рассмотрим произведения, подаренные *западноевропейскими общинами*, выполненные мастерами Италии, Франции, Испании и Португалии. В силу конфессиональной укорененности эти дары представлены широко.

Первое панно, выполненное в технике флорентийской мозаики (ил. 3),— дар базилики Санта-Мария-дель-Пополо (Рим), связанной с именами и творениями Рафаэля и Караваджо. Фронтальное изображение базилики ненавязчиво присутствует в нижней части мозаики. Образ Богоматери стилистически и композиционно отсылает зрителя к образам Высокого Возрождения.

Дар Франции — декоративная панель из глазурованных керамических плиток с насыщенными оттенками красного и синего цветов, геометрической орнаментикой и строго фронтальным изображением Богоматери с Иисусом, а голубь символизирует Святой Дух. По колориту и пластике она представляет собой проекцию готических витражей (ил. 4).

В испанском варианте мозаики из смальты (ил. 5) Дева Мария изображается в высокой короне, в великолепных узорчатых алых и золотых одеждах. В правой руке она держит младенца Иисуса, а в левой — жезл с золотыми листьями (символ богоизбранности). Роскошное облачение, подчеркивающее царственный статус и в статуарных изображениях Девы Марии, является отличительной чертой испанской религиозной культуры и искусства, ярко проявившейся в эпоху барокко. Подобно Веласкесу в его королевских портретах, современный мастер уделяет особое внимание изысканным орнаментам плаща Богородицы.

Панно из Португалии (ил. 6) выполнено в традиционной для страны технике азулежу — кобальтовой росписи по белым глазурованным плиткам. Она была распространена в XVI–XVII веках и отражает барочные тенденции в декоративно-прикладном искусстве Португалии. Периметр произведения украшен симметричным барочным орнаментом с многочисленными завитками аканта и пышным картушем; в центре изображены фигурки ангелов в окружении Девы Марии, попирающей змея (символ победы Добра). В верхней части панно — плитка с изображением герба страны. Можно предположить, что и техника, и стилистика сознательно отсылают зрителя к XVII столетию, времени освобождения Португалии от испанского владычества.

В галерее базилики Благовещения немало произведений, наследующих византийские изобразительные традиции, в основном из стран *Восточной и Юго-Восточной Европы.* По замечанию З.В. Удальцовой, «след, оставленный Византией в истории человечества, столь глубок, что и по сей день память о ней живет не только на страницах исторических сочинений, но и в произведениях ее материальной культуры» [7, с. 3].

Идея размещения ликов Марии с младенцем в галерее базилики сопрягается с идеей своеобразного тематического иконостаса, расширяющего и даже стирающего границы восприятия святых. Лишенные алтарной преграды, они становятся ближе и понятнее созерцающему, переходят в сущность «живых свидетелей Божиих» [8, с. 28].

Дар Греции представляет собой канонический образ Богородицы «Умиление» (Елеуса), выполненный в технике византийской мозаики с характерным золотым фоном (ил. 7). Образ, особо чтимый Русской православной церковью, широко известен в России как Владимирская икона Божией Матери.

К иконографическому типу «Оранта» (Богородица с воздетыми в молитве руками) относится работа румынских мастеров (ил. 8). Отдельного исследования заслуживает символика жеста в иконографии: «…Он способен выражать микрокосм, что предполагает единство духа и материи как свойство самого бытия» [9, с. 427]. Традиционна цветовая символика одежд: темно-красный, бордовый мафорий с восьмиконечными звездами символизирует замужество Богородицы; голубая туника, греческий тип лика, пластика и композиция мозаичного панно точно воспроизводят византийский изобразительный канон. В верхней части — греческое сокращение МР ΘУ (Матерь Божия).

Своеобразен дар Албании, европейской страны с преобладающим мусульманским населением. Канонический образ «Умиление» стилистически напоминает промежуточные «парсунные» изображения (ил. 9). Посредством близких по цвету прямоугольников смальты мастер постарался придать объем ликам и складкам светлого плаща; в то же время инверсия ритмических «оживок» в волосах образов, напротив, придает изображению декоративную условность. Стоит отметить, что в отличие от византийского канона, где лоб Богородицы прикрывает мафорий, албанский мастер обрамляет лик пышными волосами.

5. **Панно.**
Испания.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

6. **Панно.**
Португалия.
Вторая половина XX в.
Роспись.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева





Особый интерес представляет художественная трактовка образа Девы Марии в произведениях, переданных в дар общинами из стран *Юго-Восточной Азии*, где христианство не является традиционной религией.

Панно китайских мастеров выполнено в технике надглазурной росписи (ил. 10). Детально проработанный рисунок изображения изяществом линий и тональных переходов представляет собой продолжение китайских изобразительных традиций: вазописи, живописи в технике *гунби* (академический стиль в искусстве Китая). Образы Марии и Иисуса с типично восточными чертами ликов облачены в национальные одежды с характерным





7. **Панно.**
Греция.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

8. **Панно.**
Румыния.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

полихромным орнаментом. Символичны цветовые акценты: ярко-желтый (цвет избранности в китайской культуре) в одеянии Марии и геометрически выверенном круге — нимбе за ее фигурой (сакральный элемент в буддизме), красный (цвет радости) в одеянии Иисуса.

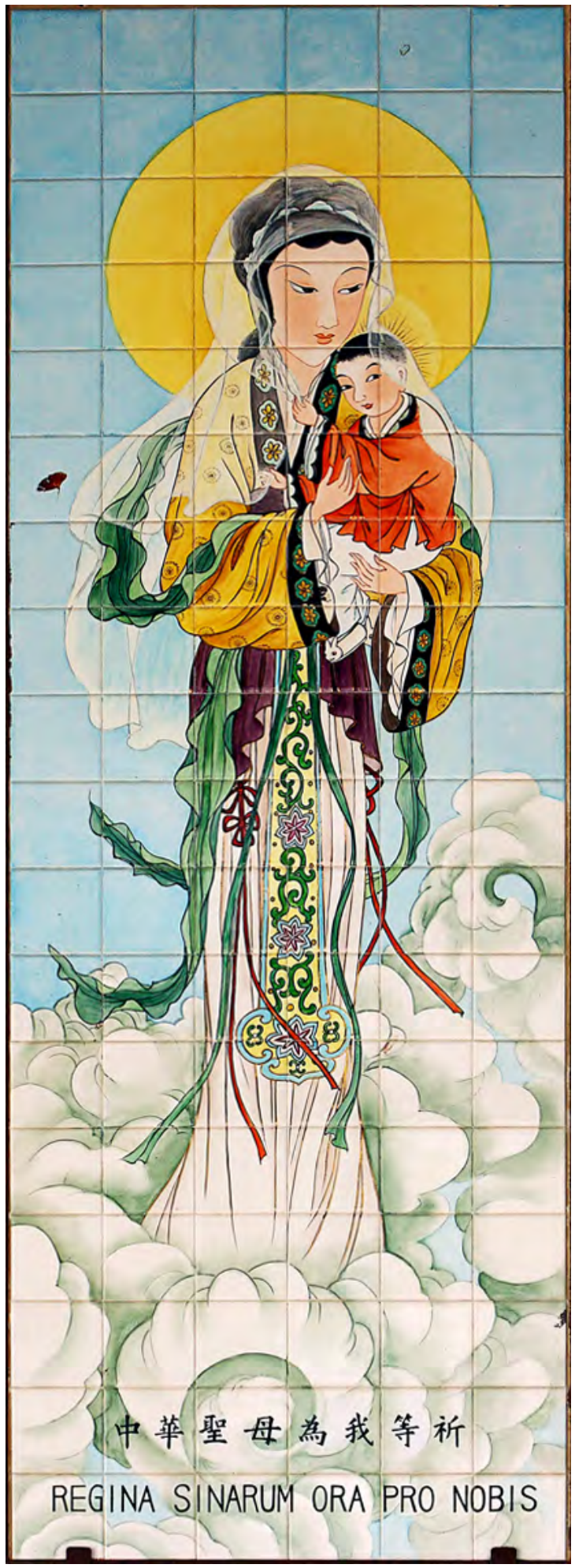
В национальной одежде изображена Мария на мозаичном панно, подаренном корейской христианской общиной (ил. 11). В лаконичном по цветовой гамме произведении привлекают внимание две детали, имеющие особое значение для корейской культуры: это яркие полосы на рукавах одежды младенца Иисуса, облаченного в детский церемониальный костюм, для которого характерен подобный декор, и симметрично расположенные цветущие ветви гибискуса, или мугунхва, национального символа Южной Кореи, символизирующего бессмертие и вечное цветение. Иероглифическая надпись в переводе означает «Мать Мира».

Образ Богоматери в интерпретации тайских мастеров стилистически относится к изображениям божеств женского пантеона в буддийской традиции (ил. 12). Вместо нимба за головой Марии художник изображает символичный головной убор в виде ступы со шпилем (*чеди*), означающий связь земли и неба. Образ Иисуса копирует образ маленького Будды. Стилистическую цельность композиции нарушает лишь изображение

9. **Панно.**
Албания.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

10. **Панно.**
Китай.
Вторая половина XX в.
Роспись.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева







11. **Панно.**
Южная Корея.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

земного шара с крестом в руках Иисуса; очевидность символического посыла придает изображению черты наивного искусства.

Монументальный дар Японии — авторская работа Люка Хасэгавы (1897–1967), японского художника, принявшего католицизм (ил. 13). Высокий статус Мадонны художник подчеркивает царственными одеждами. Многослойное кимоно орнаментировано символическим изображением императорской печати — хризантемы с шестнадцатью лепестками в круге. Иисус изображен в белом церемониальном кимоно с ярко-красным поясом (*оби*), с рукой, поднятой в благословляющем жесте. В отличие от плоскостного, подчеркнуто декоративного изображения фигур, цветы и камни райского сада предельно натуралистичны, со множеством цветов и оттенков. Золотой фон мозаики также неоднороден: фрагменты золотой смальты плавно перетекают в кобальтовые горизонтальные линии, создавая эффект пространства. Можно предположить, что знакомство художника с мозаиками Возрождения в период работы над фресками для церкви Святых японских мучеников в итальянском Чивитавеккья оказало влияние на его творческую манеру.

Панно из Лаоса ничем не напоминает сакральные образы, скорее — стилизованную жанровую картину с выраженным национальным колоритом (ил. 14). Мария изображена на фоне пейзажа в традиционном костюме, состоящем из шелковой юбки с узорчатой каймой (*синт*) и накинутого на плечи шарфа, обязательного элемента церемониальной одежды. Ее волосы украшены цветами белой *плюмерии*, национальным символом Лаоса; очертания нимбов до степени смешения напоминают конические соломенные шляпы. Над головой Марии — цветущая ветвь. Пейзаж состоит из четырех ярусов-планов: земли, реки с силуэтами рыбацких лодок, зеленых холмов с квадратами посевов и мирно пасущимся стадом, неба с плывущими облаками. Мелкие детали, черты лица и силуэты в изображении оконтурены тонкой линией.

Стилистическая размытость отличает мозаичный дар христиан Сингапура, ориентированный на образцы европейского искусства (ил. 15). В реалистической манере выполнены образы Марии, Иисуса и молящихся детей разных рас и национальностей, населяющих страну. В то же время исключительно фронтальное и профильное расположение фигур нивелирует ощущение

12. **Панно.**
Таиланд.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева

13. **Люк Хасэгава.**
Панно.
Япония. Сер. 1960-х.
Мозаика.
Галерея базилики
Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой
и С.М. Будкеева





реалистичности изображения, а тропически яркие цвета идиллического сюжета напоминают произведения наивного искусства.

Выводы

В рамках обзорной статьи сложно охарактеризовать множество произведений с образом Богородицы, украшающих базилику Благовещения в Назарете. Однако на основе ряда рассмотренных





14. **Панно.**
Лаос.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой и С.М. Будкеева

15. **Панно.**
Сингапур.
Вторая половина XX в.
Мозаика.
Галерея базилики Благовещения, Назарет.
Фото А.Л. Усановой и С.М. Будкеева

произведений представляется возможным сформулировать выводы об особенностях и отличительных чертах в трех условно обозначенных группах: дары западноевропейских общин, работы мастеров восточноевропейских регионов и Юго-Восточной Азии.

История развития западноевропейского искусства во многом связана с давними католическими традициями и является неотъемлемой частью мирового культурного наследия. Библейские сюжеты и образы в изобразительном искусстве, архитектуре эпохи Возрождения, барокко, как образцы высокого в религиозном искусстве, в целом определили репрезентативность произведений, переданных западноевропейскими общинами. В то же время в каждом из рассмотренных образов отмечается ассоциативный визуальный аспект, связывающий страну-дарителя с тем или

иным большим стилем или его национальным проявлением: Италию — с Возрождением, Францию — с готикой, Испанию и Португалию — с узнаваемой интерпретацией барокко.

Вторая группа произведений из Восточной Европы либо воспроизводит византийский канон, точно следуя иконографии (Греция, Румыния), либо интерпретирует его (Албания). В первом случае иконографическая устойчивость изображения Богоматери (Богородицы) обусловлена историко-культурными факторами, а именно многовековыми связями с византийской культурой. Работа албанских мастеров композиционно и стилистически близка византийской иконографии, однако множество неканонических деталей лишь условно позволяют отнести ее к данной группе.

Самобытность трактовки образа Богоматери в творениях мастеров Юго-Восточной Азии является результатом сочетания ярко выраженной национальной основы произведения и индивидуальности художника. Художественная трактовка азиатскими мастерами христианского образа Богоматери в контексте национальной визуальной традиции и мировоззрения являет собой межконфессиональный и межкультурный гимн материнству.

Необходимо отметить, что концепция галереи с иконографическими изображениями Богоматери направлена на своеобразный диалог художника со зрителем, созерцающим произведение изобразительного искусства. Национальные традиции и уникальные авторские стили художников вступают в резонанс с ментальностью и индивидуальными предпочтениями реципиента. В итоге получается бесконечное множество эмоций, впечатлений, суждений, объединенных единым источником восприятия. «То есть икона выступает своеобразным посредником между зрителем и иконописцем и, наконец, между создателем и самим Богом. Она приглашает даже не к диалогу, а к своеобразному полилогу, который единым, неделимым торжественно-симфоническим потоком увлекает человека в иные неземные измерения бытия»,— отмечает О.Н. Кузнецова [10, с. 174–175].

Предпринятый в статье анализ выявил характерные особенности произведений авторов, отражающие ментальность народов, регионов, национальных групп, к которым относятся художники. При этом своеобразные авторские стили подчеркивают неповторимость каждого произведения. К научной значимости статьи следует также отнести концентрацию внимания не столько на сакральной составляющей изображений, сколько на анализе техник, материалов, принципов реализации художественного образа. Такой подход может быть перспективным для дальнейшего, более подробного изучения не только этой темы, но и аналогичных примеров изобразительного искусства с выходом на развитие теоретических положений, заложенных в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и других исследователей.

Список источников

1. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 296 с.
2. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии // Яковлев Е.Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. М.: КДУ, 2005. С. 7–225.
3. Басин Е.Я. Теоретические проблемы искусства. Логика, психология, эстетика, социология. М.: Ленанд, 2015. 328 с.
4. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 832 с.
5. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя, 2003. 464 с.
6. Борев Ю.Б. Эстетика : в 2 т. Смоленск: Русич, 1997. Т. 1. 576 с.
7. Удальцова З.В. Византийская культура. М.: Наука, 1988. 288 с.
8. Флоренский П. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. 623 с.
9. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. М.: Академический проект; Традиция, 2005. 864 с.
10. Кузнецова О.Н. Понимание мировоззренческих смыслов в искусстве условно-символического характера с позиций герменевтики. Барнаул: АГИК, 2019. 295 с.

References
1. Golomshtok, I.N. (1994) *Totalitarian art*. Moscow: Galart. (In Russ.)
2. Yakovlev, E.G. (2005) 'Art and world religions', in Yakovlev, E.G. *Aesthetics. Art Studies. Religious Studies*. Moscow: KDU Publ., pp. 7–225. (In Russ.)
3. Basin, E.Ya. (2015) *Theoretical problems of art. Logic, Psychology, Aesthetics, Sociology*. Moscow: Lenand Publ. (In Russ.)
4. Vaneyan, S.S. (2010) *Architecture and iconography. "The body of the symbol" in the mirror of classical methodology*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
5. Zhidkov, V.S. and Sokolov, K.B. (2003) *Art and the picture of the world*. Saint Petersburg: Aleteya. (In Russ.)
6. Borev, Yu.B. (1997) *Aesthetics*, in 2 vols., vol. 1. Smolensk: Rusich. (In Russ.)
7. Udaltsova, Z.V. (1988) *Byzantine culture*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
8. Florensky, P. (2017) *History and philosophy of art*. Moscow: Academic Project. (In Russ.)
9. Arslanov, V.G. (2005) *Western art studies of the 20th century*. Moscow: Academic Project; Tradition. (In Russ.)
10. Kuznetsova, O.N. (2019) *Understanding of ideological meanings in the art of a conditionally symbolic nature from the standpoint of hermeneutics*. Barnaul: AGIK Publ. (In Russ.)

Информация об авторах:

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация, alla_leo@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-4815-2658.

Будкеев Сергей Михайлович, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация, lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8948-1696.

Information about the authors:

Alla Leonidovna Usanova, Dr. Sc. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Altai State University, Barnaul, Russian Federation, alla_leo@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-4815-2658.

Sergey Mikhailovich Budkeev, Dr. Sc. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Art History and Creative Industries, Altai State University, Barnaul, Russian Federation, lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8948-1696.

А.Л. Усанова и С.М. Будкеев входят в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
A.L. Usanova and S.M. Budkeev are members of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 30.10.2025; одобрена после рецензирования 18.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.

The article was received by the editorial board on 30 October 2025; approved after reviewing on 18 November 2025; accepted for publication on 20 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 68–75. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 68–75. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Краткое сообщение
УДК 7.03
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.004

О феномене художественной школы: из истории и современности



Федотова Елена Дмитриевна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-код (Science Index): 2338-8720

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению феномена художественной школы в историческом контексте на материале отечественного и зарубежного искусства. Приведены различные точки зрения выдающихся мастеров искусства на роль и значение школ в неразрывной связи с задачами национальной школы — сбережения традиций и подготовки высокопрофессиональных специалистов. На примере европейских академий художеств и Императорской, а также Российской академии художеств, прослеживается эволюция представлений о художественной школе, ее организационной деятельности и вкладе в формирование отечественной и мировой культуры. Определяется сущность понятия «школа» как длительного художественного единства, преемственности принципов и методов, подчеркивается ее самобытность — национальная, стилистическая, концептуальная. В статье поднимается вопрос о дискуссионности необходимости и ценности художественных школ, приводятся примеры полемики вокруг школ Э. Делакруа и Ж.-О.-Д. Энгра, высказываются мнения А. Матисса, М. Врубеля, П. Сезанна о важности освобождения от влияния предшественников для обретения собственного творческого пути. Особое внимание уделяется роли школы в обучении основам искусства, стимулировании творческого начала и развитии профессионализма. Цитируются мысли П.П. Чистякова о педагогических принципах, направленных на развитие самостоятельности ученика, и И.Е. Репина о важности труда и передаче творческой энергии. Анализируется значение овладения техникой, рисунком и колоритом как фундаментальными компонентами художественного образования, приводятся примеры подходов Л. да Винчи, Э. Дега, И.Е. Репина. В историческом контексте рассматривается становление и развитие отечественной художественной школы, начиная с Императорской Академии художеств, ее преобразований после революции и вплоть до современных Российской академии художеств, Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова и Московского высшего художественно-промышленного училища имени С.Г. Строганова.

Ключевые слова: художественная школа, национальная традиция, Российская академия художеств, Императорская Академия художеств, педагогическая деятельность

Для цитирования: Федотова Е.Д. О феномене художественной школы: из истории и современности // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 68–75. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.004. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1256.

© Федотова Е.Д., 2025

Short communication article

On the phenomenon of the artistic school: from history to modernity

Fedotova Elena Dmitriyevna

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-code (Science Index): 2338-8720

Abstract. This article explores the phenomenon of the artistic school in a historical context, drawing on both Russian and international art. It presents various perspectives from prominent artists on the role and significance of schools, which are closely tied to the goals of a national school — preserving traditions and training highly skilled specialists. By examining examples from European art academies, the Imperial and also Russian Academy of Arts, it traces the evolution of ideas about the artistic school, its organizational activities, and its contribution to the formation of Russian and world culture. The article defines the concept of a "school" as a long-term artistic unity, emphasizing the continuity of principles and methods, as well as its distinctiveness in terms of nationality, style, and concept. It also raises the controversial issue of the need for and value of artistic schools, citing examples of the debates surrounding the schools of E. Delacroix and J.A.D. Ingres, and includes the opinions of A. Matisse, M. Vrubel, and P. Cézanne on the importance of breaking free from the influence of predecessors in order to find one's own creative path. The article also highlights the role of schools in teaching the fundamentals of art, stimulating creativity, and developing professionalism. It references the ideas of P. Chistyakov on pedagogical principles aimed at fostering student independence, and I. Repin on the importance of hard work and the transmission of creative energy. Additionally, the article analyses the importance of mastering technique, drawing, and colour as fundamental components of art education, providing examples from the approaches of L. da Vinci, E. Degas, and I. Repin. Finally, it examines the formation and development of the Russian artistic school in a historical context, beginning with the Imperial Academy of Arts and its transformations after the Revolution, and continuing through to the modern Russian Academy of Arts, the V.I. Surikov Moscow State Academic Institute, and the S.G. Stroganov Moscow Higher School of Art and Design.
Keywords: artistic school, national tradition, Russian Academy of Arts, Imperial Academy of Arts, pedagogical system

For citation: Fedotova, E.D. (2025) 'On the phenomenon of the artistic school: from history to modernity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 68–75. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.004.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1256. (In Russ.)

«Национальное искусство не возникает
в один день, оно традиционно
и является следствием истории страны»
Г.Г. Гагарин, вице-президент
Императорской Академии художеств

«Художественная школа»: понятие, исторические формы и дискуссионные аспекты

Статья посвящена рассмотрению феномена «художественная школа» в историческом аспекте. Со времени возникновения европейских академий художеств проблема важности школ была дискуссионной. Цель работы — показать роль школы в создании национального искусства

и в воспитании квалифицированных мастеров. На примере Императорской и Российской академий художеств рассматривается их организационная деятельность и вклад в формирование отечественной культуры.

Школа (от лат. *schola*, от греч. *scholé*) — это длительное художественное единство, преемственность принципов и методов. В применении к искусству этот термин используется широко, но всегда им подчеркивается общность и неповторимость, самобытность — национальная, стилистическая, концептуальная и т.п.— тех или иных явлений [1, с. 150]. Термин применяется по отношению к искусству той или иной страны, географической области или города, если оно отмечено в пределах определенных хронологических границ яркой самобытностью и общностью стилистических черт; по отношению к группе художников, близкой творческой позиции; к группе учеников и последователей мастера. В пределах определенной исторической эпохи рождались выдающиеся художественные школы, связанные с именами великих мастеров и получавшие названия от имен последних — «джоттески» (последователи Джотто), «леонардески» (последователи Леонардо да Винчи), «энгристы» (последователи Ж.-О.-Д. Энгра) и т.д. Школы возникали на основе художественных учреждений (Болонская академия братьев Карраччи, Императорская Академия художеств и т.п.). Представители национальных художественных школ создавали их историю, разрабатывали свой педагогический метод, основанный на следовании национальной традиции и направленный на воспитание высокого профессионализма у учащихся.

Свое представление о высокой миссии художника имел и вице-президент Императорской Академии художеств, князь Григорий Григорьевич Гагарин (1810–1893), слова которого о национальном искусстве вынесены в эпиграф к данной статье. Этот высокообразованный общественный деятель, занимавший пост вице-президента с 1859 по 1872 год, в период президентства Великой княгини Марии Николаевны (дочери Николая I), отличался страстным стремлением к созданию условий, способствующих развитию отечественного искусства. Он пытался реорганизовать деятельность Академии, занимался просветительской деятельностью, выдвинув программу создания национальных музеев в столицах и в провинции, заботился о распространении русского стиля в зодчестве и иконописи. Мысль о создании и будущем русской художественной школы была определяющей в составляемых им проектах [2; 3; 4; 5]. Открытию Высочайше утвержденного по проекту Г.Г. Гагарина класса Православного иконописания в Императорской Академии противился ряд академических профессоров.

Дискуссии всегда возникали по поводу такого феномена, как «художественная школа». Поляризация мнений о ее необходимости и ценности существовала всегда после разделения понятий «искусство» и «ремесло». В живом процессе накопления художественного опыта в мировом искусстве, в динамике неизбежного возникновения новых художественных стилей в определенные исторические эпохи рождались и новые школы, соответствующие их духу. И художественная школа проявляла себя как развивающееся явление, наследие которого впоследствии становилось источником опыта для новых поколений.

Достаточно вспомнить дискуссии вокруг художественных школ Э. Делакруа и Ж.-О.-Д. Энгра, о секретах мастерства которых вдохновенно писал великий французский поэт и критик Ш. Бодлер. Он причислял себя к романтикам и полагал, что критика полярных методов двух столь разных школ должна быть «страстной, пристрастной, воинствующей» [6, с. 64]. Он словно беседовал с художниками-профессионалами в своих обзорах Салонов. В Делакруа он видел новатора, так как ценил в творчестве мастера и его последователей чувство современности и духовности. Энгр и его последователи являлись, по его оценке, продолжателями ортодоксального академического классицизма [7, с. 26]. Бодлер считал, что «догмы школы Энгра» были «деспотичными» и что деятельность этого художника на посту главы Римского филиала Французской Академии изящных искусств (1835–1841) оказала пагубное влияние на молодых художников [6, с. 222]. С ним соглашался Делакруа в оценке «школы Энгра», отмечавший, что «у всей молодежи из пресловутой школы Энгра есть черта педантизма» [8, т. 1, с. 141]. Выше всего ценивший в творчестве художника самобытность, ненавидевший эклектизм и «отсутствие четко выраженной индивидуальности» [6, с. 110], Бодлер полагал, что «школа — это не что иное, как организованная творческая энергия; в ее рамках любая личность, достойная этого слова, поглощает менее одаренных собратьев, и это вполне правомерно, ибо ее творчество — это единая идея, воплощенная тысячью рук» [6, с. 126]. О неизбежном подражании главе школы Делакруа писал, работая над «Словарем изобразительных искусств» в 1857 году: «Школы, чем они только заняты — подражанием господствующей технике» [8, т. 2, с. 230]. <…> «Хуже всего иметь “идеал взаймы”, именно то, что получают люди в школе» [8, т. 1, с. 209]. И Бодлер, и его кумир Делакруа не могли, конечно, в своем полемическом задоре предвидеть, что к наследию великого мастера рисунка — Ж.-О.-Д. Энгра — будут проявлять интерес такие выдающиеся мастера последующего времени, как П. Пюви де Шаванн, Э. Дега, Э. Мане, О. Ренуар, П. Гоген, П. Пикассо,

противопоставившие свое искусство «мертвой пустыне салона» [9, с. 35].

В динамике исторического времени неизбежна смена творческих методов и рождение новых художественных школ как некой общности мировоззрения, эстетических взглядов художников. Многие из них становились мэтрами школ, имели свой «стиль», обретали последователей. Достаточно вспомнить живописцев Барбизонской школы, программно обратившихся к современности в 1830–1840-е годы, или «новейших натуралистов» 1860–1870-х годов, то есть будущих импрессионистов, покинувших мастерскую Французской академии изящных искусств и создавших «новую школу пленэра». «Иные времена, иные нравы, иные поветрия, иные школы…» — писал Ш. Бодлер. Любимый живописец критика, Э. Делакруа, тоже весьма скептически относился к полезности художественной школы: «возможность написать образ с большей легкостью или с большей быстротой вводит в соблазн и влечет к известной манерности. В сущности, школы только этому и могут научить. Какой учитель может сообщить ученикам свое личное чувство? От мастера можно взять только его рецепты» [8, т. 2, с. 162]. Он полагал, что всё-таки «есть мощные темпераменты… даже будучи воспитаны в чуждой им по природе манере, они выбираются на свой путь <…> хотя и сохраняют свой отпечаток школы, однако становятся Рубенсами, Тицианами, Рафаэлями и т.д.» [8, т. 2, с. 162]. Делакруа был убежден, что художник должен «освятить своим примером *независимость* по отношению к школе» <…> «иметь мужество отдавать предпочтение прежде всего своему собственному чувству» [8, т. 1, с. 354].

Мастерам XX столетия тоже была близка проблема выработки своего индивидуального метода творчества. «Если молодой художник не сумеет освободиться от влияния предшественников, он не выберется на свою дорогу»,— полагал Анри Матисс [10, с. 180]. Он писал, что не последовал методу импрессионистов и, окончив Академию изящных искусств, начал ходить в Лувр и делать копии с произведений Рафаэля, Пуссена, Шардена, фламандцев. «Я почувствовал, что метод импрессионистов мне не подходит… Я видел другие сюжеты для своего искусства… В один прекрасный день я понял, что мне необходимо забыть все приемы мастеров или, вернее, осмыслить их по-своему. Но разве это не обязательно для художника классической формации? Потом пришло искусство Востока и его влияние…» [10, с. 181]. На подобной позиции стоял и П. Сезанн: «Самое главное — уйти, вовремя освободиться от школы, от любой из них»,— писал он [10, с. 180]. Наш великий соотечественник Михаил Врубель писал: «Говорят, школа забила таланты. Но я нашел заросшую тропинку к себе» [10, с. 180].

Художественная школа как среда формирования мастерства: обучение, традиция и творческая индивидуальность

Научить творчеству не может никто, но обучить азам будущей профессиональной деятельности, стимулировать развитие творческого начала, поиска своего пути призвана именно художественная школа. Школа учит основам большого искусства. «Чем крупнее талант, тем осторожнее нужно учить… правильно научить несколько проверять себя, но не стоять за спиной ученика, указывая ошибки, а предоставить ему свободу самому находить их, указывая только, как смотреть, чтобы их находить через сравнение — формы, направления и связи <…> учитель, особенно такого сложного искусства, как живопись, должен знать свое дело, любить молодое будущее и передавать свое знание умело, коротко и ясно <…> в ученике всегда нужно вызывать веру в себя, к каждому ученику нужно подходить сообразно его наклонностям и особенностям и в зависимости от знаний давать советы… не надо ученика перегружать правилами… каждый талант имеет свой особый язык, и потому учить манере не следует <…> манерность присуща каждому своя. За что же я буду в зародыше уничтожать ее из ученика?» — так писал выдающийся педагог, живописец Павел Чистяков, имевший право сказать о себе: «Кажется, я и родился со способностью и любовью к учительству» [10, с. 180]. Он воспитал много одаренных учеников и понимал свою задачу в передаче им накопленного русской реалистической школой живописи художественного опыта, то есть традиции, этой живой плоти всякого искусства. Он учил двигаться вперед в опоре на традицию не формально, а осознанно и преемственно подходить к изучению опыта предшественников. Без бережного изучения древнерусской школы живописи не могли бы развиться таланты В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, В.И. Сурикова, К.С. Петрова-Водкина, П.В. Кузнецова.

«Воображение» — этому «первому качеству художника», дарованному ему для того, «чтобы чувствовать красоту» [2, с. 234; 8, т. 1, с. 309], вряд ли можно научить. Оно позволяет мыслить и чувствовать, поэтому столь часто именно воображению многие великие главы школ отводили решающую роль. «Где мысль не работает вместе с рукой, там нет художника»,— утверждал Леонардо да Винчи [10, с. 61], ценивший полет творческого воображения. О невозможности отсутствия этого важного для художника качества писал и Э. Делакруа, описывая метод работы в школе братьев Карраччи, от которых, как он полагал, «пошли художественные школы» [8, т. 2, с. 345]. «И они сами, и их ученики пришли к более реальной передаче деталей, но вместе с тем они отрывали восприятие зрителя от более существенных

частей картины, долженствующих прежде всего говорить воображению. Художники стали думать, что для создания совершенного произведения достаточно превратить картину в соединение отдельных, точно скопированных с натуры кусков» [8, т. 2, с. 346],— так писал Делакруа, изучавший рисунки братьев Карраччи для гризайли в палаццо Фарнезе, сделав вывод, что «сноровка доминирует в них над чувством» [8, т. 2, с. 411].

В школе издавна учили трудиться для овладения техникой избранного вида искусства. «И при гениальном таланте только великие труженики могут достигнуть в искусстве абсолютного совершенства форм»,— утверждал И.Е. Репин [10, с. 85]. Он понимал, что глава мастерской призван передать ученикам свою творческую энергию в стремлении к мастерству, в поиске своей дороги развить наблюдательность, а не просто обучить азам техники ремесла, научить мыслить в материале. Художественная школа призвана учить профессиональной работе, и каждый будущий художник в любом виде искусства находит мастера, с которого брать пример,— того, что способен воспитать свободно мыслящую личность, видит в ученике будущего творца со своим самобытным голосом, способен уберечь молодого человека от чисто ремесленного отношения к искусству.

Именно в школах происходит освоение учащимися техники избранного вида пластических искусств: изобразительного (живопись, скульптура, графика, монументальное искусство) или неизобразительного (архитектура, дизайн, декоративно-прикладное искусство), постижение законов работы в определенных жанрах, возникших в практике школ еще в XVIII–XIX веках. Само слово «техника» (от греч. *τέχνη*) означает искусство, мастерство, совокупность навыков, с помощью которых исполняется художественное произведение. Великий русский живописец В.А. Серов неслучайно писал, что для достижения мастерства надо знать ремесло, он называл его «рукомесло», подразумевая под этим овладение также научными дисциплинами — анатомией, перспективой, композицией, изучением приемов мастеров прошлого, чтобы уметь выразить сложный комплекс того, что видишь и чувствуешь в материале в создаваемом произведении. Размышляя о технике фрески, живописи маслом, монументальной церковной живописи, Делакруа писал: «История искусства едва ли не полезнее всех других, когда она соединяет со знанием открытий и прогресса в искусствах еще и описание их техник» [8, т. 2, с. 237]. «Только владея в совершенстве техникой, можно заставить зрителя забыть о ней»,— утверждал Огюст Роден, давая советы ученикам, заставляя их осознать, что это результат долгой, упорной работы [10, с. 171].

Великий Леонардо да Винчи составил программу последовательного обучения в своей школе: «Юноша должен прежде всего учиться перспективе, потом — мерам каждой вещи; потом — рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела; потом — с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом — рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве» [10, с. 178]. Следуя его советам, главы художественных школ всегда акцентировали особую роль овладения композицией, ее ритмом как важным организующим началом; умением распределить различные элементы картины или фрески, чтобы выразить идею произведения и свои чувства, показав смысловое единство всех частей.

Леонардо да Винчи много писал и о роли овладения учениками перспективой — наукой, позволяющей в «зрительных линиях» пропорционально передавать предметы в зависимости от их размеров и расстояний. Важнейшими компонентами создания художественного образа итальянский гений считал рисунок, лежащий в основе всех видов художественных изображений на плоскости, и колорит. Именно в рисунке, который развивает образное аналитическое мышление на начальной стадии работы над произведением, художник добивается изображения объемности предметов, их расположения на плоскости, пропорционального соотношения величин частей художественного произведения между собой в пространстве, ритма соизмеримых частей целого. О важности обучения рисунку скульптора писали О. Роден, А.С. Голубкина, А.Т. Матвеев, В.И. Мухина. Э. Дега называл рисунок «способом видения формы» [10, с. 115], а И.Е. Репин — «нервом искусства» [10, с. 116] и писал, что «непрерывно рисовать с натуры — вот школа самая высшая и верная», вспоминая курс обучения у П.П. Чистякова, учившего перспективе плоскостей головы («основе рисунка головы — то есть границ ее плоскостей, чтобы изображение получало верный каркас, становилось рельефным») [10, с. 180]. Великий рисовальщик Энгр считал рисунок «высшей честностью в искусстве» [10, с. 114], а А. Матисс писал: «Мне кажется, что основное в обучении — это рисунок. Если рисунок относится к области ума, а цвет — к области чувств, то нужно сперва научиться рисовать, чтобы развить свой ум и суметь одухотворить цвет» [10, с. 181]. Он словно спорил с «воинствующим» критиком Ш. Бодлером, который слишком четко разделил современников на «рисовальщиков», у которых рисунок «рассудочен» и которые «обожают расцветку», и «колористов, у которых рисунок порождается темпераментом и при том почти непроизвольно» [6, с. 97]. Бодлер прекрасно

понимал роль колорита как необходимого средства достижения выразительности образов наряду с перспективой, цветовыми и тональными эффектами, зависимыми от нюансов окружающего предмет освещения. Да и его кумир, Делакруа, называл цвет «могущественной силой».

Понимая под колоритом систему цветовых тонов, их сочетаний, взаимоотношений, его эмоциональную роль в произведении искусства, о необходимости серьезного обучения этой дисциплине писали многие мастера, сами прошедшие обучение в различных школах. Репин подчеркивал, что колорит выражает «настроение картины», сравнивал его с аккордом в музыке. Суриков считал художниками только колористов, а Сезанн полагал, что «живопись — не скульптура, ее язык — цвет» [10, с. 129]. В овладении мастерством колорита великие мастера отводили большую роль копированию учениками произведений мастеров прошлого. Матисс сравнивал этот процесс с «беседой с учителем» [10, с. 176], а Делакруа писал о необходимости копировать работы Рубенса (хотя в молодости «много академического»), сетовал, что копирование совершенно устранено из современных школ [8, т. 2, с. 233].

История отечественной художественной школы: от Императорской Академии до современных институтов

История отечественной художественной школы неотделима от истории искусства России. Школа пережила этап императорской эпохи, советский и постсоветский периоды. Академия художеств во все времена являлась главным художественным центром России [5, с. 7] — учреждением для подготовки специалистов высшей квалификации, создания образцовых произведений [5, с. 7]. Идея социетета наук и художеств впервые прозвучала в 1724 году в Уставе созданной Петром I Академии наук. При императрице Елизавете Петровне в ней было создано отделение художеств, которое стало называться академией [5, с. 8]. В превращении его к 1757 году в самостоятельное учреждение — Императорскую Академию художеств — большую роль сыграла деятельность Ивана Ивановича Шувалова, ее основателя и первого куратора [5, с. 19]. Не занимая поста президента, он фактически руководил деятельностью Академии, при нем была разработана система преподавания, программа учебного процесса, создана структура Академии и ее подразделения. В функции Императорской Академии находилась руководящая и покровительская деятельность по отношению к отечественным талантам, просветительская работа и, главное,— создание национальной художественной школы. Проект Шувалова о создании Воспитательного училища как образовательного отделения был осуществлен уже после отставки Шувалова в 1763 году при президенте И.И. Бецком (1763–1795). В нем велось обучение началам математики и архитектуры, рисованию, истории, иностранным языкам. Императорская Академия расположилась в здании, выстроенном на Университетской набережной в Санкт-Петербурге французским архитектором Ж.Б.М. Вален-Деламотом. Екатерина II, взойдя на трон, распорядилась в 1763 году «правление особое в ней учредить» [11, с. 14]. Согласно уставу 1764 года учреждение именовалось как «Академия трех знатнейших художеств: живописи, скульптуры и архитектуры». Это было первое высшее художественное учебное заведение в России, стоявшее у истоков формирования национальной школы.

Послереволюционный этап в жизни академии оказался неспокойным, однако к 1931 году ее традиционная система была восстановлена. В этот период в структуре академии создан Институт живописи, скульптуры и архитектуры, возобновили работу индивидуальные мастерские под началом видных мастеров (И.И. Бродского, Б.В. Иогансона, А.Т. Матвеева, А.А. Осмёркина, М.Г. Манизера, И.Я. Билибина, В.Б. Пинчука, Л.В. Руднева), а также был организован факультет истории искусств. В 1944 году институту присвоили имя И.Е. Репина.

В воспитании представителей национальной художественной школы под руководством новой Российской академии художеств велика роль и основанного в 1939 году в Москве Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова (МГАХИ), с 1948 года носящего имя великого живописца. Институт был создан по инициативе группы крупнейших мастеров (И.Э. Грабаря, С.В. Герасимова, Д.Н. Кардовского, Н.М. Чернышова, Д.С. Моора).

Специалистов высокой квалификации готовит и находящееся в ведении Российской академии художеств Московское высшее художественно-промышленное училище имени С.Г. Строганова, созданное на основе существовавшей под покровительством графа Строганова «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» (1825). На факультетах этого института большое значение придается изучению монументального и декоративного искусств, станкового искусства, архитектуры, основ синтеза искусств. В ведении Российской академии художеств в наши дни находится большая сеть высших и средних художественных заведений. Сфера ее деятельности постоянно расширяется: пополняются коллекции музеев, совершенствуются учебные программы, возрастает роль выставочной деятельности, связей с представителями культуры других стран.

Заключение

В основе деятельности Российской академии художеств была и остается забота о сохранении национальной художественной школы — хранительницы накопленных художественных знаний и педагогического опыта. Ведь как писал заботившийся о собирании и сбережении национальных художественных традиций вице-президент Императорской Академии Г.Г. Гагарин, слова которого вынесены в эпиграф к статье: «…цель искусства — выражать изящную, простую и истинную сторону народа» [5, с. 276]. И этот его завет о национальности и народности искусства по сей день лежит в основе понимания феномена «художественная школа», цели ее создания и стоящих перед ней задач.

Список источников

1. Пластические искусства : краткий терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. М.: Пассим, 1994. 160 с.
2. Корсакова В. Князь Гагарин Григорий Григорьевич // Русский биографический словарь : в 25 т. / изд. под наблюдением пред. Имп. Русского исторического общества А.А. Половцова. СПб.: Русское историческое общество, 1914. Т. 4. С. 64.
3. Верещагина А.Г. К истории Академии художеств в России второй половины XIX века // Русское искусство Нового времени : сб. статей / под ред. И.В. Рязанцева. М.: Российская академия художеств, 1996. С. 179–181.
4. Корнилова А.В. Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. Творческий путь. М.: Искусство, 2001. 256 с.
5. Кириченко Е.В. Президенты Императорской Академии художеств. М.: Индрик, 2008. 431 с., ил.
6. Шарль Бодлер об искусстве / пер. Н. Столяровой и др.; ред. А. Дан. М.: Искусство, 1986. 420 с., ил.
7. Энгр / авт.-сост. В.И. Раздольская. М.: Белый город, 2001. 63 с., ил.
8. Дневник Делакруа : в 2 т. / пер. с фр. Т.М. Пахомовой; вступ. статья и общ. ред. М.В. Алпатова. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. Т. 1. 464 с. Т. 2. 471 с.
9. Золя Э. Эдуард Манэ / пер. с фр. Е.Р. Розенталя. М.: ОГИЗ, 1935. 151 с., ил.
10. Профессиональные мысли и наставления художников / авт.-сост. М.Ф. Разанов. М.: Атлант-С, 2014. 256 с.
11. Байбурова Р.М. Без добрых дел блаженства нет… Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. М.: БуксМарт, 2020. 239 с., цв. ил.

References
1. Kantor, A.M. (ed.) (1994) *Plastic arts: a short terminological dictionary*. Moscow: Passim. (In Russ.)
2. Korsakova, V. (1914) 'Prince Gagarin, Grigory Grigorievich', in Polovtsov, A.A. (ed.) *Russian biographical dictionary*, in 25 vols. Saint Petersburg: Russian Historical Society, vol. 4, p. 64. (In Russ.)
3. Vereshchagina, A.G. (1996) 'On the history of the Academy of Arts in Russia in the second half of the 19th century', in Ryazantsev, I.V. (ed.) *Russian art of the New Era* [Collection of articles]. Moscow: Russian Academy of Arts, pp. 179–181. (In Russ.)
4. Kornilova, A.V. (2001) *Grigory Gagarin. From Romanticism to the Russian-Byzantine style. Creative path*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Kirichenko, E.V. (2008) *Presidents of the Imperial Academy of Arts*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
6. Dan, A. (ed.) (1986) *Charles Baudelaire on art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Razdolskaya, V.I. (comp.) (2001) *Ingres*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
8. Delacroix, E. (1961) *Delacroix's Diary*, in 2 vols. [Transl. by T.M. Pakhomova]. Moscow: USSR Academy of Arts. (In Russ.)
9. Zola, E. (1935) *Edouard Manet* [Transl. by E.R. Rozental]. Moscow: OGIZ. (In Russ.)
10. Razanov, M.F. (comp.) (2014) *Professional thoughts and instructions of artists*. Moscow: Atlant-S. (In Russ.)
11. Bayburova, R.M. (2020) *There is no blessing without good deeds... The educational activities of the Academy of Arts in the 18th century*. Moscow: BuksMart. (In Russ.)

Информация об авторе

Федотова Елена Дмитриевна, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заведующая отделом зарубежного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-код (РИНЦ): 2338-8720.

Information about the author

Elena Dmitrievna Fedotova, Dr. Sc. (Art Hystory), Academician of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Foreign Art, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-code (RSCI): 2338-8720.

Е.Д. Федотова входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
E.D. Fedotova is a member of the editorial board of "The Art of Eurasia" journal.

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 11.11.2025; принята к публикации 12.11.2025.
The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 11 November 2025; accepted for publication on 12 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 76–91. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 76–91. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036(470.23-25)“19”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.005

Мир детства и образ ребенка в творчестве ленинградских и петербургских художников



Абдуллина Дарина Александровна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
darina-abdullina@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0002-4736-7841, ResearcherID: AAD-8852–2021, SPIN-код (Science Index): 6239-8493

Аннотация. Статья посвящена исследованию одной из граней творчества ленинградских, а позднее петербургских живописцев — особенностям восприятия и идейной, художественно-пластической трактовки образов, связанных с миром детства. Ленинградская школа объединяет самых разных художников, так или иначе обращавшихся к фигуративной живописи, чьи работы часто демонстрируются на современных выставках разных уровней, что свидетельствует о ее общественной и во многом научной значимости. Научная новизна исследования заключается в том, что в статье показана преемственность и модернизация традиций представления темы детства и образа ребенка в ленинградской живописи XX – начала XXI века; определен круг ленинградских художников, обращавшихся к теме детства; показаны идейные и художественно-пластические особенности воплощения рассматриваемого образного ряда в динамике. Исследование выполнено с помощью систематизации, сравнительного метода, искусствоведческого анализа произведений станковой живописи. В работе последовательно рассматриваются этапы развития интереса авторов к теме детства: от творчества художников 1930-х годов, времени зарождения школы, до настоящего времени на примере художественного материала, представленного в двух крупных выставочных проектах последних лет. Отмечается, что ленинградские живописцы шли от визуализации мифологемы «счастливое советское детство» к лирической интерпретации образов собственных детей в контексте их социальных практик в послевоенное время, а затем к их превращению в знаки и символы внутреннего мира, ностальгии по уходящей эпохе, собственному прошлому и детской непосредственности. Более того, выделяются мотивы «ребенок и война», «ребенок и блокадная летопись», а также связь с исторической памятью в искусстве позднего социализма. Работы современных авторов продолжают эти линии, но по большей части уходят в повторение формул старых мастеров, в которых видятся поиски новых путей раскрытия мира современного детства.

Ключевые слова: художественная школа, ленинградская живопись, петербургская живопись, советское искусство, тема детства, образ ребенка

Для цитирования: Абдуллина Д.А. Мир детства и образ ребенка в творчестве ленинградских и петербургских художников // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 76–91. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1243.

© Абдуллина Д.А., 2025

Original article

The world of childhood and the image of a child in the art of Leningrad and Saint Petersburg artists

Darina A. Abdullina

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
darina-abdullina@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0002-4736-7841, ResearcherID: AAD-8852–2021, SPIN-code (Science Index): 6239-8493

Abstract. This article delves into the work of Leningrad and Saint Petersburg painters, specifically their interpretations of childhood imagery. The Leningrad artistic school is a diverse group of artists who have all explored figurative painting in some way. Their works are frequently displayed in contemporary exhibitions, highlighting their social and academic significance. This research is unique in its demonstration of the continuity and modernization of traditions in representing childhood and children in Leningrad painting from the 20th to the early 21st century. It also identifies the range of Leningrad artists who have tackled this theme and showcases the conceptual, artistic, and plastic aspects of their dynamic portrayal of childhood. The study utilizes systematization, comparative methods, and art historical analysis of easel paintings. It examines the evolution of the artists' interest in childhood, starting from the 1930s when the school was established, to the present day, using examples from two major exhibition projects in recent years. It notes that Leningrad artists have progressed from depicting the myth of a "happy Soviet childhood" to a more personal and sentimental interpretation of their own children in the post-war period. This has then evolved into using childhood imagery as symbols of nostalgia for the past, their own childhood, and childlike innocence. The article also highlights the themes of "children and war," "children and the Siege chronicle," and the connection with historical memory in the art of late socialism. Contemporary artists continue to explore these themes, but often revert to the techniques of old masters in their search for new ways to capture the world of modern childhood.

Keywords: artistic school, Leningrad painting, Saint Petersburg painting, Soviet art, theme of childhood, image of the child

For citation: Abdullina, D.A. (2025) 'The world of childhood and the image of a child in the art of Leningrad and Saint Petersburg artists', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 76–91. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1243. (In Russ.)

Введение

На протяжении столетий в истории отечественной живописи Санкт-Петербург играл ключевую роль, ведь именно здесь формировались направления ее развития и ставшая характерной для нее живописно-пластическая система. Впоследствии они оказывали воздействие на художественные процессы в разных уголках страны, то есть влияли на региональные художественные школы. Правда, последние начали приобретать черты уже в условиях достаточно замкнутой системы советского изобразительного искусства [1]. Правопреемницей, главным наследником традиций реалистического искусства дореволюционного периода традиционно понимается ленинградская, а ныне петербургская школа, которая всё чаще попадает в фокус внимания современных исследователей и рассматривается ими преимущественно аналитически, то есть в контексте творчества отдельного художника, сообщества, движения и пр. [2; 3; 4]; в синтетически-интерпретационном ключе, то есть в процессе составления общей картины той или

иной эпохи от 1930-х до 1980-х годов, а часто и до начала 1990-х [5], когда произошла «ревизия», в том числе через сопоставление социально-политических, экономических, идеологических, культурных, религиозных и иных факторов [6; 7; 8; 9]; на уровне первых штрихов к классификации в отношении характерных жанров, тем, мотивов, манер и т.д. [10; 11; 12]. В связи с этим нельзя не упомянуть работы Л.В. Мочалова, В.А. Леняшина и В.А. Гусева, где еще в 1970-е годы ленинградская школа рассматривалась как вполне самостоятельное явление, но, правда, в отношении зрелых мастеров того же периода.

Многие исследователи вслед за Н.Н. Пуниным отмечают «ленинградское ощущение живописи» [13, с. 67], которое выражалось в особом отношении к мастерству и в осторожности к новшествам, тягой к изящным выразительным средствам, а также определенным темам, часто имеющим высокую общественную значимость [1]. Следует отметить обращение к детским образам и сюжетам на тему детства, которое наблюдалось на протяжении всего советского периода и соединяло незримыми нитями самых разных художников, в том числе оказавшихся во второй половине прошлого столетия по разные стороны весьма условной границы официального и неофициального искусства. Значительный интерес к изучаемому вопросу, включая внимание со стороны широкой общественности, также демонстрируют выставочные и издательские проекты последних лет. К числу первых отнесем «Крылатые качели» в Красноярском художественном музее имени В.И. Сурикова (2016), «Дети страны советов» в Государственном Русском музее (2017), «Ленинградское детство. 1920–1980-е» в Инженерном доме Петропавловской крепости (2022), «Детство» в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева (2024), выставку ленинградского художника Алексея Пахомова, которая приурочена к 125-летию со дня рождения мастера, в Государственном Русском музее (2025) и др.

В свете достаточного устойчивого интереса к детским образам в искусстве мастеров советского периода данная статья ставит своей задачей изучение особенностей художественно-пластического воплощения и идейного толкования указанной темы, а также ее развития от довоенного к современному периоду в творчестве ленинградских, а позднее и петербургских художников. Безусловно, широкий временной охват, количество и разнообразие художественных произведений приводят к необходимости достаточно широких обобщений, позволяющих составить целостное представление о мире детства в творчестве живописцев, которых традиционно относят к ленинградской школе, и их современных последователей.

При этом поясним, что в поле внимания войдут произведения с изображением детских лиц, то есть созданные «в русле фигуративной изобразительной традиции, ориентирующейся преимущественно на сложившуюся эстетическую систему ценностей академического образования, [которая] при изначально общем происхождении от европейской живописной школы проявляет себя как совокупность стилистических, композиционных, сюжетно-тематических, технико-технологических особенностей, заметно отличающих “московскую школу” и “ленинградскую-петербургскую школу живописи”» [8, с. 26].

С помощью искусствоведческого анализа произведений станковой живописи, сопоставительного анализа и метода аналогий прослеживается преемственность и модернизация традиций представления темы детства и образа ребенка в ленинградской живописи XX – начала XXI века. Кроме того, определен круг ленинградских живописцев, уделявших внимание детской тематике, а также проанализированы ключевые идейные и художественные характеристики воплощения указанного образного ряда в его развитии, что составляет научную новизну исследования.

Мир детства в творчестве ленинградских художников в предвоенные годы

Ленинградская школа зарождалась в 1930-е годы, когда в Советском Союзе утверждался тоталитаризм и связанный с ним партийный диктат, который часто приобретал агрессивный характер, но при этом имел чисто бюрократические причины, связанные с системой государственного заказа и отбора [13]. Однако настоящие бури, возвышения и падения всё же в большей степени касались тех авторов, которые относились к столичной художественной жизни. Город на Неве в этом плане оказался на сравнительно безопасном удалении и в относительно комфортной среде, связанной прежде всего с местом учебы, а затем и преподавания мастеров, творческими взаимодействиями, в том числе в Ленинградском отделении Союза художников (далее — ЛОСХ), местной критикой. В итоге художники могли позволить себе более свободно выбирать темы, сюжеты, мотивы, но в русле общей линии. Так, исследователь А.И. Морозов отмечает, что общим на тот момент для всех советских живописцев, в том числе «ленинградских академиков», была подверженность влиянию утопического мифа «светлого пути», что выражалось в тяге к большой тематической картине.

Безусловно, эта общая тенденция не обошла стороной и ленинградцев, но в рамках идеологемы, превратившейся в мифологему, они смогли предложить и другие «формулы» — лирические

пейзажи, камерные портреты, сюжетную живопись со сценами из обычно текущей жизни. Именно в этом пространстве детство и образ ребенка приобретали особое значение и превращались в самостоятельное направление творческих поисков, которое, с одной стороны, в полной мере соответствовало мифологеме, а с другой — было отражением личного видения авторов. Детские лица на картинах могли создаваться и для публики, и исключительно для себя, «в стол». Действительно, исследователи не раз отмечали в качестве одной из черт самобытности ленинградской живописи внимание к жанру городского пейзажа и изображению детей. Между тем, как правило, авторы ограничивались лишь их упоминанием в общем числе заслуг местных художников или опосредованным представлением через призму наследия того или иного мастера. К примеру, А.В. Ёлкин, говоря об искусстве Ленинграда 1930-х годов, замечает: «Яркой и самобытной темой в творчестве ленинградских живописцев стала тема детства. Выразительные образы советских детей сумели создать в своих произведениях М.Ф. Островская, А.Ф. Пахомов, В.А. Раевская-Рутковская, Л.Я. Тимошенко» [7, с. 49]. Ученый ограничился только этим тезисом, имея в виду преимущественно графиков, и не стал развивать мысль дальше.

В.А. Ушакова заметила такую особенность ленинградского искусства, представленного на первой выставке Ленинградского отделения Союза советских художников (ЛОССХ) 1935 года: «Подчас очень несхожие друг с другом по эстетическим воззрениям и стилю, художники сохраняли некоторую внутреннюю общность и принципиальное единство, позволяющее в целом говорить о своеобразном явлении художественной культуры, связанной традиционной преемственностью» [14, с. 10]. Между тем именно этот проект как раз и показал внимание авторов к изображению детей. Последние присутствовали и в жанровой, и в портретной живописи. Здесь уже намечались два направления в воплощении темы: идеализированные образы «счастливого пути» — с одной стороны, и, с другой, несчастливого, опаленного войнами, конфликтами и их трагическими последствиями, которыми была столь насыщена та эпоха. В одной из ключевых работ той экспозиции, картине «Тревога», К.С. Петров-Водкин показывает двух детей — младенца и отрока, которые помогают художнику подчеркнуть ужас столкновения тихого мира семьи и детства с суровой реальностью времен больших перемен, усилить «масштаб больших переживаний» [15, с. 355]. Но были и произведения, связанные с развертыванием мифологемы «счастливого советского детства»: купальщицы в рисунке А.Ф. Пахомова (1934–1935, Государственный Русский музей), литография «Юные животноводы» К.И. Рудакова (1934, Государственный Русский музей) и др. Появление таких композиций как в графике, так и в живописи, а затем и скульптуре, не случайно: «в противовес политике первого постреволюционного десятилетия [советские] власти пропагандировали культ материнства и детства» [16, с. 54].

Живописцы с берегов Невы, конечно, следовали общим установкам, однако «реалистическая направленность молодой ленинградской школы» [5, с. 10] развивалась в сторону по большей части идеологически нейтральных тем, одной из которых и было детство. В качестве примера отметим «Детство Максима Горького» — дипломную работу Г.А. Савинова, выполненную им под руководством А.А. Осмёркина и в итоге получившую премию на Всесоюзной выставке дипломных работ художественных институтов и училищ весной 1941 года (1940, НИМ РАХ). В ней молодой автор, опираясь на повесть «Детство» (1913), передает атмосферу минувшей эпохи, но показывает ее не через тяготы дореволюционного детства, описанные Горьким, а, напротив, изображает подрастающего писателя, с радостью впитывающего впечатления от общения со взрослыми людьми. «Детская» тема здесь позволяла живописцу избежать критики, особенно в свете громкого отстранения отца от работы во Всероссийской академии художеств. В дальнейшем, уже после войны, автор продолжит обращаться к образам детей, причем часто своих собственных, изображая их в домашних комнатах или в мастерской. В еще большей степени преуспеет в этом его супруга — О.Б. Богаевская, которая в своих сюжетных картинах представит магистральную линию послевоенной живописи, как и всего изобразительного искусства в целом,— благополучие советского детства, но выраженное не через коллективные социальные практики, а через сцены из личной жизни мальчиков и девочек, родившихся после войны: праздники, отдых, сон, игры, творчество, мечты.

Образ ребенка в контексте военной и блокадной темы в творчестве художников в 1940-е годы и послевоенное время

В военные годы, в особенности во время блокады, в творчество ленинградских художников вошла совершенно особая тема. В экспозиции «Помним! К 80-летию полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады», организованной в 2024 году в Государственном Русском музее, были выставлены произведения искусства, в том числе живописные, созданные в осажденном Ленинграде и отражающие личные переживания, рефлексию увиденного художниками. В этом видении тоже было место миру детства. Последний



1. **В.А. Раевская-Рутковская. Награжденный медалью.** 1945. Холст, масло. 94,3 × 115. Государственный Русский музей. Источник: rusmuseumvrm.ru

преимущественно передавался средствами графики и/или на уровне живописного этюда в силу непростых условий, вынуждавших к быстрой фиксации увиденного. Здесь достаточно вспомнить бледные фигурки юных блокадников на листах, в том числе из серии «В детдоме» А.Ф. Пахомова, или самоотверженных борцов с его же рисунков для плакатной графики «Бойцы МПВО» (1941, Государственный Русский музей) и «Уборка снега» (1942, Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств), зарисовки гуашью В.В. Зенькович из альбома «Блокадный трамвай» (1943, Государственный Русский музей) и др. Такие образы отразили тяжкую судьбу ребенка на войне и одновременно служили способом призыва к действию для взрослых. Но ленинградские художники, пережившие блокаду, ставили перед собой еще одну задачу — запечатлеть окружающих их людей, пусть и маленьких, но вместе со взрослыми переживающих величайшее испытание; это был острый вопрос накопления и сохранения исторической памяти. Так, в книге, посвященной рисункам и дневникам юной художницы Е.О. Марттилы, упоминается фраза, сказанная директором художественного училища, которое работало в городе в блокадные дни, Я.К. Шабловским: «Смотрите, запоминайте, вы — художники. Вам потом рассказывать об этом людям» [17, с. 18].

После войны эти же мастера сменили риторику: им важно было передать дух победы и надежды на лучшее будущее, и в этом им вновь помогали образы детей — жителей нового мира. Характерный пример — картина «Награжденный медалью» В.А. Раевской-Рутковской (1945, Государственный Русский музей, ил. 1). На этом полотне запечатлен эпизод, подсмотренный художником, где проявлено живое, непосредственное поведение любопытных мальчишек, подчеркнутое простотой поз, теплотой оттенков залитой солнцем улицы. Лишь надпись об обстреле и поврежденные стены

2. **Д.П. Бучкин.**
Остался один.
1970.
Холст, масло.
80 × 70.
Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
Источник:
rusmuseumvrm.ru



домов служат напоминанием о грозных испытаниях, выпавших на долю исхудавших, но не утративших тягу к жизни детей. Медаль «За оборону Ленинграда», как известно, получили не менее пятнадцати тысяч юных блокадников [18, с. 149], что и отражалось неоднократно в картинах и рисунках художников.

Для ленинградских мастеров сплетение тем детства и блокады станет одним из ключевых, и в особенности в жанрово-тематической живописи.

Однако вернутся они к ней не сразу, а с конца 1960-х годов. Это было связано со сложным отношением власти к блокадной теме в 1949–1952 годах, в том числе в силу инициированной руководством страны кампании в свете «ленинградского дела»: «…мемориальные усилия города вступили в противоречие с рядом центральных идеологических приоритетов, возникших после 1945 года относительно того, как следует изображать лидеров партии и как следует помнить о всесоюзной войне» [19, с. 175]. «Репрессированная память» привела к тому, что автор «Блокадной книги» Д.А. Гранин написал следующие строки: «Когда ко мне в семьдесят четвертом году приехал Алесь Адамович и предложил писать книгу, записывать рассказы блокадников, я отказался… Ну что такое блокада? Ну, голод; ну, обстрел; ну, бомбежка; ну, разрушенные дома. Всё это известно, ничего нового для себя я не представлял. Он долго меня уговаривал… Наконец, поскольку у нас были давние дружеские отношения, он уговорил хотя бы поехать послушать рассказ его знакомой блокадницы»[1].

Усилиями Д.А. Гранина, Л.Я. Гинзбург и ряда других деятелей культуры удалось положить «начало антропологически ориентированной блокадной истории, главным в которой стало обращение к уникальной и одновременно типичной судьбе обычного человека» [20, с. 23]. Это не могло не повлиять на художников, причем как свидетелей тех лет, так и представителей послевоенного поколения, которые сообща участвовали в возрождении темы и часто обращались к образу ребенка в ее контексте. Так, на картине «Остался один» Д.П. Бучкин (1970, Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, ил. 2) изображает мальчика, который потерял всех родных. Мастер воспроизводит сложившуюся в литературе и публицистике тех лет схему закрытого пространства выстуженной квартиры: «Блокадную квартиру нельзя изобразить ни в одном музее, ни в каком макете или панораме, так же как нельзя изобразить мороз, тоску, голод…»[2]. Здесь, как и в скульптуре того времени, «ключевым средством эмоционального вовлечения зрителя в художественное пространство является собственно образ ребенка» [21, с. 156]. Детская фигурка диссонирует с неуютной обстановкой и одновременно служит камертоном для зрителя, способом обратиться к чувствам, а порой и воспоминаниям.

Интерес со стороны ленинградских авторов уже послевоенного времени вызывали мотив силы материнской любви и тема места женщины, ребенка на войне. В своем творчестве ее разрабатывал Ю.Н. Тулин в таких работах, как, например, «Самое дорогое» (1968, Государственный Русский музей) или «Ленинградка. 1942» (1975, Государственный музей истории Санкт-Петербурга). После войны эта тематическая линия переросла в воплощение образа ребенка как символа мирного времени: «Весть о награде» Н.И. Осенева (1949, НИМ РАХ) или «За мир» Д.В. Беляева (1952, НИМ РАХ).

Мир благополучного советского детства в творчестве ленинградских художников послевоенного времени

На контрасте с неизменно тяжелой военной, в частности блокадной, темой в мире детства ленинградских художников выделялись образы, связанные с подчеркнуто безопасной, благополучной послевоенной жизнью советских мальчиков и девочек. Эта линия была обусловлена формированием обновленной концепции детства. Примером тому может служить материал, представленный на выставке «Образы счастья», которая прошла в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств в 2023 году. Она представляла собой взгляд на образы первых десятилетий после войны, а также «переосмысление реалистических традиций художественной школы довоенного времени и обращение к новым темам и образам, менее связанным с обязательным соблюдением идеологических правил официального искусства “социалистического реализма”. Выбор сюжетов художников послевоенного времени, в которых прежде всего представлена мирная жизнь советского народа, был связан не только с необходимостью показать “героическую повседневность”, но и с желанием говорить о внутреннем мире человека»[3].

Проект достаточно объемно и ярко визуализировал магистральную тему советской живописи послевоенного времени — радостное восприятие мира, где детство и ребенок занимали одно из главных мест. Так, из более чем ста картин и скульптур не менее двадцати были связаны с рассматриваемой образной системой. К примеру, рядом с большими и сильными взрослыми героями, активно, деятельно живущими, строящими новый мир, периодически появляются детские лица, фигурки мальчиков и девочек.

В границах темы популярность стали получать жанровые композиции, связанные с различными аспектами жизни детей страны Советов. И здесь

[1] Она словно фата-моргана растворяется прекрасным видением... // Национальный художественный музей РС(Я) [сайт]. 04.08.2023. URL: https://sakhamuseum.ru/news/2097/ (дата обращения: 04.08.2023).

[2] Там же.

[3] Шебеко Кирилл Иванович // Российская академия художеств [сайт]. URL: http://rahusdv.ru/shebeko (дата обращения 30.07.2023).

ленинградские авторы шли теми же путями, что и коллеги из других городов и регионов; приведем примеры: «Детский сад» Ф.В. Савостьянова (1951, НИМ РАХ), дипломная работа Н.Л. Веселовой «Награжденный учитель» (1950, НИМ РАХ), «Урок» П.В. Панкова (1957, НИМ РАХ), «Юные фигуристы» Н.А. Сергеева (1950, НИМ РАХ), «Нахимовцы в Военно-морском музее» И.А. Михайлова (1951, НИМ РАХ), «В Русском музее» В.Н. Шестакова (1949, НИМ РАХ), «Ремесленники» Н.А. Постникова (1947, НИМ РАХ) и др.

Юные граждане преимущественно школьного возраста изображаются художниками в таких работах максимально деятельными, получающими новые знания, навыки, общающимися, серьезными и ответственными, то есть такими, как и взрослые. Последние почти всегда включены в композицию картин, выступая в роли наставников — источников мудрости и профессиональных навыков, эталонов и образцов для подражания.

Младенческий же возраст традиционно представлен в композициях на тему материнства, например, «Материнство» М.Л. Рудницкой (1949, НИМ РАХ).

Отдельно развивались мотивы, связанные не с общественной, а с личной жизнью советского ребенка. Здесь художники могли показать своего героя в праздности, а порой и совершающего какие-то немного выходящие за рамки подобающего поведения поступки, в том числе получающие легкое порицание в сатирической манере со стороны взрослых: «Повздорили» Э.П. Борисенко (1953–1954, НИМ РАХ), «Подруги» П.А. Чернова (1951, НИМ РАХ), эскиз «На бульваре» Б.К. Заозёрского (1961, НИМ РАХ) и др.

Следует отметить, что ленинградские художники в формуле «счастливое советское детство» стремились передать создаваемые образы динамично, часто в легкой импрессионистичной манере, вводя, например, пейзажное окружение или реже — интерьер общественных пространств, дома. Однако их поиски выразительных средств, образного языка проходили в рамках реалистического нарративного подхода к отображению духа эпохи и общей «темы радостного восприятия мира» [4]. В результате детство в трактовке художников Ленинграда превращалось в незамысловатые сценки из жизни вполне реальных детей. Всплеск внимания к таким решениям начался с конца 1950-х годов, то есть пришелся на начало «оттепели». В тот период, к примеру, появляется композиция «На катке» Т.К. Афониной (1956, частная коллекция). В ней запечатлены юные фигуристы, их красно-черные силуэты, словно размытые мазки, быстро движутся в световоздушной среде, решенной в светлых и холодных тонах. В этой и многих подобных работах изображение маленьких ленинградцев помогало создавать атмосферу текущей, изменяющейся жизни. К таким произведениям следует отнести этюды Л.А. Русова, в частности «На мосту» (1970-е, частная коллекция) с фигуркой девочки на фоне громады собора, «Зимнее утро» Е.М. Костенко (1966, Санкт-Петербургский Союз художников), где сын художницы смотрит в окно, за стеклом которого — заснеженные крыши домов, и др.

Примечательно, что символическое пространство Ленинграда-Петербурга при изображении мира детства уступало желанию художников показывать образы детей вне городских стен, а именно: на дачах или в деревнях, реже в провинциальных городках. Многие живописцы той поры были родом из других мест, куда вновь и вновь возвращались на время уже со своими семьями. К таковым следует отнести многочисленные изображения отдыхающих детей Е.П. Антиповой. Так, ее «Мальчики в саду» (1980, частная коллекция) помещены в открытую композицию со столом, которая часто использовалась мастером в натюрмортах. Цветение сада и детство в творчестве этой художницы синонимичны.

Безмятежная дачная жизнь юных горожан отражалась в детских портретах А.А. Мыльникова, Е.Е. Моисеенко, М.К. Копытцевой, Н.Н. Баскакова и пр. Тема деревенской жизни, ее динамизм и витальность поддерживались В.Ф. Загонеком благодаря изображениям маленьких жителей сел — бегущих, едущих, плывущих и пр., Б.М. Лавренко, в частности в картине «Русь» (1969–1970-е, Калининградский областной музей изобразительных искусств), Ю.М. Непринцевым, В.М. Петровым-Маслаковым, Ю.С. Подляским, Н.М. Позднеевым и т.д.

Одновременно с этим происходило становление визуального образа ребенка, представленного в обстановке домашнего уюта и окружающей предметной среды советского детства. Примечательно, в камерных портретах и портретах-картинах герои бездействуют или заняты чем-то личным и увлекательным, что никак не связано с общественно полезной деятельностью. Так, в картинах А.И. Лактионова, О.Л. Ломакина, В.М. Орешникова, Б.С. Угарова, Ю.Д. Хухрова, О.Б. Богаевской, Е.М. Костенко их собственные дети лакомятся угощениями на дне рождения, причесываются, обедают, делают зарядку, рисуют, просто сидят или спят. Эти сцены отражают спокойное, естественное течение жизни, лишенное призыва к «светлому пути». Часто такие работы носят этюдный характер: художники не воспринимают их как завершенные композиции, предпочитая оставлять их в незаконченном виде, не доводя до состояния полноценной картины.



3. **Е.Е. Моисеенко. Из детства.** 1974. Холст, масло. 59 × 59,5. Государственный Русский музей. Источник: rusmuseumvrm.ru

Образ ребенка и мир детства в контексте исторической памяти в творчестве ленинградских живописцев 1970–1980-х годов

В 1970–1980-е годы ленинградские художники, вместе со всем обществом встречая 30-летие Победы, обратились к мыслям о месте ребенка, родившегося после войны и не познавшего ее тяготы, в контексте исторического опыта и народной памяти. А.Ф. Дмитренко характеризовал художественное наследие этого периода так: «Феномен интереса к исторической памяти, связующей времена и события, несущей в себе черты гуманистического взгляда, неотделимого от нравственных принципов восприятия органичной связи между историческими судьбами и судьбой человека, проявился тогда в различных видах художественного творчества. <…> Выраженная черта историзма была присуща <…> многим мастерам ленинградской художественной школы» [22, с. 101, 106].

В свете этого востребованными стали работы, в которых показывались «отцы и дети» — участники,

свидетели событий минувших лет и те, кому необходимо передать воспоминания о том, что нельзя забывать. Одним из примеров тому следует рассматривать картину «Отцы и сыновья» А.Г. Ерёмина (1975, место хранения не установлено, ранее — Дирекция выставок Художественного фонда РСФСР), выполненную по договору для знаковой выставки «Наш современник». В этом живописном полотне художник изображает представителей нескольких поколений одной семьи у воинской могилы. Среди них — юноша и мальчик, которые написаны в светлых тонах и ярких, чистых контрастных цветах, смело смотрящими вперед — в будущее, а за ними — образ храма на фоне суровой северной природы Заонежья. Тема сохранения исторической памяти у живописца началась еще с «Материнских дум» (1969, Государственный Русский музей), в которой девочка-подросток внимательно вглядывается в зрителя в отличие от погруженных в думы старших женщин, и продолжилась в образах родных ему онежан, в том числе в портрете «Тракторист А.И. Байков с сыном Алёшей» (1976, Государственный музей истории Санкт-Петербурга).

Яркая линия в творчестве ленинградских живописцев, начавшаяся с 1960-х годов,— это мотив воспоминаний о детстве как о счастливой поре, близкий отечественной литературной традиции, в особенности XIX века. В пример можно привести картину «Сергей Есенин с дедом» работы Е.Е. Моисеенко (1963–1964, Государственный Русский музей). Она стала одним из первоначальных этапов развития интереса художника к образам, связанным с его собственным детством, отрочеством, и знаковым событиям прошлого: «Из детства» (1964, Государственный Русский музей, ил. 3), «У колодца» (1979, Государственный Русский музей) и др.

Этот вектор сохранялся и в дальнейшем, но в иных социокультурных условиях. Исследуя детскую литературу последующего периода, Н.Ю. Мочалова дала точную характеристику словесного творчества, применимую и к изобразительному искусству: «Миф сказочного беззаботного детства, справедливых отношений, верной дружбы и преданной любви к Родине истончается под гнетом позитивистских рациональных конструкций реальной жизни» [23, с. 27]. Реакция на происходящее со стороны ленинградских авторов была более мягкой, чем, например, в творчестве московских коллег. Но тема детства в их интерпретации становится всё менее связанной с реальностью. Так, представитель группы «Одиннадцать» Б.И. Шаманов, по мнению Л.В. Мочалова, через образ ребенка воссоздавал символическое пространство уходящего в небытие мира: «Вера в вечность прекрасной жизни на земле, смешанной со скрытой горечью от осознания конечности и скоротечности жизни человека. Вот нерв всего творчества художника» [24, с. 3]. Такой подход отразился в целом ряде работ: «Ужин в деревне. Семья» (1964–1969, Государственный Русский музей, ил. 4), «Девочка в голубом платье» (1966, Государственный Русский музей), эскизе к картине «Утро» (1970-е, частная коллекция), «Качели» (1975, частная коллекция), «Тишина» (1977, частная коллекция), «Свирель» (1980, частная коллекция), «Сказка. Купавки» (1984, частная коллекция) и др. В.И. Тюленев, будучи соратником Б.И. Шаманова по группе «Одиннадцать», в качестве своего главного лирического героя видел образ отрока из прошлого, оставляющего едва заметный след в настоящем. Отсюда особая манера исполнения, создающая атмосферу грез, мечтаний, чувство светлой грусти и хрупкости памяти. Подросток в работах живописца бродит по лугам и грустит у таинственных берегов в «картинах-воспоминаниях» [25, с. 99]: «Мальчик и голуби», «Улица детства моего» (обе — 1972, частные коллекции) и др. Позднее в таких композициях появится и религиозный контекст, который автор описывает таким образом: «Я решил построить храм. Я — типичный “совок”, пионер, комсомолец, член партии (КПСС), воспитанный на отрицании религии. Почувствовал, что “настал момент такой”» [26, с. 92].

Для ленинградских мастеров того времени, живущих на пороге перемен и чутко ощущавших их необратимость, ребенок превращался в символ их личной юности, озаренной «светлым путем», знак наивности и неопределенности, а природа вокруг выступала метафорой уединенных раздумий о будущем. Аналогичную функцию приобретал и портрет, который также воспринимался как форма размышления. В таком ключе, например, В.А. Леднев запечатлевал больших и маленьких членов своей семьи: «Семья. Грибы» (1975, частная коллекция), «Федя. Фильм о войне» (1979, частная коллекция), «В родном доме» (1980, частная коллекция) и др. Эта линия продолжится, но изменится в постсоветский период, когда автор уже будет изображать внуков в подчеркнуто идеалистической и метафорической трактовке — «Доброе утро, ангел мой!» (2007, частная коллекция). Стоит отметить, что тема детства с крушением СССР и идеологемы «светлого пути» в живописи, как и в других видах искусства, продолжила интересовать художников и дальше, но преимущественно тех, кто относился к старшему поколению. Однако в условиях разрушения государственности, тяжелейших социальных и экономических потрясений, потери духовно-нравственных ориентиров не только многие из них, но и всё российское общество перестало в должной мере интересоваться детством: портрет ребенка окончательно ушел



4. **Б.И. Шаманов. Ужин в деревне. Семья.** 1964–1969. Холст, масло. 208 × 275. Государственный Русский музей. Источник: rusmuseumvrm.ru

в зарисовки «в стол», а интерес к жанровым работам был совершенно утрачен.

Мир детства в творчестве петербургских художников постсоветского и современного периодов

Своеобразный пересмотр отношения к миру детства со стороны живописцев происходит в последнее время, а именно с начала 2010-х годов. Современное арт-пространство города, будучи достаточно разнообразным, демонстрирует интерес к самым разным темам и образам, в том числе и детским. Более того, как отмечает С.М. Грачёва, «в современном петербургском искусстве сформировалось поколение художников, которые не стремятся порвать с академической школой, но при этом остро понимают необходимость обновления художественного языка <…> Но это уже совершенно особый взгляд на мир и искусство, трансформирующий реальность» [6, с. 535].

Симптоматично для этого процесса, в последние годы в городе периодически открываются выставки, связанные с миром детства и портретами юных домочадцев. Одни из самых крупных и показательных проектов такого рода — это ежегодная выставка «Продолжение следует!», которая проходит в особняке Румянцева, и «Истоки будущего» в петербургском Союзе художников (2024), к сожалению, приуроченная только к Году семьи. В первом проекте часто показываются произведения художников, принадлежащих к творческим династиям и, как следствие, поколениям. По этой причине представленный художественный материал визуализирует два разных взгляда на мир ребенка.

Первый сохраняет ориентацию на синтез образа современного ребенка и воспоминаний о собственном детстве художника, отсюда ностальгическое звучание и лиризм, идеализация, превращающая модель в подобие ангела (ил. 5). Второй — это тяга к старинным образцам, изобразительным формулам портретов XIX века, которые переносят маленького героя в пространстве и во времени, нередко превращая его образ в оммаж. В обоих случаях ребенок показывается

5. **А.О. Вострецова. Черничные глаза.** 2020. Картон, пастель. 50 × 32. Частное собрание. Источник: cdn-st2.vigbo.com



в исключительно идеалистическом ключе, как житель волшебного, светлого мира. Более того, некоторые авторы используют техники и материалы, близкие иконописи, в том числе византийской, или тяготеют к импрессионистической манере, создающей эффект дымки, зыбкости происходящего. Аналогичными путями идут и авторы, которые предоставили живописный материал для «Истоков будущего». Однако встречаются и образы, связанные с интерпретацией мифологемы «счастливое советское детство», то есть с пионерами, коллективными занятиями и эстетикой плакатной графики.

Выводы

Резюмируя, выделим следующие этапы в развитии темы детства в живописи ленинградских/петербургских художников, а также наметим штрихи к вариантам художественно-пластических решений, характерных для них.

В 1930-е годы детство воспринимается как актуальная и достаточно безопасная тема, позволяющая решать сложные художественно-пластические задачи в пространстве фигуративной живописи и, прежде всего, в контексте развивающихся мифологем «счастливое советское детство» и «светлый путь».

1940–1950-е годы — развертывание темы «война и дети» и характерной именно для ленинградских авторов блокадной линии как способ показать судьбы маленьких граждан страны, зафиксировать и оставить след в памяти о событиях.

С конца 1950-х годов в творчестве ленинградцев утверждаются образы, связанные с запросом и общества, и государства на воплощение идеи благополучного детства. Мальчики и девочки отдыхают, играют, учатся, занимаются творчеством и спортом, отмечают праздники. Они изображаются в пространстве домашних комнат, посреди улиц мирного города, в садах и парках, в родных деревнях и на дачах. То время отмечено появлением значительного количества камерных портретов, где художники изображали своих детей, часто с жанровыми элементами и в легкой импрессионистической манере.

С 1970-х годов авторы стали воспринимать детские образы как форму саморефлексии и визуализации воспоминаний о своем детстве, как способ выстроить связь между прошлым и будущим. В результате появились историко-биографические портреты известных людей в детстве. В живописи новый всплеск интереса получили темы «ребенок и война» и роль детей в блокадной летописи.

В постсоветский период и на современном этапе петербургские художники, работающие в фигуративной живописи, воплощают свое видение детства как пространство, напоминающее элизиум — светлую и мирную обитель, где прошлое и настоящее легко сосуществуют. Многие мастера используют для изображения современных детей формулы, выработанные художниками других эпох. В особенности часто эксплуатируется типаж «детей-ангелов», характерный для романтизма, а также для более позднего салонного искусства.

Отсутствие решений, актуальных и соответствующих восприятию и пониманию ребенка начала XXI столетия как уникальной личности, свидетельствует о нечетком осознании воспитательных идеалов как художниками, так и российским обществом в целом. Это отражает неопределенность в отношении меняющихся границ детства, но в то же время оставляет надежду на активные поиски новых решений. Подобные поиски проявляются, в частности, в творчестве нового поколения художников, причем в области, характерной для ленинградской школы с ее реалистической направленностью.

Список источников

1. Юрасовская Н.М. Ленинградская живопись второй половины XX века в собрании Третьяковской галереи. Опыт комплектования и классификации региональной коллекции // Третьяковские чтения. 2012 : мат-лы конф. / науч. ред. Л.И. Иовлева. М.: ООО «СПМ-Индустрия», 2013. С. 249–262.
2. Тренихин М.М. Камерная лирика в московской живописи 1930-х годов («Группа пяти») : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. М., 2015. 32 с.
3. Князева Я.С. Живопись второй половины XX века о музыке, театре и кино: портреты деятелей искусства А.П. Левитина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 104–120.
4. Плунгян Н.В. Группа «13» в контексте художественной жизни конца 1920-х – середины 1950-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. М., 2009. 27 с.
5. Ленинградская школа живописи: очерки истории : альбом / авт.-сост. С.В. Иванов. СПб.: Галерея АРКА, 2019. 443 с.

6. Грачёва С.М. Границы и горизонты реализма в современной петербургской живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 535–544. https://doi.org/10.18688/aa200-3-47.
7. Елкин А.В. Произведения ленинградских живописцев на художественных выставках 1930-х годов в критических публикациях современников // Новое искусствознание. 2023. № 3. С. 44–53. https://doi.org/10.24412/2686-7443-2023-3-44-53.
8. Лагутенкова В.А. Москва-Петербург: живопись двух столиц начала первого двадцатилетия XXI века // Двенадцатые открытые Абакумовские чтения : сб. ст. всерос. науч.-практ. конф. / сост. Г.В. Дроздова. Коломна: Картинная галерея «Дом Озерова», 2022. С. 26–39.
9. Репина Е.Д. Развитие образа Санкт-Петербурга в живописи художников второй половины XX – начала XXI в. // География искусства: смыслы пространства : сб. ст. / отв. ред. О.А. Лавренова. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2024. С. 153–167.
10. Цветкова А.Ю. Ленинградская пейзажная живопись: современный стиль, локальная идентичность, творческая индивидуальность художника-пейзажиста: 1960–1980-е гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»]. СПб., 2022. 25 с.
11. Арутюнян Ю.И. Ленинградская школа книжной графики 1960-х гг. в работах выпускников института имени И.Е. Репина // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2025. Т. 2. № 63. С. 86–91. https://doi.org/10.30725/2619-0303-2025-2-86-91.
12. Страницы памяти. Художники Ленинградского Союза советских художников, погибших в годы Великой Отечественной войны и в блокаду Ленинграда. 1941–1945 : справочно-мемориальный сборник / сост.: Ю.В. Басов, Л.С. Конова. СПб.: Петрополис, 2010. 340 с., ил.
13. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 271 с.
14. Ушакова В.А. Прошлое и настоящее Ленинградского – Санкт-Петербургского Союза художников // Художники — городу. Выставка к 70-летию Санкт-Петербургского Союза художников : каталог / авт. вступ. ст.: В.А. Ушакова, А.Г. Раскин. СПб.: Петрополь, 2003. С. 7–13.
15. Русский музей. От иконы до современности / ред. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2013. 391 с.
16. Перова М.А. Власть о несовершеннолетних гражданах: детство в семейной политике советской России 1917–1930-х гг. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. Т. 16. № 4. С. 50–57. https://doi.org/10.14529/ssh160407.
17. Козырева Н.М. Художник Елена Марттила и ее блокадные дневники // Ленинградский художник Елена Марттила. СПб.: Сократ, 2005. С. 18.
18. Русский музей. Страна побед / науч. ред. Г. Голдовский. СПб.: Русский музей, 2025. 200 с.
19. Бранденбергер Д. «Репрессированная» память? Кампания против ленинградской трактовки блокады в сталинском СССР, 1949–1952 гг. (на примере Музея обороны Ленинграда) // Новейшая история России. 2016. Т. 6. № 17. С. 175–186.
20. Пянкевич В.Л. Новый взгляд на человека в катастрофе // Российская история. 2014. № 3. С. 23–25.
21. Смолина М.Г. Репрезентация блокады Ленинграда в российской скульптуре: способы взаимодействия со зрителем // Историческая память о Великой Отечественной войне: проблемы эволюции, формирования и восприятия : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. С.Ю. Наумов. СПб.: ООО «Скифия-принт», 2022. С. 152–158.
22. Дмитренко А.Ф. К проблеме историзма в творчестве Е.Е. Моисеенко и ленинградской живописи 1960–1980-х годов // Научные труды. 2018. № 46. С. 99–116.
23. Мочалова Н.Ю. Мифологема «счастливого детства» в советской детской литературе // KANT: Social science & Humanities. 2024. № 2 (18). С. 23–28.
24. Мочалов Л.В. Каталог выставки произведений одиннадцати художников. Л.: Художник РСФСР, 1976. 49 с.
25. Корнильева А.В. Семантика и стилевые решения христианских мотивов в творчестве мастеров группы «Одиннадцать» // Общество. Среда. Развитие. 2025. № 2 (75). С. 94–109. https://doi.org/10.53115/19975996_2025_02_094_109.
26. Виталий Тюленев. Живопись. Акварель. Размышления. Воспоминания современников / ред.: С.Н. Левандовский и др. М.: [б. и.], 2008. 155 с.

References

1. Yurasovskaya, N.M. (2013) ‘Leningrad painting of the second half of the twentieth century in the Tretyakov Gallery collection. Experience of acquisition and classification of a regional collection’, in Iovleva, L.I. (ed.) *Tretyakov Readings. 2012* [Conference proceedings]. Moscow: SPM-Industriya, pp. 249–262. (In Russ.)
2. Trenikhin, M.M. (2015) *Chamber lyrics in Moscow painting of the 1930s: “The group of five”.* Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
3. Knyazeva, Ya.S. (2023) ‘Art of the second half of the 20th century on music, theatre and cinema: A.P. Levitin’s portraits of the art figures’, *Theatre, Fine Arts, Cinema, Music*, (4), pp. 104–120. (In Russ.)
4. Plungyan, N.V. (2009) *Group “13” in the context of artistic life of the late 1920s – mid-1950s*. Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
5. Ivanov, S.V. (comp.) (2019) *Leningrad school of painting: essays on history.* Saint Petersburg: ARKA Gallery. (In Russ.)
6. Gracheva, S.M. (2020) ‘Boundaries and horizons of Realism in the contemporary painting of St. Petersburg’, *Actual Problems of Theory and History of Art,* (10), pp. 535–544. doi:10.18688/aa200-3-47. (In Russ.)
7. Elkin, A.V. (2023) ‘Works by Leningrad painters at art exhibitions of the 1930s in critical publications of contemporaries’, *Novoye iskusstvoznaniye = New Art History*, (3), pp. 44–53. doi:10.24412/2686-7443-2023-3-44-53. (In Russ.)
8. Lagutenkova, V.A. (2022) ‘Moscow – Saint Petersburg: painting of two capitals at the beginning of the first twenty years of the 21st century’, in Drozdova, G.V. (comp.) *The Twelfth Open Abakumov Readings* [Conference proceedings]. Kolomna: Ozerov House Art Gallery, pp. 26–39. (In Russ.)
9. Repina, E.D. (2024) ‘Development of the image of Saint Petersburg in the paintings of artists of the second half of the 20th – early 21st centuries’, in Lavrenova, O.A. (ed.) *Geography of art: meanings of space* [Collection of articles]. Moscow: Institute of Scientific Information on Social Sciences, Russian Academy of Sciences, pp. 153–167. (In Russ.)
10. Tsvetkova, A.Yu. (2022) *Leningrad landscape painting: modern style, local identity, creative individuality of the landscape artist: 1960–1980s.* Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
11. Arutyunyan, Yu.I. (2025) ‘Leningrad School of Book Graphics of the 1960s in the works of graduates of the I.E. Repin Institute’, *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture,* 2(63), pp. 86–91. doi:10.30725/2619-0303-2025-2-86-91. (In Russ.)
12. Basov, Yu.V. and Konova, L.S. (comps.) (2010) *Pages of memory. Artists of the Leningrad Union of Soviet Artists who died during the Great Patriotic War and the Siege of Leningrad. 1941–1945.* Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
13. Morozov, A.I. (2007) *Socialist Realism and Realism.* Moscow: Galart. (In Russ.)
14. Ushakova, V.A. (2003) ‘Past and present of the Leningrad – Saint Petersburg Union of Artists’, in *Artists to the city. Exhibition for the 70th Anniversary of the Saint Petersburg Union of Artists* [Catalogue]. Saint Petersburg: Petropol, pp. 7–13. (In Russ.)
15. Petrova, E. (ed.) (2013) *Russian Museum. From icons to modernity.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
16. Perova, M.A. (2016) ‘The power about minor citizens: the childhood in family policy of the soviet Russia 1917–1930’, *Bulletin of South Ural State University. Series “Social Sciences and the Humanities”,* 16(4), pp. 50–57. doi:10.14529/ssh160407. (In Russ.)
17. Kozyreva, N.M. (2005) ‘The artist Elena Marttila and her siege diaries’, in *Leningrad artist Elena Marttila*. Saint Petersburg: Socrates, p. 18. (In Russ.)
18. Goldovsky, G. (ed.) (2025) *Russian Museum. Land of Victories.* Saint Petersburg: Russian Museum. (In Russ.)
19. Brandenberger, D. (2016) ‘Repressed memory: The campaign against the Leningrad interpretation of the Blockade in the Stalinist USSR, 1949–1952 (a case study of the Museum of the Defense of Leningrad)’, *Modern history of Russia,* 6(17), pp. 175–186. (In Russ.)
20. Piankevich, V.L. (2014) ‘New approach to human being in a catastrophe’, *Russian history,* (3), pp. 23–25. (In Russ.)
21. Smolina, M.G. (2022) ‘Representation of the Leningrad Blockade in the Russian sculpture: ways of interaction with the viewer’, in Naumov, S.Yu. (ed.) *Historical memory of the Great Patriotic War: problems of evolution, formation and perception* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Skifiya-print, pp. 152–158. (In Russ.)
22. Dmytrenko, A.F. (2018) ‘To the problem of historicism in the works of Evsey Moiseenko and in the Leningrad painting of the 1960s–1980s’, *Nauchnyye Trudy = Scientific Works*, (46), pp. 99–116. (In Russ.)

23. Mochalova, N.Yu. (2024) ‘The mythologeme of “happy childhood” in soviet children’s literature’, *KANT: Social science & Humanities*, (18), pp. 23–28. (In Russ.)
24. Mochalov, L.V. (1976) *Catalogue of the exhibition of works by eleven artists.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
25. Kornilieva, A.V. (2025) ‘Semantics and stylistic solutions of Christian motifs in the works of the masters of the “Eleven” group’, *Society. Environment. Development*, (2), pp. 94–109. doi:10.53115/19975996_2025_02_094_109. (In Russ.)
26. Levandovsky, S.N. et al. (eds.) (2008) *Vitaly Tyulenev. Painting. Watercolor. Reflections. Memories of contemporaries.* Moscow: s. n. (In Russ.)

Информация об авторе

Абдуллина Дарина Александровна, заведующий отделом творческих проектов службы «Российский центр музейной педагогики и творческих инициатив», Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация; darina-abdullina@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0002-4736-7841, ResearcherID: AAD-8852–2021, SPIN-код (Science Index): 6239-8493

Information about the author

Darina Aleksandrovna Abdullina, Head of the Department of Creative Projects at the Russian Center for Museum Pedagogy and Creative Initiatives, the State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation; darina-abdullina@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0002-4736-7841, ResearcherID: AAD-8852–2021, SPIN-code (Science Index): 6239-8493.

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

Статья поступила в редакцию 28.10.2025; одобрена после рецензирования 10.11.2025; принята к публикации 12.11.2025.
The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 10 November 2025; accepted for publication on 12 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 92–107. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 92–107. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.071
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.006

Становление системы высшего художественного образования в Якутии (1994–2000-е годы)



Борисова Айталина Андриановна

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



Шапошникова Туйаара Ефимовна

Арктический государственный институт культуры и искусств, Якутск, Российская Федерация
tuya.shap@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию процессов становления высшего художественного образования в Республике Саха (Якутия) в 1990–2000-е годы. В этот период был создан Якутский филиал Красноярского государственного художественного института (ЯФ КГХИ), чья успешная деятельность послужила основой для открытия в 2000 году факультета изобразительных искусств в учрежденном Арктическом государственном институте культуры и искусств (АГИКИ). Актуальность работы обусловлена статусом АГИКИ как единственного творческого вуза в арктической зоне России. Осмысление его 25-летнего опыта в области художественного образования представляется важным для решения современных задач по сохранению культурного разнообразия Арктики и реализации стратегических интересов России в циркумполярном регионе. Впервые прослежена эволюция высшего художественного образования в Якутии от создания Якутского филиала Красноярского государственного художественного института до формирования кафедры живописи и графики Арктического государственного института культуры и искусств. В статье раскрыты механизмы взаимодействия академических традиций с художественным наследием народов Арктики. Методологическую основу исследования составляет системный подход к анализу образовательной модели как открытой динамической структуры. В работе применен комплекс методов: институциональный анализ, изучение педагогических методик и анализ художественных практик выпускников.

В статье рассмотрены исторические предпосылки и институциональная динамика, становление педагогической школы через формирование преподавательского состава и образовательной модели. Особое внимание уделено творческим работам выпускников, демонстрирующим формирование узнаваемого художественного языка, основанного на синтезе академической школы и этнокультурных традиций. Отдельный раздел посвящен проблемам и перспективам развития художественного образования в Арктическом регионе. Результаты исследования свидетельствуют о формировании в структуре АГИКИ самостоятельной художественной школы, сложившейся на базе ЯФ КГХИ, для которой характерны устойчивая педагогическая традиция, преемственность поколений, сформировавшийся корпус произведений с узнаваемым пластическим языком и активное участие в российском художественном процессе. Выявленные проблемы и перспективы развития позволяют рассматривать АГИКИ как потенциальный

© Борисова А.А., Шапошникова Т.Е., 2025

центр арктического художественного образования, способный решать не только образовательные, но и стратегические задачи по укреплению гуманитарного присутствия России в Арктике.
Ключевые слова: якутское изобразительное искусство, художественная школа, высшее художественное образование Якутии, живопись, графика, Якутия, Арктика, академические традиции, этнокультурные традиции

Для цитирования: Борисова А.А., Шапошникова Т.Е. Становление системы высшего художественного образования в Якутии (1994–2000-е годы) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 92–107. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1252.

Original article

The establishment and development of the higher art education system in the Republic of Sakha (Yakutia), 1990s–2000s

Aitalina A. Borisova

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

Tuyara E. Shaposhnikova

Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk, Russian Federation
tuya.shap@yandex.ru

Abstract. This article examines the development of higher art education in the Republic of Sakha (Yakutia) from the 1990s to the 2000s. During this period, the Yakut branch of the Krasnoyarsk State Art Institute was established. Its successful operation served as the basis for the opening of the Faculty of Fine Arts at the newly established Arctic State Institute of Culture and Arts (ASICA) in 2000, which continues its work to the present day. The relevance of this study stems from ASICA's status as the only creative university in Russia's Arctic. Analysing its 25 years of experience in art education is crucial for addressing contemporary challenges in preserving the Arctic's cultural diversity and advancing Russia's strategic interests in the circumpolar region. For the first time, this article traces the evolution of higher art education in Yakutia, from the founding of the Yakut branch of the Krasnoyarsk State Art Institute to the formation of the Department of Painting and Graphics at ASICA. This article explores the mechanisms of interaction between academic traditions and the artistic heritage of Arctic peoples. The methodological basis of the study is a systems approach to analysing the educational model as an open, dynamic structure. The research employs a combination of methods, including institutional analysis, the study of pedagogical methodologies, and the analysis of graduates' artistic practices.
The article explores the historical preconditions and institutional dynamics that led to the development of a pedagogical school, including the formation of its faculty and educational model. Particular attention is paid to the creative works of graduates, showcasing the emergence of a distinct artistic language that combines

academic and ethnocultural traditions. A separate section delves into the challenges and potential for growth in art education in the Arctic region. The study's results indicate the formation of an independent artistic school within ASICA, which originated from the Yakut branch of the Krasnoyarsk State Art Institute. This school is characterized by a stable pedagogical tradition, intergenerational continuity, a significant body of work with a recognizable visual language, and active participation in the Russian artistic process. The identified challenges and development prospects position ASICA as a potential centre for Arctic art education, capable of addressing not only educational but also strategic objectives for strengthening Russia's humanitarian presence in the Arctic.
Keywords: Yakut fine art, artistic school, higher art education in Yakutia, painting, graphics, Yakutia, the Arctic, academic traditions, ethnocultural traditions

For citation: Borisova, A.A. and Shaposhnikova, T.E. (2025) 'The establishment and development of the higher art education system in the Republic of Sakha (Yakutia), 1990s–2000s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 92–107. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.006.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1252. (In Russ.)

Введение

Становление профессионального образования в сфере изобразительного искусства в Якутии представляет собой процесс взаимодействия традиционной культуры региона и академической педагогической системы. В данном исследовании термин «художественное образование» используется в его узком значении, относясь исключительно к области изобразительного искусства, что позволяет отграничить его от других творческих направлений. Историческое развитие этого процесса прошло путь от народных промыслов к созданию специализированных учебных заведений.

До начала XX века академическое направление в изобразительном искусстве региона было представлено главным образом иконописью и любительским творчеством, тогда как системное профессиональное образование в данной сфере начало складываться преимущественно в советский период.

Открытие в 1945 году Якутского художественного училища заложило основу для последующего развития высшего художественного образования — именно в данном учебном заведении сформировался корпус профессиональных художников и педагогов, определивших дальнейшие пути становления академической школы изобразительного искусства в республике.

Период 1990-х годов в Якутии ознаменовался становлением высшего художественного образования — следует отметить, что данный процесс развивался в русле общероссийских тенденций. Так, в Республике Татарстан, с 1895 года обладающей давними традициями художественного образования, системное высшее образование в сфере изобразительного искусства сложилось на базе Казанского государственного университета культуры и искусств только к началу 2000-х годов. Как отмечает В.Ф. Чирков, «…к 2000-м годам ситуация в художественной жизни российской провинции обрела такие качества, что стало возможным говорить о полноценной художественной жизни (от начального до высшего художественного образования, наличие творческих союзов и объединений, государственные музеи и частные галереи) на местах» [1, с. 71]. Таким образом, создание якутского филиала Красноярского государственного художественного института в 1994 году и последующее образование Арктического государственного института культуры и искусств в 2000 году было частью общероссийской тенденции тех лет.

Актуальность темы исследования определяется прежде всего статусом Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ) как единственного вуза в российской арктической зоне, в котором осуществляется подготовка профессиональных художников. Их деятельность приобретает особое значение в социально-экономическом развитии и продвижении креативных индустрий на огромной территории северо-востока Российской Федерации.

Значимость темы усиливается растущим государственным и общественным интересом к культурному наследию коренных народов Арктики, что согласуется с задачами текущей российской политики и глобальными трендами сохранения культурного разнообразия. 25-летний юбилей АГИКИ делает особенно востребованным научное осмысление пройденного институтом пути.

Особую важность представляет изучение деятельности кафедры живописи и графики как ядра формирующейся художественной школы в контексте провозглашенной «парадигмы арктического образования» [2, с. 39]. Посредством подготовки

специалистов, обладающих арктической идентичностью, кафедра решает не только образовательные, но и стратегические задачи, укрепляя гуманитарное присутствие России в Арктическом регионе.

Степень научной разработанности проблемы. Понятие «художественная школа» является основополагающим для данного исследования. В искусствоведении оно трактуется многогранно: как творческое сообщество, направление, стилевое единство или образовательная система. Для нашего анализа наиболее продуктивен синтетический подход, объединяющий несколько направлений.

Теоретическую основу составили труды ведущих искусствоведов. Системный взгляд на проблему предлагает теория формообразования Г. Земпера, рассматривающая школу как динамическую систему, где художественная форма возникает на пересечении четырех факторов: «материала» (культурно-исторический субстрат, традиции), «техники» (академические методы), «функции» (социокультурные задачи) и «формы/идеи» (узнаваемый художественный язык) [3]. Б.Р. Виппер [4], О. Бенеш [5] и М.В. Алпатов [6] понимают художественную школу как исторически сложившееся единство, характеризующееся устойчивым комплексом стилистических, технических и мировоззренческих признаков. Социально-культурный аспект раскрывают Г.Ю. Стернин [7] и Д.В. Сарабьянов [8], отмечая феномен «цеховой творческой устойчивости», тогда как В.Г. Власов [9, с. 599] и С.С. Аносова [10] определяют школу как четко локализованное сообщество художников, объединенное творческим методом и общими принципами. Дискуссионность термина подчеркивает В.П. Прокопцова, отмечающая его многогранность, включающую территориальный, стилевой и учебный аспекты [11].

Особую значимость для нашего исследования имеют подходы, акцентирующие региональную специфику. В.А. Леняшин рассматривает школу как культурно-исторический феномен, обладающий «пластической родословной» [12]. М.С. Каган анализирует художественную школу как региональные ответвления художественных направлений [13]. Наиболее близкой является концепция К.А. Мелеховой, Л.И. Нехвядович и Т.М. Степанской, где специфика школы формируется в условиях диалога между этническими традициями и более широким художественным контекстом [14]. В.В. Бабияк, напротив, настаивает на строгом понимании школы как исторически сложившейся образовательной системы с устойчивой традицией, лидерством и дисциплиной [15].

В данном исследовании под «художественной школой», с опорой на системный подход Г. Земпера, идеи Б.Р. Виппера, Г.Ю. Стернина, В.А. Леняшина и М.С. Кагана, а также на концепцию К.А. Мелеховой, Л.И. Нехвядович и Т.М. Степанской, понимается творческо-педагогическое единство, сформировавшееся в рамках системы высшего образования на определенной территории, характеризующееся устойчивой педагогической традицией, обеспечивающей преемственность в передаче академических знаний и профессиональных навыков, синтезом академической «техники» с культурным материалом региона, выполнением специфической социокультурной функции и формированием узнаваемого художественного языка.

Методологическим фоном для анализа региональной модели служат труды по педагогике искусства О.В. Стукаловой [16], А.Ю. Белогурова [17], И.Н. Крыловой [18], где разработаны проблемы развития высшего профессионального образования в Российской Федерации.

Проведенный анализ регионального опыта позволяет конкретизировать границы понятия через сравнение с сибирской и дальневосточной школами. «Сибирская школа» рассматривается как творческое сообщество, объединенное общим культурным контекстом и обращением к сибирскому этносу [19], сформировавшееся в рамках Сибирского федерального округа (Кемерово, Новосибирск, Красноярск, Омск и др.) [20]. «Дальневосточная школа» [21] понимается как широкое понятие, объединяющее художественные явления макрорегиона (Хабаровский край, Приморский край, Камчатка, Сахалин и др.). В рамках нее выделяется Приморская школа, сформировавшаяся вокруг ключевых учебных заведений Владивостока — Дальневосточного педагогического института искусств (ДВПИИ), Владивостокского художественного училища (ВХУ). Как убедительно представлено в исследовании Н.А. Левданской, именно эти учебные заведения, с их ориентацией на академические традиции Императорской Академии художеств, стали институциональным ядром и главным условием становления профессионального сообщества. Этот подход, акцентирующий роль высшего учебного заведения как системообразующего элемента локальной школы, максимально близок к избранному в нашем исследовании [22].

Понятия «сибирской» и «дальневосточной» школ остаются дискуссионными. Сравнительный анализ выявляет важную закономерность: академическая школа в провинциальном контексте неизбежно трансформируется под влиянием местного культурного «материала». Особенности формирования художественной школы через систему высшего образования применительно к Якутии остаются практически не изученными.

Существующие работы по якутскому искусству посвящены преимущественно общим вопросам

культурного развития республики [23; 24] или истории становления начального профессионального образования [25]. В немногочисленных исследованиях, затрагивающих высшее художественное образование [24; 26; 27], преобладают историко-статистический или социально-экономический подходы, тогда как анализ формирования собственно художественной школы через призму педагогических методов и творческих принципов в республике отсутствует.

Таким образом, научная проблема заключается в отсутствии работ, изучающих становление высшего художественного образования в Якутии как единого процесса — от создания Якутского филиала Красноярского государственного художественного института (ЯФ КГХИ) до современного этапа развития Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ). Существующие исследования не рассматривают институциональную историю в неразрывной связи со становлением педагогической системы, основанной на синтезе академической школы и этнокультурных традиций региона, что и определяет актуальность настоящего исследования.

Цель данного исследования — в первом приближении восполнить указанный пробел. Авторы сознательно ограничивают рамки исследования, не претендуя на всесторонний анализ системы всей якутской художественной школы в ее полноте, поскольку это потребовало бы изучения более широкого исторического периода и всех институтов художественного образования республики. Основное внимание сосредоточено на становлении системы высшего художественного образования в рамках ЯФ КГХИ, а затем — Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ) в период с 1990-х годов и в течение первой четверти XXI века.

Основной исследовательский вопрос формулируется следующим образом: позволяют ли реконструкция институциональной истории, анализ педагогических методик и оценка творческих достижений выпускников ЯФ КГХИ, а затем изобразительного факультета АГИКИ говорить о формировании в Якутии самостоятельной системы высшего художественного образования? Дальнейшее изложение материала представляет собой систему аргументов, обосновывающих ответ на данный вопрос.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые прослежена целостная картина становления высшего профессионального образования в сфере изобразительного искусства в Якутии — от создания ЯФ КГХИ до формирования кафедры живописи и графики АГИКИ. Исследование раскрывает процессы адаптации академических методов обучения к художественному материалу и культурной среде региона. Особое внимание уделено вопросам выявления преемственности между институциями различных регионов (ЯФ КГХИ и АГИКИ), а также тому, как традиционное искусство народов Арктики влияет на трансформацию академических программ.

Практическая значимость исследования заключается в выявлении и анализе конкретных элементов сложившейся в Якутии образовательной модели, которые могут быть применены в практике вузов художественной направленности других регионов, особенно имеющих национальную специфику.

Методологическую основу исследования составляет системный подход, в рамках которого высшее художественное образование в Якутии рассматривается как целостный динамический комплекс. В рамках этого подхода становление образовательной модели анализируется через взаимодействие ключевых компонентов: академических традиций, региональной культурной среды и федеральной образовательной политики [17].

В качестве основного объекта исследования избрана кафедра живописи и графики АГИКИ, поскольку именно она на настоящем этапе представляет прямое продолжение академических традиций, заложенных Якутским филиалом Красноярского государственного художественного института, где изначально подготовка велась исключительно по направлениям «живопись» и «графика». Хотя в структуре АГИКИ также функционирует кафедра дизайна и ДПИ, обладающая собственной историей развития и образовательной траекторией, находящаяся в состоянии творческого взаимообмена с кафедрой живописи и графики, но ее формирование и специфика требуют отдельного исследования.

На примере кафедры живописи и графики Арктического государственного института культуры и искусств авторами раскрываются процессы становления региональной художественной школы академического профиля. Методологический инструментарий включает институциональный анализ, изучение художественных практик и контекстуальный анализ.

Институциональная динамика

Предпосылки

Становление высшего художественного образования в Якутии имеет исторические предпосылки — когда, как отмечает А.В. Толстоухова, уроки рисования вводились в школах, а педагогическая общественность обсуждала необходимость специальной подготовки учителей [25].

Важнейшей вехой стал период 1940-х годов в ЯАССР, когда, несмотря на трудности военного и послевоенного времени, было создано Якутское

художественное училище (ЯХУ) в 1945 году. Первоочередной задачей ЯХУ стала подготовка педагогов изобразительного искусства для нужд республики, что отвечало социальным запросам региона в культурном просвещении и ликвидации кадрового дефицита в провинции.

Основу преподавательского корпуса училища составили профессиональные якутские художники, получившие подготовку в центре: П.П. Романов, Л.А. Ким, Ф.Т. Павлов, С.Л. Александров, Е.М. Крылов, В.А. Кандинский и др. Их деятельность по адаптации академических традиций к местным условиям создала прочный фундамент для будущего развития изобразительного искусства республики.

Таким образом, Якутское художественное училище сыграло значимую роль в подготовке педагогических и творческих кадров, стало тем институциональным основанием, базисом, на котором десятилетия спустя выросла система высшего художественного образования республики.

Факторы создания филиала КГХИ

Впоследствии ЯХУ, ставшее кузницей кадров специалистов изобразительного искусства среднего звена, обусловило социальный запрос на необходимость формирования высшего образования в республике. Это получило реализацию в 1994 году с открытием филиала Красноярского государственного художественного института. Событие стало результатом сочетания региональных и федеральных стратегий в контексте системных преобразований 1990-х годов. Данный период характеризовался кардинальной трансформацией художественного образования, связанной с процессами децентрализации и ростом национального самосознания [28, с. 167]. Принятие в республике Концепции национальной школы (1991) создало нормативные предпосылки для интеграции традиционных художественных практик в образовательные программы.

К основным факторам институционализации указанного процесса относят региональные и внешние факторы. Правовой основой создания филиала стал указ первого президента М.Е. Николаева, отражающий стратегический курс на развитие высшего профессионального художественного образования в республике.

Значительную роль в реализации этого проекта сыграла личная инициатива первого ректора Красноярского государственного художественного института, заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ СССР В.Н. Петрова-Камчатского (1936–1993) — человека смелого и амбициозного, смотревшего далеко вперед. Его стратегическая установка на развитие нового образовательного проекта отличалась новаторским подходом и ориентацией на реальную практическую реализацию. В ходе рабочей встречи на круглом столе в Якутске в 1992 году с ведущими якутскими художниками — А.Н. Осиповым, А.П. Мунхаловым, первым якутским искусствоведом И.А. Потаповым, с которыми его связывали творческие и культурные связи,— были обсуждены возможность и конкретные пути реализации этой задачи[1]. Обоснованием проекта стало наличие многочисленной талантливой молодежи, стремившейся к продолжению образования в родной республике.

Н.В. Тригалёва отмечает, что создание ЯФ КГХИ также стало возможным во многом благодаря деятельности творческих мастерских РАХ в Красноярске [29, с. 96]. В частности, выпускниками творческой мастерской живописи под руководством академика А.П. Левитина являются А.Д. Васильев (1987–1991), Н.В. Николаева (1992–1995), Д.А. Бойтунов (1998–2001), которые после выпуска вернулись в Якутию и преподавали сначала в ЯФ КГХИ, а впоследствии — на художественном факультете АГИКИ. Также выпускниками РАХ по направлению графики являются А.Е. Евстафьев (мастерская В.Н. Петрова-Камчатского), Т.Е. Шапошникова (мастерская Н.Л. Воронкова), И.Г. Шадрин (мастерская Г.С. Паштова), по направлению скульптуры — Э.И. Пахомов (мастерская Л.Н. Головницкого). Их возвращение в Якутию и преподавание в филиале заложило основу преемственности академических традиций.

Первый набор 1994 года, принявший 12 студентов (6 на живопись, 6 на графику), положил начало образовательной традиции высшего образования в сфере изобразительного искусства Якутии. Несмотря на организационные сложности начального периода, в учебном процессе сформировалась особая творческая атмосфера, основанная на интенсивном профессиональном диалоге между преподавателями и студентами. Последующие наборы 1998 и 1999 годов, также по 12 человек, подтвердили востребованность созданной модели, а первые выпуски 2000–2004 годов продемонстрировали ее жизнеспособность и эффективность[2]. Этот начальный этап стал определяющим для формирования творческого климата и профессиональных стандартов кафедры.

Создание АГИКИ (2000)

Успешная работа ЯФ КГХИ создала предпосылки для следующего этапа — учреждения

[1] Из интервью с Марией Афанасьевной Рахлеевой.

[2] Мунхалов оскуолата : [талааннаах худуоһунньук олоҕун, айар үлэтин туһунан кэпсэтии / кэпсэттэ Татьяна Маркова] // Саха сирэ. 2005. Тохсунньу 20 к. С. 9 [Музей Мунхалова: беседа о жизни и творчестве заслуженного художника / вела Татьяна Маркова // Саха сирэ. 2005. 20 января. С. 9]. (На якутск. яз.).

в 2000 году Арктического государственного института искусств и культуры. Ядро будущего вуза также составили филиалы ведущих творческих вузов России: Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, Школы-студии МХАТ имени А.П. Чехова, Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств.

Создание АГИКИ соответствовало общероссийской тенденции регионализации образования. В 1990–2000-е годы по всей стране создавались профильные институты искусств либо же открывались новые направления подготовки в данной области в уже существующих вузах, например: Северо-Кавказский государственный институт искусств (1992), факультет искусств в Сыктывкарском университете (1999), художественно-графический факультет в Бийском педагогическом университете (1990). Данный процесс отражал системные изменения в отечественном образовании, где «…регионализация выступила системообразующей идеей реформирования отечественного образования, основой формирования и развития регионального образовательного пространства» [17, с. 4].

Нормативной основой для создания АГИКИ стали Распоряжение Президента РС(Я) № 263-РП от 2000 года, Национальная доктрина образования (2000) и Концепция художественного образования в России (2001), закрепившие принцип поддержки этнокультурной самобытности.

Последующий переход АГИКИ в 2006 году в ведение Министерства культуры РФ, а затем в 2014 году — в ведение Министерства образования и науки РФ, закрепил федеральный статус вуза и способствовал его интеграции в общероссийское образовательное пространство, одновременно усиливая роль института как системообразующего элемента культурной жизни Арктического региона.

Формирование профессорско-преподавательского состава

Первые преподаватели

Формирование педагогического коллектива Якутского филиала КГХИ, а впоследствии факультета изобразительных искусств (позже — кафедры живописи и графики) АГИКИ осуществлялось в синтезе академической подготовки и региональной культурной традиции.

Первыми преподавателями и основателями филиала стали выдающиеся мастера якутского изобразительного искусства, среди них: народный художник СССР и РФ А.Н. Осипов (1928–2017), возглавивший мастерскую живописи, народный художник России А.П. Мунхалов (1935–2014), стоявший у истоков мастерской графики, а также заслуженный деятель искусств РС(Я) Э.И. Пахомов (1951–2015) и народный художник РС(Я) А.Д. Васильев (род. 1953). Первым директором филиала с 1994 по 1998 год стал основоположник якутского искусствознания И.А. Потапов (1932–2005). После его сменил А.П. Мунхалов, который позже стал деканом факультета изобразительных искусств в составе АГИКИ.

Значительный вклад в становление филиала сыграла также М.А. Рахлеева (род. 1945), ранее, с 1990 по 1994 год, преподававшая в Красноярском государственном художественном институте, которым в то время руководил ее супруг В.Н. Петров-Камчатский. Позже М.А. Рахлеева возглавила кафедру графики в АГИКИ (до объединения кафедр после 2014 года).

Следующее поколение преподавателей — Э.И. Васильев, Т.Е. Шапошникова, М.Г. Старостин, Д.А. Бойтунов, Н.В. Николаева, М.М. Лукина, а также в разное время преподававшие в филиале А.Л. Соргоева, О.М. Ковалевский, А.Е. Евстафьев и др.— обеспечили преемственность академических традиций и их творческую адаптацию к культурному контексту региона.

Образовательная модель: интеграция академических традиций и этнокультурного компонента

Образовательная модель факультета формировалась как открытая система, развивающаяся во взаимодействии с внешней академической средой и внутренним культурным пространством региона. Академический фундамент обеспечивался сотрудничеством с Красноярским государственным художественным институтом, по сути, взявшим на себя функции методического центра. А.П. Мунхалов вспоминал: «Мы работали в тесной связи с головным вузом… создавали учебную программу, получали консультации, проводили совместную копийную практику в Эрмитаже» [30, с. 177].

В настоящее время в соответствии с ФГОС институт реализует подготовку по специальностям «художник-живописец» и «художник-график» на основе последовательного изучения академического рисунка, живописи и композиции [31, с. 6–29]. Специализация включает освоение печатной графики и создание серий для графиков, мастерства станковой картины для живописцев. «Обучение по специальным предметам на факультете базируется на опыте европейской и русской академической школы изобразительного искусства. Мы перенимаем и учимся на опытах и достижениях ведущих центральных художественных вузов страны, академических институтов имени И.Е. Репина в Санкт-Петербурге, имени В.И. Сурикова в Москве, а также бывшей МГХПУ имени Н.В. Строганова в Москве, Красноярского художественного

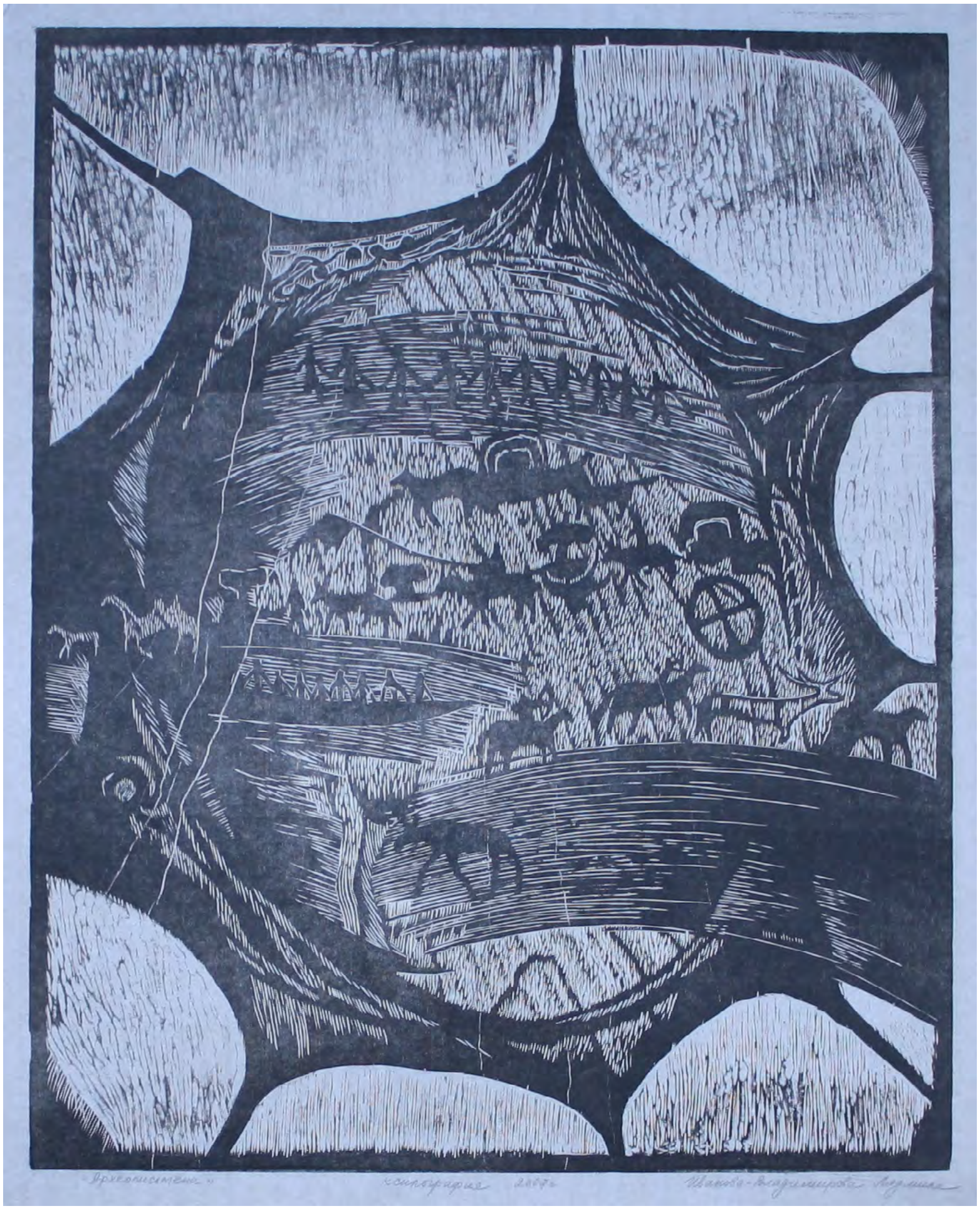


1. **И.Г. Шадрин. Утро. Из серии «Окрест Тулагы».** 2000. Бумага, линогравюра. 61,5 × 54,5. Национальный художественный музей РС(Я). Госкаталог, № 14849930

института, Академии искусств во Владивостоке»,— говорится в статье А.П. Мунхалова [30, с. 177–178].

Параллельно осуществляется интеграция этнокультурного компонента через изучение орнаментального искусства, эпоса олонхо и национальной мифологии [31, с. 10–11]. Этот синтез соответствует принципам «арктического образования», которое «нацелено на подготовку специалистов с арктической идентичностью» [2, с. 41].

В дипломных работах выпускников кафедры орнамент и мифологические сюжеты становятся языком для осмысления современных проблем. Студенты кафедры активно обращаются к темам истории и культуры Якутии, интерпретируют



2. **Л.А. Иванова-Владимирова. Археописьмена.**
2007.
Бумага, ксилография.
50 × 40.
Музейный центр «Площадь мира», г. Красноярск.
Госкаталог, № 8192283



3. **М. Еремеева. Рейс ЯП 1217 Якутск – Среднеколымск.** 2020. Холст, масло. 115 × 159. (Рук. Д.А. Бойтунов). Арктический государственный институт культуры и искусств. Источник: stratigraphyofart.tilda.ws

сюжеты эпоса и мифологии народов Арктики. Анализ работ позволяет выявить сложившуюся систему художественных подходов, в которой фундаментальная профессиональная подготовка органично сочетается с индивидуальными творческими методами, сформированными под влиянием местной художественной традиции.

В области графики отчетливо прослеживается преемственность с творчеством классиков якутского искусства (наследием В.Р. Васильева, Э.С. Сивцева, Ю.В. Вотякова и др.). Развитию профессиональной графической культуры в стенах вуза способствовала педагогическая деятельность А.П. Мунхалова. Серия линогравюр И.Г. Шадрина «Окрест Тулагы» (руководитель А.П. Мунхалов) отличается высокой культурой штриха и тонким пониманием материала (ил. 1). В работе Л.А. Ивановой-Владимировой (руководитель А.П. Мунхалов) фактура дерева становится активным элементом композиции, определяя ее пластическое решение (ил. 2). В цветной ксилографии Е.П. Романовой (руководитель Т.Е. Шапошникова), созданной как иллюстрация к юкагирским сказкам, академические принципы гравюры сочетаются с большей декоративной условностью.

Профессиональные основы академической живописи, восходящие к традициям русской классической реалистической школы, были заложены в филиале А.Н. Осиповым, чье творчество стало ориентиром для последующих поколений якутских художников [31, с. 14]. На сегодняшний день сложилось несколько устойчивых творческих направлений, связанных с педагогическими методами ведущих преподавателей. Так, работы учеников А.Д. Васильева отличаются лаконичностью и тяготением к плоскостной форме. В работе М. Еремеевой «Рейс ЯП 1217 Якутск — Среднеколымск» (2020) проявляется декоративная насыщенность и стилевое обобщение, свойственные ученикам Д.А. Бойтунова (ил. 3). Ученики Н.В. Николаевой сочетают академическую основу с экспериментальными поисками. Выпускники мастерской М.М. Лукиной демонстрируют широкий стилевой диапазон — от декоративных решений до сложных колористических построений, что особенно заметно на примере работы С. Габышевой «Вербное воскресенье» (ил. 4).



4. **С. Габышева. Вербное воскресенье.** 2006. Холст, масло. 120 × 150. (Рук. М.М. Лукина). Арктический государственный институт культуры и искусств. Источник: stratigraphyofart.tilda.ws

Преобладание декоративного подхода отчасти может быть связано с ограниченной пленэрной практикой, что компенсируется углубленной работой с цветом и формой в мастерских.

Динамика выпусков кафедры

Сформировавшиеся творческие направления находят отражение в устойчивой динамике выпусков кафедры, что можно заключить в результате анализа выпусков 2000–2025 годов[3]. По направлению «Живопись» ежегодный выпуск стабилизировался на уровне 4–6 человек, с пиковыми показателями в 2008 и 2022 годах (8 и 6 выпускников соответственно). По направлению «Графика» наблюдается более вариативная динамика — от 2 до 9 человек в год, с максимальными показателями в 2008 и 2016 годах. Период с 2018 года характеризуется оптимизацией учебного процесса — выпуски стабилизировались на уровне 3–7 человек по графике и 4–5 по живописи. Флуктуации в динамике выпусков свидетельствуют о гибкости образовательной системы и ее способности к адаптации. Стабилизация показателей после 2018 года может рассматриваться как переход к новому уровню упорядоченности.

Важным показателем эффективности подготовки специалистов является профессиональная реализация выпускников. Анализ их дальнейшей деятельности показывает, что значительная часть остается в сфере изобразительного искусства. Выпускники работают преподавателями в училищах, детских художественных школах Якутска и районов республики, занимают позиции в музеях и учреждениях культурного профиля. Значительное число выпускников успешно совмещает педагогическую деятельность с творческой, участвуя в региональных и международных выставочных проектах. Отдельная группа выпускников полностью посвящает себя свободному творчеству. Профессиональная реализация выпускников, их интеграция в культурное пространство региона образуют положительную обратную связь, укрепляющую позиции кафедры, подтверждая тезис о том, что «в настоящее время можно уверенно

[3] По архивным материалам кафедры живописи и графики.

говорить о формировании художественной школы Арктического института» [33, с. 5].

Проблемы и перспективы развития системы высшего художественного образования в Арктическом регионе

Внутренние и внешние вызовы

Современное состояние высшего художественного образования в Якутии характеризуется рядом системных вызовов. Наряду с общефедеральными тенденциями, такими как адаптация образовательных программ после выхода из Болонской системы и снижение уровня подготовки абитуриентов, существуют и специфические региональные проблемы.

Основной трудностью остается некоторая разобщенность между уровнями художественного образования. Например, в отличие от Красноярского края, где художественное образование представляет собой целостное явление, «объединенное общностью целей и задач, учебными программами, принципами изображения, пластическими решениями, профессиональными убеждениями» [32, с. 109], охватывающее различные виды искусств — живопись, скульптуру, графику, ДПИ, керамику, дизайн, в Якутии наблюдается определенная фрагментарность художественного образования. Усиливает эти вызовы проблема «утечки талантов», когда наиболее одаренные выпускники предпочитают продолжать образование в центральных художественных вузах страны.

Материально-техническая база требует модернизации, особенно в области печатных техник и организации практик. Переход в ведение Министерства науки и высшего образования усложнил учет специфики творческого вуза, требующей особых подходов к финансированию и организации образовательного процесса. Одновременно отмечается дефицит педагогических кадров, связанный с естественной сменой поколений преподавателей.

Региональная специфика, потенциал развития

Положение АГИКИ как единственного вуза в Арктической зоне России, осуществляющего подготовку художников с высшим образованием, определяет его особые возможности и вызовы. Географическая удаленность и сложные климатические условия создают объективные трудности для организации образовательного процесса и привлечения студентов из других регионов. Как отмечал А.П. Мунхалов, АГИКИ мог бы стать центром притяжения для студентов из северных регионов России и зарубежной Арктики: «По идее, мы должны бы принимать студентов из северных улусов республики, из других регионов России — Магадана, Камчатки, Южно-Сахалинска, а также зарубежной Арктики — Канады, Аляски, Финляндии, Норвегии» [30, с. 177–178]. Однако на текущем этапе институт в основном реализует важную, но более узкую задачу — дает возможность получить высшее художественное образование жителям республики без необходимости переезда в другие регионы.

Перспективным направлением является создание арктического образовательного кластера, который позволит установить новые каналы академического обмена. Участие АГИКИ в программе «Приоритет-2030» открывает возможности для синтеза традиционного искусства и современных технологий, подготовки художников для креативной экономики Арктики[4].

Направления развития и перспективы

Кафедра живописи и графики Арктического государственного института культуры и искусств демонстрирует профессиональную устойчивость: выпускники становятся участниками всероссийских и международных выставок, формируется узнаваемый художественный язык. Открываются новые направления подготовки, отвечающие современным требованиям: «Художник кино и телевидения по костюму», «Художник анимации и компьютерной графики», «Искусство книги».

Жизнеспособность кафедры как диссипативной структуры обеспечивается за счет постоянного взаимодействия с внешней и внутренней средой. С одной стороны, осуществляется продуктивный диалог с академической системой подготовки, федеральными образовательными стандартами и глобальными художественными тенденциями. С другой стороны, сохраняется тесная связь с традиционной якутской культурой и культурой народов Арктики, что обеспечивает востребованность образовательных программ и способствует сохранению культурной идентичности.

Перспективы устойчивого развития связаны с построением целостной образовательной экосистемы, что соответствует выводам предыдущих исследований [25]. Реализация модели непрерывного художественного образования, объединяющей профессиональную подготовку, педагогические кадры и систему повышения квалификации, позволит создать эффективную вертикаль в регионе.

Для полноценной реализации статуса единственного вуза в Арктической зоне России, осуществляющего подготовку художников с высшим образованием, необходима системная поддержка, учитывающая как особые условия региона, так и специфику художественного образования.

[4] Программа развития Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Арктический государственный институт культуры и искусств» на 2025–2036 годы.

Выводы

Проведенное исследование позволяет утверждать, что в Республике Саха (Якутия) сформировалась самостоятельная система высшего художественного образования. Историческое развитие прошло несколько ключевых этапов: формирование начального звена художественного образования (до 1940-х годов), создание Якутского художественного училища (1945), открытие Якутского филиала Красноярского государственного художественного института (1994) и учреждение Арктического государственного института культуры и искусств (2000).

Становление этой системы стало возможным благодаря сочетанию нескольких факторов: целенаправленной политике руководства республики, личной инициативе ведущих художников и педагогов, а также активному взаимодействию с российской академической школой, в особенности через творческие мастерские РАХ в Красноярске.

На примере кафедры живописи и графики Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ), являющейся продолжательницей идей Якутского филиала Красноярского государственного художественного института (ЯФ КГХИ), прослеживается формирование ныне существующей и хорошо зарекомендовавшей себя образовательной модели. Ее важной характеристикой стал органичный синтез академических традиций и этнокультурного компонента, что находит выражение в творчестве выпускников, где традиционные элементы искусства народов Арктики обретают современное звучание.

Несмотря на существующие в настоящее время вызовы, кафедра демонстрирует устойчивость своего развития. Ее выпускники успешно реализуются в профессии, участвуя в региональных и международных выставочных проектах.

Проведенное исследование, ограниченное рамками высшего образования, позволяет говорить о становлении в Республике Саха (Якутия) художественной школы, сформировавшейся в стенах ЯФ КГХИ — АГИКИ. Сложившаяся школа отличается устойчивой преемственностью поколений, наличием сформировавшегося корпуса произведений с узнаваемым пластическим языком и активным участием в российском и международном художественном процессе.

Для комплексного понимания художественной школы Якутии в ее полноте требуются дальнейшие исследования, охватывающие все этапы профессионального образования и различные институции художественной жизни республики. Однако уже сейчас можно утверждать, что выявленные процессы свидетельствуют о становлении в регионе самобытного художественного явления, где академические традиции получают развитие через глубокое осмысление культурного наследия Арктики.

Список источников

1. Чирков В.Ф. Метрополия и провинции. Проблемы децентрализации искусства в России // Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред. Б.Ц. Гомбоев, отв. ред. Т.В. Кочева. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского государственного университета, 2018. С. 65–72.
2. Винокурова У.А. Парадигма арктического образования // Вестник Арктического государственного института искусств и культуры. 2020. № 11 (1). С. 39–42.
3. Земпер Г. Практическая эстетика / пер. с нем. В.Г. Калиша. М.: Искусство, 1970. 320 с.
4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. 591 с.
5. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 294 с.
6. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств: избранные искусствоведческие работы. Западноевропейское искусство. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1979. 287 с.
7. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М.: Искусство, 1970. 293 с.
8. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – нач. XX в. М.: Искусство – XXI век, 2003. 296 с.
9. Власов В.Г. Стили в искусстве : словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). СПб.: Лита, 1998. 672 с.
10. Аносова С.С. Основные художественные школы в Российской истории. Строгановская школа. Венециановская школа. Школа Филонова // Вестник ИрГТУ. 2014. № 10 (93). С. 274–283.
11. Пракапцова В.П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі. Мінск: Мінская фабрыка каляровага друку, 2006. 288 с.
12. Леняшин В.А. «...Жаждущее красоты поколение». Эпоха модерна — между миром и искусством // Модерн в России : альбом / авт.-сост. П.Ю. Климов. М.: Арт-родник, 2010. С. 9–53.

13. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
14. Мелехова К.А., Нехвядович Л.И., Степанская Т.М. Русская художественная школа в диалоге культур XX века : монография. Барнаул: ИП Колмогоров, 2012. 210 с.
15. Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок: XVIII – начало XX века : дис. … докт. искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена]. СПб., 2005. 740 с.
16. Стукалова О.В. Высшее профессиональное образование в сфере культуры и искусства: современное состояние и перспективы развития : дис. … докт. пед. наук : 13.00.08 [Место защиты: Институт художественного образования Российской академии образования]. М., 2011. 427 с.
17. Белогуров А.Ю. Становление и развитие этнорегиональных образовательных систем в России на рубеже XX – XXI веков : дис. … докт. пед. наук : 13.00.01 [Место защиты: Пятигорский государственный лингвистический университет]. Пятигорск, 2003. 457 с.
18. Крылова И.Н. Педагогические условия регионализации высшего художественного образования : дис. … канд. пед. наук : 13.00.08 [Место защиты: Северо-Кавказский государственный технический университет]. Ставрополь, 2011. 208 с.
19. Попова Н.С. Преемственность и наставничество в развитии абстрактной живописи в Сибири // Сфера культуры. 2025. Т. 6. № 1 (19). С. 80–90. https://doi.org/10.48164/2713-301X_2025_19_80.
20. Коробейникова Т.С. Сибирский авангард как культурный феномен (на материале творчества художников 60–80-х гг. XX в.) // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 352. С. 70–73.
21. Ануфриев С.Е. К вопросу высшего художественного образования на Дальнем Востоке: история и современность // Вестник Арктического государственного института искусств и культуры. 2020. № 11 (1). С. 153–156.
22. Левданская Н.А. Условия формирования Приморской школы изобразительного искусства в конце XX века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2012. № 11 (91). С. 199–205.
23. Высшее художественное образование в Республике Саха (Якутия) : сб. мат-лов / сост. Т.П. Тишина. М.; Якутск: [б. и.], 2005. 72 с.
24. Афанасьев И.А., Ноговицын Р.Р. Современный этап социально-экономического развития Республики Саха (Якутия) и новые задачи АГИКИ // Экономика и природопользование на Севере. 2020. № 2 (18). С. 12–21.
25. Толстоухова А.В. История развития начального художественного образования в Якутии в контексте современности (конец XIX–XX вв.) : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 [Место защиты: Якутский государственный университет имени М. К. Аммосова]. Якутск, 2007. 19 с.
26. Арктический государственный институт культуры и искусств: период становления, 2000–2007 / сост.: А.Е. Захарова, С.С. Игнатьева; отв. ред. У.А. Винокурова. Якутск: [б. и.], 2008. 64 с.
27. Тишина Т.П. Концепция развития высшего художественного образования в Республике Саха (Якутия): вчера, сегодня, завтра // Современное состояние и перспективы развития художественного образования в России : мат-лы конф. / ред. О.Ф. Александрова. Красноярск: Кларетианум, 2004. С. 213–214.
28. Покатилова И.В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. Новосибирск: Наука, 2013. 184 с.
29. Тригалёва Н.В. Творческая мастерская живописи Российской академии художеств в Красноярске // Современные тенденции и проблемы развития художественного образования России : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / сост. О.А. Жуковская. Красноярск: Красноярский государственный художественный институт, 2008. С. 94–102.
30. Мунхалов А.П. О системе подготовки специалистов на факультете изобразительных искусств Арктического государственного института искусств и культуры // Художественное образование в культурном пространстве Арктики : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. С.С. Игнатьева. Якутск: Арктический государственный институт искусств и культуры, 2009. С. 177–178.
31. Творческая и художественно-проектная школы Арктического института : альбом-монография / авт.-сост.: З.И. Иванова-Унарова, А.Г. Петрова, Т.Е. Шапошникова. Якутск: Алаас, 2018. 176 с.
32. Покровская Н.В. Мастерские современного искусства // Современные тенденции и проблемы развития художественного образования России : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / сост. О.А. Жуковская. Красноярск: Красноярский государственный художественный институт, 2008. С. 109–111.

References

1. Chirkov, V.F. (2018) ‘Metropolis and provinces: Problems of decentralization of art in Russia’, in Gomboev, B.Ts. and Kocheva, T.V. (eds.) *Inessa Soktoeva’s scientific heritage in the context of the current issues in modern fine arts* [Conference proceedings]. Ulan-Ude: Buryat State University, pp. 65–72. (In Russ.)
2. Vinokurova, U.A. (2020) ‘Paradigm of Arctic education’, *Bulletin of the Arctic State Institute of Arts and Culture*, (1), pp. 39–42. (In Russ.)
3. Semper, G. (1970) *Practical aesthetics.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Vipper, B.R. (1970) *Articles on art.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Benesch, O. (1973) *The art of the Northern Renaissance. Its connection with contemporary spiritual and intellectual movements.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Alpatov, M.V. (1979) *Etudes on the general history of arts: selected art history works. Western European art. Russian and Soviet art.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Sternin, G.Yu. (1970) *Artistic life in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Sarabyanov, D.V. (2003) *Russia and the West: historical and artistic connections of the 18th – early 20th centuries.* Moscow: Iskusstvo – XXI vek. (In Russ.)
9. Vlasov, V.G. (1998) *Styles in art: dictionary (architecture, graphics, decorative and applied arts, painting, sculpture).* Saint Petersburg: Lita. (In Russ.)
10. Anosova, S.S. (2014) ‘Main art schools in Russian history. Stroganov school. Venetsianov school. Filonov school’, *Bulletin of the Irkutsk State Technical University*, (10), pp. 274–283. (In Russ.)
11. Prakaptsova, V.P. (2006) *Comprehension of mastery: the formation of art education in Belarus*. Minsk: Minskaya fabrika kalyarovaga druku. (In Belarus.)
12. Lenyashin, V.A. (2010) ‘The generation thirsting for beauty. The Art Nouveau era — between the world and art’, in Klimov, P.Yu. (ed.) *Art Nouveau in Russia* [Album]. Moscow: Art-rodnik, pp. 9–53. (In Russ.)
13. Kagan, M.S. (1997) *Aesthetics as a philosophical science*. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
14. Melekhova, K.A., Nekhvyadovich, L.I. and Stepanskaya, T.M. (2012) *Russian art school in dialogue of cultures of the 20th century.* Barnaul: IP Kolmogorov. (In Russ.)
15. Babiyak, V.V. (2005) *Russian academic educational drawing: 18th – early 20th century.* Dr. Art Sc. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
16. Stukalova, O.V. (2011) *Higher professional education in the sphere of culture and art: current state and development prospects.* Dr. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
17. Belogurov, A.Yu. (2003) *Formation and development of ethno-regional educational systems in Russia at the turn of the 20th–21st centuries.* Dr. Ped. Sc. thesis. Pyatigorsk. (In Russ.)
18. Krylova, I.N. (2011) *Pedagogical conditions for the regionalization of higher art education.* Cand. Ped. Sc. thesis. Stavropol. (In Russ.)
19. Popova, N.S. (2025) ‘Continuity and mentoring in development of abstract painting in Siberia’, *Sphere of Culture,* 6(1), pp. 80–90. doi:10.48164/2713-301X_2025_19_80. (In Russ.)
20. Korobeynikova, T.S. (2011) ‘Siberian avant-garde as a cultural phenomenon (based on the 1960s–1980s works of artists)’, Tomsk State University Bulletin, (352), pp. 70–73. (In Russ.)
21. Anufriev, S.E. (2020) ‘On the issue of higher art education in the Far East: history and modernity’, *Vestnik Arkticheskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kultury = Bulletin of the Arctic State Institute of Arts and Culture*, (11), pp. 153–156. (In Russ.)
22. Levdanskaya, N.A. (2012) ‘The conditions of forming the Primorye art school in the end of 20th century’, *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie = Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Philosophy. Sociology. Art history,* (11), pp. 199–205. (In Russ.)
23. Tishina, T.P. (comp.) (2005) *Higher art education in the Republic of Sakha (Yakutia)* [Collection of materials]. Moscow; Yakutsk: s. n. (In Russ.)
24. Afanasyev, I.A. and Nogovitsyn, R.R. (2020) ‘The current stage of the social and economic development in the Sakha Republic (Yakutia) and new tasks for the ASICA’, *Economy and nature management in the North*, (2), pp. 12–21. (In Russ.)
25. Tolstoukhova, A.V. (2007) *The history of the development of primary art education in Yakutia in the context of modernity (late 19th – 20th centuries).* Cand Ped. Sc. Thesis. Abst. Yakutsk. (In Russ.)
26. Zakharova, A.E. and Ignatyeva, S.S. (comp.) (2008) *Arctic State Institute of Culture and Arts: the period of formation, 2000–2007.* Yakutsk: s. n. (In Russ.)
27. Tishina, T.P. (2004) ‘The concept of the development of higher art education in the Republic of Sakha (Yakutia): yesterday, today, tomorrow’, in Alexandrova, O.F. (ed.) *Current state and prospects for the development of art education in Russia* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Klaretianum, pp. 213–214. (In Russ)

28. Pokatilova, I.V. (2013) *Plastic folklore in the artistic culture of Yakutia.* Novosibirsk: Nauka. (In Russ)
29. Trigaleva, N.V. (2008) 'The creative painting workshop of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk', in Zhukovskaya, O.A. (comp.) *Modern trends and problems in the development of art education in Russia* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Art Institute, pp. 94–102. (In Russ)
30. Munkhalov, A.P. (2009) 'On the system of training specialists at the Faculty of Fine Arts of the Arctic State Institute of Arts and Culture', in Ignatyeva, S.S. (ed.) *Art education in cultural space of the Arctic* [Conference proceedings]. Yakutsk: Arctic State Institute of Arts and Culture, pp. 177–178. (In Russ)
31. Ivanova-Unarova, Z.I., Petrova, A.G. and Shaposhnikova, T.E. (comp.) (2018) *Creative and artistic design schools of the Arctic Institute.* Yakutsk: Alaas. (In Russ)
32. Pokrovskaya, N.V. (2008) 'Contemporary art studios', in Zhukovskaya, O.A. (comp.) *Modern trends and problems in the development of art education in Russia* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Art Institute, pp. 109–111. (In Russ)

Информация об авторах:

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

Шапошникова Туйаара Ефимовна, заведующая кафедрой живописи и графики, Арктический государственный институт культуры и искусств, Якутск, Российская Федерация, tuya.shap@yandex.ru.

Information about the authors:

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

Tuyara Efimovna Shaposhnikova, Head of the Department of Painting and Graphics, Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk, Russian Federation, tuya.shap@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 27.10.2025; одобрена после рецензирования 15.11.2025; принята к публикации 17.11.2025.

The article was received by the editorial board on 27 October 2025; approved after reviewing on 15 November 2025; accepted for publication on 17 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 108–125. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 108–125. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.035(470)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.007

Преподавательская деятельность Брюлловых



Калугина Наталья Александровна

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация
calugina.nat@yandex.ru

Аннотация. Творческие семейства, заявленные значимыми и узнаваемыми именами, представляют собой распространенное явление в русской художественной культуре XIX столетия. Однако объединенные одной фамилией мастера не всегда демонстрируют сотрудничество и взаимовлияние в профессиональной деятельности. Ограниченность творческих интересов, разный уровень мастерства, неравнозначные достижения, наконец, недостаток сведений о биографии и заслугах отдельных представителей династии — все эти факторы в большинстве случаев не позволяют развить тему родовой художественной школы и проанализировать роль семейного подряда в формировании личности и наследия художника как творца и учителя. В этом отношении династия Брюлло-Брюлловых представляет собой уникальный феномен творческой преемственности, позволяющий рассуждать не только о созидательном импульсе внутриродового характера, но и о его сохранении в художественной педагогике за рамками семейных уз. В статье впервые предпринята попытка всесторонне изучить вклад семьи Брюлловых в развитие художественного образования и улучшение фундаментальных принципов обучения, используя методы источниковедения и историко-культурного анализа. Основной задачей является определение особенностей, масштаба и ключевых направлений педагогической деятельности четырех выдающихся представителей династии Брюлло-Брюлловых, их влияния на русскую художественную школу. Индивидуальный вклад каждого из них в обучение будущих художников рассматривается с учетом эстетического контекста эпохи и трактуется как взаимодополняющий. Результаты, полученные на основе архивных материалов, и проведенный историко-культурный анализ позволяют значительно углубить понимание преемственности и профессионального единства двух поколений российской ветви художников, которые, в свою очередь, передали свое мастерство многочисленным ученикам, успешно реализовавшим себя в искусстве.
Ключевые слова: изобразительное искусство XIX века, художественная школа, династия, Брюллов, Брюлло, Академия художеств, наставничество

Для цитирования: Калугина Н.А. Преподавательская деятельность Брюлловых // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 108–125. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1246.

© Калугина Н.А., 2025

Original article

Teaching activities of the Brullovs

Natalia A. Kalugina

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation
calugina.nat@yandex.ru

Abstract. The 19th-century Russian artistic culture was marked by the presence of creative families with significant and recognizable names. However, not all artists with the same last name collaborated or influenced each other in their professional activities. Limited creative interests, varying levels of skill, uneven achievements, and a lack of information about individual members of these dynasties make it challenging to explore the theme of a family-based artistic school and analyse the role of family in shaping an artist's personality and legacy as a creator and teacher. In this context, the Bruleleau-Brullovs dynasty stands out as a unique phenomenon of creative continuity, allowing for a discussion of not only the family's creative impulse but also its impact on art pedagogy beyond familial ties. This article is the first comprehensive examination of the Brullov family's contribution to the development of art education and the improvement of fundamental teaching principles, using source study and historical and cultural analysis. The primary objective is to identify the characteristics, scope, and key areas of the teaching work of four prominent members of the Bruleleau-Brullovs dynasty and their influence on the Russian artistic school. The individual contributions of each to the education of future artists are examined within the aesthetic context of the era and interpreted as mutually complementary. The findings, based on archival materials and historical and cultural analysis, provide a deeper understanding of the continuity and professional unity of two generations of Russian artists, who, in turn, passed on their skills to numerous students who achieved artistic success.

Keywords: 19th-century fine art, artistic school, dynasty, Brullov, Bruleleau, Academy of Arts, tutorship

For citation: Kalugina, N.A. (2025) 'Teaching activities of the Brullovs', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 108–125. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1246. (In Russ.)

Введение

Династия иностранцев Брюлло, навсегда вписанная в историю русской культуры благодаря «Великому Карлу», стала ярким воплощением неразрывного «союза наук и художеств». Однако обласканный публикой живописец своей славой затмил несколько поколений принадлежащих ей мастеров. Уступая ему по масштабу дарования и темпераменту, они, тем не менее, внесли немалый вклад в развитие и сохранение традиций творческого семейства, в том числе и через передачу знаний и опыта.

Недостаток информации особенно ощутим по отношению к старшему поколению художников. И этому есть логичное объяснение: минимальные сведения о биографии и творчестве, плохо сохранившееся или утраченное наследие, но главное — профессиональная деятельность в разных, конкурирующих между собой видах изобразительного искусства.

Для профессиональных искусствоведов это стало весомым поводом расставить приоритеты внутри семьи и послужило причиной несправедливого отчуждения «первых» из рода Брюлло, которые в большей степени проявили себя как ремесленники. Так, Пауль (Павел Иванович) Брюлло (1760–1833), вошедший в историю искусства как художник-декоратор, в основном известен как резчик по дереву, изготовитель предметов мебели и рам. А его старший сын Фридрих (Фёдор) (1793–1869) даже специалистам известен лишь единичными живописными композициями религиозного характера.

Карл Павлович Брюллов (1799–1852), которому было суждено прожить 53 года, 12 лет своей профессиональной деятельности посвятил преподаванию. Он был назначен на должность профессора 2-й степени осенью 1836 года. В 2026 году исполняется 190 лет, как творчество «Великого» Карла вдохновляет начинающих художников прошлого и настоящего. Одни пользовались бесценными советами при жизни профессора, другие продолжают искать путь к мастерству в процессе копирования художественных произведений «бессмертного наставника», словно следуя за его рукой сквозь столетия.

Эта сторона творческой биографии Карла Брюллова до настоящего времени изучена мало и избирательно. А между тем профессиональная деятельность Брюллова как педагога была во многом новаторской. Особенно если учесть бесценный опыт русского художника, которому одним из первых удалось воочию приобщиться к исканиям старых европейских мастеров и творцов эпохи Возрождения, применяя в своей практике достижения английских и испанских портретистов, французских художников исторического жанра и итальянских живописцев-баталистов.

Годы, проведенные в образовательной поездке за границей (1822–1836), стали временем творческого становления будущего мастера. В этот период созданы его лучшие произведения: «Итальянское утро» (Киль, Кунстхалле, 1823), «Итальянский полдень (Итальянка, снимающая виноград)» (ГРМ, 1827), «Всадница» (ГТГ, 1832). С 1831 по 1833 год К.П. Брюллов работал над картиной «Последний день Помпеи» (ГРМ), которая принесла живописцу всемирную известность.

Слава «первой кисти» России сделала его самым востребованным наставником. Академический класс не вмещал всех желающих. Именно поэтому приходится зачастую говорить о многообразии брюлловских воспитанников, которые различались степенью приближения к мастеру: пользовались его советами на постоянной основе или довольствовались вниманием дежурного профессора, помогали ему при создании произведений или получали счастливую возможность просто показать свои работы великому художнику.

Особая роль среди антагонистов Карла Брюллова принадлежит его старшему брату Александру (1798–1877), который в силу обстоятельств долго оставался в тени. «Другой Брюллов» — именно так зачастую называют уникального архитектора, который внутри династии художников по роду своей деятельности оказался на втором месте после великого живописца, чьи работы покорили публику своей зрелищностью.

Александр Брюллов был всего на год старше Карла, но, как это нередко бывает, превзошел его по ряду достижений. Организованный и прагматичный по натуре, он значительно преуспел и в личной жизни, и в профессии, что позволяет включить его имя в число наиболее ярких представителей золотого века русского искусства.

Главное, что выделяет А.П. Брюллова на фоне соратников по профессии,— это всеохватность творческого мышления: он автор памятников и мемориалов, живописец, литограф и рисовальщик, коллекционер, педагог-реформатор, теоретик искусства и даже мемуарист. Не зря еще при жизни его называли «вездесущим».

А.П. Брюллов стал архитектором по складу ума и воле отца, который старался избежать соперничества братьев в будущем. Исходным же для Александра Брюллова было именно изобразительное творчество, благодаря которому в его лице раскрылся редкий для того времени феномен «рисующего архитектора», который участливо делился своим опытом с преемниками.

Как рисовальщик и акварелист Александр Павлович обогатил изобразительное поле видовой и жанровой композиции. Но главное, он изобрел особый «миниатюрный» стиль графического портрета, создав большую памятную галерею лиц пушкинской поры. Брюллов также писал картины маслом, наладил в России процесс тиражирования графики, иллюстрировал книги и периодические издания, где публиковались сочинения А.С. Пушкина. Наконец, он оставил нам портрет самого поэта и его будущей жены Н.Н. Гончаровой, всем знакомый со школьной скамьи. И именно брюлловский образ Натали стал для многих эталоном пушкинского идеала красоты.

Александр Брюллов был одним из первых создателей нового комфортабельного жилья и добился больших успехов в проектировании сооружений на основе металлоконструкций. Он экспериментально применял в своих постройках новые материалы, внедрял коммуникационные системы, уделяя повышенное внимание удобству, безопасности, вопросам техники и технологии. Он разработал устройство Пулковской обсерватории с вращающимися башнями, акустическое оформление зала Михайловского театра, санитарные нормы для Александринской больницы. Эти здания тогда отвечали всем требованиям передовой научной мысли и используются по назначению по сей день.

Творческий путь А.П. Брюллова захватил большой отрезок времени, в течение которого сменилось несколько стилевых направлений. Будучи архитектором императорского двора, он смело использовал различные исторические стили, главным образом средневековую готику и романику. Именно Брюллов раскрыл в многостилье неповторимый шарм, который Н.В. Гоголь связывал с «торжеством красоты и вкуса»[1].

[1] Гоголь Н.В. О средних веках // Гоголь Н.В. Сочинения и письма : в 6 т. СПб.: Издание П.А. Кулиша, 1857. Т. 2. С. 113.

Александр Павлович много путешествовал в поисках образцов для подражания и стал первым русским архитектором, допущенным до изучения археологической зоны древнеримского города Помпеи. Своими проектами он ввел в России моду на помпейский стиль. А оформленная Брюлловым «Помпейская» столовая Зимнего дворца стала одним из самых романтичных интерьеров с арабесками в отечественной архитектуре.

Брюлловы часто пересекались на профессиональном поприще и работали на одних заказчиков, каждый в своей области. В рамках семейного подряда проводилась и работа с учениками, которые зачастую были вхожи в дом и потому получали знания в самых разных областях искусства. Нередко они становились помощниками при исполнении заказов.

С целью наиболее полного раскрытия темы была изучена имеющаяся периодика и научная литература. При этом максимально тщательному анализу подверглись материалы, датировка которых колеблется в пределах первой половины XIX века.

Значительным подспорьем в осмыслении основ профессиональной деятельности Карла Брюллова послужили публикации о художнике, главным образом непосредственно касающиеся его педагогической практики. Наиболее полное представление о мастерской «Великого» Карла дают статьи Э.Н. Ацаркиной и Н.М. Молевой [1; 2]. Подробности профессиональной деятельности «первых» представителей династии — Павла Ивановича Брюллова и его сына Фёдора почерпнуты из источников, хранящихся в РГАВМФ (Российском государственном архиве Военно-Морского Флота) и ЦГИА (Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга). Наравне с наставническими начинаниями архитектора А.П. Брюллова они были впервые рассмотрены и опубликованы автором настоящей статьи [3; 4].

В данном исследовании впервые поставлена цель с помощью источниковедческого и историко-культурного методов охарактеризовать совокупный вклад представителей рода Брюлловых в художественную педагогику и совершенствование общих основ образовательной деятельности.

Здесь целенаправленно анализируется характер, объем и обозначаются основные направления педагогической деятельности четырех ярких представителей династии Брюлло-Брюлловых. При этом личный вклад каждого из них в подготовку будущих художников рассматривается в рамках эстетического контекста эпохи и определяется как взаимодополняемый, поскольку пользующиеся их советами ученики работали в едином пространстве, но в разных сферах художественной культуры. В этом заключается научная новизна представленной статьи.

Объем статьи не дает возможности полноценно раскрыть все аспекты наставнического вклада связанных родственными узами художников, профессиональная активность которых способствовала появлению отдельного направления в живописи, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре эпохи романтизма. Тем не менее выявленные по архивным источникам данные и проведенный историко-культурный анализ позволяют существенно расширить представления о преемничестве и профессиональном единстве двух поколений российской ветви художников, в свою очередь передавших мастерство многочисленным последователям, практикующим и проявившим себя в профессии.

Первые представители рода

Семейство Брюлло-Брюлловых, которое известно в России со второй половины XVIII века, объединило людей разных творческих специальностей. Пять поколений потомственного иностранного рода на разных этапах истории были представлены несколькими живописцами, скульпторами, архитекторами и искусствоведами. Первыми представителями рода были французы-гугеноты, которые в конце XVII столетия вынужденно покинули историческую родину, спасаясь от религиозных преследований. В поисках убежища они сначала оказались в Голландии, а затем в Нижней Саксонии, в Люнебурге. Там они онемечились и изменили написание своей французской фамилии *Bruleleau* на немецкое — *Brullo*. В семье Брюлло все были художниками. Поэтому в 1773 году в поиске работы они оказались в Санкт-Петербурге, где с момента основания города остро ощущалась нехватка художественных кадров.

Первым ярким представителем обрусевшей ветви мастеров, возложившим на себя миссию наставника, был ***Павел Иванович Брюлло*** — отец пятерых сыновей, трое из которых, Фёдор, Александр и Карл, старшие в семье мальчики, получили известность как художники и педагоги.

Практикуя в сфере декоративного искусства, П.И. Брюлло совмещал различные художественные профессии и работал как мастер широкого профиля. Однако, несмотря на высокий уровень мастерства, он оставался ремесленником, который не решал творческие задачи и ориентировался на чертежи, выполненные другими рисовальщиками. Например, сохранились сведения о том, что в 1797 году по обращению полковника Р.Н. Долгорукова на Брюлло была возложена работа по росписи почти трех тысяч полковых знамен.

В октябре 1793 года Павел Иванович был определен на службу в Императорскую Академию художеств, где занимал должность учителя орнаментальной скульптуры и, согласно контракту,

обучал четырех учеников [5, с. 67–68]. В сентябре 1794 года Брюлло был произведен в «назначенные», а 21 октября того же года был удостоен звания академика за столярную, токарную и золотарную работы. По заказам государственных учреждений и частных лиц мастер изготавливал мебель и рамы для картин.

По всей вероятности, у отца Карл и Александр научились работать с деревом как материалом для творчества. Так, при восстановлении Зимнего дворца после пожара 1837 года Александр Павлович продемонстрировал комплексный подход при оформлении залов и одновременно с архитектурной частью создал проекты предметов декоративно-прикладного искусства, соответствовавших стилистике интерьера. А в семейном архиве сохранились упоминания о диване, который был изготовлен по эскизам Карла. Его подвижная конструкция состояла из четырех частей и, очевидно, намного опережала свое время [6, с. 256].

Профессиональные интересы П.И. Брюлло не ограничивались художественной резьбой. Он также был известен как живописец по стеклу, который подражал искусству Средних веков[2]. Очевидно, именно Павел Иванович привил интерес к «готическому окну» своим сыновьям, которые, повзрослев, пытались сделать свою карьеру на производстве витража [7; 8]. Он обучал сыновей рисунку и работе с акварелью, привлекал их к иллюстрированию печатных изданий. Среди совместных трудов двух поколений Брюлло можно упомянуть альбом «Краткое сведение о вновь построенном при Императорской Академии художеств здании для помещения бани, прачечной и зоографического класса в пользу ея питомцев» 1820 года выпуска [9]. На альбоме, состоящем из семи листов, сохранилась надпись: «Чертили и рисовали А. и К. Брюлло и грав. Фёдоров; оконч. М. Иванов».

С 1805 года, после ухода из Академии художеств, профессиональная деятельность Павла Ивановича была тесно связана с Кронштадтом. В 1816 году П.И. Брюлло был официально оформлен на должность мастера в экспедицию при правлении Кронштадтского порта, а 20 января 1822 года причислен к кораблестроительной части Санкт-Петербургского Адмиралтейства, которое после пожара 1783 года также было переведено в Кронштадт.

8 июля 1819 года, узнав о вакантной должности, Павел Иванович подал прошение о назначении его преподавателем резного и золотарного дела к стажерам команды канала Петра I. И 16 сентября 1819 года он был определен на должность мастера сроком на пять лет и жалованием в 500 рублей в год [3].

В период с 1819 по 1824 год в команде П.И. Брюлло числилось шесть учеников: Пётр Панов, Михаил Клементьев, Пётр Ерпылев, Гаврила Потапов, Степан Иванов, Егор Петров. Трех из них он обучал резному, золотарному и лакировальному делу, а трех — живописному мастерству и «расписыванию комнат». В 1822–1823 годах Брюлло вместе с учениками выполнил роспись модели города Кронштадта, которая, по архивным описаниям, полностью соответствует экспонату, хранящемуся в наши дни в фондах Военно-морского музея имени императора Петра Великого в Санкт-Петербурге [3, с. 10].

Ученики пребывали под постоянным надзором и отеческой опекой педагога — П.И. Брюлло отвечал за качество их содержания и следил за дисциплиной. Все полномочия Павла Ивановича были подробно прописаны в так называемом «Наставлении», которое он получил при назначении на должность. Каждые полгода Брюлло должен был сообщать в экспедицию порта об их успеваемости и предоставлять в качестве доказательства ученические работы.

Как и в любом деле, на службе Павла Ивановича были сложности. Однако трудности, с которыми ему зачастую приходилось сталкиваться, могли не только негативно сказаться на его профессиональной репутации, но и навлечь проблемы с законом. Не успев приступить к обучению, 28 июня 1821 года от воспаления в голове скоропостижно скончался Павел Суворов, который по этой причине в документах не числится среди учеников П.И. Брюлло. Ровно через год «отличился» Степан Иванов: 28 июня 1822 года он тайно проник в комнату товарищей, украл личные вещи Панова и Потапова и самовольно покинул Кронштадт.

С 1723 года, когда в восточной части острова Котлин была заложена крепость, Кронштадт стал главной базой Балтийского морского флота. Именно здесь шла активная подготовка кадрового состава, разгружались торговые суда, базировались и ремонтировались корабли, при отделке которых также проявились наставнические качества и организаторские способности П.И. Брюлло. В 1821 году П.И. Брюлло представил в Адмиралтейство «Мнение … об особенном устроении и золочении орнаментов». В этом предложении он описывал старые и предлагал новые методы золочения и крепления рельефов, которое стало своеобразным учебным пособием для следующего поколения резчиков [10, с. 27].

Ближе всего Павел Иванович был к своему старшему сыну Фёдору. ***Фёдор Павлович Брюлло*** стал надеждой и опорой родителя и в семье, и в профессии. Окончив Академию художеств

[2] Соколов П.П. Воспоминания / ред., вст. статья и прим. Э. Голлербаха. Л.: Ком-т популяризации худ. изд. при Гос. акад. истории матер. культуры, 1930. С. 52–53.

1. **Модель Исаакиевского собора**. Начало XIX века. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. Фото Н.А. Калугиной





2. **Модель Исаакиевского собора**. Начало XIX века. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. Фото Н.А. Калугиной

по классу исторической живописи, посвятил свое творчество религиозной теме, работал как иконописец и художник-монументалист.[3]

Под надзором отца Фёдор Брюлло принял участие в росписи раздвижной деревянной модели Исаакиевского собора, который тогда предполагалось построить в Петербурге по проекту архитектора О. Монферрана [11]. Живописная имитация поверхностей, точно передающих фактуру камня, станет визитной карточкой художника (ил. 1–2).

На одной из моделей Исаакиевского собора, на площадке, где начинается купол, стоят фигуры двенадцати апостолов, вылепленные из красного воска Карлом Брюлловым в годы ученичества. Живописец Герольдии и малярный мастер Адмиралтейства Александр Фомин утверждал, что в продолжение академического курса К.П. Брюллов «часто исполнял работы, за которые брался его отец, а, кроме того, принимал заказы, о которых его отец ничего не знал» [12, с. 29].

До 1817 года, пока Фёдор находился в стенах Академии, он всячески поддерживал обучающихся там же Карла и Александра, которые, по выражению Иордана, «впоследствии превзошли его и талантом, и средствами…» [13, с. 27]. Несмотря на то что фигура Фёдора всегда оставалась в тени, родные и близкие высоко ценили долю его участия в воспитании будущих мастеров. По свидетельству М.И. Железнова, Карл Павлович был многим обязан сводному брату «который в начале его артистического поприща надзирал за ним и был тогда его настоящим учителем» [12, с. 27], даже во время пенсионерской поездки по Европе.

Параллельно с воспитанием младших членов семьи Фёдор Павлович активно проявлял себя в педагогической деятельности за стенами отчего дома. Работал учителем рисования в домах графа Толстого и фрейлины графини С.В. Строгановой, по рекомендации которой, очевидно, впоследствии стал наставником императрицы Марии Фёдоровны,

[3] Святая Русь. Большая Энциклопедия Русского Народа. Русская икона и религиозная живопись : в 2 т. / под ред. О.А. Платонова. М.: Институт русской цивилизации, 2011. Т. 1. С. 175.

3. **Церковь Святых Петра и Павла на Невском проспекте**.
1833–1838.
Арх.: А.П. Брюллов.
Фото Н.А. Калугиной



а затем Елизаветы Алексеевны — супруги императора Александра I.

Показательно, что Фёдор Брюлло, например, безвозмездно преподавал рисунок ученикам Первой гимназии Благородного университетского пансиона. Но по прошествии трех лет был вынужден оставить должность из-за продолжительной болезни.

Александр и Карл Брюлловы

Следующий по старшинству ***Александр Брюллов*** оказался среди педагогов неожиданно скоро и, очевидно, был вынужден, обучая других, параллельно учиться сам [14].

Возможность для такого рода деятельности представилась А.П. Брюллову в 1830 году, когда по инициативе президента А.Н. Оленина в Академии художеств началась серьезная образовательная реформа. Недавно вернувшийся из пенсионерской поездки художник по личному указу Николая I был определен в число профессоров архитектурного класса. Император, который уверенно ввел искусство в сферу государственной политики, был чрезвычайно озабочен вопросом скорейшего обновления преподавательского состава. Поэтому А.П. Брюллов был утвержден в должности сверх штата при условии исполнения программы на звание профессора 2-й степени и получил официальное назначение после утверждения проекта Кафедрального собора Петра и Павла на Невском проспекте (ил. 3).

В стенах Академии А.П. Брюллов оказался рядом с В.А. Глинкой, А.А. и К.А. Тонами. Вместе с ним они формировали новую архитектурную школу, которая отвечала новым задачам градостроительной политики николаевской эпохи и подразумевала воплощение передовых творческих решений, которые принимал сам император. Совместно с К.А. Тоном А.П. Брюллов выдвинул идею о создании архива гравированных чертежей, отмеченных особой ценностью. Он также ввел в программу обучения воспитанников исполнение проектной документации рабочего характера, значительно повысив качество архитектурного образования и уровень развития строительного дела. Успешные творческие эксперименты Александра Павловича в качестве рисовальщика сказались и на высоком уровне художественного оформления архитектурной графики, в которой наиболее ярко проявили себя ученики Брюллова: А.М. Горностаев, Ф.А. Клагес, Д.И. Гримм и К.А. Бейне [14, с. 446].

Выполняя государственные заказы, Александр Брюллов возлагал ряд своих обязанностей на талантливых подопечных, которых зачастую привлекал к проектам в качестве помощников. Такой путь, который способствовал скорейшему получению знаний на практике, стал ключевым нововведением брюлловской программы [14, с. 407].

Строения Брюллова — это сплав классицизма, на традициях которого он был воспитан, и нового стиля, выражающего идеи романтизма. Как практикующий специалист и всесторонне образованный зодчий, с присущим ему историзмом мышления, в своем творчестве Александр Павлович ориентировался на разные исторические стили. Смелыми архитектурными вариациями Александр Брюллов, которого исследователи называют самым значимым архитектором эклектики, значительно разнообразил строгий облик Северной столицы и пригородов Петербурга, оформляя постройки главным образом в духе Средневековья, которое долгое время ассоциировалось с мрачным и непроизводительным периодом в мировой истории искусства.

С одной стороны, в его творчестве наглядно проявилось стремление к возрождению прошлого, которое питало воображение и привлекало романтиков своей неизведанностью, а с другой — были претворены новаторские достижения нарождавшейся индустриальной эпохи. Архитектор Брюллов учитывал эстетические и утилитарные аспекты зодчества, руководствовался модными тенденциями, а также применял в своих разработках технические новинки, повышавшие функциональность будущих строений. Начинания наставника продолжили его ученики. Они развивали в своем творчестве помпейский и мавританский стили, использовали средневековые мотивы романо-готической архитектуры, которые служили внешне привлекательной декоративной оболочкой современной на тот момент слаженной строительной конструкции, отвечающей последним достижениям науки и техники.

Значительных успехов в распространении помпейского художественного стиля добились ученики А.П. Брюллова. Его прямым последователем стал архитектор А.М. Горностаев, который в 1838 году за проект реставрации храма Юпитера в Помпеях был удостоен звания академика.

В 1845 году в Помпеях также работал ученик Александра Брюллова, архитектор И.А. Монигетти. И хотя в зрелом творчестве зодчий обращался по преимуществу к восточным мотивам, он не упустил возможности отдать дань Помпеям. Одним из самых известных проектов Монигетти стала переделка интерьеров петербургского дома князя Н.Б. Юсупова на Мойке, 94. В особняке он обустроил проходной помпейский коридор (1858–1860) [15], который вел в комнаты княжны и был нарядно декорирован античными арабесками [16] (ил. 4–6).

Обращался к помпейским мотивам и еще один воспитанник А.П. Брюллова — Г.А. Боссе. В помпейском вкусе он оформил ряд помещений, спроектированных в 1840-х годах, в том числе особняк

4. **Помпейский коридор. Юсуповский дворец.**
Арх.: И.А. Монигетти.
1858–1860.
Санкт-Петербург.
Фото Н.А. Калугиной

5. **Белая вилла. Имение Н.А. Ярошенко.**
Кисловодск.
Фото Н.А. Калугиной









6. **Белая вилла. Имение Н.А. Ярошенко**. Кисловодск. Фото Н.А. Калугиной

7. **Автопортрет А.П. Брюллова.** Ксилография И.И. Хелмицкого по рисунку А.П. Брюллова. 1900. Архив Брюлловых. СПб., 1900

штаб-ротмистра И.В. Пашкова на Литейном проспекте, 29 в Санкт-Петербурге и дом С. Сиверса на 10-й линии Васильевского острова, 19. Большой зал последнего имеет кессонированный плафон и фриз с лепным растительным орнаментом, живописными медальонами и картушами с маскаронами, листьями аканта, раковинами и пальметтами в рамках [17, с. 51].

Пожалуй, самым преданным единомышленником архитектора Брюллова был его сын Павел [18]. Он проявил себя как разносторонне развитый, высоко эрудированный человек, в котором одновременно уживались творец и ученый, философ-теоретик и переводчик, добрый друг и ревностный государственный служащий. И всё же фамилия обязала Павла профессионально заняться искусством. Поэтому с 1861 по 1864 год в качестве вольноприходящего он посещал Академию художеств и как своекоштный ученик числился в классе архитектурного отделения, где преподавали маститые архитекторы: К.А. Тон, А.И. Штакеншнейдер, А.И. Резанов, Д.И. Гримм и сам А.П. Брюллов. В 1864 году получил большую серебряную медаль за проект театра для губернского города. Тогда же П.А. Брюллов вышел из Академии со званием классного художника 3-й степени по архитектуре «с правом производить постройки».

С 1874 года Павел Александрович Брюллов стал активным членом Товарищества передвижных художественных выставок и всецело погрузился в решение организационных вопросов. Почти все передвижники, за исключением И.Е. Репина, с которым Брюллов не находил общего языка, были его близкими друзьями. Особенно тесно он общался с художником Николаем Ярошенко. Был частым гостем в его доме в Кисловодске, который, очевидно, помогал проектировать. Так называемая Белая вилла Ярошенко в Кисловодске, окруженная живописным парком, напоминает дом богатого

8. **Памятник на могиле К.П. Брюллова**.
После 1852 г.
Monte Testaccio, Рим.
Проект А.П. Брюллова;
скульптор и архитектор:
М.А. Щурупов.
Фото Н.А. Калугиной





9. **К.П. Брюллов. Последний день Помпеи**. 1833. В экспозиции Государственного Русского музея. Фото Н.А. Калугиной

помпеянца. Необычно зрелищно выглядит открытая галерея-терраса, украшенная помпейскими росписями, которые, по преданию, были созданы гостившими в усадьбе друзьями художника.

Выпускник архитектурного класса Академии художеств Павел Александрович Брюллов всегда прислушивался к советам отца. И когда тот предложил ему заняться исследованием, начал собирать сведения и осваивать смежные с проектированием науки. Однако заботы одинокого родителя, трижды вдовца, а также скрупулезность и тщательность, которую он, подобно отцу, проявлял в работе, также не позволили Брюллову-младшему довести задуманное дело до логического завершения.

Достойным продолжателем семейной миссии служения искусству и образованию стал Николай Фёдорович Брюллов (1826–1885) — выдающийся архитектор и рисовальщик, сын Ф.П. Брюлло. С 1837 по 1842 год он получил общее начальное образование в Ларинской гимназии в Санкт-Петербурге [19, с. 30]. В 1846–1850 годах учился на архитектурном отделении под руководством дяди [20]. Именно он — племянник, а не старший сын Павел — стал преемником А.П. Брюллова в профессии. По следам наставника Николай Фёдорович внес свою лепту в популяризацию восточного стиля в архитектуре, работая на тех же строительных площадках. Он же подвел итог теоретическим размышлениям дяди, написав книгу «Ордера архитектуры» [14, с. 484].

Помимо непрерывной строительной деятельности, Н.Ф. Брюллов занимался изобразительным искусством и оставил значительное графическое наследие, в котором, кроме проектных чертежей, есть много художественных рисунков. Он также активно вел научно-исследовательскую и просветительскую работу, публикуя пособия и статьи в журнале «Записки Императорского Русского технического Общества».

Александр Павлович и Николай Фёдорович Брюлловы принимали участие в издании архитектурного журнала «Зодчий», где публиковались, в том числе, статьи по вопросам технического образования. Они часто пересекались на рисовальных вечерах, так называемых Академических пятницах, учрежденных для художественных занятий, творческого общения и благотворительности (ил. 7). Взносы участников этих собраний поступали в пользу малоимущих художников [21, с. 279–280].



10. **К.П. Брюллов. Копия фрески Рафаэля Санти «Афинская школа» в папском дворце в Ватикане**. 1823. Российская академия художеств. Фото Н.А. Калугиной

Педагогическая стезя последнего деятельного наставника обрусевшего рода Карла Брюллова — это высшая для всей династии ступень в передаче профессионального опыта. Отчасти это связано с тем, что Карл Брюллов чувствовал склонность к педагогической работе и располагал, очевидно, большими душевными ресурсами, чем ближайшие родственники (ил. 8).

По версии советского искусствоведа и музейного работника Н.Г. Машковцева, Карл Павлович разочаровался в казенной зависимости своей профессии и поэтому бескорыстно тратил время на чужие дела, «отводя душу в обществе учеников» [12, с. 17–18]. Приглянувшихся талантливых молодых людей он освобождал от социальных оков, оказывал моральную поддержку и материальную помощь. Ведь изначально подавляющее число учеников Брюллова были выходцами из крепостной среды и находились в крайне бедственном положении. Кроме Шевченко, Ткаченко, Липина и Горбунова, крепостными были Г. Чернов, В. Демидов, Г. Михайлов и Г. Майсурадзе, талант которых раскрылся только благодаря участию и отеческой поддержке Карла Павловича. Такая демократичность и свобода в обращении с подопечными располагали и вызывали доверие воспитанников к своему учителю [1].

Брюллов был бессемейным человеком. Он постоянно проживал в стенах Академии художеств, что, очевидно, сблизило его с молодыми людьми, которым, в отличие от прочих посетителей, было позволено свободно приходить в профессорскую квартиру в любое время [22, с. 67]. Именно в ней сложилась своя камерная школа, и маэстро противопоставлял ее той «новой» Академии, которая после преобразований Николая I в силу разных обстоятельств сделалась «заведением почти бесполезным» [23].

Брюлловская педагогика, смыслы которой, несмотря на ряд публикаций, изучены не до конца, обладала необычайной гибкостью [2]. Карл Павлович давал своим ученикам только общие установки, не назначал в процессе обучения традиционные задания, у него не было одинакового подхода к своим подопечным. Но он давал самое главное, а именно возможность следить за техникой собственной работы. А определенная доля духовного сближения с наставником помогала ученикам прочувствовать его творческий настрой и энергию.

Михаил Иванович Железнов «особенно любил в Брюллове то, что он до самозабвения увлекался чужими удачами, обращался в сотрудники других художников, чтобы улучшить их произведения, и никогда не думал о том, что в этих случаях ему приходилось играть второстепенную роль, что его сотрудничество оставалось тайною для всех и почти никогда не доставляло благодарности» [24].

Брюллов обходил годичные выставки, где появлялись картины отечественных и европейских художников, не оставляя без внимания ни одно произведение, и никогда не упускал возможности отметить, что написано хорошо и правдиво. Маэстро признавался ученикам, что непрерывно учился и сам, глядя на чужие картины[4]. Это позволяло ему идти в ногу со временем и чутко реагировать на меняющиеся вкусы в сфере художества, направляя учеников, творческое сознание которых было почти полностью в его власти.

По выражению Н.А. Рамазанова, будучи профессором, К.П. Брюллов «положил конец всем умничаньям и неуместным идеализациям» [25, с. 336], поддерживая реалистические стремления молодых живописцев. Он стремился отойти от строгих академических канонов и всячески культивировал индивидуальность своих подопечных. В отличие от традиционного подхода, требовавшего точного копирования классических образцов, он рекомендовал им приобщаться к живой действительности, уделял пристальное внимание натуре, развитию композиционного мышления и эмоциональной выразительности образов. Это демонстрировало не просто новый виток в принципах обучения, а реформировало саму систему воспитания будущего художника.

Он призывал учеников к тому, что нужно работать так, чтобы в живописи не было видно красок. И в этом парадоксальном, на первый взгляд, наставлении просматривается глубокий и вдумчивый подход мастера к конструированию художественной формы.

К.П. Брюллов утвердил самоценность рисунка. На занятиях по рисунку он делал особый акцент на передачу пластики, которая воспитывала аналитическую пристальность и любование деталью. Как педагог он более всего ценил воссоздание изящества и остроты движения, развивающих объемно-пространственное, почти скульптурное ощущение формы, что, в свою очередь, являлось основой художественной графической композиции. Скульптор Рамазанов даже называл его «Прометеем Академии», с приходом которого ожил и обновился натурный класс [Цит. по: 26, с. 25].

Влияние «огненного», как тогда говорили, Карла Брюллова на русскую художественную школу не ограничивалось натурным классом. Темпераментный и артистичный мастер буквально «обжигал», заряжал своей энергией всё, к чему прикасался. Постоянная тяга к оригинальности, живости, естественности определяли его неутомимые художественные поиски. Историческая, портретная, ландшафтная, перспективная и даже акварельная живопись переродились в новом качестве и одушевились с появлением Карла Павловича в стенах Академии в качестве наставника. Достоверность и наивозможная документальная точность стали для маэстро не просто критерием художественной правды и этических норм в искусстве, а обязательным компонентом живописи, которую заново открывали его последователи (ил. 9–10).

Маэстро поддерживал воспитанников и в их стремлении к изображению народа, развивал интерес к родной стране, ее истории, но предостерегал от бытописательства. Карл Брюллов одним из первых русских художников собственным примером продемонстрировал характерный для романтизма историзм мышления, который проявился в том числе в интересе к русским типам и к национальной истории. Эти тенденции впоследствии получили развитие в творчестве маэстеров, которые пойдут по пути реалистического и демократического направления в отечественном искусстве.

Заключение

В истории русского искусства немало примеров непрерывной профессиональной преемственности среди представителей творческих династий. В этом отношении особое место занимает обрусевшее семейство Брюлло-Брюлловых, в котором почти полтора века рождались и плодотворно творили талантливые художники, преданные своему делу и верные культурным ориентирам страны, ставшей для них второй родиной.

Подводя итог небольшому экскурсу по невероятно обширной теме педагогического мышления и вопросам социального служения представителей рода Брюлловых, стоит сказать, что каждый из них, безусловно, по-своему воспринимал содержательные основы наставничества, демонстрировал разную вовлеченность в процесс передачи знаний и опыта.

Тем не менее богатейшее художественное наследие членов творческого семейства и многочисленные примеры развития и продолжения их исканий являются доказательством благодатного влияния, отмеченного в русском искусстве как отдельное явление, ставшее своеобразной границей между периодом до и после Брюлловых.

[4] Меликов М. Заметки и воспоминания художника-живописца // Русская старина. 1896, июнь. С. 654.

Список источников

1. Ацаркина Э.Н. Брюллов — профессор // Ацаркина Э.Н. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. 1799–1852. М.: Искусство, 1963. С. 289–299.
2. Молева Н.М. Карл Павлович Брюллов // Молева Н.М. Выдающиеся художники-педагоги. М.: Просвещение, 1991. 416 с.
3. Калугина Н.А. Первые из рода Брюлло: Павел и его сын Фёдор // Художественный вестник. Вып. 10 / гл. ред. Е.А. Пылаев. СПб.: Русский ампир, 2023. С. 3–32.
4. Калугина Н.А. Графическое наследие Александра Брюллова. Особенности творческого метода архитектора : автореф. дис. … канд. искусствоведения [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. М., 2016. 30 с.
5. Вейнер П.П. О бронзе. Петроград: Аквилон, 1923. 78 с.
6. Калугина Н.А. Династия Брюлловых. Люди и судьбы // Третьяковские чтения. 2020 : мат-лы науч. конф. / науч. ред. Т.А. Юдкевич. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. С. 252–277.
7. Кузнецов С.О. «Мы можем сделать состояние через готические стекла». Неудача дела Брюлловых // Новый мир искусства. 1998. № 3. С. 20–21.
8. Кузнецов С.О. В ожидании колоссального дела // Русская галерея. 2001. № 1. С. 52–55.
9. Оленин А.Н. Краткое сведение о вновь построенном при Императорской Академии художеств здании для помещения бани, прачечной и зоографического класса в пользу ея питомцев : альбом. СПб.: [б. и.], 1820. 7 л.
10. Матвеева Т.М. Убранство русских кораблей. Л.: Судостроение, 1979. 223 с.
11. Савинова Е.А. Модели Исаакиевского собора из фонда Научно-исследовательского музея РАХ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 107. С. 183–188.
12. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / сост. Н.Г. Машковцев. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 318 с., ил.
13. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX – начало XX в. / сост.: Е.Н. Литовченко, Л.С. Полякова. СПб.: Историческая иллюстрация, 2013. 319 с., ил.
14. Калугина Н.А. Александр Брюллов. Архитектор и рисовальщик : монография. М.: БуксМАрт, 2021. 512 с., ил.
15. Савинская Л. На рубеже двух миров. Забытый коллекционер Николай Борисович Юсупов Младший // Наше Наследие. 2009. № 91–92. С. 46–59.
16. Калугина Н.А. Наследие Помпей // Мир музея. 2021. № 8. С. 34–37; № 10. С. 28–31.
17. Гаральд Боссе. Архитектурное и графическое наследие. К 200-летию со дня рождения / сост. В.И. Андреева. СПб.: Палаццо, 2012. 223 с., ил.
18. Калугина Н.А. Павел Брюллов. Штрихи к портрету // Третьяковские чтения, 2019 : мат-лы науч. конф. / науч. ред. Т.А. Юдкевич. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 112–133.
19. Пятидесятилетие Санкт-Петербургской Ларинской гимназии. 1836–1886 : исторический очерк / сост.: К.М. Блумберг, В.П. Острогорский. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1886. [6], 64, 80, 20 с.
20. Крылова М.В. Николай Брюллов. Новые грани творческой биографии // Третьяковские чтения. 2010–2011 : мат-лы науч. конф. / науч. ред. Л.И. Иовлева. М.: ИНИКО, 2012. С. 88–99.
21. Северюхин Д.Я. Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала VIII века до 1932 года. СПб.: Міръ, 2008. 534 с.
22. Калугина Н.А. Петербургские адреса Карла Брюллова // Карл Павлович Брюллов : науч. конф. по материалам юбилейной выставки / под ред. И.В. Афанасьевой. СПб.: Государственный Русский музей, 2025. С. 59–85.
23. Железнов М.И. Заметка о Брюллове // Живописное обозрение. 1898. № 33. С. 662.
24. Железнов М.И. Заметка о К.П. Брюллове (Из воспоминаний М.И. Железнова) // Живописное обозрение. 1898. № 31. Август. С. 623.
25. Рамазанов Н.А. Брюллов Карл Павлович // Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания. СПб.: БАН, 2014. С. 334–356.
26. Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок: XVIII – начало XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. СПб., 2005. 46 с.

References

1. Atsarkina, E.N. (1963) ‘Brullov — Professor’, in Atsarkina, E.N. *Karl Pavlovich Brullov. Life and works. 1799–1852*. Moscow: Iskusstvo, pp. 289–299. (In Russ.)
2. Moleva, N.M. (1991) ‘Karl Pavlovich Brullov’, in Moleva, N.M. *Outstanding artists and teachers*. Moscow: Prosveshcheniye. (In Russ.)
3. Kalugina, N.A. (2023) ‘The first of the Brullov family: Pavel and his son Fyodor’, in Pylaev, E.A. (ed.) *Art Bulletin, issue 10*. Saint Petersburg: Russian Empire, pp. 3–32. (In Russ.)
4. Kalugina, N.A. (2016) *The graphical heritage of Alexander Brullov. Features of the architect’s creative method*. Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
5. Weiner, P.P. (1923) *On bronze*. Petrograd: Akvilon. (In Russ.)
6. Kalugina, N.A. (2022) ‘The Brullov dynasty. People and destinies’, in Yudkevich, T.A. (ed.) *Tretyakov Readings. 2020* [Conference proceedings]. Moscow: State Tretyakov Gallery, pp. 252–277. (In Russ.)
7. Kuznetsov, S.O. (1998) ‘We can make a fortune through Gothic glass. The failure of the Brullov’ undertaking’, *Novyy mir iskusstva = New World of Art*, (3), pp. 20–21. (In Russ.)
8. Kuznetsov, S.O. (2001) ‘Waiting for a colossal undertaking’, *Russian Gallery*, (1), pp. 52–55. (In Russ.)
9. Olenin, A.N. (1820) *Brief account of the newly constructed building at the Imperial Academy of Arts*. Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
10. Matveeva, T.M. (1979) *Decoration of Russian ships*. Leningrad: Sudostroenie. (In Russ.)
11. Savinova, E.A. (2009) ‘Models of the Saint Isaac’s Cathedral from the Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts’, *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (107), pp. 183–188. (In Russ.)
12. Mashkovtsev, N.G. (comp.) (1961) *K.P. Brullov in letters, documents and memoirs of contemporaries*. Moscow: Academy of Arts of the USSR. (In Russ.)
13. Litovchenko, E.N. and Polyakova, L.S. (comps.) (2013) *Academy of Arts. History of everyday life in the memories and images of contemporaries. 19th – early 20th century*. Saint Petersburg: Istoricheskaya illyustratsiya. (In Russ.)
14. Kalugina, N.A. (2021) *Alexander Brullov. The Architect and the draughtsman*. Moscow: BooksMART. (In Russ.)
15. Savinskaya, L. (2009) ‘At the turn of two worlds. The forgotten collector Nikolai Borisovich Yusupov Jr.’, *Our Heritage*, (91–92), pp. 46–59. (In Russ.)
16. Kalugina, N.A. (2021) ‘The Legacy of Pompeii (Part 1)’, *World of the Museum*, (8), pp. 34–37; (10), pp. 28–31. (In Russ.)
17. Andreeva, V.I. (comp.) (2012) *Harald Bosse. Architectural and graphic heritage. On the 200th anniversary of his birth*. Saint Petersburg: Palazzo. (In Russ.)
18. Kalugina, N.A. (2019) ‘Pavel Brullov. Strokes to the portrait’, in Yudkevich, T.A. (ed.) *Tretyakov Readings, 2019* [Conference proceedings]. Moscow: State Tretyakov Gallery, pp. 112–133. (In Russ.)
19. Blumberg, K.M. and Ostrogorsky, V.P. (comps.) (1886) *The fiftieth anniversary of the Saint Petersburg Larin Gymnasium. 1836–1886: historical essay.* Saint Petersburg: M.M. Stasyulevich Publ. (In Russ.)
20. Krylova, M.V. (2012) ‘Nikolay Brullov. New aspects of a creative biography’, in Iovleva, L.I. (ed.) *Tretyakov Readings. 2010–2011* [Conference proceedings]. Moscow: INIKO, pp. 88–99. (In Russ.)
21. Severyukhin, D.Ya. (2008) *Artistic Petersburg of the times past*. Saint Petersburg: Mir. (In Russ.)
22. Kalugina, N.A. (2025) ‘Petersburg addresses of Karl Brullov’, in Afanasyeva, I.V. (ed.) *Karl Pavlovich Brullov* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: State Russian Museum, pp. 59–85. (In Russ.)
23. Zheleznov, M.I. (1898) ‘A note on Brullov’, *Zhivopisnoye Obozreniye = Painting Review*, (33), p. 662. (In Russ.)
24. Zheleznov, M.I. (1898) ‘A note on K.P. Brullov (from the memoirs of M.I. Zheleznov)’, *Zhivopisnoye Obozreniye = Painting Review*, (31), p. 623. (In Russ.)
25. Ramazanov, N.A. (2014) ‘Brullov Karl Pavlovich’, in Ramazanov, N.A. *Materials for the history of art in Russia. Articles and memoirs*. Saint Petersburg: BAN, pp. 334–356. (In Russ.)
26. Babiyak, V.V. (2005) *Russian academic educational drawing: 18th – early 20th centuries*. Dr. Art Sc. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)

Информация об авторе

Калугина Наталья Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник музея, хранитель музейных предметов, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация, calugina.nat@yandex.ru.

Information about the author

Natalia Aleksandrovna Kalugina, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher at the Museum, Curator of Museum Objects, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation, calugina.nat@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 21.11.2025; принята к публикации 24.11.2025.
The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 21 November 2025; accepted for publication on 24 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 126–157. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 126–157. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.008

Bottega Боттичелли как образец флорентийской мастерской живописи второй половины Кватроченто



Козлова Светлана Израилевна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
helenka2106@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 2800-4354

Аннотация. В статье представлен анализ работы флорентийской мастерской второй половины XV века на примере творчества Боттичелли. Новизна исследования заключается в комплексном изучении функционирования боттеги Боттичелли как динамичной производственно-художественной структуры, а не только как индивидуальной творческой мастерской. Рассмотрены принципы обучения в боттеге, на основе которых формировался целостный коллектив исполнителей заказа: раскрываются этапы подготовки учеников, структура помощников, а также методы переноса художественных замыслов и создания реплик. Показана деятельность мастерской Боттичелли, работавшей в самых разных техниках и жанрах и создававшей многочисленные произведения религиозной и светской тематики, прикладного искусства. Подчеркивается влияние ювелирного дела, гравировки, прикладного искусства (роспись сундуков, шпалер) на формирование живописного языка. Также детально анализируется, как философские идеи и запросы элитарного заказчика отразились в его работах, особенно в мифологических и религиозных композициях. Неоплатонические идеи о красоте, духовности и возвышенном мироощущении оказали существенное влияние на формирование художественного идеала Боттичелли, трансформируя трактовку образов и придавая им особую одухотворенность. Владея принципами перспективы и объемной трактовки, Боттичелли сознательно ставил на первое место выразительность линии, достигая уникальной гибкости, декоративности и экспрессии, что стало его отличительной чертой. Также он одним из первых ввел в портретную живопись прямой взгляд модели, открытый диалог со зрителем и акцентировал внимание на передаче внутреннего мира человека, заложив основы современного портрета. В условиях коллективной работы мастерской Боттичелли удавалось сохранить и даже усилить индивидуальное творческое начало художников, при этом сглаживая различия и поддерживая единый стиль. При всей исключительности творческой личности Сандро Боттичелли его деятельность отчетливо отражает типические черты флорентийской школы живописи, проявившиеся в этот период.

Ключевые слова: художественная школа, флорентийская школа, Кватроченто, Боттичелли, мастерская, живопись, прикладное искусство

Для цитирования: Козлова С.И. Bottega Боттичелли как образец флорентийской мастерской живописи второй половины Кватроченто // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 126–157. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1254.

© Козлова С.И., 2025

Original article

Botticelli's bottega as a model of the Florentine art studio of the second half of Quattrocento

Svetlana I. Kozlova

Russian Academy of Art, Moscow, Russian Federation
helenka2106@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 2800-4354

Abstract. This article presents a comprehensive analysis of the work of a Florentine art studio in the second half of the 15th century, using Botticelli's work as a prime example. The study's novelty lies in its thorough examination of the functioning of Botticelli's bottega as a dynamic production and artistic structure, rather than just an individual art studio. It delves into the principles of training at the bottega, which were crucial in forming a cohesive team of commissioned artists. The stages of apprentice training, the structure of assistants, and the methods of transferring artistic concepts and creating replicas are all thoroughly explored. The art studio of Botticelli, which utilized a wide range of techniques and genres and produced numerous works on both religious and secular themes, as well as applied art, is illustrated in this article. The influence of jewellery, engraving, and applied art (such as painting chests and tapestries) on the development of Botticelli's pictorial language is also emphasized. Furthermore, a detailed analysis is provided on how the philosophical ideas and demands of the elite client were reflected in his works, particularly in his mythological and religious compositions. The impact of Neoplatonic ideas on beauty, spirituality, and an elevated world-view is highlighted, as they significantly influenced the development of Botticelli's artistic ideal and transformed the interpretation of his images, imbuing them with a unique spirituality. Additionally, the article discusses how Botticelli consciously prioritized the expressiveness of line, achieving a unique flexibility, decorativeness, and expressiveness that became his distinctive trait, while also mastering the principles of perspective and volumetric treatment. He was also one of the pioneers in introducing the sitter's direct gaze into portraiture, creating an open dialogue with the viewer and emphasizing the depiction of the individual's inner world, laying the foundations of modern portraiture. The collaborative nature of Botticelli's studio allowed him to preserve and even enhance the artist's individual creativity, while also smoothing over differences and maintaining a unified style. Despite the exceptional artistic personality of Sandro Botticelli, his work clearly reflects the typical features of the Florentine school of painting that emerged during this period.
Keywords: artistic school, Florentine school, Quattrocento, Botticelli, art studio, painting, applied art

For citation: Kozlova, S.I. (2025) 'Botticelli's bottega as a model of the Florentine art studio of the second half of Quattrocento', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 126–157. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.008. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1254. (In Russ.)

Эволюция ренессансного искусства Флоренции в XV веке

Становление ренессансного искусства в Италии приходится на эпоху Кватроченто, хотя важный сдвиг в сторону нового фигуративного языка проявился здесь уже в конце XIII – начале XIV столетия в живописи Джотто и скульптуре Андреа Пизано. Эти и другие предвестия существенных изменений в искусстве сложились в Италии XV века в целостную картину его радикального обновления. Италия переживала тогда резкий переворот в социально-экономическом развитии, который стимулировал и вызревание новой культуры. В свойственной ей атмосфере жизнеутверждения, гуманистической направленности, признания ценности человека и его мирских интересов развертывается итальянское

искусство Кватроченто. На место живописи, сохранявшей связи с иконными принципами, приходит ориентация на природу. Художники трактуют свои сюжеты, опираясь на представление об окружающей реальности, о ее объективных законах. Так что особую значимость в их построении приобретают перспектива, создающая впечатление упорядоченности и глубины пространства, правильные пропорции человеческой фигуры и других предметов, убедительность передачи мотивов движения.

Культура территориально раздробленной Италии нашла в XV веке свое наиболее полное выражение во Флоренции, в то время самого передового ее государства. И потому именно локальная школа живописи Флоренции и творчество одного из самых выдающихся ее мастеров, Боттичелли, станут объектом анализа в настоящей статье.

В художественную жизнь Флоренции Сандро Боттичелли, чье рождение относят к 1444 или 1445 году, вступил во второй половине 1460-х годов. Как и многие его собратья по искусству — Верроккьо, Гирландайо, братья Антонио и Пьеро Поллайоло, Пьеро ди Козимо,— мастер происходил из среды ремесленников. Профессиональные навыки Сандро получил первоначально в близком кругу — от старшего брата Антонио, занимавшегося ювелирным делом [1, № 34, p. 20–23], где немаловажным было не только виртуозное владение линией, но и участие в отделке деталей живописи, мебели и других художественных предметов. Еще большую роль в формировании стиля Боттичелли сыграли, как предполагается [2, с. 16–18], контакты с гравером и ювелиром Мазо Финигуэррой. Его влияние возможно различить в легкой и удивительно гибкой манере рисунка Боттичелли, как, впрочем, в ней можно увидеть и импульсы, исходящие в период его становления от Антонио Поллайоло. Получив уже определенные навыки в занятии искусством, Боттичелли около 1459–1460 года пришел в мастерскую фра Филиппо Липпи в качестве ученика. Благодаря начальному опыту художественной подготовки и своей природной одаренности он должен был быстро постичь секреты мастерства живописца. Так что в период обучения у Филиппо Липпи (около шести лет) он вполне мог постепенно участвовать в качестве одного из помощников в работе своего наставника, который занят был тогда выполнением фресок в апсиде собора в Прато (1452–1465). Правда, в этих росписях, изображающих сцены из жизни св. Стефана и Иоанна Крестителя, очевидных свидетельств руки Боттичелли не выявлено, но воспринятые им здесь типы и композиционные приемы заметны, особенно в его раннем творчестве.

Из мастерской своего учителя Сандро выходит к концу 1460-х годов и становится самостоятельным мастером. Он активно включается в широкий круг деятельности в своем городе. Потребность в украшении разного рода пространств, от общественных до личных, была тогда исключительно велика, так что количество художественных мастерских сильно превосходило общее число лавок и мастерских утилитарного назначения [3, с. 120–121]. Живопись Флоренции в это время представляла довольно усложненную картину соотношения искусств [4]. В ней сочетались конструирующие элементы в виде правильной центрической перспективы, родственные архитектуре, элементы «скульптурности» языка; заметную роль в кругу художеств играли и прикладные техники, в том числе вновь возникшие. На пути становления Ренессанса здесь решаются всё новые задачи, и в соответствии с этим изменяются черты стилистики.

Родоначальником ренессансной живописи стал флорентинец Мазаччо. Он изображает мощные фигуры в трехмерном пространстве с его правильным перспективным сокращением. Пластику выпуклых, объемных тел выявляет энергичная светотень, а емкое окружение словно бы диктует свободу действий персонажей в нем. На образах лежит печать нравственного достоинства. Целое строится художником с замечательной отчетливостью и лаконизмом: он концентрирует внимание на главном, достигая высокой степени обобщения. Сохраняя монументальный масштаб, ближайшие последователи Мазаччо во Флоренции, однако, не поднимаются до подобного синтеза изобразительного языка. Они отталкиваются лишь от отдельных сторон творческих достижений мастера: таковы изучение перспективы во всей сложности и необычности ее проявлений у Уччелло или особый интерес к пластической энергии тела и его строению у Андреа дель Кастаньо, чьи статуеподобные фигуры со скупыми жестами выступают в архитектурном пространстве с мраморной облицовкой, уподобляясь монументам.

Но по мере развития флорентийского искусства градус монументальности в нем снижается. К середине XV века возобладали уравновешивающие тенденции и декоративность. Принцип статичности, к которому приближаются композиции Кастаньо и ряда его современников, постепенно приходит в противоречие с требованиями ренессансной эстетики, ибо она предписывает художнику досконально изучать строение человеческой фигуры не только с точки зрения пропорций, но и мускульной системы, облекая элементы ее в гибкое целое. Стремление создавать изображения, далекие от какой-либо механической застылости, влечет мастеров к усилению динамизма, экспрессии в трактовке образов. Пристальное внимание придается и верной, научно-выверенной передаче перспективы с единой точкой схода линий. Соответственно, художники акцентируют

все вытекающие отсюда элементы изображения: пропорциональное уменьшение фигур, деревьев, предметов по мере удаления пространства от переднего плана, сокращение в глубину геометрических линий плиток пола, перспективные ракурсы здания и деталей архитектуры.

Но, с другой стороны, эта аналитичность подхода к построению композиции переплетается в искусстве начиная с середины Кватроченто с интересом к повествовательной трактовке темы, куда вводится немало подробностей реального окружения и обличия человека. «Изобилие и разнообразие» украшают композицию,— утверждает в «Трех книгах о живописи» Альберти [5, кн. 2], советуя художникам использовать выразительные детали, как и мотивы из литературы в развертывании своих построений. Оттенок светскости становится более заметным в живописи, в стилистике ее проступают мягкость и изящество. Подобными чертами отмечены и произведения религиозной тематики, выполненные учителем Боттичелли, фра Филиппо Липпи. С языком его искусства Сандро сохраняет отдаленное сходство на первых шагах своего творчества, а подчас и несколько позднее.

Но в основной своей части произведения Боттичелли входят в другие десятилетия XV века, обозначившие следующий этап эволюции ренессансного искусства Флоренции. Для этого периода характерна интенсификация в разработке профилирующих тенденций в живописи: художников увлекает трактовка экспрессии движения, искусность пространственных построений. Обращают они, конечно, внимание и на вопросы колорита, хотя подобные задачи не являются для Флоренции приоритетными. Как правило, композиции флорентийских мастеров последней трети XV века несут в себе более светский дух, чем выполненные десятилетиями раньше. Их изящный строй естественно ассоциируется с интерьерами кватрочентистских палаццо и вилл, которые они украшают. Картины входят в единое пространство с изысканным миром предметов из их окружения. И особую тональность атмосфере культуры этого периода придает неоплатонизм, получивший распространение во Флоренции начиная с конца 1460-х годов. Эта философия, соединяющая в мировой круговорот земное и небесное, устремляющая помыслы человека ввысь, к Абсолюту, ставила акцент на Прекрасном в искусстве, отражающем в себе духовную истину. Хотя подобное миросозерцание было свойственно скорее элитарным кругам общества, оно проникло и в мастерские художников благодаря контакту их с патронами, гуманистами и комментированию литературы в духе неоплатонизма с кафедры Студио во Флоренции, так же как и в издания «Божественной комедии» Данте.

Особенности творчества Боттичелли и мастерской и их место во флорентийской живописи XV века

В первых работах Боттичелли, выполненных в период его самостоятельного творчества, где приметы языка Филиппо Липпи сохраняются в выборе типажей и использовании композиционных приемов, уже довольно отчетливо проступает и творческая личность начинающего мастера. «Мадонна дель Розетто» (ок. 1469–1470, Уффици, Флоренция) отражает черты складывающегося к тому времени вкуса во Флоренции: в облике Девы Марии заметно сходство с миловидными персонажами его учителя, облик ее напоминает и о более энергичной манере Верроккьо. Но изящество этой фигуры, вытянутость ее пропорций свидетельствуют о меняющихся эстетических представлениях. Пожалуй, даже с большей очевидностью стремление художника воплотить свой идеал возвышенной красоты показывает «Мадонна во славе» (ок. 1469–1470, Уффици, Флоренция). Композиция лишена каких-либо деталей, ассоциирующихся с реальным окружением. Мадонна погружена в грустную задумчивость; окруженная хором серафимов, которые славят ее, она выглядит удивительно трогательной и хрупкой.

Уже в его начальный период творчество Боттичелли получило широкий общественный резонанс. Как один из самых видных мастеров Флоренции он зарекомендовал себя в 1470 году, выполнив композицию «Сила» для Торгового суда в городе (ил. 1). При том что совместное участие нескольких художников в одном проекте считалось привычной практикой в ренессансной Флоренции, это был необычный заказ. Изначально весь цикл из семи изображений на тему теологических и кардинальных Добродетелей (в их круг входила «Сила») официально, как то было закреплено в договоре, поручили Пьеро Поллайоло. Он написал «Милосердие» (1469–1470, Национальная галерея, Вашингтон), а остальное не успевал завершить в предписанные сроки. Это стало поводом для вмешательства в заказ Томмазо Содерини, родственника семьи Медичи и влиятельного гражданина Флоренции, по протекции которого композиция «Сила» и была передана Боттичелли. Художник должен был отталкиваться от общей композиционной формулы, разработанной ранее Пьеро Поллайоло, но, несмотря на сковывающие обстоятельства, создал в этой одной из самых ранних своих работ настоящий шедевр. Некоторым его приемам следовал потом, при завершении цикла, сам Поллайоло. В отличие от несколько уплощенного построения Пьеро, Боттичелли представил женскую фигуру подчеркнуто объемной, четко очерченной, как бы выдвигающейся на передний план изображения. Склонный к изысканности линий и форм,

он хорошо усвоил и энергичный язык пластики, характерный для искусства Флоренции XV века. Образ, воплощающий в себе нравственную силу и убежденность, опирается на гражданственные традиции ренессансной Флоренции. Строгая композиция написана с замечательным мастерством: художником внимательно переданы весомые, широкие складки тканей, сверкание металлических доспехов, украшения трона и каменного пола, запечатлен даже цветовой отсвет алого плаща на лице аллегорической фигуры. Контакты и переплетение искусств, имевшие место во Флоренции того времени, отчетливо просматриваются в этой работе Сандро, в частности, она напоминает о его близком знакомстве с ювелирным делом.

С композицией «Сила» для здания Торгового суда Боттичелли получает прочное общественное признание в городе. К тому времени он уже несколько лет работал в собственной мастерской, или боттеге (*bottega*), которая находилась в доме его отца (там же — на протяжении всех сорока лет его творчества). В 1470 году в «Memorie Istoriche» (Хронике с 1400 по 1500 год), где находим немало точных сведений о жизни Флоренции, Бенедетто Деи отметил мастерскую Сандро как одну из самых видных в городе [7, p. 7; 8, p. 60]. Таким образом, можно заключить, что за короткий период деятельность в ней была хорошо налажена. Будучи продолжением жилого пространства, мастерская Сандро отличалась некоторыми чертами от обычных помещений данного типа [9, с. 37–47]. Она находилась на первом этаже, а не на втором, как большинство мастерских художников, и потому не открывалась наподобие витрины на улицу; кроме того, помещение ее состояло всего из двух комнат, хотя и довольно протяженных, но не подходящих для работы над композициями очень крупного масштаба. В остальном же функционирование мастерской развертывалось очень успешно.

Известно, что современники упоминали о наличии множества мальчиков (*garzoni*), то есть учеников в боттеге Боттичелли. Распространенная модель мастерской кватрочентистского художника предполагала двух помощников и двух-трех учеников, но состав ее легко варьировался в зависимости от того, насколько интенсивная занятость рабочих рук требовалась здесь в данный период. Расширенный состав боттеги Сандро указывает на участие ее в многочисленных заказах в разных техниках и жанрах. Это были произведения религиозной и светской живописи, прикладного искусства, такие как роспись сундуков, кассоне (*cassone*), часто предназначенных в качестве свадебного подарка, шпалеры — деревянные панно в основном для украшения интерьера, вышивки предметов религиозного культа и прочее. Чтобы



1. **Боттичелли. Сила**.
1470.
Дерево, темпера.
167 × 87.
Уффици, Флоренция.
Источник: [6, с. 19]

мастерская сохраняла рентабельность и престиж у заказчиков, необходимо было обеспечить слаженную работу всех занятых в ней сил, их оперативность и взаимодействие. Первый этап подготовки кадров занимал 3–5 лет: ученик знакомился с техниками своего искусства, копировал имевшиеся в мастерской рисунки, затем зарисовывал скульптурные формы с помощью светотени и перспективных сокращений, овладевая таким образом передачей «рельефа», столь важного в языке флорентийской школы. И, наконец, ученик мог приступать к рисованию с натуры, вникать в строение и движение человеческого тела и деталей окружения. После этого начинался следующий этап — работа в боттеге своего учителя уже в качестве ассистента, когда в меру своего умения он

участвовал в исполнении простых или более сложных деталей заказа, полученного мастерской. Здесь он прочно опирался на подготовленные художником, руководившим мастерской, многочисленные эскизы и этюды — от начальной разработки целого и деталей до законченной модели [9, с. 49–59]. Подобный коллективный процесс позволял довольно быстро и точно передавать замысел, ибо в него были вовлечены почти исключительно выученики главы боттеги (правда, иногда — с отчетливо выраженной индивидуальностью), и он же «сглаживал» в ходе исполнения целого все неровности в работе своих подмастерьев и заметные их расхождения с собственной манерой.

И всё же ситуация наличия, с одной стороны, черт коллективного подхода к созданию произведения, а с другой — возросшей значимости индивидуальности ренессансного художника, усложняет для историков искусства вопросы атрибуции. Недостаточность архивных документов, отсутствие в ряде случаев подписных работ заставляет их ограничиваться подчас условным определением личности того или иного мастера. Приведем два примера, касающиеся творчества Боттичелли. Среди его помощников фигурирует «Мастер готических зданий» [2, p. 60]. В отдельную творческую единицу он выделен ввиду того, что для искусства Сандро вовсе не характерны пейзажные мотивы с готическими постройками, но подписи этого исполнителя или другие какие-либо его приметы пока не обнаружены. Еще более красноречива история с атрибуцией ряда композиций так называемому Амико ди Сандро (*Amico di Sandro*, другу Сандро). Иная, более угловатая и резкая, чем у Боттичелли, выразительность его линейной манеры породила немало сомнений у исследователей, прежде чем приписать его работы начинающему Филиппино Липпи, талантливому ученику Сандро [10; 11].

Значительное место в творческом наследии Боттичелли занимает изображение Мадонны с Младенцем (иногда с сопровождающими их фигурами святых; ил. 2). Такие композиции могли предназначаться для личного благочестия, и тогда заказчик требовал введения в их трактовку каких-то деталей, отражающих его собственные предпочтения, но мог он также выбрать в боттеге художника уже готовую работу. Мастеру приходилось рассчитывать на разных клиентов, и Сандро прекрасно отвечал подобной ситуации. Он был одарен столь живым и подвижным воображением, что при следовании определенным типажам и композиционным формулам ни одна его картина почти не повторяла другую. Сохраняя в ранних своих работах черты, воплощенные Филиппо Липпи, а иногда и Верроккьо (например, принадлежащая последнему «Мадонна с младенцем и двумя ангелами», ок. 1470, Музей Каподимонте, Неаполь), Боттичелли каждый раз вносил тончайшие оттенки изменений в их строй: поворот фигуры, взгляд, передачу фона, закрытого либо с видом пейзажа в глубине, эмоциональный настрой, декор и т.д. Вместе с тем в его Мадоннах всё больше проступает возвышенная отрешенность. Идея любви и самоотверженности Матери, традиционно связываемая с образом Девы Марии, вбирает в себя теперь и аллюзии, порожденные неоплатоническими мотивами. Тончайшая одухотворенность, «неземная» красота Мадонны обретают всё большую значимость в трактовке ее образа. Стремление воплотить этот идеал, сопряженный с подчеркнутой одухотворенностью, характерно не только для Боттичелли,— как примету времени это стремление можно заметить в живописи Флоренции, скажем, у Верроккьо, Гирландайо, Леонардо да Винчи… Ведь, по мысли неоплатоников, красота устремляет душу человека ввысь, к обретению духовного созерцания, к высшему благу. Подобные представления затрагивали в медичейской Флоренции и область светского, включая искусство. Так считалось, что прекрасный образ Дамы запечатлевается в глазах и сердце влюбленного, порождая жажду божественной любви, такое тяготение к возвышенной идеализации изображаемого сказывается как одна из линий в развитии искусства данного периода; в творчестве Боттичелли эта черта явственно присутствует.

Сандро неуклонно идет по пути все более сложной разработки темы «Мадонна с Младенцем» (ил. 3). В свои композиции он вводит разного рода символические мотивы, как в «Мадонне Киджи» из Музея Изабеллы Стюарт-Гарднер в Бостоне (1470–1474), где ранее уже использованные и варьированные им детали — две фигуры на фоне квадратного, раскрытого вдаль окна, Младенец на коленях своей матери — дополняет «натюрморт» из хлебных колосьев и винограда, обращая мысли к таинству Евхаристии. Этот символ жертвенной смерти Христа выступает в сцене своего рода кульминационной точкой, связывая в целое все ее составляющие элементы: фигуру Девы Марии, меланхолически касающейся колоска, Младенца со значащим жестом руки, ангела в его тихом приятии Должного, светлого пейзажа вдали.

Ту же линию построения художник развивает в 1480-е годы. Композиции его «Мадонн» усложняются, количество фигур и деталей в них возрастает, отвечая ренессансному критерию «изобилия и разнообразия» в изображении. При этом Боттичелли каждый раз придерживается гармонии и изящества в структуре целого, так что результатом варьирования темы становятся собственно обновленные оттенки содержания, так же как изысканный зрительный эффект





2. **Боттичелли. Мадонна с Младенцем (Мадонна Гвиди да Фаэнца)**.
Конец 1460-х.
Дерево, темпера.
73 × 49.
Лувр, Париж.
Источник: [2, il. 33]

3. **Боттичелли. Мадонна с Младенцем и ангелом (Мадонна Киджи)**.
1470–1474.
Дерево, темпера.
85,2 × 65.
Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон.
Источник: [2, il. 39]

общего впечатления. И если в задаче избегать скучного повторения одних и тех же мотивов и развертывать перед зрителем привлекательное разнообразие картины мира Боттичелли придерживался представлений, характерных для его времени, то в удивительной изобретательности своей фантазии он занимает место в ряду лучших мастеров. Сопоставим, например, три его «Мадонны», относящиеся к середине 1480-х годов. Везде в композиции их сохранен в слегка измененном виде центральный мотив, остальные же элементы структуры заметно варьируются и переплетаются с новыми деталями, преобразуя зрительный образ целого, внося в него тонкие оттенки иконографических и эмоциональных значений. В «Мадонне с книгой» (ок. 1482–1483, Музей Польди-Пеццоли, Милан; ил. 4) подчеркнуто прямоугольная форма композиции и обрамления окна сочетается с некоторой неустойчивостью, которую вносит наклон фигур и легкое нагромождение аксессуаров интерьера. Эти предметы окружения служат смысловым контекстом для группы Марии с Младенцем. Книга, раскрытая на тексте пророка Исайи (7:14–15), возвещает о рождении Христа; ваза с фруктами, терновый венец, легкий рисунок из перевернутых языков пламени на плаще Марии, гвозди символически указывают на будущие страдания и мученическую смерть Спасителя. В «Мадонне Магнификат» (1483, Уффици, Флоренция; ил. 5) тот же центральный мотив вводится в композицию иного — круглого формата, тондо. Построение отмечено ясной уравновешенностью. Фигуры ангелов создают прекрасное круговое окружение для Марии с Младенцем, открывая вид на пейзаж в средоточии пространства. Идеальный строй целого подчеркивает и симметрия рук, держащих корону над головой Мадонны, а она вписывает в книгу славословие «Величит душа моя Господа…» (Лк. 1:46). Но в это сияющее зрелище вторгаются ноты диссонанса: плод граната в руке Христа как напоминание о его искупительной жертве и какая-то отрешенная задумчивость в фигуре Девы Марии. И третье произведение, «Мадонна с гранатом» (1487, Уффици, Флоренция; ил. 6) — опять тондо, мастерски построенное, уже не на фоне отдаленного пейзажа, а как бы в световом небесном пространстве. Фигуры ангелов в своих индивидуализированных движениях, позах,





4. **Боттичелли. Мадонна с книгой**.
Ок. 1482–1483.
Дерево, темпера.
58 × 39,5.
Музей Польди-Пеццоли, Милан.
Источник: [2, il. 40]

5. **Боттичелли. Мадонна дель Магнификат**.
1483.
Дерево, темпера.
D: 118.
Уффици, Флоренция.
Источник: [6, с. 91]

выражении лица и атрибутах собраны в нерасторжимое единство. Круговые очертания композиции переходят в плавную и вместе с тем динамичную игру линий. Они то стремительно поднимаются вверх, то ниспадают или перекручиваются, наполняя целое внутренним движением и скрытой тревожностью. В центре его — печальная Мария и Младенец с плодом граната — символом Страстей.

Постоянное стремление к обновлению замысла, к исключительной выразительности создаваемого образа порождалось, с одной стороны, требованиями заказа, коллективного либо индивидуального, а с другой — особенностью творческой личности Сандро. В рамках развития темы мастер мог воспользоваться ранее трактованным им мотивом, при этом вводя его в новый контекст и преображая целое. Ближе к концу 1480-х годов в его религиозной живописи образы интимного, камерного плана сменяются масштабными произведениями, обращенными к массовой аудитории, и в решении их звучат всё более драматические интонации. Так, Боттичелли развертывает центральный мотив «Мадонны с Младенцем» в композицию Мадонна на троне со святыми, *Sacra conversazione*. В варианте 1484–1485 года (Алтарь Барди, церковь Санто-Спирито, Флоренция; ил. 7) как будто возникает изумительная мистерия, вовлекающая в себя воображение зрителя. Все элементы построения настроены на это: его размеренный ритм, значимость фигур, взгляд младенца Христа и Иоанна Крестителя, прямо направленный на стоящих перед алтарем и собирающий их внимание, глубокая погруженность Мадонны и Иоанна Евангелиста в созерцание таинств и, конечно же, отделенный парапетом прекрасный сад, «*hortus conclusus*» (см. «Песнь песней», 4:12) как символ Девы Марии [12; 13, vol. 2, p. 100–103]. Другая выбранная нами в контексте данной статьи композиция «Мадонна на троне» — это «Алтарь Сан-Барнаба» (ок. 1488–1490, Уффици, Флоренция). Размер его по-настоящему монументален — 268 × 280 см, не считая пределлы. Сцена, пронизанная внутренним напряжением и драматизмом, словно вобрала в себя элементы богослужения. Она представлена в великолепном архитектурном



6. **Боттичелли. Мадонна с гранатом**.
1487.
Дерево, темпера.
D: 143,5.
Уффици, Флоренция.
Источник: [6, с. 88]

обрамлении, замыкающем узкое пространство, где показано действие. К трону, на котором восседают Мадонна с Младенцем, ведут высокие ступени. По сторонам от него предстоят святые. Одни ангелы раскрывают занавес над этим видением, другие демонстрируют орудия Страстей. В картину целого вводятся напоминания о христианской мистерии, начиная с рельефов «Благовещения» под аркой свода до постоянно звучащего мотива крестных мук Христа.

Исполнение таких масштабных работ, как и всей многочисленной продукции боттеги, требовало немалых усилий ее коллектива. От возглавлявшего ее художника до помощников — все должны были проявлять мобильность и следовать установленному здесь порядку в разделении обязанностей и умении использовать подготовительный материал, собранный в мастерской. Композиции, выходившие из мастерской Боттичелли, пользовались большим успехом. Существует много реплик с них, как, к примеру, с алтарей Барди и Сан-Барнаба (ил. 8), «Мадонны Магнификат» или шестидесяти других тондо, изображающих религиозные сюжеты [2, p. 117–120]. Часто они





7. **Боттичелли. Алтарь Барди**.
1484–1485.
Дерево, темпера.
180 × 185.
Картинная галерея, Берлин-Далем.
Источник: [2, il. 43]

8. **Боттичелли. Алтарь Сан-Барнаба**.
Ок. 1488–1490.
Дерево, темпера.
268 × 280.
Уффици, Флоренция.
Источник: [14, с. 59, ил. 71]

предназначались для домашнего интерьера. Соответственно, менялся формат композиции, свое место сохраняли только центральные фигуры, подчас с незначительным варьированием, и они соединялись с иными, более упрощенными деталями. Такое обилие воспроизведений в боттеге Сандро мотивов, следующих его замыслу с некоторыми отступлениями и изменениями размера работы по сравнению с подлинником, не опиралось на буквальное копирование «модели». Она повторялась довольно свободно — «на глаз». Учениками Боттичелли использовался и другой современный способ переноса его замыслов в разного рода реплики. Для этого картон в размер оригинала расчерчивался сетью квадратов, туда переносился изначальный рисунок, а на другую сеть квадратов в пропорциях, соответствующих новой работе по мотивам оригинала Сандро, данный рисунок воспроизводили в качестве ее основы.

По сравнению с широко развернутой темой Мадонны с Младенцем портрет в творчестве Боттичелли, быть может, и не занял столь же значимого места [15; 16; 17]. В рамках главным образом религиозной, а также светской живописи портретные изображения вводились в нее на протяжении Кватроченто. Отсчет индивидуальных портретов можно вести с 1420-х годов — с утраченной фрески Мазаччо «Сагра» (*Sagra*), которую он поместил на люнете над дверью монастыря церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции, изобразив торжественное шествие в честь освящения этой церкви. Фигуры именитых граждан города и художников были представлены мастером как некое единство при четко выраженном облике каждого из них. Но характер самостоятельного светского жанра итальянский портрет начинает обретать лишь около середины XV века. Он прочно основывается на новом, ренессансном понимании личности и ее места в окружающем мире. Человек выступает как воплощение высокого гуманистического идеала, исполненным силы, мудрости, способным решительно противостоять превратностям судьбы. Индивидуальное, личностное в его образе лишь преломляется сквозь призму этого типизирующего и общего, складываясь в определенную целостность.

Во Флоренции, в ее автономном портрете обновленные тенденции возникают к середине 1460-х – 1470-м годам, когда Боттичелли совершал первые шаги на своем творческом пути. В самом начале 1450-х годов здесь еще создавали профильные изображения, опиравшиеся на принципы античного портрета и медали, так же как на традиционные образы донаторов, где главенствовало коллективное начало в характеристике человека. Задача расширения и углубления трактовки индивидуума, которую диктовало само социокультурное развитие Флоренции, вела

к визуальному развертыванию образа — появляется трехчетвертной портрет. В какой-то мере в таком нововведении сказался путь формирования нидерландского портрета, в котором подобная композиционная формула, и, кроме того, мотивы природы активно участвовали в создании образа. Но в основе своей портрет во Флоренции коренился в ее собственном, индивидуальном мировоззрении. Другим средством выявления личностных черт модели во флорентийском портрете становилось теперь пристальное внимание к проявлению характерной выразительности ее лица и фигуры.

Новаторский образец самостоятельного портрета во Флоренции XV века связывают с «Мужским портретом», приписываемым Андреа дель Кастаньо (Национальная галерея, Вашингтон, ил. 9). Однако данная атрибуция «помещает» его датировку до 1457 года — времени кончины мастера, что делает ее несколько преждевременной, недостаточно совпадающей с темпами развития этого искусства. Более убедительной представляется точка зрения Милоша Бошковича, который видит здесь произведение Пьеро Поллайоло, исполненное около середины 1465 года [18, p. 336–339, 341–342; 19, p. 588–597; см. также об атрибуции и датировке этого портрета Андреа дель Кастаньо: 20]. Тогда уже, в 1459 году, Андреа Мантенья написал при дворе Гонзага первый, знаменитый трехчетвертной портрет, изобразив на нем кардинала Лодовико Тревизана на темном фоне с сильной светотенью, внутренняя мощь фигуры которого ассоциируется с древнеримским скульптурным портретом (Картинная галерея, Берлин-Далем). Работа Пьеро Поллайоло следует этой же тенденции, ибо, разворачивая модель в три четверти, он акцентирует в ней при этом волевое начало, готовность к действию и устанавливает самый прямой контакт между изображением и зрителем. Боттичелли одним из первых мастеров Флоренции, вслед за Пьеро, вступает на данную линию развития. Датируемый около 1470 года «Портрет молодого человека» Сандро (Галерея Палатина, Флоренция; ил. 10) явно свидетельствует о внимании его к опыту Поллайоло, вплоть до близости колористической гаммы их композиций. В том и другом случае бюст портретируемого представлен на фоне открытого небесного окружения, объемы лица и фигуры вылеплены подчеркнуто пластично. Изображение предельно придвинуто к зрителю, как бы «входя» в его пространство. Но Боттичелли одновременно вносит и свои собственные оттенки в трактовку образа: внутренний настрой его модели открыт и ясен, взглядом, словно бы неотступно следящим за всем, что развертывается перед ним, юноша задумчиво изучает мир вокруг. Кажется, что художник стремится сохранить лишь самые необходимые подробности в построении целого, «сжимая» фон вокруг портретируемого, отказываясь от такой детали, как его рука (в отличие от Пьеро Поллайоло), и тем самым максимально выдвигая фигуру на первый план. Человек как таковой выступает теперь исключительным объектом внимания, единственным предметом изображения.

Подход к решению портрета, заложенный в этом раннем образце, видим в творчестве Боттичелли на протяжении 1470-х годов. Несколько варьируется композиционная структура целого, но неизменно построение его направляет взгляд смотрящего на оттенки выразительности лица и рук модели, отражающие ее внутреннюю жизнь. В «Мужском портрете» из Музея Филанджьери в Неаполе (утрачен в 1943 году) полуфигура портретируемого дана в строгом геометризированном окружении, открывающемся в даль, но вместе с тем она настолько приближена к передней границе изображения, что пальцы ее, положенные на парапет рамы, почти что касаются края. Мужчина внимательно, как бы не отводя глаз, смотрит на зрителя, поддерживая прочный контакт с ним. Облик изображенного вдумчив, на лице запечатлена мысль, а сжимающий жест руки дополняет это впечатление духовной значительности. В эти годы Боттичелли приходит и к новому решению женского портретного образа, изображая Смеральду Бандинелли (ок. 1474, Лондон, Музей Виктории и Альберта; ил. 11) [13, vol. 1, p. 38–39, vol. 2, p. 28–29, B15; 21]. Впервые здесь взгляд дамы полностью открыт, обращен непосредственно к зрителю, как бы напрямую встречаясь с ним и не выпуская его из собственного поля видения. Подобная трактовка отступает от ранее сложившейся традиции представлять даму в ее некоторой отстраненности. Полуфигура Смеральды показана в архитектурном построении, при этом максимально придвинута к картинной раме, на которую опирается ее рука. Человек запечатлен теперь на портрете со всей ощутимостью, в индивидуальной выразительности своего физического и духовного облика.

В портретном творчестве мастера несколько обособленное место занимает «Молодой мужчина с медалью Козимо Медичи» (ок. 1475, Уффици, Флоренция; ил. 12) [13, vol. 1, p. 15; 22, p. 46; 23, p. 220–223]. Во-первых, он — единственный, где присутствует нечто вроде сдвоенного изображения: медали с профилем Козимо Медичи и демонстрирующего ее мужчины, чья личность не идентифицирована. По поводу нее высказываются разные предположения: возможно, портретируемым является кто-то из семьи Медичи, но скромный костюм модели вызывает мысль скорее о мастере — изготовителе медали, и, конкретнее, ее можно приписать руке брата Боттичелли, Антонио, в пользу чего свидетельствует и физиогномическое сходство изображенного с фигурой самого художника

9. **Пьеро Поллайоло (приписывается). Мужской портрет**.
Ок. 1465.
Темпера, дерево.
55,5 × 41,2.
Национальная галерея, Вашингтон.
Источник: [15, p. 13, il. 1.2]







10. **Боттичелли. Портрет молодого человека**.
Ок. 1470.
Темпера, дерево.
51 × 33,7.
Галерея Палатина, Флоренция.
Источник: [15, p. 12, il. 1.1]

11. **Боттичелли. Портрет Смеральды Бандинелли (?)**.
Ок. 1474.
Темпера, дерево.
65,7 × 41.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Источник: [15, p. 17, il. 1.5]

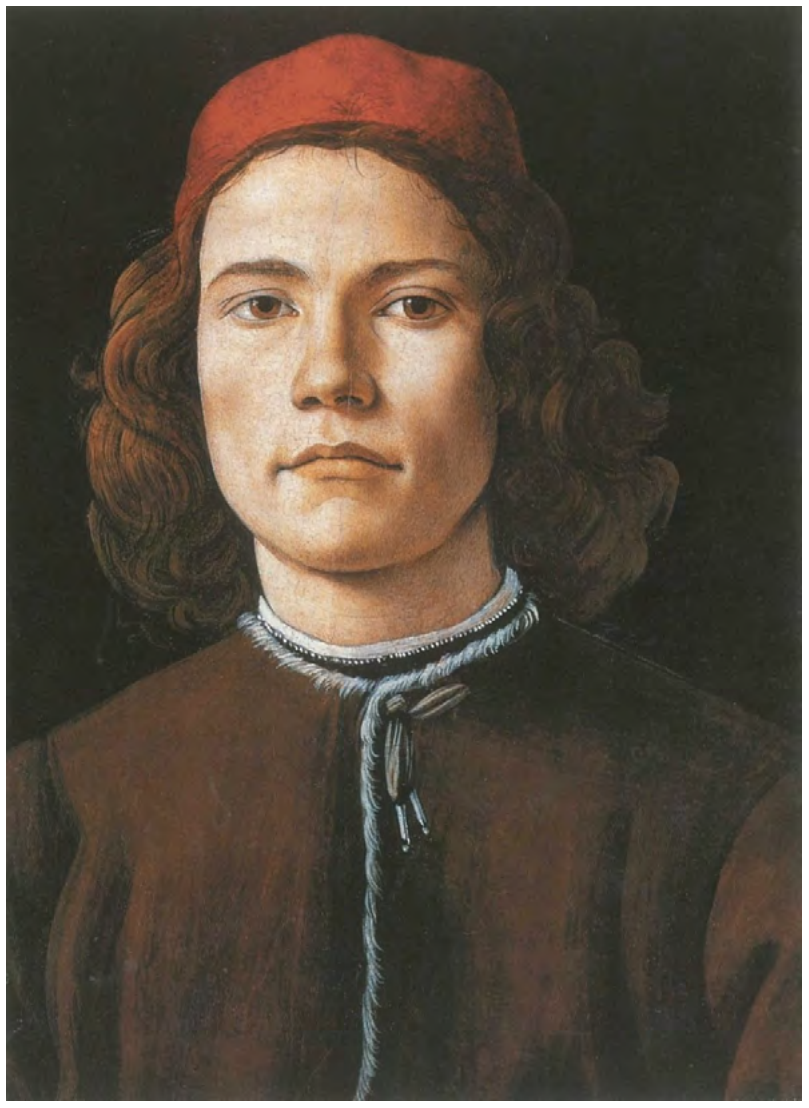
на его картине «Поклонение волхвов» из Уффици. Другая черта, выделяющая данный портрет в искусстве Боттичелли как его особенный опыт,— это пейзаж, введение которого происходит из нидерландской живописи, и у Сандро встречается только в этом случае; более характерен он для флорентийских современников мастера, например, Гирландайо, Лоренцо ди Креди, Леонардо да Винчи. Такой расширенный композиционный строй портрета указывает на своего рода «переклички» у Боттичелли с мотивами нидерландских художников и его стремление к развитию экспрессивных возможностей портрета на новом этапе его становления. Обобщенно-поэтический пейзажный фон изображения и светлый взгляд портретируемого на мир вокруг него вносят в этот портретный образ ноту высокой значимости.

В 1478 году Боттичелли получил почетный заказ на исполнение серии портретов Джулиано, младшего брата Лоренцо Великолепного, погибшего во время заговора Пацци против Медичи. Событие вызвало гневную реакцию флорентийцев, поддерживавших правление Медичи. Организаторы заговора были быстро схвачены, казнены, а те, кому удалось скрыться, подверглись общественному позору («*pittura infamante*» называлось подобное изображение). Посмертный портрет Джулиано Медичи, павшего героической смертью, выступал в этой ситуации выражением всенародного уважения и траура. Имеется три варианта данного портрета, происходящего от одной модели, которая следует в основном ранее сложившейся у Боттичелли формуле (Академия Каррара, Бергамо; Государственные музеи, Берлин; Национальная галерея, Вашингтон). В изображении Джулиано художник опирался на собственную память — он хорошо знал его и представил около 1475–1476 года среди медичейского окружения в картине «Поклонение волхвов». Мастер также мог использовать изображения, возникшие в скорбные дни после заговора Пацци: маску, снятую с умершего Джулиано, и медаль, которую Лоренцо Великолепный заказал в связи с его гибелью Бертольдо ди Джованни [24, p. 174–177; 25, cat. I.3, p.78–83]. Рисунок, подготовленный Боттичелли для портрета, переводился его помощниками на каждый из трех вариантов механически, несмотря на то что все композиции имели разный размер. В каждую из них вносились небольшие изменения. Лицо Джулиано

12. **Боттичелли. Портрет молодого человека с медалью Козимо Медичи**.
Ок. 1475.
Дерево, темпера.
57,5 × 44.
Уффици, Флоренция.
Источник: [14, с. 13, ил. 13]







13. **Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи**.
Ок. 1478.
Дерево, темпера.
75,5 × 52,5.
Национальная галерея, Вашингтон.
Источник: [2, il. 56]

14. **Боттичелли. Портрет молодого человека**.
Ок. 1485.
Дерево, темпера, масло.
37,5 × 28,3.
Национальная галерея, Лондон.
Источник: [6, ил. 41]

написано с исключительным мастерством, внимательно переданы оттенки его выразительности. Работа принадлежит самому Боттичелли, им же выполнены такие символические детали, как горлица и сухая ветвь в нижнем левом углу варианта из Вашингтона, обозначающие вечную любовь и быстротечность жизни. Ассистентам художника приписывают второстепенные элементы изображения — костюм Джулиано и прочее. В данной серии портретов прослеживается определенная последовательность [15, p. 26–28]. Вариант из Бергамо — начальный, облик Джулиано приближается к его посмертной маске: приметы смерти различимы в его запавших щеках, тяжеловатости скул, в темных линиях под глазами и складках, образовавшихся на слегка опустившейся коже лица. В портрете, принадлежащем Галерее в Вашингтоне, эти черты во многом сглажены, композиция усложняется благодаря архитектурному пространству с раскрытой створкой двери и другими символическими атрибутами (ил. 13). Развернута тема конца земной жизни как перехода в вечность. И, наконец, в портрете из Берлина образ предстает как бы ожившим, очертания обретают гармонию и бóльшую мягкость; бюст портретируемого выступает на нейтральном фоне, без какого-либо архитектурного обрамления, как то имело место и в ранних портретах мастера,— так что внимание предельно сосредоточивается на его личности. Грани содержания этой серии — память о погибшем герое, жизнь в соотношении с вечностью, достойнейший гражданин Флоренции — складываются в величественный мемориальный образ. Он вбирает в себя широкий круг представлений, от гуманистических принципов ценности личности до политической значимости фигуры Джулиано Медичи.

Творческое наследие Боттичелли насчитывает немного портретов, около десяти, которые могут быть с уверенностью приписаны его авторству. Остальные — это работы мастерской или круга подражателей. В 1480-е – начале 1490-х годов художник продолжал ранее выработанную схему изображения, избегающую излишних подробностей, что позволяет наиболее выпукло запечатлеть портретный образ. Боттичелли привлекает внутренний мир индивидуума, и в обрисовке его он ставит акцент не столько на деятельной,

15. **Боттичелли. Портрет молодой женщины**.
Ок. 1480–1485.
Дерево, темпера.
82 × 54.
Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне.
Источник: [2, il. 70]



сколько на созерцательной стороне жизни, внимание к которой складывается в это время в атмосфере неоплатонических представлений. В портретном искусстве мастера эти черты выступают, пожалуй, с большей определенностью, чем у кого-либо из его флорентийских современников. Не только в идентифицированных изображениях модели, как греческий гуманист Микеле Марулло Тарканьота или Лоренцо ди Лоренци, профессор философии и медицины из Пизы, но и в портрете, например, неизвестного молодого человека (ок. 1485, Национальная галерея, Лондон; ил. 14), через отчетливо пластическую трактовку образа ясно просматривается его интеллектуально-созерцательный настрой. Стремление к возвышенной идеализации, побуждаемое идеями неоплатонизма, еще определеннее сказывается у Боттичелли в решении женского портретного образа. Воплощением его становится Прекрасная дама, условно связываемая с изображением Симонетты Веспуччи, возлюбленной Джулиано Медичи, которую мастер запечатлел как образец абсолютной красоты и духовного совершенства. Ее портрет, выполненный Сандро, например, композиция из Штеделевского художественного института (ок. 1480–1485, Франкфурт-на-Майне; ил. 15), варьировался им самим и нашел широкое распространение в репликах его мастерской.

Сравнительно небольшое число портретов, в основной их части написанных самим Боттичелли, заметно дополняют те, что сделаны помощниками, принадлежащими к его боттеге. Кроме того, Сандро проявил свой талант портретиста, умение выразительно выявить индивидуальность персонажа в работе над композициями иного жанра. Так что его роль в становлении кватрочентистского портрета во Флоренции и, шире, в Италии, безусловно, значительна. Одним из первых он ввел в свои самостоятельные портреты такую существенную деталь, как взгляд модели — широко раскрытый, прямо направленный на зрителя и как бы «втягивающий» его в живописное пространство. Выпукло представленный художником физический и духовный облик портретируемого раскрывается в этом диалоге со зрителем. Боттичелли занимает место среди тех итальянских мастеров, которые открывают первую страницу в становлении нового, современного портрета.

Важное место в творчестве Боттичелли принадлежит его мифологии. Мифологические композиции, столь существенные в светской линии живописи Флоренции, выразительные образцы которых представили и его современники, как, к примеру, Антонио Поллайоло, Пьеро ди Козимо или Филиппино Липпи, получили в произведениях Сандро особенно углубленное претворение и изысканную форму. Они выступают едва ли не самым ярким воплощением того, что с некоторой долей условности определяется как стиль искусства медичейского круга во Флоренции последней трети Кватроченто. Выше уже отмечались некоторые черты этой стилистики, но, если рассматривать ее внимательнее, следует чуть более подробно остановиться на ее неоплатонической подоснове.

Согласно неоплатоникам, над всем сущим во Вселенной и над всяким знанием возвышается Бог. Из эманации света его Любви порождается мир в своих ступенях постепенно убывающего совершенства: мыслимый, небесный и материальный. Соответственно, формы и качества, влитые в материю,— это всего лишь тусклые отражения вечного. Но если видимая реальность и является тенью, то это тень самой Истины и абсолютной Красоты, возникающая по образцу того, что существует в уме божественного Архитектора. В стройном здании космоса сущности связаны одновременно по вертикали и горизонтали; они живут, пульсируют, отражаются друг в друге, словно зеркала. Зрительное впечатление от фигур, знаков, чувственных образов ведет к постижению их архетипов до конечного слияния с Высшей красотой, или Абсолютом. Утверждая красоту чувственного мира, подобная система вместе с тем ориентировала восприятие ввысь, учила видеть в прелести материальных вещей отсветы духовного. Так что представление о красоте во Флоренции Кватроченто претерпевает в этот период изменение: на завоевания ренессансного искусства, такие как подчеркнутая осязаемость форм и перспектива, придающая пропорциональную меру изображению, проецируется новый художественный идеал. Фигуры становятся легкими и подвижными, линия играет подчас не меньшую роль, чем объем, будучи подчинена не только ему, но и передаче внутреннего движения, выражающего всеобщую одушевленность мира.

Неоплатонизм оказал влияние на искусство и в другом аспекте. Синтезировавшее в себе классическую философию, в особенности платонизм, с христианской мыслью, это учение выработало особый метафорический язык, в котором широко использовались мотивы мифологии и параллели между языческими и библейскими образами. Мифологические композиции могли наделяться соответствующим символическим подтекстом и нести в себе множественные ассоциативные связи.

Как и ряд других видных художников Флоренции, Боттичелли выполнял немало заказов для представителей социальной элиты, чьи вкусы в значительной мере определялись кругом ученых-неоплатоников, с которыми они, как правило, поддерживали прочные контакты. Как живописец Сандро был до известной степени приближен к правителю Флоренции Лоренцо Медичи; еще

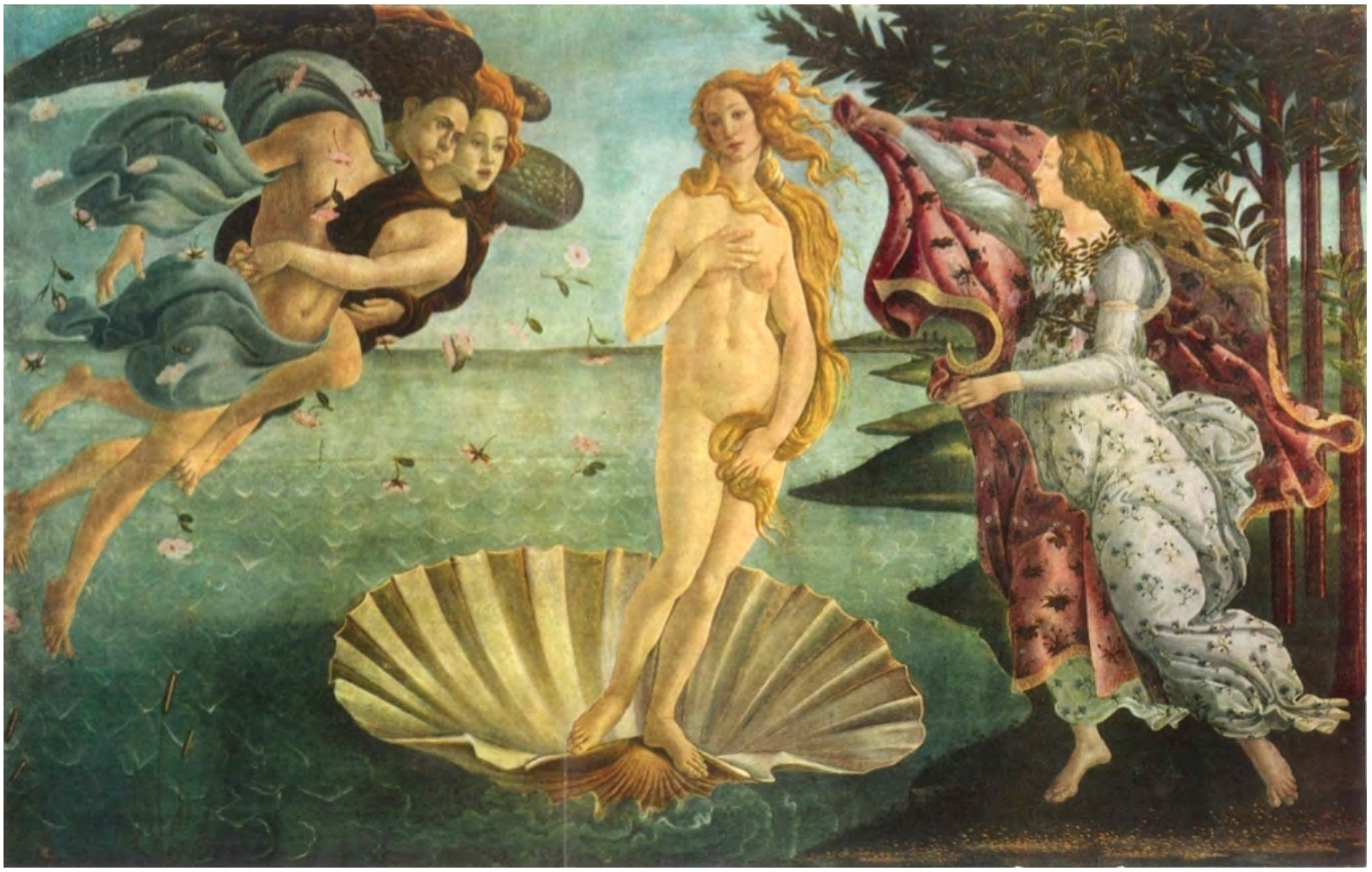
16. **Боттичелли. Весна.**
1478.
Дерево, темпера.
203 × 314.
Уффици, Флоренция.
Источник: [26, ил. 59]



более тесную связь он сохранял на протяжении двадцати лет с его троюродным братом Лоренцо ди Пьерфранческо, получившим прекрасное гуманистическое образование, в котором большое участие принимал и глава Платоновской академии Марсилио Фичино. Картины мастера предназначались также для других высокопоставленных лиц из этой среды. Входящие в данную группу произведения Боттичелли на мифологические темы — это «Весна» (ил. 16), «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр» (все — Уффици, Флоренция) и «Венера и Марс» (Национальная галерея, Лондон). Они написаны в период конца 1470-х – первой половины 1480-х годов; содержание их строится на мифологических источниках, классической античной и итальянской поэзии эпохи, за которыми различается неоплатонический смысловой подтекст.

Картина «Весна», или Примавера (*Primavera*), датируемая обычно 1478 годом[1], развертывает идею о порождении красоты светом божественной любви и о созерцании этой красоты, ведущем от земного к сверхземному. К этой неоплатонической концепции сходятся несколько отличающихся друг от друга истолкований композиции разными исследователями [27; 28; 29, p. 191–200; 30; 31, p. 31–81; 32; 33; 34, p. 74–79]. Так, построение из мифологических фигур в прекрасной роще среди цветов и деревьев, с Флорой и Венерой в центре, воплощением не чувственной любви, а гуманистического идеала любви духовной, обозначает устремленность души вверх, к высотам созерцания. Содержание «Весны» связывают также с морализирующим гороскопом, составленным Фичино для Лоренцо ди Пьерфранческо [30, p. 15–17]; в качестве путеводителя в самосовершенствовании ему рекомендовалось избрать планету Венера-Гуманитас (Человечность), наделенную всеми нравственными достоинствами и указывающую путь к высшим, духовным сферам. То есть речь, по сути, идет о Венере как богине — покровительнице гуманистического воспитания. И, наконец, поскольку «Примавера» была написана по случаю бракосочетания Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи с Семирамидой Аппиани, историки искусства рассматривают ее,

[1] В настоящее время предлагается и другая датировка картины «Весна» — началом 1480-х годов, после завершения Боттичелли росписей в Сикстинской капелле Ватикана. По мнению А. Дебенедетти, в «Весне» отчетливо проявилась начатая здесь тенденция к переходу от раннего многосценического построения к ясной, уравновешенной композиции с единым «сценическим» пространством [2, p. 152–153].



17. **Боттичелли. Рождение Венеры**. 1482. Холст, темпера. 172,5 × 278,5. Уффици, Флоренция. Источник: [26, ил. 65]

если так можно сказать, и в «брачном контексте» [35, p. 64–68]. Образ влюбленного соотносят с представленным изображением, где центральная фигура выступает теперь воплощением не Венеры, а Прекрасной дамы, которая приветливым, благостным жестом открывает перед ним «мифологизированную» сцену зарождения и нарастания любви до ее высочайших значений: начинающееся справа, от Зефира, преследующего нимфу Хлорис, Флоры, которая возникает из их союза, танца Граций, олицетворяющих комплекс духовных свойств человека, это движение завершает Меркурий, обращенный к созерцанию небесного. Картина служила в некотором роде пожеланием с неоплатоническим подтекстом — устремляться к высотам любви, к ее совершенству. Так что близкие неоплатонические акценты каждый раз неизменно просматриваются в интерпретации «Весны».

Сюжет картины Боттичелли «Рождение Венеры» (1482, ил. 17) основывается, как известно, на античном мифе о рождении богини любви и красоты из морской пены: она изображена выходящей из моря, стоя на раковине, которая движется к берегу. В трактовке темы с достаточной определенностью звучат ноты неоплатоновской интерпретации. В кругу представлений неоплатоников эта богиня, выходящая из моря, Афродита Анадиомена, как она называлась у греков, символизировала воплощение небесной Венеры, явление божественного в мир. В свете этого естественно объясним тот факт, что Боттичелли наделяет языческое божество чертами возвышенного облика Богоматери, ведь для Фичино и его окружения Венера и Мадонна — это два «лика» всё той же божественной любви. Ранее уже отмечалась подобная взаимосвязь светского и сакрального в понимании мастером красоты, но именно в «Рождении Венеры» идеализация ее поднимается до высочайшей точки. Создавая фигуру Венеры, Сандро опирался на классические образцы. Он мог отталкиваться от скульптуры «Венеры Книдской», приписываемой Праксителю; во времена античности она погибла, но сохранилась в римских копиях, лучшая из которых — «Венера Медичи» (с целомудренным жестом ее рук,— *Venera pudica*) — находится теперь в Уффици. Но каким бы ни был вариант, являвшийся его изначальной моделью, Боттичелли преобразил его в соответствии со своим идеалом прекрасного.

В картине «Паллада и Кентавр» (1482, ил. 18) Сандро продолжает вводить реминисценции из античной скульптуры [36, p. 124–125, 129]; в ее композиции использован мотив древнеримского

18. **Боттичелли. Паллада и Кентавр**.
1482.
Холст, темпера.
207 × 148.
Уффици, Флоренция.
Источник: [6, с. 69]



саркофага из Ватикана с барельефом, изображающим сцену «Вакх находит Ариадну на острове Наксос». Внимание художника к античности активизировалось после его недавней работы в Ватикане (1481–1482), куда он был приглашен для росписи Сикстинской капеллы[2]. За некоторой классицизацией образов «Паллады и Кентавра» можно различить неоплатонический контекст представленной коллизии. В основе ее — мысль Фичино о двойственной природе человека, соединяющего в себе чувственное начало, связанное с жизнью тела, и сферу духа и разума, обращенного ввысь, к достижению небесной мудрости. Кентавр воплощает в себе муки души, томящейся в оковах тела; лицу его художник придал выражение глубокого страдания, свойственного святым на его картинах. Легким движением руки Паллада направляет его к истинному пути жизни, основанному на красоте и морали. Эта концепция прочитывается через изящный живописный строй картины, разного рода ее знаковые детали и метафоризированную символику.

«Венера и Марс» имеет вытянутую по горизонтали форму, наподобие расписной крышки для свадебного сундука — кассоне. Предполагается, что она и относится к той типично флорентийской продукции, которая предназначалась для свадеб. Вполне вероятно, картина эта была написана в честь бракосочетания кого-то из известной флорентийской фамилии Веспуччи, как свидетельствует герб в ее углу — осы, кружащие вокруг дупла. Композиции подобного жанра обычно помещали в спальном покое новобрачных — их вставляли в изголовье кровати. Считалось, что изображение распростертых на ней прекрасных мужчины и женщины должно способствовать продолжению семейной династии, рождению у супругов прекрасных детей. Боттичелли поднимает на удивительную высоту этот связанный с интимной жизнью уровень заказа. Он представляет сцену, исполненную одухотворенности и изящества, вводя в нее и элемент легкой шаловливости — игры резвящихся маленьких сатиров на заднем плане композиции, иллюстрирующей экфрасис описанной Лукианом («Геродот или Аэций») свадьбы Александра Македонского и Роксаны. Программа «Венеры и Марса» составлена гуманистом из круга неоплатоников, в ней использована характерная для них астрологическая интерпретация античных мифов, где планеты выступали в морализирующем аспекте: нежная и ласковая Венера властвует над агрессивным Марсом, смягчая его свирепость.

Все эти сюжеты претворены Боттичелли в возвышенную красоту. Его язык прекрасно отвечает художественным идеалам, сложившимся во Флоренции к последним десятилетиям XV века. Показав в ряде ранних своих работ владение перспективой и умелую трактовку пластики и строения человеческой фигуры, он проявляет теперь относительное равнодушие к этим основополагающим принципам флорентийского искусства. Сандро строит изображение скорее вдоль плоскости по вертикали, чем в глубину. Его картины переведены на язык линии, в котором он достигает многогранной и гибкой, поистине уникальной выразительности. Как писал Б. Бернсон, в «линеарно-декоративной живописи», этом «единственном в своем роде искусстве Боттичелли не имел соперников в Европе…» [38, с. 88]. В свободном и гибком течении линия в работах мастера отмечает малейшие изгибы и особенности формы, ракурсы и движения персонажей. Она воспроизводит легчайшее веяние прозрачных драпировок и весомые складки раздуваемых ветром одеяний, колыхание волн и тонкие узоры на тканях. С помощью линии передаются завитки причудливо изящных причесок и стилизованный рисунок листвы, стволов деревьев и цветов. Ритм линии гибок и изменчив, она то плавно изгибается и спокойно нисходит с высоты, то закручивается в причудливые арабески, разбегается в мелкой зыби или трепещет заостренными краями воздушной ткани. Уподобляясь музыке в своем развитии, вариациях, каденциях, паузах и кульминационных взлетах, линия запечатлевает образ одушевленного мира, овеянного легкой меланхолией. Мастер не ставит задачу воссоздания реального мира, он стремится к передаче внутренней жизни во внешнем движении линии, в ее постоянной изменчивости и едва уловимых колебаниях.

Изысканность изобразительного языка, изящество абрисов фигур и подвижность декора вообще свойственны работам, предназначенным для медичейского круга заказчиков. Черты эти проступают даже в прозаично-повествовательной манере Доменико Гирландайо, расписавшего для семьи Сассетти капеллу в церкви Санта-Тринита во Флоренции (1483–1485). Или, например, у Филиппино Липпи, хотя он обычно варьировал свой язык в зависимости от характера заказа [39], типическими приметами его живописи выступают хрупкость форм и несколько манерная экспрессия. Особое внимание к линейным структурам, которое заметно во флорентийском искусстве последней трети Кватроченто, в высшем своем проявлении накладывает на работы художников печать артистизма, исключительности; в более рутинном же варианте оно вносит в их работы оттенок чего-то

[2] На изменение принципа композиционной организации целого во фресках Сикстинской капеллы и затем в мифологических композициях Боттичелли могло повлиять и сложение новой, классической театральной сцены во Флоренции между 1476–1488 годами [37, p. 21–53, особ. p. 33].

вторичного, стилизации. Этим отмечено прежде всего творчество второстепенных мастеров, таких как Рафаэллино дель Гарбо, Якопо Селлайо, Бартоломео ди Джованни, Боттичинни и т.д.

Что касается линеаризма Боттичелли и самого явления акцентировки роли линии в живописи Флоренции этих десятилетий, то некоторые исследователи трактовали его как возвращение к тречентистским принципам — реготизацию. Однако представляется, что положение это, собственно, опровергает сам характер использования линии художниками данного периода, особенно такими яркими его представителями, как Боттичелли и Антонио Поллайоло. Если рисунок этих мастеров как бы продолжает усложненную игру контура, которая характерна для произведений тречентистов и в своих причудливых модуляциях абстрагирована от объемных форм, самоценна, то совсем иной подход к мотиву видим у художников рассматриваемого времени. В предельно уплощенном пространстве в живописи и графике Антонио Поллайоло четко вырисовываются контуры рельефа человеческих тел, показанных в мускульных усилиях и перспективных ракурсах. Подчеркнут туго натянутый, вибрирующий контур фигур, и линия, энергичная и резкая, образует в своем движении сильные «вздутия» и вогнутости, создавая отчетливо пластический эффект. Боттичелли, заметно отличавшийся от него по своей творческой индивидуальности, принадлежал к той же группе современных мастеров, которые линейность предпочитают передаче пространственной глубины. Хорошо овладевший перспективой и объемной трактовкой человеческой фигуры, Сандро отступает от этих принципов ради достижения экспрессии и декоративной выразительности. Как показывают его работы и работы Антонио Поллайоло, линия, выполняющая во флорентийском искусстве последней трети XV века конструирующую функцию, обретает здесь и новую значимость, внося в изображение сильный декоративный эффект.

Мифологические образы, созданные Сандро, могли нести в себе разные ассоциации для видевших их флорентийских современников. Они отражали представление того времени о красоте, вызывали память об античной древности, могли поднимать человеческий дух к высотам мысли и созерцания, а также обращать людей к более интимному, замкнутому миру чувств. Картины художника пользовались очевидным признанием во Флоренции. Запечатленные им образы нередко копировались, фрагментарно или с другими изменениями, получая при этом широкое распространение. Пример таких реплик — он касается композиции Боттичелли «Рождение Венеры» — приведен в книге А. Дебенедетти [2, p. 158–159]. Это несколько изображений (ок. 1490-х) центральной ее фигуры, Венеры: две из них выполнены с картона самого автора методом калькирования, третья реплика скопирована менее умелым мастером свободно, «на глаз», а еще один, менее удачный, тяжеловесный вариант принадлежит руке Лоренцо ди Креди. Речь идет об очевидной притягательности боттичеллевского образа, способствовавшей его популярности в кругах, возможно, даже и не очень близких к заказчику данной картины. Изображения подобной тематики, как предполагают, могли храниться в помещениях, доступных ограниченному кругу людей, и радовать их взоры.

Для представителей медичейской элиты и приверженцев неоплатонической культуры Боттичелли выполнил множество работ. Значительная часть их украшала виллы, как, вероятно, «Весна» и «Рождение Венеры», находившиеся в Кастелло, которой владел Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Но серии композиций такого типа, которые создавались Сандро иногда вместе с другими мастерами, например, с Гирландайо и Филиппино Липпи, как это было на вилле Спедалетто близ Вольтерры, ныне зачастую утрачены. Счастливое исключение на этом фоне — фрески, написанные Боттичелли на охотничьей вилле Марчелли недалеко от Кареджи (ок. 1486, Лувр, Париж). Существует предположение, что представлены здесь Лоренцо Торнабуони, эрудит, знаток античной культуры и нумизматики, и его жена Джованна, происходившая из знатной семьи Альбицци (бракосочетание их состоялось в 1486 году). Однако такая идентификация изображенных подвергается сомнению. Как бы то ни было, работа адресована элитарному кругу заказчиков, в ее смысловом построении присутствуют неоплатонические мотивы. На одной фреске показана Венера, грациозным жестом направляющая молодого человека к персонификациям Свободных искусств, в центре возвышается фигура Риторики. Композиция обозначает приобщение к истинному знанию, как оно понималось гуманистами академии в Кареджи. На второй фреске Венера обращается к юной женщине, вручая ей свой дар, окутанный покрывалом. Рядом с женщиной — Купидон как намек на бракосочетание, в честь которого выполнены росписи. Символический дар, принимаемый от Венеры, сопровождаемой нимфами или грациями,— это высочайшие сокровища души, добродетели, которыми определяется моральное совершенство идеальной дамы. Как и в предыдущей композиции, Венера выступает богиней человечности и культуры, чье покровительство позволяет человеку достичь высот внутренней жизни. Речь идет о восхождении души по ступеням совершенства, о ее устремленности к истинной красоте в духе учения неоплатоников. Тончайший язык линии, на котором воплощено содержание росписей, изящные,

несколько спрямленные очертания человеческих фигур и воздушные, словно бы невесомые, абрисы божеств оттеняют идеализирующий настрой этих аллегорий. Отражающие одну из существенных тенденций во флорентийской живописи последней трети Кватроченто, они вместе с тем свидетельствуют и об исключительности боттичеллевского искусства.

Разумеется, Боттичелли не является собственно художником, обращенным к элитарному контингенту заказчиков; творчество его было связано с обширным кругом проблем, входивших в практику флорентийских мастеров того времени. Более того, приемы и мотивы Сандро нередко использовались другими художниками, работавшими над композициями разного типа. Один из примеров — адаптация некоторых фигур «Весны» и «Рождения Венеры» в кассоне эклектичного и мастеровитого Якопо дель Селлайо «История Купидона и Психеи» (ок. 1490, Риггисберг, Аббег Штифтунг) [40]. Сандро ведь и происходил из среды ремесленников, где получил первичные навыки в своей деятельности, и эта среда способствовала сложению языка его живописи. Истоки этого языка коренятся, как определял это А. Шастель [41, с. 386–392], в рисунке, который лежит и в основе работы ювелиров, гравировки,— именно с него начинал Сандро свои занятия, и обретенное им владение непрерывностью линии с ее подвижностью, способностью к частым изменениям дало важный импульс дальнейшему его развитию. Боттичелли находил опору в оживленном содружестве различных художеств, установившемся во Флоренции в последние десятилетия Кватроченто. Он был хорошо знаком с такими его видами, как ювелирное дело, гравюра, оформление декоративно-прикладных изделий, занимался росписью свадебных сундуков. Следы соприкосновения с ремесленной средой возможно подчас различить в языке боттичеллевской живописи — в пришедшем из кассони репертуаре аксессуаров, в развевающихся воздушных драпировках, акцентированной выразительности движений и мимики, в мотивах декоративности. Но композиции мастера поднимаются до высокого уровня внутренней масштабности, линейный строй их совершенен, и мир их отмечен редкой утонченностью.

Почти с первых шагов своего существования боттега Боттичелли занималась, в числе других заказов, и росписью кассони, а также шпалер — панелей, которые использовались для украшения мебели. В работы были вовлечены не только подмастерья художника, но и его выдающийся бывший ученик Филиппино Липпи, начавший выступать и как партнер Сандро. Из кассони, совместно выполненных ими, пользуются известностью шесть композиций для двух сундуков (по три на разные их стороны), где трактуется история ветхозаветной героини Эсфири (1470–1475, теперь разбросаны между музеями Оттавы, Парижа, Шантийи, Флоренции и Рима). В работах ясно просматривается заключенный в них дидактический смысл (моральный и патриотический) и стремление мастеров к известной театрализации построения.

Из мастерской Сандро выходили и такие превосходные шпалеры, как четыре, иллюстрирующие новеллу Боккаччо о Настаджо дельи Онести («Декамерон», V, 8; ил. 19). Они были выполнены по случаю свадьбы в 1483 году членов двух семей, занимавших высокое положение во Флоренции,— Джаноццо Пуччи и Лукреции Бини (Прадо, Мадрид). Заказ на эти панели сделал лично Лоренцо Великолепный. Разработка замысла и подготовительный картон целиком принадлежат Боттичелли, вся остальная исполнительская работа была передана им ассистентам, за исключением последней композиции, изображающей свадебный праздник семей Пуччи и Бини, который, ввиду особой важности заказа, написал он сам. В работе с Сандро сотрудничали не только ученики, но также независимые художники, Якопо Селлайо и Бартоломео ди Джованни, который, хотя и владел собственной боттегой в городе, но, специализируясь на живописи с мелкими фигурами типа кассони и шпалер, нередко присоединялся к работе больших мастеров [42]. Широкое участие такого круга помощников несколько сказывается на общем результате исполнения прекрасно продуманных композиций Боттичелли — в суховатом характере их живописного языка, эмалевой и резковатой цветовой гамме. Но, конечно, произведение это замечательно в своем роде: построение из словно бы скульптурных стволов и крон деревьев со светлым пейзажем фона, акценты куртуазности в повествовании и его драматическая напряженность отмечены особой элегантностью. Этот цикл из четырех панелей несет в себе и политическую аллегорию [2, p. 79–90; 43]. Портреты членов фамилий Пуччи и Бини в четвертой композиции и изображение их герба в верхней части колонны утверждают важность данного династического брака для поддержания мира в городе, а присоединение сюда и герба Медичи, покровителя Флоренции и посредника в устройстве бракосочетания, акцентирует этот смысл. Арка императора Константина в глубине композиции символизирует связь, которая соединяет династию Пуччи–Бини с римской античностью, а также высокую роль Лоренцо Великолепного в жизни современной ему Флоренции, выросшей из города древнего Рима.

Мы рассмотрели произведения Боттичелли, начиная от самых ранних до конца 1480-х годов Кватроченто, отражающие основные направления его искусства. Работы мастера вобрали в себя



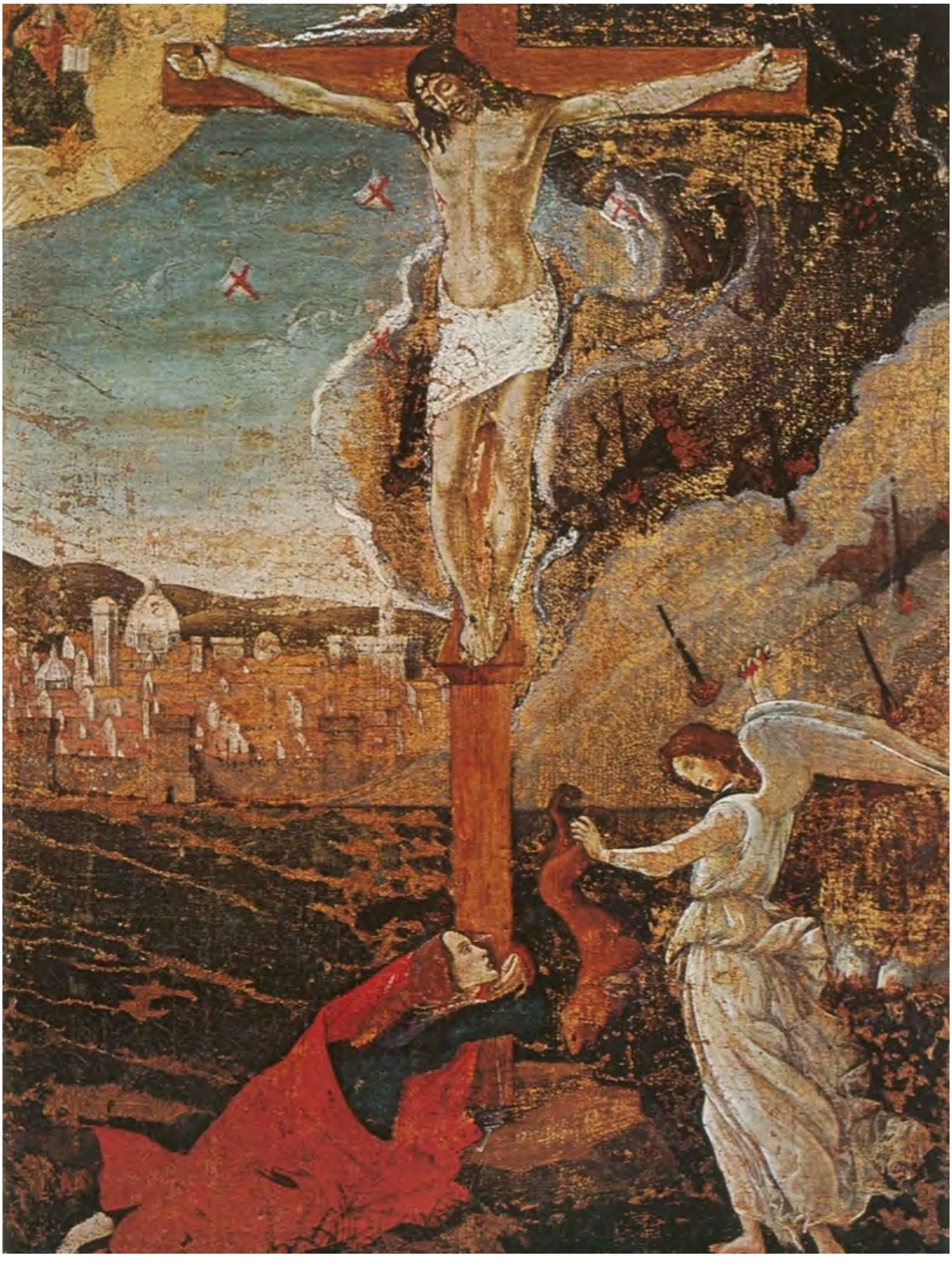
19. **Боттичелли и мастерская. Новелла о Настаджо дельи Онести (I эпизод)**.
Ок. 1483.
Дерево, темпера.
83 × 138.
Прадо, Мадрид.
Источник: [14, с. 35, ил. 37]

наиболее яркие черты стилистики этих последних десятилетий века, выстраивая картину активно развивающейся живописи с ее собственными, индивидуализированными принципами в единых рамках раннеренессансного языка. Та особенность, исключительность, которой отмечено творчество Сандро Боттичелли, вмещается в целостность, составляемую живописью Флоренции данного периода. Его уникальная линия, редкая изысканность образов, точки соприкосновения с неоплатоническими мотивами — это печать флорентийской культуры времени, так же как в этой культуре коренится и его связь с ремесленной средой, основательно усвоенные понятия перспективы, пластического рельефа и движения.

Поздний период творчества Боттичелли

В поздний период в искусстве Боттичелли происходят ощутимые изменения. В 1492–1498 годах он уделяет много времени иллюстрированию «Божественной комедии» Данте для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Хотя художник отталкивается здесь от свойственного Треченто развертывания непрерывной нити повествования, он радикально переосмысливает этот принцип. Со всей выразительностью своего линейного мастерства и удивительным проникновением в текст поэмы он создает серию рисунков, поднимающих изобразительную интерпретацию на новый уровень. При несовпадении творческих черт Боттичелли и Данте, при том что в «прочтении» содержания прослушиваются неоплатонические мотивы, мастер, совершенствующий свой подход от кантики к кантике, достигает замечательной глубины и экспрессии в визуализации их смысла [44, с. 263–277].

Но именно в самом конце столетия, в 1490-е годы, Флоренция проходит через мрачный период существования, тень которого легла отчасти и на рисунки Сандро к «Божественной комедии». Смерть Лоренцо Великолепного в 1492 году, изгнание из города его сыновей, вторжение иноземных войск, угроза голода и эпидемий — и на этом фоне особо проникновенно звучащие проповеди доминиканского реформатора Джироламо Савонаролы. Он резко выступает против увлечения языческой мифологией и философией, противопоставляя им истинность христианской веры, порицает понимание классических представлений как проявления «всеобщей и естественной религии», отвергает возможность прийти через созерцание телесной красоты, как то мыслили неоплатоники и их окружение, к постижению божественного совершенства. Эстетический критерий заменяется теперь собственно духовным. Доминиканец



20. **Боттичелли. Мистическое Распятие**.
Ок. 1500.
Холст, масло.
73,5 × 50,8.
Музей Фогг, Кембридж, Массачусетс.
Источник: [14, ил. 86]

21. **Боттичелли. Мистическое Рождество**.
1500.
Холст, масло.
108,5 × 74,9.
Национальная галерея, Лондон.
Источник: [6, с. 123]



упрекает художников в том, что они заполнили храмы мирскими изображениями и пишут святых, как нарядно одетых жителей города, и требует вынести из церкви все эти «непотребные» произведения. Еще больший ущерб нравственности и религиозному благочестию видит он в светских картинах с их мифологическими фантазиями, соблазном чувственной красоты и аурой наслаждения.

Атмосфера во Флоренции тех лет немало препятствует развитию ренессансного искусства. Характер заказов художникам меняется в сторону увеличения религиозной тематики. Часто такие заказы исходят от сторонников Савонаролы, принадлежащих к партии «*piagnoni*», плакс, и исполнение работ могут предписывать в треченистской стилистике. Сам же доминиканский реформатор, будучи ученым, образованным монахом, признавал принцип подражания природе, если при этом не нарушается должное соотношение между изображением и христианской верой. Не отходя от внешних признаков ренессансного языка, но изменив настрой своего творчества, флорентийские мастера, как, например, Лоренцо ди Креди, Пьеро ди Козимо или даже в некоторых случаях Филиппино Липпи, выполняли такие работы. Боттичелли не был прямым приверженцем Савонаролы, подобно своему брату Симоне. Но, безусловно, накал обстановки в городе и глубокие религиозные размышления под влиянием проповедей фра Джироламо волновали его, способствуя переоценке прежних представлений. Уже в композициях художника середины 1480-х годов прорываются тревожные интонации, подспудно угрожающие нарушить иллюзию гармонии. Различаются подчас резкие энергичные контуры (пределла алтаря Сан-Барнаба), которые создают образы почти простонародные в своей впечатляющей наглядности. Угловатость и ломкость линейного языка нарастают в искусстве Сандро к рубежу 1490-х годов. Так, в «Благовещении» (1489–1490, Уффици, Флоренция) участники действа, соединяемые в целое вихреобразной линией, изображены в пространстве строго геометризированных, почти суровых очертаний. Волнение их достигает высокого накала, позы лишены устойчивости, словно бы под воздействием ворвавшегося сюда мистического ветра. Сохраняя типы персонажей, характерные для него в период 1470–1480-х годов, мастер отходит от ранней своей эстетики, в анатомическом строении его фигур отсутствует структурность, тела непомерно вытянуты, а движения лишены естественности («Мадонна с Младенцем, обнимающимся с Иоанном Крестителем», Галерея Палатина, Флоренция). Или «Пьета» из Музея Польди-Пеццоли в Милане (ок. 1490), где с еще большей отчетливостью заметен отказ Сандро от ренессансных принципов. Композиция исключительной силы религиозного переживания строится им на почти иррациональном сплетении форм, которое заключает в себе элементы распада, трагического обвала.

В последних произведениях Боттичелли мы видим возвращение к архаическим приемам письма. В «Мистическом Распятии» (ок. 1500, Музей Фогга, Кембридж, Массачусетс; ил. 20) тема покаяния Флоренции, с панорамой города на заднем плане композиции, воплощена в образах Магдалины, исступленно обнимающей подножие Распятия, и ангела, бичующего льва,— намек на эмблему города Мардзокко. Видение, описанное Савонаролой в его проповеди на Псалмы, передается едва ли не с примитивизирующей буквальностью: дождь оружия, справа — пламя в кромешной тьме, с противоположной стороны — Бог-Отец посылает на землю ангелов со щитами, на которых начертан крест. Так на языке наглядности трактуется спасение божественным провидением кающейся Флоренции от вторжения войска Чезаре Борджиа. Изображение приближается почти к иконописным формам — дематериализуются объемы, линии заостряются до гротескной выразительности, и цвет приобретает насыщенный локальный характер. Распад комплекса ренессансных выразительных средств находим и в «Мистическом Рождестве» (1500, Национальная галерея, Лондон; ил. 21). Размеры фигур определяются их особой значимостью в данном сюжете: Мадонна заметно укрупнена по сравнению с группами ангелов и людей. Живописец сознательно пренебрегает законами оптики, трактуя различное местонахождение фигур — в глубине ли построения, на переднем плане, близко к зрителю или в небесной вышине. Произвольно строит он и тесное пространство с условными каменистыми уступами, придавая формам исключительную экстатическую напряженность. Зрелище, происходящее на земле и в небе, зрительно почти смешивающихся друг с другом, представляет религиозную мистерию в средневеково-треченистском духе. Символические детали, отражающие образы видений Савонаролы,— эти ленты с надписями, оливковые ветви, хоровод ангелов на золотом фоне неба, обнимающие людей ангелы в белом, зеленом и красном — цветах Веры, Надежды, Любви — создают атмосферу ожидания мира на земле, которое прорывается сквозь тревожный настрой.

Принято считать, что боттега Боттичелли уже не существовала к началу 1500-х годов. Однако факты противоречат подобному положению: в 1505 году мастерская Сандро заключила договор с Компаниа делло Санто Спирито на исполнение заказа [45]. При этом встает вопрос, насколько активной была деятельность мастерской в этот

период, ведь известно, что из-за обремененности ее долгами племянник Сандро и брат Симоне отказались после его кончины в 1510 году от наследства. Остается нерешенным, работал ли художник сам в тот последний отрезок своей жизни или по выполненным им ранее рисункам создавалось тогда множество реплик его учениками. А возможно, и просто подражателями, как это было в ближайшие десятилетия после 1510 года, когда рисунки и картоны Сандро оказались в значительной мере разрознены и свободно использовались для работ мастерами обычно невысокого уровня [46]. Стилистика, сложившаяся в творчестве Боттичелли и других флорентийских мастеров завершающих десятилетий XV века, постепенно уходит. Искусство это отделяет от чинквеченти стского заметная грань, ибо оно не обладало тем высочайшим уровнем масштабности и обобщенности языка, который был свойствен нарождающемуся, новому художественному мышлению. Искусство во Флоренции последней трети Кватроченто прошло собственный, напряженный и плодотворный этап формирования. Здесь успешно решались важные задачи, такие как сложение жанров живописи, обучение будущих мастеров, отвечающее творческим установкам времени, разработка многочисленных проблем выразительности языка живописи и графики, расширения связей между различными видами искусства.

Список источников

1. Botticelli and Filippino: L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento / a cura di D. Arasse et al. Milano: Skira, 2004. 339 p.
2. Debenedetti A. *Botticelli. Artist and designer*. London: Reaction Books, 2021. 232 p.
3. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 288 с.
4. Свидерская М.И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010. С. 11–46.
5. Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / пер. с итал. А.Г. Габричевского. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 2. С. 25–63.
6. Козлова С.И. Боттичелли. М.: Олма-Пресс Образование, 2005. 126 с.
7. Romby G.C. Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città. Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1979. 90 p.
8. Cecchi A. Botticelli. Milano: 24 Ore Cultura, 2005. 381 p.
9. Гращенков В.Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки теории и практики. М.: Искусство, 1963. 426 с.
10. Berenson B. Amico di Sandro // Gazette des Beaux-Arts. 1899. № 41. P. 459–471.
11. Zambrano P. Bernard Berenson e l'Amico di Sandro // Berenson B. Amico di Sandro. Milano: Electa, 2005. P. 9–70.
12. Blume A. Giovanni di Bardi and Sandro Botticelli in Santo Spirito // Jahrbuch der Berliner Museen. 1995. Bd. 37. P. 169–184.
13. Lightbown R.W. Sandro Botticelli. 2 vols. London: Paul Elek, 1978. Vol. 1. 199 p. Vol. 2. 231 p.
14. Санти Б. Боттичелли : альбом / пер. с итал. С.И. Козловой. М.: Слово, 1996. 80 с.
15. Zambrano P. Sandro Botticelli and the birth of modern portraiture // Botticelli past and present / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 10–35.
16. Rubin P.L. Understanding Renaissance portraiture // Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini / ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, 2011. P. 2–25.
17. Zöllner F. Botticelli portraitiste: réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique // *Le portrait individuel: Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe–XVe siècles* / ed.: D. Olariu. Bern: Peter Lang, 2009. P. 249–269.
18. Boskovits M. Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco – II // *Arte Christiana*. 1997. Vol. 85. № 782. P. 335–342.
19. Boskovits M., Brown D.A. *National Gallery of Art systematic catalogue*. Washington, DC: National Gallery of Art, 2003. 694 p.

20. Christiansen K. Andrea del Castagno. Portrait of a Man // *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini* / ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, 2011. P. 123–125.
21. Costaras N., Richardson C. Botticelli Portrait of a Lady known as Smeralda Bandinelli: a technical study // *Botticelli past and present* / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 36–52.
22. Ciseri I. Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio // *Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 10. Itinerario laurenziano*. Firenze: Centro Di della Edifimi, 1992. P. 7–46.
23. Pons N. Sandro Botticelli, Ritratto d'uomo con la medaglia di Cosimo Medici il Vecchio // *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento* : Exh. cat. (Paris, Musee du Luxembourg; Florence, Palazzo Strozzi, 2004). Milano: Skira, 2004. P. 220–223.
24. *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini* / ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, 2011. 420 p.
25. Caglioti F. S. n. // Le storie di Botticelli tra Boston e Bergamo : Exh. cat. / eds. by P. Zambrano, M. Rodeschini. Milano: Officina Libraria, 2018. Cat. I.3. P. 78–83.
26. Галерея Уффици. Флоренция : альбом / сост. и авт. текста А. Губер. М.: Советский художник, 1968. 181 с. (Серия «Музеи мира»).
27. Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance. London: W.W. Norton & Company, 1972. 430 p.
28. Panofsky E. Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. New York: Oxford University Press, 1939. 262 p.
29. Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm: Almquist & Wiksel Gebers Forlag AB, 1960. 362 p.
30. Gombrich E.H. Botticelli's mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1945. Vol. 8. № 1. P. 7–60.
31. Gombrich E.H. Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance. London: Phaidon, 1972. 247 p.
32. Dempsey Ch. The portrait of love: Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent. Princeton, New York: Princeton University Press, 1992. 173 p.
33. Rohlmann M. Botticelli's «Primavera»: Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento // Artibus et historiae. 1996. Vol. 17. № 33. P. 97–132.
34. Acidini C. For prosperous Florence: Botticelli mythological allegories // Acidini C. Botticelli: likeness, myth, devotion. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. P. 73–92.
35. Holberton P. Classicism and invention: Botticelli's mythologies in our time and their time // Botticelli past and present / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 53–72. https://doi.org/10.2307/j.ctv550cgj.9.
36. Titze-Conrat E. Botticelli and the Antique // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1925. № 47 (XLVII). P. 124–128.
37. Ventrone P. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico : Exh. cat., Palazzo Medici Riccardi, Florence. Milano: Silvana, 1992. 119 p.
38. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / пер. с англ. В.Н. Лазарева. М.: Искусство, 1965. 226 с.
39. Nelson J.K. Filippino Lippi a student, collaborator and competitor of Botticelli // Botticelli and Filippino Lippi. Passion and grace in fifteenth-century Florence painting : Exh. cat. (Musee de Luxembourg) / eds.: D. Arasse, P. De Vecchi, and J.K. Nelson. Paris: Skira, 2004. P. 85–99.
40. Miziolek J. Jacopo del Sellaio's adaptation of the Primavera // Botticelli past and present / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 73–90.
41. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного / пер. Н.Н. Зубкова. М. – СПб.: Университетская книга, 2001. 624 с.
42. Pons N. Bartolomeo di Giovanni, collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli. Florence: Edizioni Polistampa, 2004. 100 p.
43. Rubin P.L. *Image and identity in fifteenth-century Florence*. New Haven, London: Yale University Press, 2007. 418 p.
44. Козлова С.И. «Божественная комедия» Данте в искусстве художников итальянского Ренессанса // Дантовские чтения, 1982 / под общ. ред. И.Ф. Бэлза. М.: Наука, 1982. С. 98–169.
45. Waldmann L.A. Botticelli and his patrons: the Arte del Cambio, the Vespucci, and the Compagnia dello Spirito Santo in Montelupo // Sandro Botticelli and Herbert Horn: new researches / ed. by R. Hatfield. Florence: Syracuse University in Florence, 2009. P. 105–135.
46. Zeri F. Questioni di bottega del Botticelli // Paragone. Arte. 1985. № 419–421–423. P. 135–139.

References
1. Arasse, D. (ed.) (2004) *Botticelli and Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Milano: Skira. (In Ital.)
2. Debenedetti, A. (2021) *Botticelli. Artist and designer*. London: Reaction Books.
3. Golovin, V.P. (2003) *The world of the artist of the Early Italian Renaissance*. Moscow: New Literary Review. (In Russ.)
4. Sviderskaya, M.I. (2010) 'Spatial arts in the culture of the Italian Renaissance', in Sviderskaya, M.I. *Spatial arts in Western European culture of the 13th–19th centuries*. Moscow: Galart, pp. 11–46. (In Russ.)
5. Alberti, L.B. (1937) 'On painting', in Alberti, L.B. *Ten books on architecture*, in 2 vols, vol. 2. Moscow: All-Union Academy of Architecture, pp. 25–63. (In Russ.)
6. Kozlova, S.I. (2005) *Botticelli*. Moscow: Olma-Press Education. (In Russ.)
7. Romby, G.C. (1979) *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città.* Firenze: Libreria editrice fiorentina. (In Ital.)
8. Cecchi, A. (2005) *Botticelli*. Milano: 24 Ore Cultura. (In Ital.)
9. Grashchenkov, V.N. (1963) *Drawing by the masters of the Italian Renaissance. Essays on theory and practice*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Berenson, B. (1899) 'Amico di Sandro', *Gazette des Beaux-Arts*, (41), pp. 459–471. (In French)
11. Zambrano, P. (2005) 'Bernard Berenson e l'Amico di Sandro', in Berenson, B. *Amico di Sandro*. Milano: Electa, pp. 9–70. (In Ital.)
12. Blume, A. (1995) 'Giovanni di Bardi and Sandro Botticelli in Santo Spirito', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, pp. 169–184.
13. Lightbown, R.W. (1978) *Sandro Botticelli,* in 2 vols. London: Paul Elek.
14. Santi, B. (1996) *Botticelli*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
15. Zambrano, P. (2019) 'Sandro Botticelli and the birth of modern portraiture', in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 10–35.
16. Rubin, P.L. (2011) 'Understanding Renaissance portraiture', in Christiansen, K. and Weppelmann, S. (eds.) *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, pp. 2–25.
17. Zöllner, F. (2009) 'Botticelli portraitiste: réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique', in Olariu, D. (ed.) *Le portrait individuel: Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe–XVe siècles*. Bern: Peter Lang, pp. 249–269. (In French)
18. Boskovits, M. (1997) 'Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco – II', Arte Christiana, 85(782), pp. 335–342. (In Ital.)
19. Boskovits, M. and Brown, D.A. (2003) *National Gallery of Art systematic catalogue*. Washington, DC: National Gallery of Art.
20. Christiansen, K. (2011) 'Andrea del Castagno. Portrait of a Man', in Christiansen, K. and Weppelmann, S. (eds.) *Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, pp. 123–125.
21. Costaras, N. and Richardson, C. (2019) 'Botticelli Portrait of a Lady known as Smeralda Bandinelli: a technical study', in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 36–52.
22. Ciseri, I. (1992) 'Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio', in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 10. Itinerario laurenziano*. Firenze: Centro Di della Edifimi, pp. 7–46. (In Ital.)
23. Pons, N. (2004) 'Sandro Botticelli, Ritratto d'uomo con la medaglia di Cosimo Medici il Vecchio', in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento* [Exh. cat.]. Milano: Skira, pp. 220–223. (In Ital.)
24. Christiansen, K. and Weppelmann, S. (eds.) (2011) *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press.
25. Caglioti, F. (2018) S. n., in Zambrano, P. and Rodeschini, M. (eds.) *Le storie di Botticelli tra Boston e Bergamo* [Exh. cat.]. Milano: Officina Libraria, Cat. I.3, pp. 78–83. (In Ital.)
26. Guber, A. (comp.) (1968) *Uffizi Gallery. Florence* [Album]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
27. Wind, E. (1972) *Pagan mysteries in the Renaissance*. London: W.W. Norton & Company.
28. Panofsky, E. (1939) *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
29. Panofsky, E. (1960) *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm: Almquist & Wiksel Gebers Forlag AB.

30. Gombrich, E.H. (1945) ‘Botticelli’s mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8(1), pp. 7–60.
31. Gombrich, E.H. (1972) *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance*. London: Phaidon.
32. Dempsey, Ch. (1992) *The portrait of love: Botticelli’s Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, New York: Princeton University Press.
33. Rohlmann, M. (1996) ‘Botticelli’s “Primavera”: Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento’, *Artibus et historiae*, 17(33), pp. 97–132. (In Germ.)
34. Acidini, C. (2009) ‘For prosperous Florence: Botticelli mythological allegories’, in Acidini, C. *Botticelli: likeness, myth, devotion*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 73–92.
35. Holberton, P. (2019) ‘Classicism and invention: Botticelli’s mythologies in our time and their time’, in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 53–72. doi:10.2307/j.ctv550cgj.9.
36. Titze-Conrat, E. (1925) ‘Botticelli and the Antique’, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, (47), pp. 124–128.
37. Ventrone, P. (1992) *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico* [Exh. cat.]. Milano: Silvana. (In Ital.)
38. Berenson, B. (1965) *The Italian painters of the Renaissance*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
39. Nelson, J.K. (2004) ‘Filippino Lippi a student, collaborator and competitor of Botticelli’, in Arasse, D., De Vecchi, P. and Nelson, J.K. (eds.) *Botticelli and Filippino Lippi. Passion and grace in fifteenth-century Florence painting* [Exh. cat.]. Paris: Skira, pp. 85–99.
40. Miziolek, J. (2019) ‘Jacopo del Sellaio’s adaptation of the Primavera’, in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 73–90.
41. Chastel, A. (2001) *Art and Humanism in Florence during the time of Lorenzo the Magnificent*. Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russ.)
42. Pons, N. (2004) *Bartolomeo di Giovanni, collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*. Florence: Edizioni Polistampa. (In Ital.)
43. Rubin, P.L. (2007) *Image and identity in fifteenth-century Florence*. New Haven, London: Yale University Press.
44. Kozlova, S.I. (1982) ‘Dante’s Divine Comedy in the art of the Italian Renaissance’, in Belz, I.F. (ed.) *Letture Dantesche, 1982*. Moscow: Nauka, pp. 98–169. (In Russ.)
45. Waldmann, L.A. (2009) ‘Botticelli and his patrons: the Arte del Cambio, the Vespucci, and the Compagnia dello Spirito Santo in Montelupo’, in Hatfield, R. (ed.) *Sandro Botticelli and Herbert Horn: new researches*. Florence: Syracuse University in Florence, pp. 105–135.
46. Zeri, F. (1985) ‘Questioni di bottega del Botticelli’, *Paragone. Arte*, (419–421–423), pp. 135–139. (In Ital.)

Информация об авторе

Козлова Светлана Израилевна, доктор искусствоведения, член-корреспондент Отделения искусствознания и художественной критики, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, helenka2106@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 2800-4354.

Information about the author

Svetlana Izrailevna Kozlova, Dr. Sc. (Art history), Corresponding Member of the Department of Art History and Art Criticism, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, helenka2106@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 2800-4354.

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

Статья поступила в редакцию 28.10.2025; одобрена после рецензирования 18.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.
The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 18 November 2025; accepted for publication on 20 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 158–177. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 158–177. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.009

Искусство новой вещественности в контексте немецкой художественной школы



Королёва Анастасия Юрьевна [a, b]

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

Аннотация. Статья посвящена изучению роли и места художественной традиции немецкого искусства в формировании эстетических принципов живописи новой вещественности. Системное исследование их генезиса в таком контексте до сих пор не осуществлялось в искусствоведческой литературе, равно как и рассмотрение глубинных причин, объясняющих ретроспективную ориентацию этого творческого направления в целом. Гипотеза исследования объясняет это особенностями духовной атмосферы Веймарской республики на протяжении 1920-х годов, для творческой среды которой было характерно стремление к определению собственной этнокультурной идентичности через подчеркивание сопричастности к деятельности национальной художественной школы. Искусствоведческий анализ произведений Новой вещественности и их сопоставление с работами мастеров немецкого Возрождения и назарейцев, а также представителей реалистической школы (А. Менцеля) и импрессионизма (М. Либермана) позволили выявить ряд важных особенностей ее идейно-художественной программы, до сих пор остававшихся вне сферы внимания исследователей. Так, впервые в научной литературе отмечена общность в подходе к адаптации формальной лексики старонемецкого искусства и реализации задач портретной живописи, характерная для живописных работ художников-назарейцев и произведений Новой вещественности. В статье показано, что ее основным представителям было свойственно всеобъемлющее восприятие и понимание классических произведений немецкого искусства, осмысляемых как целостная художественная система, что проявлялось в умении творчески развивать заложенный в них образный потенциал.
Ключевые слова: искусство Германии, искусство XX века, искусство Веймарской республики, немецкая художественная школа, новая вещественность, портрет, Отто Дикс

Для цитирования: Королёва А.Ю. Искусство новой вещественности в контексте немецкой художественной школы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 158–177. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1249.

© Королёва А.Ю., 2025

Original article

The art of New Objectivity in the context of German artistic school

Anastasia Yu. Koroleva [a, b]

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

Abstract. The article focuses on the role and significance of the German artistic tradition in shaping the aesthetic principles of New Objectivity painting. However, there has been a lack of systematic research in art literature on the genesis of these principles and the reasons behind the movement's retrospective orientation. The study's hypothesis considers them within the framework of the spiritual atmosphere in the Weimar Republic during the 1920s, which was characterized by the desire to define the ethnocultural identity of modern German painting through emphasizing its proximity to the traditions of the national artistic school. An art-critical analysis of New Objectivity artworks, as well as their comparison with the works of the German Renaissance and the Nazarene Movement, and prominent representatives of the Realist school (A. Menzel) and Impressionism (M. Liebermann), has so far gone unexamined by researchers. Thus, for the first time in scientific literature, a certain similarity was noted in the approach to adapting the formal vocabulary of Old German art, as well as in the realization of the basic tasks of portraiture painting, which is notable in the paintings by Nazarene artists and New Objectivity artworks. The article also shows that the main representatives of this artistic movement were capable of comprehensively perceiving and understanding classical works of German art, viewing them as an integral artistic system. This understanding was crucial for their further creative development and expressive potential.
Keywords: German art, 20-th century art, art of the Weimar Republic, German artistic school, New Objectivity, portrait, Otto DixB

For citation: Koroleva, A.Yu. (2025) 'The art of New Objectivity in the context of German artistic school', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 158–177. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1249. (In Russ.)

Введение

В искусствоведческой историографии понятие «художественная школа» имеет ряд значений, зачастую весьма заметно различающихся по характеру охватываемой проблематики в зависимости от того, какое содержание вкладывается в него тем или иным автором [1]. Его использование может подразумевать не только определенную национальную школу, но и собственно «школу» как систему педагогических принципов и норм, не говоря уже о школе в значении последователей какого-то одного художника (например, «школа Рафаэля», «школа Брюллова»). Поэтому полисемантическая природа интересующего нас понятия в качестве предпосылки осуществления исследования каждый раз требует более точного определения его содержания, а также обоснования выбранного исследовательского подхода. В настоящей статье понятие «художественная школа» принимается в наиболее широком своем значении в качестве обозначения национальной художественной традиции немецкого искусства в целом, со всеми присущими ей формально-стилевыми и содержательными особенностями. Объектом изучения

служит искусство новой вещественности (*Neue Sachlichkeit*), наименованием которой традиционно объединяются произведения немецких художников, возникшие в период Веймарской республики (1918–1933) и связанные общей установкой на возрождение объективизирующей эстетики миметизма (натуроподобного изображения человека и предметной среды) в качестве защитной реакции на произвольный субъективизм авангардных направлений.

Предметом изучения станут тенденции образно-стилистического развития, сигнализирующие о сопричастности представителей новой вещественности кругу основополагающих творческих установок, под знаком которых начиная с эпохи Возрождения проходило развитие национальной художественной школы немецкого искусства. Важно отметить, что такое стремление отнюдь не было неким подобием «коллективного бессознательного», совсем напротив, поскольку оно представляло собой осознанное стремление к имитации особого «немецкого чувства формы». Названное определение принадлежит Генриху Вёльфлину, чья одноименная монография писалась в те годы, когда новая вещественность представляла собой наиболее заметное явление в немецком искусстве межвоенного времени (в русском переводе книга выходила под заглавием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса») [2; 3]. Сближение ее художественных результатов с вёльфлиновской концепцией развития искусства выглядит тем более оправданным, что главные теоретики нового направления (а в известном отношении — и практики, если принять во внимание прикладной характер их деятельности по устройству выставок, а значит — и завоеванию общественного признания) Франц Ро и Генрих Хартлауб были учениками и даже научными сотрудниками автора «Основных понятий», переносившими не только его терминологию, но и методы искусствоведческой работы в область современного искусства. Поэтому понятие «художественной школы», основополагающее для исследовательской деятельности Генриха Вельфлина, строившейся как раз на таких обобщениях, выглядит вполне уместным в применении к изучению творчества художников новой вещественности, осуществлявшейся как бы в гравитационном поле классической германской истории искусства.

Обилие реминисценций из произведений немецких мастеров разных эпох позволяет сделать вывод о восприятии ими себя и своего искусства в исторической ретроспективе, когда соотнесение с деятельностью предшественников оказывалось не только допустимым, но и возникало практически в неизбежном порядке, отчего понятие «художественная школа» оказывалось критически важным в процессе самоидентификации, верного определения своей эстетической позиции. Имелся и еще один важный фактор, объясняющий настойчивое стремление к отысканию собственной этнокультурной идентичности художественными средствами. Он заключался в обостренном переживании поражения Германской империи в Первой мировой войне как национального унижения, что имело оборотной стороной стремление к самоутверждению, как минимум в сфере творческой деятельности в качестве своего рода эмоциональной компенсации. Формой его выражения служило упорное отстаивание собственной сопричастности к великим эстетическим достижениям прошлого, ассоциируемым с деятельностью национальной художественной школы.

Необходимость рассмотрения новой вещественности в качестве важного звена в единой и непрерывной художественной традиции немецкого искусства, в известном смысле подводящей итог его историческому развитию, также диктуется еще одним соображением. В отличие от авангардных направлений раннего XX века, она не оставила после себя каких-либо деклараций или манифестов, в которых были бы сформулированы основы свойственного ей искусствопонимания, отчего исследователям в основном приходится реконструировать творческую программу новой вещественности эмпирическим путем, анализируя произведения принадлежавших к ней художников. В этом смысле сопоставление с традициями национальной школы выглядит тем более плодотворным, что дает нам в руки ключ к пониманию ряда базовых эстетических принципов, которыми руководствовались немецкие живописцы 1920-х годов, обращавшиеся в поиске вдохновения к искусству предшественников. Поэтому исследовательская задача нашей статьи состоит в определении точек соприкосновения «творческой программы» новой вещественности с программными установками, под знаком которых проходило развитие отдельных художественных направлений (романтизм, реализм, импрессионизм) и периодов (Возрождение) в истории немецкого искусства. Для сопоставительного анализа, осуществляемого впервые в историографии новой вещественности в систематическом порядке, отобраны такие явления, которые традиционно рассматривались в качестве носителей основополагающих качеств национальной идентичности, выражаемой художественными средствами (о чем, собственно говоря, написано в книге Вёльфлина). Осознавая значительный объем рассматриваемого материала, мы вынесли за скобки изучение проблемы творческого диалога новой вещественности с искусством экспрессионизма, которая в силу своей особой сложности и неоднозначности требует особого внимания.

Искусство Возрождения в Германии и новая вещественность

Указание на многочисленные отсылки к старинному германскому искусству относится к кругу наиболее частых *loci communes* искусствоведческого изучения произведений новой вещественности. К ним относят как заимствования из области изобразительной тематики, так и технические приемы (возвращение к лессировочной живописи, использование деревянной основы, применение практики подготовительного рисунка на грунте), в возвращении к которым усматривается своего рода «защитная реакция» против «обесценивания авангардным искусством ценности станковой живописи» [4, с. 20]. В ряду старонемецких живописцев, чье наследие сыграло важную роль в оформлении творческой концепции новой вещественности, часто фигурируют имена ренессансных художников, произведения которых в 1920-х годах нередко служили в качестве своеобразного эстетического ориентира. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить, какую роль сыграло изучение и переосмысление их творчества в развитии Отто Дикса, чье собственное искусство буквально перенасыщено аллюзиями на произведения корифеев немецкого Возрождения, начиная с его юношеского автопортрета 1912 года (Детройт, Художественный музей), отмеченного сильнейшим влиянием знаменитого раннего автопортрета Дюрера. Отмечая разные источники влияния в его произведениях, исследователи, помимо Дюрера, называют имена Матиса Готхарта Нитхарта (известного как Маттиас Грюневальд), Ганса Гольбейна Младшего, Ганса Бальдунга Грина [5]. Имелись и свои «культовые образцы» старогерманского искусства, окруженные атмосферой экзальтированного, поистине религиозного поклонения, такие как прославленный «Изенгеймский алтарь», оказавший исключительно сильное воздействие на воображение лидеров новой вещественности, в первую очередь Георга Гросса (в его мастерской на стене висела копия с грюневальдовского «Распятия» с центральной части алтаря) [6, с. 225] и Отто Дикса [7, с. 63–64], в картинах которого исследователями справедливо отмечаются многочисленные заимствования оттуда.

Однако, взятые сами по себе, такие факты еще мало о чем говорят, тем более что изучение истории искусства (и живописи Возрождения в том числе) в такой же, если не в большей, степени играло немалую роль в формировании творческих замыслов у художников авангардных направлений. Чтобы убедиться в этом, следует упомянуть хотя бы «Авиньонских девиц» Пикассо, картину, которая в этом отношении предстает неким подобием замысловатого дадаистского коллажа, умело составленного из изобразительных цитат, почерпнутых из произведений старинного искусства, причем заимствования оттуда, что особенно любопытно, также имели целью обоснование собственной национальной идентичности [8]. Поэтому одних только ссылок на них как на источники творческой инвенции явно недостаточно, чтобы говорить об ориентации на принципы художественной школы. О верности им должно было свидетельствовать нечто совсем иное, куда более существенное, выражающее себя в верном понимании такого «знакового» произведения как целостной художественной системы, смысловое значение которой передается зрителю при помощи различных выразительных средств (технических приемов, стиля, символики) и на разных уровнях эстетического взаимодействия (эмоционально-чувственного, интеллектуального).

Также важнейшим условием полной сопричастности традициям школы должно было служить умение творчески обыгрывать и развивать выразительный потенциал составных элементов такой системы, образуя новые изобразительные комбинации в процессе творческого диалога с предшественниками, не имевшего ничего общего с поверхностной стилизацией (вроде религиозных картин Джино Северини 1920-х годов, повторяющих образцы итальянского кватроченто).

В чем оно заключалось, способен показать искусствоведческий анализ картины Отто Дикса «Портрет доктора Майера-Гарманна» (1926, Нью-Йорк, Музей современного искусства; ил. 1). Главным признаком последовательной ориентации на традицию старонемецкого искусства служит воспроизведение особого иконографического типа живописного портрета, представляющего модель в окружении атрибутов профессиональных занятий, как в знаменитом «Портрете Георга Гисце» Ганса Гольбейна Младшего (1532, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея, ил. 2). Узнаваемые гольбейновские ассоциации закрепляются фронтальным положением модели, чья грузная фигура, как бы застывшая в оцепенении, размещена строго в соответствии с центральной осью в картине, как в портретах Генриха VIII или Шарля де Моретта. Внушительно представая зрителю, она утверждает идею зрительского присутствия непосредственно в картинном пространстве благодаря цепкому взгляду врача, устремленному перед собой, словно он фокусирован на воображаемом пациенте, с которым нам предлагается себя отождествить. (В таком сближении также присутствует определенная смысловая нагрузка, поскольку доктор Майер-Гарманн, знаменитый берлинский отоларинголог, в пациентах у которого перебывали многие представители пестрого мира музыкально-художественной богемы Берлина 1920-х годов, также был лечащим



1. **Отто Дикс. Портрет доктора Майера-Германна**. 1926. Дерево, масло, темпера. 149,2 × 99,1. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: moma.org



2. **Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гизе**. 1532. Дерево, масло. 97,5 × 86,2. Государственные музеи, Картинная галерея, Берлин. Источник: [10]

врачом и самого художника). Впечатление присутствия в картине дополнительно закрепляется реалистически-достоверным показом мельчайших деталей и оптически-иллюзорной трактовкой поверхностей предметов, словно рассматриваемых в упор, как на картинах старых мастеров.

Изображение часов на стене говорит о том, что мимо внимания Дикса также не прошла символика *memento mori*, как в портретах Георга Гисце и других моделей, причем соседство с идолообразной фигурой врача и инструментами его профессии сообщает такому сближению отчетливо иронический



3. **Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гизе. Фрагмент**.
1532.
Дерево, масло.
Берлинская картинная галерея.
Источник: wga.hu

характер. К числу атрибутов профессиональных занятий относятся лобное зеркало отоларинголога и рентгеновский аппарат, огромный флуоресцентный экран которого, наподобие огромной сферы, эффектно обрамляет голову врача [9]. При взгляде на него ассоциация с прославленной «Четой Арнольфини» возникает в зрительском сознании практически в обязательном порядке, однако при

более внимательном рассмотрении такое сближение оказывается обманчивым, и даже не только оттого, что эффект затейливой игры отражений на изогнутой стеклянной поверхности также умели мастерски передавать германские художники, вроде того же Гольбейна, изобразившего в портрете данцигского купца стеклянную вазу с бликами по краям, в которой отражается переплет окна (ил. 3). В отличие от ван-эйковского шедевра, где отражение в зеркале показывает двух человек, входящих в комнату (с одним из них зритель может отождествить себя, а другой, по-видимому, является автопортретом ван Эйка), отражение на поверхности стеклянного экрана у Дикса являет взору образ совершенно пустой комнаты. Так идея зрительского присутствия, казалось бы, с такой настойчивостью утверждаемая живописными средствами, превращается в чистую фикцию, что, скорее, способно навеять ассоциации с изощренными экзистенциальными парадоксами дадаизма, которому немецкий художник отдал дань несколькими годами ранее. В этом смысле его картина представляет истинную парадигму магического реализма, непостижимо соединяя впечатление полного визуального правдоподобия показанных предметов (как и всей жизненной ситуации в целом) со столь же обостренным переживанием абсолютной невозможности их сосуществования в единой пространственной среде, вход в которую зрителю оказывается строго запрещен.

Однако столь парадоксальный ход художественного мышления, обнаруживаемый Диксом, вовсе не выглядит исключительным, особенно если вспомнить, сколько раз в картинах Северного Возрождения видимый образ реального мира оборачивался обманчивым призраком, расслаиваясь на разные «уровни нереальности» (если воспользоваться словами из заглавия знаменитой некогда книги С. Сендстрёма о монументальной живописи итальянского Ренессанса) [11]. Оттого «Портрет доктора Майера-Германна» представляется в качестве эталонного образца ретроспективно ориентированного искусства, свидетельствующего о вдумчивом изучении художниками новой вещественности традиций национальной школы и о настойчивом стремлении приобщиться к ним, разделив базовые эстетические ценности и выразительные приемы.

Искусство романтизма, назарейцы и новая вещественность

Эстетический диалог с искусством романтизма осуществлялся художниками новой вещественности на разных уровнях творческой активности, поскольку включал в себя как заимствование и последующее развитие отдельных мотивов в качестве своего рода «спонтанной творческой реакции» на произведения германских романтиков, так и более основательное осмысление идейных положений и принципов творческой деятельности, на которых они основывались. В качестве наиболее непосредственной формы отклика обозначим стилизацию, признаки которой отчетливо видны в портретном искусстве Отто Дикса, иногда в порядке художественного эксперимента имитировавшего стилевую манеру и тематику их произведений, к примеру, работ Фридриха Рунге («Портрет родителей», 1921, Цюрих, Художественный музей; «Новорожденный», 1927, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Что касается признаков общности разделяемых творческих установок и эстетической природы таких работ в целом, то они в новой вещественности, как это ни странно, обнаруживаются преимущественно в сближении с искусством назарейцев: обстоятельство, насколько нам известно, странным образом еще не отмеченное в научной литературе, хотя ссылка на него способна как минимум выявить ряд важных аспектов в картинах немецких художников XX века.

Сближение двух творческих миров, разделяемых периодом времени в одно столетие, вместившее в себя великое множество исторических событий, а также заметной разницей идейно-мировоззренческих установок, тем не менее кажется удивительным только на первый взгляд, поскольку при более внимательном рассмотрении между эстетическими стратегиями, принятыми в искусстве художников-членов Братства святого Луки и живописцев новой вещественности, обнаруживаются определенные признаки близости. Наиболее очевидный критерий, свидетельствующий об этом, состоит в ретроспективной ориентированности художнических усилий, проявляющих себя в старательном воссоздании стилистических средств, технических приемов и до известной степени изобразительной тематики старинного искусства, что в современных условиях заведомо должно было восприниматься в качестве архаизма. Оттого подобный выбор должен был представать в качестве отчетливого выражения принципиальной эстетической позиции, сущность которой состояла — помимо полного неприятия того, что принято именовать «новаторскими тенденциями» в современном искусстве,— в настойчивых поисках собственной национальной идентичности путем подражания культовым образцам старонемецкого искусства. Кроме восхищения эстетическими достоинствами, их почитание в обоих случаях было обусловлено специфическими причинами, порожденными особыми условиями общественно-политической обстановки, когда после катастрофического поражения в войне, будь то наполеоновские войны или Первая мировая



4. **Филипп Фейт. Женский портрет**.
Первая половина 1820-х.
Холст, масло.
124,5 × 85,2.
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва.
Источник: newpaintart.ru

(о чем уже упоминалось выше), пробудившиеся тенденции национального возрождения находили выход преимущественно в сфере умственной и творческой активности. Отсюда настойчивое стремление к обретению собственной этнокультурной идентичности, утраченной ранее в условиях нивелирующего господства канонического наднационального начала, олицетворяемого неоклассицистической доктриной в такой же мере, как и изощренными формальными поисками авангардных направлений предвоенного времени.

Однако по мере ее отыскивания художники новой вещественности всё больше обнаруживали себя в положении, отчасти схожем с тем, в котором столетием ранее оказались члены римского братства святого Луки. Благодаря онтологическому сходству, объединяющему обе стилевые системы по пассеистическому признаку, те и другие в качестве условия *sine qua non* должны были разрешить труднейшую задачу, суть которой заключалась в следующем. При таком ретроспективном подходе, который был принят за основополагающую норму у тех и других, главным условием служило умение адаптировать формальную лексику современного искусства (в одном случае позднего академического неоклассицизма, в другом — реалистической манеры с элементами модернистского формотворчества) к стилевым приемам Возрождения (в новой вещественности — Г. Гросс, О. Дикс) и барокко (М. Бекман, отчасти А. Канольд), что таило в себе опасность эклектизма. При этом полученная стилевая амальгама, заведомо исключающая возможность точной временной локализации в силу крайней разнородности формальных слагаемых, тем не менее должна была точно отвечать характеру изобразительного содержания, имеющего однозначную привязку к определенной исторической эпохе, будь то библейские сцены и христианские аллегории назарейцев, либо критика современных нравов у художников новой вещественности. Такое положение дел практически неизбежно побуждает поставить вопрос как о путях выбора стратегии для примирения взаимоисключающих творческих установок, так и о том, до какой степени ее применение оказалось успешным. Оставляя на будущее углубленное искусствоведческое изучение этой интереснейшей темы, упомянем теперь лишь ряд примеров из области портретного жанра, показывающих, насколько похожими в итоге оказались творческие результаты, достигнутые назарейцами и художниками новой вещественности.

Причину сходства следует искать в том, что те и другие столкнулись с одинаковой дилеммой, суть которой состояла в том, что при изображении модели необходимо было в первую очередь выразить духовное начало, составляющее основу сознания человеческой личности (или одно из проявлений гегелевского абсолютного духа), но — в формате станковой картины, *a priori* подразумевавшем показ чувственно постигаемой реальности, что составляло главную его задачу со времени эпохи Возрождения. Формой компромисса, допускавшей разрешение обеих задач в рамках одного живописного произведения, служил показ модели, погруженной в углубленно-сосредоточенное созерцание, полностью изолировавшее от окружающей среды в такой же мере, как и от зрителя. Каким оно оказывалось в практическом осуществлении, можно судить на примере портрета неизвестной молодой женщины в траурном платье кисти Филиппа Фейта из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина (выполнен в первой половине 1820-х годов, ил. 4). Необходимость показа самоуглубленного, даже самоотрешенного состояния героини, представляющей собой, кажется, идеальное художественное воплощение самой способности представления (в терминах теории познания Г.В.Ф. Гегеля), обусловила такие особенности изображения, как статичная, лишенная малейшего намека на движение поза, полное отсутствие мимической игры, устремленный в сторону от зрителя взгляд, исключающий возможность визуального контакта. Однако в отсутствие осознанных проявлений созидающей человеческой воли, как бы усыпленной созерцанием, особое значение обретают натюрмортные мотивы, возвышенные до уровня самостоятельных элементов в предметно-бытовом ансамбле картины, чему содействует не только иллюзионистическая трактовка, доводящая их изображение до уровня «обманок», но и символическое значение, которым они наделены.

Несколько преувеличивая, но с определенным основанием можно заметить, что в женском портрете из московского собрания, а равным образом и в других немногочисленных портретах, выполненных, к примеру, Фридрихом Овербеком («Портрет Франца Пфорра», 1810, Берлин, Старая национальная галерея) и Францем Пфорром («Автопортрет», 1810, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт), заключена, как в прорастающем зерне, портретная концепция искусства новой вещественности. Среди многочисленных женских портретов, составляющих ее галерею, отметим один как обладающий наибольшим сходством с работой из Галереи искусства стран Европы и Америки ГМИИ имени А.С. Пушкина: это портрет дамы кисти неизвестного художника, выполненный около 1930 года (частное собрание в Германии, ил. 5), где модель, погруженная в раздумья, также показана в черном платье и смотрящей в сторону от зрителя. Что особенно важно, художники новой вещественности, подобно своим предшественникам, стремились к тому,



5. **Неизвестный художник. Женский портрет**.
Около 1930.
Холст, масло.
100 × 71.
Германия,
частное собрание.
Источник:
lehr-kunstauktionen.de

чтобы по возможности самоустраниться, как бы сойти со сцены в воображаемом эстетическом диалоге зрителя с произведением искусства, осмысляемым оттого в качестве абсолютно самодостаточного феномена. Зримое выражение такой тенденции нетрудно усмотреть в особом характере трактовки живописной фактуры, лишенной малейших следов прикосновения кисти, что усиливает впечатление созерцания артефакта, возникшего и существующего помимо участия какой-либо творческой воли. Именно здесь, как нам представляется, присутствует еще один исключительно важный признак общности, который объединяет творчество назарейцев и художников новой вещественности. Его суть состоит в том, что не только картине, но и самому картинному изображению сообщается качество некоего эстетического абсолюта, не просто тождественного своему жизненному прототипу, как в искусстве реализма, и даже не идентичного ему, но, напротив, совершенно не зависящего от него (а значит, что особенно важно, и от условий постоянно меняющейся реальности) благодаря пребыванию в области вечно-неизменного и всеобщего, в которой, и только в ней одной, раскрывается истинная природа вещей. В сущности, ее обнаружение, с точки зрения философской основы искусства новой вещественности, и составляло главную творческую задачу художников, разделявших ее основополагающие ценности.

Искусство реализма, Адольф Менцель и новая вещественность

Если близость к романтическому искусству раскрывается в новой вещественности преимущественно на уровне базовых установок, то связь с реализмом обнаруживала себя непосредственно в практике творческой деятельности, что тоже по-своему закономерно, принимая во внимание характер интересов у художников, склонявшихся к отходу от крайностей модернизма ради объективного воссоздания реальности. При этом следует четко разделять приверженность нормам реализма как творческого метода, основанного на принципе социальной типизации и художественного обобщения (что было характерным, к примеру, для портретной живописи новой вещественности), и интерес к местной версии реалистического направления, утвердившейся на немецкой почве благодаря Адольфу Менцелю. В первом случае, когда речь идет о таких знаковых для новой вещественности картинах, как «Портрет писателя М. Херманна-Нейсе» Георга Гросса (1925, Мангейм, Художественный музей, ил. 6) или «Портрет журналистки Сильвии фон Харден» кисти Отто Дикса (1926, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду), имеет смысл говорить о специфическом, свойственном именно реалистическому искусству, подходе к разрешению изобразительной задачи, который соединяет поразительную пристальность художнического видения, особую цепкость взгляда, с остротой и точностью социальной характеристики, отчего такие произведения воспринимаются как совершенное выражение духа межвоенного времени. В равной мере новая вещественность разделила социально-критический подход, свойственный реализму XIX столетия со времени Оноре Домье и Густава Курбе, поскольку ему вослед также показывала картины ужасающей нищеты и убожества (Вернер Хофманн, «Под мостом», 1931–1932, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров), а иногда и тех, кому предстоит изменить существующий порядок вещей (Отто Грибель, «Кочегар», 1920, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров).

Однако с точки зрения поставленной исследовательской задачи куда более важным оказывается осуществление поиска сюжетно-тематических и стилевых аналогов с немецкой версией реалистического искусства, которая на фоне других европейских школ обладала рядом заметных особенностей. Одна из них — присутствие оригинальной типологии так называемых уличных сцен (*die Strassenszenen*), сформировавшейся в искусстве Адольфа Менцеля, в котором присутствуют две разные иконографические версии темы повседневной жизни современного города. Одна представлена картинами с панорамным охватом пространства, показывающими городские виды с толпами прохожих, заполнившими оживленные улицы и бульвары («Выходной день в Париже», 1869, Дюссельдорф, Художественный музей, ил. 7). К другой относятся небольшие жанровые сцены с изображениями малозначительных эпизодов повседневной жизни, рассматриваемых вблизи так, словно мы видим их глазами очевидца, располагающегося совсем неподалеку («В Люксембургском саду», 1876, Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, ил. 8; «Пивная с садом», 1883, Швайнфурт, Собрание Г. Шефера). При всех отличиях, обе изобразительные версии темы обладают рядом схожих особенностей, наиболее существенная из которых заключается в принципе композиционного решения таких картин. Композиция, как правило, составлена из нескольких равноценных фрагментов, представляя собой подобие мозаики самостоятельных сцен, обрамленных городским видом, изображением улицы или парка на заднем плане. Такое живописное построение, при котором отсутствие ясно обозначенного композиционного центра стимулирует движение зрительского взгляда вдоль картинной поверхности, заставляя



6. **Георг Гросс. Портрет писателя М. Херманна-Нейсе**. 1925. Холст, масло. 100 × 101,5. Художественный музей, Мангейм. Источник: old.bigenc.ru

«считывать» все новые подробности и занимательные детали, удачно согласуется с еще одним выразительным приемом. Его суть состоит в том, что точка наблюдения обычно размещается несколько выше уровня голов идущих по улице людей, создавая впечатление хаотического «броуновского движения», настоящего человеческого «муравейника», каким являлся образ современного мегаполиса воображению художника, сформировавшегося как творческая личность в эпоху бидермейера («После полудня в саду Тюильри», 1867, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Что особенно интересно, это движение всегда разнонаправленно, не имеет общего центра, поскольку фигуры устремляются в разные стороны, как бы подчиняясь мощной центробежной силе, что усиливает впечатление разобщенности и внутреннего отчуждения (качество душевной природы, свойственное, в первую очередь, самому Менцелю). Подразумевая несопричастность художника (а также зрителя) показываемым жизненным эпизодам, существующим как бы помимо его творческой воли, использование такого приема задает эмоциональную дистанцию, не позволяющую уловить

7. **Адольф Менцель. Выходной день в Париже**.
1869.
Холст, масло.
48,4 × 69,5.
Художественный музей, Дюссельдорф.
Источник:
The Yorck Project, 2002[1]



8. **Адольф Менцель. В Люксембургском саду**.
1876.
Холст, масло.
21 × 28.
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва.
Источник: collection.pushkinmuseum.art



[1] The Yorck Project. 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM). 2002. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

внутренний духовный смысл в той «суете сует», что открывается взгляду среди больших городов, обитатели которых словно не замечают друг друга, лавируя среди лабиринтов улиц, бульваров и площадей.

К иконографическому типу «уличной сцены», разделяющей ряд общих признаков с произведениями Адольфа Менцеля, принадлежит большое количество работ у художников новой вещественности, показывающих повседневную жизнь Веймарской республики, теперь рассматриваемую как бы в упор, с предельно близкого расстояния, отчего ее социальные контрасты и противоречия становятся особенно заметными, особенно больно ранящими глаз. Такие сцены встречаются у Рудольфа Шлихтера («Хаусвогтайплатц», ок. 1926, Оффенбах-ам-Майн, собрание Кристины и Фолькера Хубер) и Отто Дикса («Уличная сцена. Дюссельдорф», 1923; «Дамы и господа», 1922, обе — частное собрание). Особенно много их было у Георга Гросса, который, однако, внес в нее ряд заметных корректив. Стремясь усилить впечатление разобщенности, он, как это было принято в искусстве кубизма, показывал фигуры прохожих видимыми с разных точек зрения, иногда — разбросанными на плоской поверхности листа, словно в виде проекции, что еще более усиливает мозаичное впечатление от композиции, подобранной из разных фрагментов (лист 1 из серии «*Ecce homo*», 1922–1923, литография). В других случаях художник прибегает к фрагментации изображаемого, используя резкие композиционные срезы, создающие впечатление «стоп-кадра», отчего показываемый мотив, будь то чье-то лицо или фигура прохожего, как бы замирает на ходу, резко отделяясь от панорамы улицы («Уличная сцена (Курфюрстендамм)», 1925, Мадрид, Национальный музей Тиссен-Борнемисса, ил. 9). Неизменным оказывается одно: каждая фигура предстает изолированной от остальных, существуя в собственном духовном и пространственном измерении, полностью отчужденная от окружающих («Променад», 1930, частное собрание). Важным в связи с этим также является то, что взгляды идущих обычно не встречаются, каждый смотрит перед собой, не замечая никого вокруг.

Чтобы закрепить впечатление необратимого распада социальных связей, художник строит траектории движения каждого из персонажей таким образом, что они обычно располагаются параллельно друг другу, что априори исключает какое-либо эмоциональное взаимодействие между ними («Сумерки», 1922, Мадрид, Национальный музей Тиссен-Борнемисса, ил. 10; «Прохожие. Берлин», 1926, Берлин, Собрание Юдин). Такое впечатление усилено благодаря тому, что в некоторых листах уровень земной поверхности резко поднят, отчего движению сообщается заметно ускоренный характер, что еще больше отделяет людей друг от друга. В целом, такое композиционное построение было призвано выявить внутренне конфликтный характер современной жизни, показать ее кризис, что отчетливо заметно при сравнении, к примеру, с городскими видами немецких художников-импрессионистов, которые, как Лессер Ури, старательно избегали показа социальных контрастов, концентрируясь преимущественно на переживании неуловимых зрительных впечатлений.

Импрессионизм и новая вещественность

На первый взгляд, опыт немецкого импрессионизма не сыграл заметной роли в развитии искусства новой вещественности. Интерес к передаче мимолетной игры света на поверхности предметов и постоянным изменениям состояния атмосферной среды всегда оставался для нее чуждым, поскольку ее эстетическая программа подразумевала необходимость выявления основополагающих, неизменно-вечных сущностных свойств окружающего мира (это особенно хорошо видно на примере пейзажей Карла Гроссберга и натюрмортов Александра Канольда и Георга Шольца). Иногда даже выбор сюжетной тематики у художников новой вещественности выглядит откровенной насмешкой над содержанием хорошо известных импрессионистских картин: в этом смысле «Птичий ад» М. Бекмана (1937, частное собрание) представляется не чем иным, как язвительнейшей насмешкой над знаменитой «Аллеей попугаев» М. Либермана (1902, Бремен, Кунстхалле) с ее поистине райскими красками идиллического паркового пейзажа. Однако в жанровых сценах Либермана с их меланхолически-созерцательными интонациями оживает такое же ощущение отчужденности от показываемого мира, которое свойственно искусству новой вещественности, внимательно рассматривающему мир как бы с некоторого удаления, чтобы оставаться неизменно беспристрастным.

По нашему мнению, имеет смысл выделить как минимум три признака сходства, существующего между новой вещественностью и стилевым направлением немецкого импрессионизма конца XIX – начала XX века, определяемых в первую очередь его национальным своеобразием, хорошо заметным в сравнении с другими европейскими школами.

Во-первых, в зрелых работах Макса Либермана, которые представляются в качестве эталона германского импрессионизма, тончайшая живописная передача атмосферных эффектов, оставляющая впечатление изменчивости натурного мотива, соединяется с тщательно выстроенной



9. **Георг Гросс. Уличная сцена (Курфюрстендамм)**. 1925. Холст, масло. 81,3 × 61,3. Национальный музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид. Источник: museothyssen.org



10. **Георг Гросс. Сумерки**.
1922.
Бумага, акварель, чернила.
52,3 × 40,5.
Национальный музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид.
Источник: museothyssen.org



11. **Макс Либерман. Время отдыха в амстердамском приюте**.
1882.
Холст, масло.
78,5 × 107,5.
Художественный институт Штеделя, Франкфурт-на-Майне.
Источник: heathermccaw.wordpress.com

композиционной структурой и кропотливой проработкой картинной поверхности, сообщающими таким произведениям характер редкого эстетического совершенства, достижение которого оказывается куда важнее переживания ускользающих оптических эффектов освещения. По удачному выражению исследователя, творческому подходу Либермана было свойственно «понимание станковой картины как эстетического объекта, а не визуального рассказа» [12, с. 169]. Редкое для Европы 1920-х годов осознанное стремление к достижению художественного совершенства, при котором законченное произведение воспринимается в первую очередь как эстетический образец (причем суждения выносятся в согласии с традиционными критериями, когда оцениваются рисунок, колорит или композиционное построение), в равной степени отличало искусство новой вещественности, что легко объясняется его стремлением к воссозданию традиционных форм, принципов и даже технических приемов станковой живописи.

Во-вторых, свойственное ему стремление к раскрытию экспрессивного потенциала картинного колорита также находит аналогии в живописи немецкого импрессионизма, который (в отличие от французской школы) имел ряд специфических черт в том, что касалось цветового строя картин. Если говорить о Либермане, то особенность его творческого метода заключалась в том, что художник (по крайней мере, в зрелый период творчества) избегал писать объекты, помещенные в яркий поток света, предпочитая мотивы затененных аллей или поросших деревьями двориков («Время отдыха в амстердамском приюте», 1882, Франкфурт-на-Майне, Художественный институт Штеделя, ил. 11), что в куда большей степени приближало его к Вермеру и голландским живописцам XVII века, чем к современникам-французам. Снижение интенсивности освещения имело естественным следствием необходимость введения ярких цветовых акцентов как единственной возможности избежать потемнения общего тона картины, поверхность которой у Либермана испещряется сложным декоративным узором, образованным ярко-алыми платьями воспитанниц или пестрой расцветкой перьев попугаев, притаившихся в тени. Схожую

тенденцию к усилению локального цвета несложно также уловить у художников новой вещественности в их натурных сценах, где выразительными колористическими акцентами усиливается эмоциональная экспрессия образов.

Наконец, отметим определенное сходство образного решения, существующее между ней и той линией стилистической эволюции в немецком импрессионизме, которую отличала склонность к выразительности колористических сочетаний и драматической патетике содержания. Ее образуют работы Ловиса Коринта («На бойне», 1893, Штутгарт, Государственная картинная галерея) и Макса Слефогта («Танец смерти», 1896, Швайнфурт, музей Георга Шефера), некоторые поздние композиции Макса Либермана («Самсон и Далила», 1902, Франкфурт-на-Майне, Художественный институт Штеделя). Если не принимать их во внимание, то сложно объяснить, к примеру, генезис трагических аллегорий Макса Бекмана («Ночь», 1919, Дюссельдорф, Художественный музей земли Северный Рейн-Вестфалия), экспрессивная стилистика которых, равно как и иносказательное содержание, заметно выделяет их на общем фоне искусства новой вещественности.

Выводы

Анализ живописных произведений новой вещественности, рассматриваемых в общем контексте исторического развития немецкой художественной школы начиная с эпохи Возрождения до начала XX века, позволил сделать ряд важных выводов, объясняющих причины ретроспективной ориентации этого творческого направления и уточняющих ряд положений его эстетической программы.

В первую очередь, выдвинуто предположение, что наиболее заметным его представителям было свойственно стремление к настойчивому утверждению собственной национальной идентичности, осуществлявшемуся за счет постоянных отсылок к достижениям старонемецкого искусства и остроумному обыгрыванию заимствованных оттуда изобразительных и содержательных мотивов в порядке своеобразного творческого диалога с произведениями, возникшими в эпоху Возрождения и в XIX столетии.

Также удалось установить определенную общность в подходе к творческой интерпретации национального художественного наследия, который был свойствен как членам Братства святого Луки, именовавшим себя назарейцами, так и мастерам новой вещественности.

С другой стороны, обнаружены признаки типологической близости, существующие между их произведениями и работами крупнейшего немецкого художника-реалиста XIX века Адольфа Менцеля и выражающиеся, в частности, в использовании схожих выразительных приемов, что заметно в изобразительной трактовке темы повседневной жизни современного города (типология «уличных сцен», die Strassenszenen).

В качестве источника художественных влияний куда меньшее значение для новой вещественности имело искусство немецкого импрессионизма, хотя обе творческие тенденции сближает одинаковое понимание роли картинного колорита как важнейшего фактора образной экспрессии, а также отношение к законченному живописному произведению в первую очередь как к эстетическому объекту, что было в целом нехарактерно для искусства западноевропейского модернизма 1920–1930-х годов.

Список источников

1. Носикова К.А. Понятие «художественная школа» в искусствоведении // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2024. № 4 (54). С. 62–69.
2. Wölfflin H. Die Kunst der Renaissance Italien und das deutsche Formgefühl. München: F. Bruckmann AG, 1932. 224 S.
3. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М.: Юрайт, 2025. 181 с.
4. Беликова М.А. Репрезентация современного города и технического прогресса в работах художников Новой вещественности (Германия, 1920–1930-е годы) : автореф. дис. … кандидата искусствоведения [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. М., 2023. 33 с.
5. Петракова Е.А. Отто Дикс и старые мастера: к вопросу об интерпретации картин старых мастеров в искусстве XX века // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. 2005. Том 2. С. 111–121.
6. Flavell M.K. George Grosz: a biography. New Haven and London: Yale University Press, 1988. 352 p.
7. Murray A. A war of images: Otto Dix and the myth of the war experience // Aigne Journal. 2014. № 1 (5). P. 56–69.
8. Lubar R.S. Narrating the nation: Picasso and the Myth of El Greco // Picasso and the Spanish tradition / ed. J. Brown. New Haven: University Press, 1996. P. 26–60.
9. Patel A.L. Laryngology in art. The Portrait of Dr Wilhelm Mayer-Hermann // Otolaryngology Head Neck Surgery. 2016. № 6 (155). P. 1012–1013.

10. Janson H.W., Janson D.J. The story of painting: from cave painting to modern times. New York: Random House Value Publishing, 1985. 164 p.
11. Sandström S. Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963. 260 p.
12. Омельяненко М.В. Эволюция художественного метода Макса Либермана в контексте европейского искусства второй половины XIX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 3 (52). С. 166–170.

References

1. Nosikova, K.A. (2024) 'The concept of "art school" in art history', *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*, (4), pp. 62–69. (In Russ.)
2. Wölfflin, H. (1932) *Die Kunst der Renaissance Italien und das deutsche Formgefühl*. München: F. Bruckmann AG. (In Germ.)
3. Wölfflin, H. (2025) *Italian and German Renaissance art*. Moscow: Yurayt. (In Russ.)
4. Belikova, M.A. (2023) *Representation of a modern city and technical progress in the works by New Objectivity painters (Germany, the 1920s–1930s)*. Cand. Art Sc. thesis. Absrt. Moscow. (In Russ).
5. Petrakova, E.A. (2005) 'Otto Dix and Old Masters: towards the interpretation of Old Masters paintings in the 20th century art', *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts*, (2), pp. 111–121. (In Russ.)
6. Flavell, M.K. (1988) *George Grosz: a biography*. New Haven and London: Yale University Press.
7. Murray, A. (2014) 'A war of images: Otto Dix and the myth of the war experience', *Aigne Journal*, (1), pp. 56–69.
8. Lubar, R.S. (1996) 'Narrating the nation: Picasso and the Myth of El Greco', in Brown, J. (ed.) *Picasso and the Spanish tradition*. New Haven: University Press, pp. 26–60.
9. Patel, A.L. (2016) 'Laryngology in art. The Portrait of Dr Wilhelm Mayer-Hermann', *Otolaryngology Head Neck Surgery*, (6), pp. 1012–1013.
10. Janson, H.W. and Janson, D.J. (1985) *The story of painting: from cave painting to modern times*. New York: Random House Value Publishing.
11. Sandström, S. (1963) *Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
12. Omelyanenko, M.V. (2020) 'The evolution of Max Liebermann's method and European art of the second half of the 19th century', *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*, (3), pp. 166–170. (In Russ.)

Информация об авторе

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

Information about the author

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

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

Статья поступила в редакцию 31.10.2025; одобрена после рецензирования 14.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.
The article was received by the editorial board on 31 October 2025; approved after reviewing on 14 November 2025; accepted for publication on 20 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 178–195. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 178–195. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.038.6:7.038.55(430)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.010

Театрализованная инсталляция в педагогической практике Государственной художественной академии Дюссельдорфа



Орлова Евгения Валерьевна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-код (Science Index): 3567-5552

Аннотация. Статья посвящена тем важным проблемам искусства эпохи постмодерна, в частности в период 1960–1980-х годов, которые получили отражение в педагогической деятельности Государственной художественной академии Дюссельдорфа. Показано, что размытие границ между различными видами искусства, а также самим искусством и реальной жизнью привело к утверждению и популярности художественного акционизма. Такая театрализованная форма творчества привела к синтезу с инсталляцией и утверждению нового способа творческой коммуникации. В связи с жанровой вариативностью инсталляции поставлен вопрос о терминологической унификации ее различных наименований. Использовано понятие «театрализованная инсталляция». Обосновано, что ее символическая «театрализация» происходит на основе концепции и поддается интерпретации лишь в смысловом пространстве самой акции. Исследование проведено с применением иконографического и семиотического методов анализа. На примере творчества Йозефа Бойса изучены приемы, методы и оригинальный материал для художественного воплощения многочисленных арт-объектов, которые включили органику, природный камень, деревья и даже элементы костюма самого художника. Изучена утопия альтернативной «Академии в ландшафте», которая воплотилась в его искусстве через символические знаки.

Ключевые слова: искусство постмодерна, художественная школа, художественная акция, театрализованная инсталляция, миф, художественная академия, Дюссельдорф, Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Ханс Холляйн

Для цитирования: Орлова Е.В. Театрализованная инсталляция в педагогической практике Государственной художественной академии Дюссельдорфа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 178–195. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.010.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1248.

© Орлова Е.В., 2025

Original article

Theatricalized installation in the pedagogical practice of the Düsseldorf Art Academy

Evgenia V. Orlova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-code (Science Index): 3567-5552

Abstract. This article delves into the key issues of postmodern art during the 1960s to 1980s, specifically focusing on the teaching practices of the Düsseldorf State Academy of Arts. It highlights how the blurring of boundaries between different art forms and between art and reality led to the emergence and popularity of artistic actionism. This form of creativity, which incorporated elements of theatre, also paved the way for a fusion with installation art, creating a new mode of artistic expression. However, the diverse nature of installation art raises the question of terminology and the need for a unified understanding of its various designations. In this article, the term "theatricalized installation" is used to describe this form of art. It is argued that this symbolic "theatricalization" is rooted in conceptual foundations and can only be fully understood within the context of the action itself. The work of Joseph Beuys is used as an example to explore the techniques, methods, and original materials used in creating numerous art objects, including organic matter, natural stone, wood, and even elements of the artist's own attire. Beuys' art also embodies the utopian idea of an alternative "Academy in the Landscape" through symbolic imagery. This analysis incorporates iconographic and semiotic methods.
Keywords: postmodern art, art school, art action, theatricalized installation, myth, Kunstkademie, Düsseldorf, Joseph Beuys, Nam June Paik, Hans Hollein

For citation: Orlova, E.V. (2025) 'Theatricalized installation in the pedagogical practice of the Düsseldorf Art Academy', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 178–195. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.010. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1248. (In Russ.)

Введение

В XVIII веке, во времена своего основания курфюрстом Карлом Теодором, Государственная художественная академия Дюссельдорфа именовалась Академией живописи, архитектуры и скульптуры. Тогда, в 1773 году, ее создание стало делом особой важности. В течение столетий эта академия обрела принципиально новый образ. Вспоминая немецкое крылатое выражение «*die Mutter aller Schulen*», можно сказать, что академия стала «матерью для всех новых школ и направлений» — местом, где рождаются идеи и новаторство. Так, к концу XX века академия уже являла собой яркий очаг творческого вольнодумства. Немецкая художественная критика обратила внимание на вопросы, связанные с художественной антропологией, образно-символической и культурной значимостью этой легендарной академии на улице Айскеллерштрассе в Дюссельдорфе. Так, Т. Клемм написала, что создается впечатление, будто все «главные тайны» современного искусства скрываются именно за этим массивным, похожим на крепость, зданием XIX века: «свобода и независимость творчества, харизматичность отдельных художников, культ гения, успех, основанный на рыночной экономике, и множество традиций» [1, S. 76].

Особое внимание следует уделить вопросу русского перевода названия Художественной академии Дюссельдорфа (от нем. *Staatliche Kunstakademie* / «Штатлихе Кунстакадеми»). Здесь представляются приемлемыми и обоснованными такие принципы, как транслитерация и перевод каждого слова. Русскоязычная литература,

каталоги и буклеты выставок предлагают различные варианты перевода названия *Staatliche Kunstakademie*, среди которых есть интерпретационные, и их нельзя считать полностью удовлетворительными и эквивалентными. К примеру, такие переводы, как «Академия искусств» и «Академия художеств», заключают в себе некоторую неточность. Они связаны с поиском русского эквивалентного наименования, однако носят условный характер и не отражают региональную особенность организационно-правовой формы Художественной академии Дюссельдорфа в конце XX века.

Так, в каталоге «Пути немецкого искусства…» был сделан выбор в пользу такого перевода, как «Дюссельдорфская академия искусств» [2, с. 86]. Однако в этом случае нет абсолютного совпадения с организационно-правовой и учебной структурой Художественной академии Дюссельдорфа, где обучают будущих художников прежде всего с уклоном в изобразительное искусство. Следовательно, данная специфика академии, которая по официальным документам «делает ставку исключительно на изобразительное искусство»[1], не соответствует предложенному выше «эквиваленту» перевода с отсылкой ко многим разным «искусствам». Другим ведущим направлением образовательной деятельности Художественной академии Дюссельдорфа стала арт-педагогика, которая также совсем не отражается в вышеназванном интерпретационном названии.

При таком переводе, как «дюссельдорфская Академия художеств», который можно встретить в каталоге «Йозеф Бойс: Призыв к альтернативе» [3, с. 113], также нет абсолютной аналогии: Художественная академия Дюссельдорфа является вовсе не профессиональным творческим сообществом, а учебным заведением для будущих художников.

Когда в начале XXI века министерство инноваций, науки и исследований земли Северный Рейн-Вестфалия претерпело реструктуризацию и стало курировать также культуру, оно приобрело свое новое, современное название — Министерство культуры и науки. Так, данное министерство окунулось в мир искусства и стало активно разрабатывать концепцию развития Художественной академии Дюссельдорфа, в связи с чем заключило с ней договор[2] в 2019 году. Этот документ можно рассматривать как один из важнейших источников для анализа государственной образовательной политики ФРГ, а также для исторической рефлексии в самом широком смысле. В данном договоре, на страницах с титулом и визой согласования, обозначены оба (старое и новое) названия немецкого Министерства: было важно не только закрепить факт правопреемственности, но также указать на принцип «верности истории». Договор скрепили подписи министра Изабель Пфайффер-Поенсген (*Isabel Pfeiffer-Poensgen*) и профессора Карла-Хайнца Петцинка (*Karl-Heinz Petzinka*). Этот документ был призван поспособствовать образовательной деятельности Художественной академии Дюссельдорфа, а также сохранению ее уникальных характеристик и исторической специфики. Речь шла о государственной поддержке новаторских импульсов и методов в педагогике и творческой практике. К примеру, на основе данного намерения предполагалось создать и изучать историческую коллекцию Дюссельдорфской академии художеств, в связи с чем была основана Галерея — «*Die Neue Sammlung*». Ее демонстрация происходила в дюссельдорфском Музее «Кунстпаласт» (*Museum Kunstpalast*). Экспозиционная концепция основана на предпосылке неразрывной связи между преподаванием, теорией и художественной практикой.

По данному договору государство брало на себя обязательство поддерживать национальную и международную художественную деятельность, повышать рейтинг академии, оказывать ей поддержку в разработке учебных программ и определении общей образовательной концепции, а также обеспечивать ее взаимодействие и консультации с региональными художественными школами.

В данной статье поставлена цель — сделать анализ видовой и жанровой специфики искусства эпохи постмодерна, в частности 1960–1980-х годов. Для этого в исследовании были поставлены и решены следующие задачи: во-первых, изучение педагогической деятельности Художественной академии Дюссельдорфа, в стенах которой утверждалось понятие творческой свободы; во-вторых, характеристика такой коммуникативной формы, как театрализованная акция, в пространстве которой возникла инсталляция; в-третьих, обоснование понятия «театрализованная инсталляция», необходимости его использования и контекстуальной уместности; в-четвертых, изучение многообразных приемов, методов и материалов инсталляции на примере творчества Йозефа Бойса; и, наконец, в-пятых, рассмотрение социальной утопии академии в ландшафте, которая представила собой субъективное воплощение мифического опыта «свободного» искусства.

[1] Hochschulvertrag zwischen dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen und der Kunstakademie Düsseldorf. [PDF-Dokument]. Düsseldorf, 2019. 20 S. S. 3 // Ministerium für Kultur und Wissenschaft NRW. URL: https://www.mkw.nrw (дата обращения: 15.09.2024).

[2] Там же.

Театрализованная инсталляция как художественный термин

В XX веке инсталляция утверждает себя как самостоятельный вид искусства, и тем не менее остаются открытыми различные вопросы: от терминологии до ее жанровых вариаций. В эпоху постмодерна, в последние десятилетия XX века, идея инсталлирования арт-объектов вызревала через поп-арт 1960-х годов, наследие которого представлялось всё еще неисчерпанным. Одновременно задались вопросом о пересмотре «классического» наследия, к которому, как казалось, было возможно причислить даже художественный авангард начала XX века. И через поп-арт совершался своеобразный откат к памяти о признанных мэтрах дадаизма, о Марселе Дюшане с его творческим приемом реди-мейд (от англ. «готовая вещь»). Так, на протяжении последних десятилетий — 1960–1990-х годов — на художественной сцене ФРГ появилась инсталляция, которая, однако, приобрела немало новых характеристик.

Существуют многочисленные термины: арт-объект, ленд-арт, инсталляция *in situ*, ландшафтная архитектура, *sky art*, арт-интервенция, которые указывают на своеобразие проявления инсталляции в пространстве и специфику ее формы.

Термины, используемые для характеристики инсталляции, оказываются неустойчивыми, зыбкими в своих смысловых границах: они появляются, пульсируют, трансформируются, пересекаются или вообще исчезают, вытесненные какими-то новыми понятиями. Как написал В.С. Турчин, необходимо критично относиться к используемой терминологии: «каждое новое поколение исследователей и критиков стремится создать свою терминологию или обновить имеющуюся, в той или иной мере уточнить ее» [4, с. 62]. Искусствовед справедливо обратил внимание, что новая терминология связана с появлением «различных моделей истории» и истории искусства, которые неизбежно «встраиваются друг в друга». Как следствие, становится принципиально важна ясность и унификация использованных понятий. Художественный термин — это основной элемент описания и анализа произведения искусства, в данном случае такого, как инсталляция. Использованное понятие призвано указать, какой способ художественного, образного и технического воплощения выбрал художник. И тем не менее многочисленные термины, характеризующие инсталляцию, пока еще не получив унификации, остаются размытыми, запутанными и туманными.

Из-за такой понятийной нестабильности приходится порой использовать, как предлагали сами теоретики постмодернистского искусства, так называемую импровизированную терминологию и даже неологизмы. Например, Р. Барт писал: «Чаще же всего мне бывают нужны понятия-однодневки, связанные с сугубо частными обстоятельствами, и в подобных случаях без неологизма не обойтись» [5, с. 279]. Французский философ признавал, что такие термины-неологизмы «нередко вызывают иронию», поскольку само понятие превращается в «конститутивный элемент мифа», вернее, порождает некую новую мифологию современности [5, с. 279].

Итак, новаторство и педагогическая практика ряда мастеров Художественной академии Дюссельдорфа, прежде всего Нам Джун Пайка и Йозефа Бойса, привели к синтезу инсталляции с театрализованными формами творчества. И здесь, пожалуй, не найти другого слова, кроме «театрализованной инсталляции». Вновь вспомним Р. Барта, который с известной долей самоиронии написал: «утешимся сознанием того, что зато понятие-неологизм не бывает произвольным,— оно возникает на основе рационального принципа смысловой пропорции» [5, с. 279].

Театрализованная инсталляция как свободный жанр в Художественной академии Дюссельдорфа

В последние десятилетия XX века в соответствии с учебной моделью Художественной академии Дюссельдорфа предполагалось избегать жесткой сосредоточенности на дисциплинах и стремиться к совершенно иному «свободному» подходу — к развитию индивидуальной творческой личности во всей ее многогранности.

Данный период представляет интерес с точки зрения проблематики искусства эпохи постмодерна, когда было важно сохранить ежедневное переживание мифа и когда благодаря современному искусству становились обозримыми природа, социум и сам человек со своим глубоко субъективным опытом, в том числе восприятия свободы. Так, академия заложила много интересных творческих проектов, среди которых вызревала и крепла идея театрализованных форм творчества — как часть глобальной общекультурной мифологемы о «свободе» в эпоху постмодерна.

Это была академия особого типа, где почти ничего не было слышно о каком бы то ни было академизме. Изначально стояла задача утвердить сильные позиции именно живописи и скульптуры, пусть даже они были представлены в каком-то своем «неклассическом» проявлении. Однако очевидно, что многие ее студенты, со своим неугомонным поиском творческой свободы, активно погрузились в контекст многообразной проблематики: архитектуры, кино, видеоарта, фотографии, графического дизайна, сценографии и др. Тяга к вольнодумству и художественному синтезу

привела к массовому увлечению инсталляцией через театрализованные формы творчества.

Особо примечательной страницей в истории академии стали конец 1960-х – 1970-е годы, когда в ее недрах зародилось немало интересных течений современного искусства: от «Зеро» (*Zero*) до «органической скульптуры» Йозефа Бойса, от фотографий школы Бернда Бехера до живописи новой фигуративности начала 1980-х годов. В эпоху постмодерна здесь было ощутимо упорное желание освободиться от тесноты художественной мастерской и выйти вместе со своим искусством в открытое пространство. Эта идея, согласно которой границы искусства простирались до реальной жизни, была воспринята художниками еще через стратегию поп-арта конца 1950–1960-х годов. Всплеск увлечения «акциями» длился несколько десятилетий и был связан с саморепрезентацией художников: их уникальное творческое «Я» уже больше не пряталось в тени собственных произведений, а, наоборот, стремилось их даже заместить и играло активную и первостепенную роль.

Итак, речь идет о практике «акций» в Художественной академии Дюссельдорфа конца 1960-х – 1970-х годов и последующих десятилетий, которая включала в себя «жесты» и «действия» художника, а также сопутствующий «инвентарь» — многочисленные инсталляции. Они демонстрировались через театрализованную игру, которая привела к обновлению языка художественной коммуникации.

Развитию искусства в театрализованной форме также способствовал ряд обстоятельств. Во-первых, многие из студентов-выпускников, в числе которых были Йозеф Бойс, Маркус Люпертц и Йорг Иммендорф, репрезентировали в творчестве субъективные знаки «свободы и творческого мышления» и позже вернулись в Художественную академию Дюссельдорфа на должности преподавателей.

Во-вторых, Художественная академия Дюссельдорфа позиционировала себя как место активного междисциплинарного диалога, сформировавшегося благодаря лекциям, конференциям и исследованиям в различных областях культуры, техники, а также естественных наук: от географии до экологии. Когда в 1960-е годы художники западно-немецкой группы «Зеро» создавали световые и кинетические арт-объекты, их новаторство заключалось в поиске нового свободного экспозиционного формата. Отто Пине выбрал для творчества гелиевые многометровые шары, чтобы запускать их в открытый полет по небосклону. Демонстрируя световую кинетику, воздушные шары утверждали особую художественную идеологию «свободного», «небесного» и миротворческого искусства. Так, художественная программа «Зеро» манифестировала освобождение от оков земного притяжения, а также жанровых границ, музейных стен и всех традиционных предрассудков.

В-третьих, в 1960-е годы благодаря преподавательской деятельности мастера Йозефа Бойса Художественная академия Дюссельдорфа оказалась вовлеченной в творческое пространство интернационального движения «Флюксус». Совместно с Нам Джун Пайком и другими художниками Бойс искал свободы и новизны на экспериментальном поле музыкального акционизма, когда искусство словно приобрело «текучесть» своих видовых и жанровых границ и утверждало «интерактивность» всех художественных практик — музыки, театра, фото- и видеотехнологий. Это были ярко и провокационно поставленные концерты.

Так инсталляция прочно завоевала автономную позицию в существующем жанровом диапазоне и дерзко заявила о себе в форме некоего «памятного события» из театрализованной акции, вернее, каким-то ее «застывшим слепком». Пайк получил профессорскую должность в Художественной академии Дюссельдорфа лишь несколько лет спустя после увольнения оттуда Йозефа Бойса: с 1979 и вплоть до 1995 года Пайк руководил там видеомастерской. Вместе с тем очевидно, что дружественное сотрудничество происходило независимо от всех официальных должностей. Пайк немало поспособствовал укоренению в недрах академии абсурдной видеоинсталляции, которая находилась во взаимосвязи с его перформансами и получила наименование электронной скульптуры.

Несомненно, происходил обоюдный обмен творческими идеями. Бойс представлял чудо-телевизор с шерстяным экраном и проецировал на стену шерстяную картину. В то же время Пайк стал демонстрировать телевизор в великолепном цветущем оазисе, напоминающем какой-то экзотический ландшафт. Среди разнообразных растений и цветов его «электронная скульптура» становилась подобной загадочно мерцающим инопланетным кораблям (ил. 1).

Творческий габитус преподавателя Художественной академии Дюссельдорфа

Когда в руках юного, семнадцатилетнего Бойса оказалась старая брошюра с изображением статуи немецкого скульптора Лембрука «Большая коленопреклоненная», он был взволнован: «“Всё является скульптурой”,— как будто бы прокричала мне эта репродукция!» [Цит. по: 6, S. 13]. Для него это было первым сильным переживанием трагической выразительности скульптурной формы. В 1946 году Бойс поступил в Государственную художественную академию Дюссельдорфа с желанием постигать мастерство скульптуры в классе Эвальда Матаре.



1. **Нам Джун Пайк. Видеоинсталляция «Ноев ковчег»**. 1989. Трехканальная видеоинсталляция, 25 мониторов, 2 лазерных диска, 2 проигрывателя для лазерных дисков, деревянная конструкция, 9 животных из папье-маше. 400 × 560 × 260. Центр искусства и медиатехнологий, Карлсруэ, ФРГ. Фотограф неизвестен. Источник: zkm.de

Однако вскоре искусство Бойса показало себя как особый способ художественной «активности», которая продемонстрировала полное безразличие к классическим музеям и картинам. Художник обратился в творчестве к совершенно иному, по сравнению со скульптурой, виду искусства — к инсталляции. В его творческом репертуаре были еще абстрактные рисунки, вследствие полной безучастности к цвету зарекомендовавшие мастера как «нехудожника». И тем не менее Бойс оказался художником, который впоследствии скажет: «Где я, там и академия!» [Цит. по: 7, S. 39].

В Художественной академии Дюссельдорфа педагогическое общение со студентами строилось на важной роли самого учебного класса как особого творческого, идейного и даже эмоционального пространства, как учебного сообщества, вызывающего в памяти подобие средневековой артели мастеров. Учебный класс под руководством наставника самостоятельно определял свои художественные приоритеты и задачи. Позднее такая творческая самостоятельность будет специально оговариваться в документах академии как «защищенность» от всякого внешнего влияния[3]. Академия утверждала творческую автономию класса как неотъемлемое условие учебного процесса и всегда стремилась назначать преподавателей в статусе наилучших, выдающихся, с национальным и международным признанием. Примечательно, что Бойс получил должность профессора лишь после нескольких попыток — в 1961 году — и смог представить свои рисунки на международной выставке современного искусства «Документа 3» в Касселе только спустя три года.

По своему обыкновению, он не то чтобы преподавал, а просто дружелюбно беседовал, присев на какой-то ящик из старой мебели. В статусе педагога Художественной академии Дюссельдорфа он оставался до 1972 года. Будучи профессором,

[3] Там же. S. 3.



2. **Йозеф Бойс в Дармштадте**. 1971. Фото: Вернер Кумпф, VG Bild-Kunst, Бонн. Гессенский земельный музей в Дармштадте (HLMD). Источник: bastian-gallery.com

он сохранил простой и демократичный облик. Таким образом, сам профессор Бойс превратился в некую живую репрезентацию символической знаковости: его образ был во многом мифологизирован и представлял «спасателя» и «врачевателя» всего человечества от любой формы диктатуры и тоталитаризма. Символичностью был пропитан каждый элемент его облика: от протертых джинсов, фетровой шляпы, рыбацкого жилета и шерстяного пальто с эмблемой красного креста до широкой улыбки. Театрализованный костюм, который был непременно из шерсти, стал символическим элементом творческой коммуникации: «это дом, пещера, которая изолирует человека» [8, с. 66]. А еще это «защита»: «можно назвать его также астральным костюмом», как говорил сам Бойс [8, с. 66]. Даже когда художник молчал, его одеяние продолжало нечто «возвещать» — через свою яркую образность. Прежде всего, эмблема красного креста на рукаве была важным символическим указанием на терапевтическую роль искусства. Отчасти проскальзывала связь с культурой кочевых народов, которые использовали физические и символические свойства органики — жира, войлока, кожи и других материалов.

Можно вспомнить, как в искусстве поп-арта художники легко тиражировали образы: от современных до классических, будь то бутылки кока-колы, Элвис Пресли или «Мона Лиза». Бойс стал иронически тиражировать свои собственные фотопортреты. Он неоднократно представлял их рядом с портретами различных знаменитостей. Однако никак не для сравнения своей персоны с популярными киногероями, а, наоборот, для иронического отчуждения от такого «идолизма» массовой культуры. Его облик характеризовался очевидной демократичностью и оказывался в разительном контрасте с нереальностью сияющих и блистательных кумиров кинематографа. В то время как ковбои, гангстеры и боксеры, представленные в свете кино и глянцевой продукции массмедиа, вызывали смятение, художник демонстрировал бесхитростность и простоту. И в противоположность сомнительным героям «со шкурой грозных титанов», сценический облик художника напоминал шуточные «доспехи» осовремененного Дон Кихота. Своим железным конем он выбрал самый обычный двухколесный велосипед.

Так, на выставке «Документа 6» в Касселе один из шуточных плакатов Бойса провозглашал о его «боксерском поединке» с молодым скульптором Авраамом Давидом Кристианом. Причем оба мастера были изображены подчеркнуто неспортивно, даже без боксерских перчаток. Парадоксально, что боевые перчатки в данном случае были бы совершенно нелепым аксессуаром, ведь состязались мастера на поле искусства.

В 1972 году в другом своем плакате Бойс иронически сопоставил собственный фотопортрет с портретом американского актера Джона Уэйна, который по сюжету вестерна «Хондо» сражался с индейцами (режиссер Джон Фэрроу, 1953 г.). Вполне закономерно, что иконография такого костюмированного маскарада достигла триумфального аккорда, когда в финале у Бойса появился богатый меховой воротник (ил. 2). Роскошный длинный мех воротника имел аллегорическую ценность: он привнес столь уместное в пространстве Дюссельдорфской академии художеств ощущение солидности, быть может, даже царственности, и свидетельствовал о принадлежности художника к кругу профессуры.

В 1958 году в стенах Художественной академии Дюссельдорфа художник познакомился со своей будущей супругой — Евой Вурмбах (в замужестве Ева Бойс) — восемнадцатилетней начинающей преподавательницей искусства, на которую произвело колоссальное впечатление его умение лаконично и ярко вести беседу. По сравнению со взрослым тридцатилетним Бойсом все молодые люди казались ей скучными. Впоследствии супруга всегда обращалась к художнику очень уважительно, по широко известной в мире искусства фамилии — «Бойс». Она вспоминала, что сама покупала ему шляпы: «Обычно я приношу домой несколько шляп, а затем возвращаю те, которые Бойсу не нужны» [Цит. по: 9, S. 81]. Бывало, что в своих произведениях художник мог заменить настоящий жир на воск или пластик. Нередко ее спрашивали, что она думает о таких скульптурах из жира, масла, маргарина и что она намазывает на хлеб утром — быть может, Бойс навсегда заставил ее возненавидеть масло? «Вовсе нет! Масло есть масло! Однако могло случиться так, что дети за завтраком недоверчиво спросят о бутербродах: “А это не пластик?”» — с улыбкой отвечала Ева Вурмбах [Цит. по: 9, S. 82].

И главное, что он был очень веселым человеком, который часто прибегал к самоиронии, восклицая, что всегда «питается» за счет истощения своих собственных сил. Его неиссякаемая задорная энергия била, как фонтан, без выходных и отпусков. Он умел быстро разрешить любые сложные вопросы, угнетающие душу, просто изрекая, что всякая погода хороша,— эту реплику его супруга тогда сочла гениальной, заставляющей вовсе позабыть о всяком ненастье, как на улице, так и вообще в жизни.

Художественная академия Дюссельдорфа как реальность и утопия

1970-е годы можно рассматривать уже как время зрелой, вернее, «вызревшей» активности Бойса на художественной сцене ФРГ — в особом статусе «диссидента». Свой новый негласный титул Бойс получил после того, как разошелся во взглядах с Художественной академией Дюссельдорфа. Его ироническая протестная акция прошла в знак защиты непринятых абитуриентов в октябре 1972 года: в формате мирного противостояния он «оккупировал» секретариат вместе со всеми отверженными абитуриентами. Ведь каждый, как весело повторял мастер, имеет право быть художником. Творческое дарование для него было вовсе не главным: «Талант меня не интересовал»,— признавался он сам [8, с. 71]. Имело значение только соучастие и созидание идеальной миротворческой Евразии. Акция Бойса закончилась его выдворением из Художественной академии Дюссельдорфа в сопровождении полиции, которое задокументировал фотоснимок. Впоследствии он был растиражирован самим художником в виде шуточного плаката «Демократия — это весело!» (ил. 3) и стал мистифицированным предзнаменованием, возвещавшим о новой социальной утопии — мифической «Академии в открытом ландшафте».

Позднее этот «неакадемический» профессор вернулся в академические стены и снова получил там пристанище, однако уже неофициальное.



3. **Йозеф Бойс. Плакат «Демократия — это весело»**.
1973.
Трафаретная печать на картоне, с рукописным текстом.
75 × 114,5.
Фото: Эрнст Наннинга, издательство «Штэк», Гейдельберг, Коллекция Райнхарда Шлегеля, Берлин.
Источник: каталог Новой Пинакотеки (Мюнхен), № 68, pinakothek-beuys-multiples.de

Йозеф Бойс хотел не просто вдохновить на широкую креативность и «демократизацию» мышления, а прийти к публичности Художественной академии Дюссельдорфа. Бойс называл войну общечеловеческой катастрофой, когда каждый день приходится видеть «весь этот ужас» [8, с. 69]. С затаенной болью он признавал, что нет «людей, которых страдания обошли стороной…» [8, с. 69]. Бойс, который из личного опыта знал о войне, с горечью признавал: «У каждого своя биография и свои страдания» [8, с. 69]. Его утопическая академия осмысливалась им как пространство преодоления страдания через творчество. Художник говорил: «Я не хочу давать готовых рецептов», и тем не менее его студенты, в том числе потерявшие почву под ногами, искали у него поддержки и дали ему прозвище «терапевт» [8, с. 69–70].

Благодаря художественному акционизму Бойса в искусстве ФРГ 1960-х годов поднялась волна неоромантической энергии, которая была сопряжена с безграничной верой в терапевтическую роль искусства. Для Бойса образ новой мифической академии воплотил особое, социально значимое терапевтическое пространство. Здесь Бойс приводил в пример самого себя, когда повторял: «Я обязан ежедневно противостоять болезням <…> У меня нет времени болеть, у меня нет времени умирать. Именно потому, что у меня нет времени болеть, никакая хворь меня не берет. <…> Но это исключительно мой метод» [8, с. 68]. Это был его личный подход к образовательному процессу в духе художника-философа.

Бойс соглашался с антропософским тезисом, согласно которому нельзя быть художником вне духовной связи своего искусства с миром. Вместе с тем другая мысль — об одиночестве, изложенная в сочинениях Штайнера (Штейнера),— наоборот, провоцировала художника к острой полемике. Пусть у Штайнера написано: «тот, кто является настоящим художником, может творить свою картину в глухой пустыне» [10, с. 121], однако для Бойса такое одиночество было антисоциально и некоммуникативно.

Мифическая академия была для Бойса совершенно невозможна в социальной пустоте, даже ради взаимосвязи с космической вселенной. Мастер искал способ построить «архитектуру» идеального социума. И его утопия должна была воплотиться посреди естественного дикого ландшафта, но не как ландшафта-пустыни, а населенного и оживленного,— в образе вольно созидающей колонии художников. Мастер был захвачен идеей побега из города, и вообще — из цивилизации. И вместе с тем образ мифической академии



4. **Йозеф Бойс. Инсталляция «Конец XX века»**. 1982–1983. Базальтовые камни, войлок, глина, гидравлическая тележка, лом. Размеры могут меняться. ФРГ, Берлин, музей «Гамбургский вокзал». Источник: Art. Das Kunstmagazin, 2021, № 4, S. 101

виделся ему словно особый духовный организм, которому надлежит укорениться в природном ландшафте со своим жизнеутверждающим духом творческого коллектива.

Всякая органика, воплощенная в его арт-объектах, указывала на мифическую науку «духовного искусства». Если тепло возникает от шерсти и животного мира, уют — от щедрот земли и леса, а пропитание — от пасеки и медоносных пчел, то социальная скульптура вырастает из эволюционного развития социума. Художник неустанно демонстрировал мед и рассказывал о пчелах, у которых предлагал учиться и мало-помалу, через опыт осмысления законов их жизни, вознестись на уровень выше — на ступень социальной культуры (инсталляция «Дай мне меда!», 1979). Еще античный автор Марк Терренций Варрон в своем сочинении «*De re rustica*» («О сельском хозяйстве») высказывался о ловкости пчел, их уживчивости и патриотизме. Творческие достоинства пчел вызывали удивление также у древнеримского философа Сенеки. Пчелы способны добиться правильной геометрии в своих восковых постройках благодаря любви к порядку и чистоте: пчелиный рой никогда не привьется к нечистому месту, а «дух общественности и патриотизма образуют союз, на котором всё зиждется, так эти же добродетели должны господствовать и в человеческом обществе» [11, с. 18].

Обращение к органике обнаруживало желание наглядной демонстрации архетипичного, понимаемого как вечный и исконный пласт бытия. Искусство Бойса, основанное на субъективном мифическом опыте, демонстрировало черты некой архетипической мудрости, которая вела к исцелению средствами некой доисторической метанауки. Его искусство всегда характеризовалось некой спонтанной устремленностью к объективации архетипа [12]. Художник видел реальность через призму глубоких, архетипичных смыслов в стиле философии Карла Густава Юнга, согласно которой архетип проявляется не только в сновидениях, но также в мечтах и «грезах наяву» [13, с. 110].

Планируя расширить границы искусства до реальной жизни, Бойс утверждал, что всё вокруг является социальным искусством. В то время как его коллега Ханс Холляйн весело парировал: всё вокруг — это социальная архитектура. Активное сотворчество Бойса с известным австрийским архитектором продолжалось много лет. Ханс Холляйн (1934–2014), участник выставок в США, Австрии, ФРГ и других странах, прославился как инновационный мастер и профессор Художественной академии Дюссельдорфа (1967–1976). Несомненно, под его влиянием Бойс задумал совершить творческую экспансию в область архитектуры и начал работать над рукописью, которая состояла преимущественно из его рисунков и была обнародована уже после его ухода из жизни — в 2013 году.

Художник хотел реализовать проект «поселения» наподобие средневековой артели: с общим проживанием, работой и коммунальным хозяйством. Идея такого поселения была навеяна искусством Баухауза. Вместе с писателем Генрихом Бёллем, архитектором Клаусом Штаком и другими коллегами Бойс планировал создать в Дюссельдорфе университет творческого вольнодумства — международный учебный и исследовательский центр. Планировалось построить особое сооружение в «революционном» стиле, совсем отличном от всех известных архитектурных стилистических тенденций его эпохи.

Мифическая академия Бойса воплотилась не в месте пребывания художника, а в «знаках» его театрализованных акций. Так, каменные глыбы в творчестве художника стали символическими знаками пространства некой социальной терапии (например, инсталляция «Камень зайца», 1982).

В большом произведении Бойса «Конец XX века» (1982–1983) показаны каменные глыбы — неокатанные и неотшлифованные, гравированные изображением в виде человеческого ока (ил. 4). Камни символизировали обломки потерянного мира. Это был некий знак, адресованный больному человечеству, о грядущем Апокалипсисе из-за бесконечных войн и геополитических конфликтов. Камень, изъятый из мира природы, стремительно терял в пространстве экспозиции свою естественную взаимосвязь с миром органики, становясь обломком горной породы. Он начинал участвовать в странном символико-ритуализированном спектакле и обретал новое существование — сверхреальную жизнь. Глыбы давили своей массой, вызывали ощущение тяжелого груза и одновременно хранили память о процессе человеческого мышления: о том, как смутная, неясная и созидательная сила интеллекта кристаллизуется в весомые идеи, остывает и затвердевает. Эволюционный процесс такой мысленной энергии был также связан с размышлениями художника о жизни, смерти и возрождении [14].

Почти одновременно со своей вышеназванной инсталляцией «Конец XX века» Бойс начал реализовывать другую крупную художественную акцию под названием «7000 дубов», которая была завершена лишь после его смерти. В 1982 году для воплощения этого творческого проекта художник завалил камнями площадь перед музеем Фридерицианум на седьмой выставке «Документа» в Касселе. Он хотел высадить деревья в пригороде Касселя и расположить рядом с каждым из них базальтовую глыбу. Это был не просто экологический проект, но также и своего рода отклик на идею творческой свободы «в духе времени» (ил. 5).

Масштабная акция «7000 дубов», к участию в которой было привлечено много творческих единомышленников Бойса, приобрела символико-ритуализированный характер и напоминала праздник древонасаждения. Для сравнения можно вспомнить исторические времена, например, ритуалы древних греков, когда их мифические празднества связывались со служением языческим богам. Посвященные некоему идолу-божеству, они представляли собой свершение эпифании — самого явления божества [15, с. 173]. В искусстве акций конца XX века, конечно, уже нет никакой идеи божества, потому что постмодернистский художник предпочитает видеть воплощение некоего царственного, быть может, даже божественного оракула в самом себе. В акции художник всегда репрезентировал самого себя как наставника в многообразных и сверхважных «истинах». Некую «космическую силу» деревьев и камней в пригороде Касселя можно было постигнуть лишь изнутри творческой теории Бойса, в то время как за ее пределами они оставались лишь объектом пустых манипуляций, сферой ландшафтного дизайна, повседневными атрибутами улицы.

Инсталляция в театрализованном пространстве акции призвана отразить в себе целое — всю субъективную мифологию художника. А значит, инсталляция, помноженная на акцию,— с ее абсурдом и мифологичностью — всегда будет лишь удалять от реальности. Такие арт-объекты обозначали незримое пространство, которое восходило не только к общеисторическому, но и к личному жизненному опыту художника, его околорелигиозному чувству. Художник в своих выступлениях и интервью рассказывал о некой запредельной силе, которая сливается со стихией всей вселенной, о микро- и макрокосмосе: вертикаль дерева способна из глубины земли достигнуть неба. Бойс заявлял, что высота духовного мира требует преодоления своих низменных инстинктов и чувств, прежде всего жажды власти над другими и денег.



5. **Йозеф Бойс. Художественная акция «7000 дубов», приуроченная к очередной выставке «Документа 7» в Касселе, ФРГ**. 1982. Источник: Art. Das Kunstmagazin, 2021, № 4, S. 34



6. **Йозеф Бойс в Италии на вилле барона Джузеппе Дурини**. 1970-е. Источник: Art. Das Kunstmagazin, 2021, № 4, S. 90

Камни, неоднократно инсталлированные Бойсом на выставках, вернулись через его акцию в ландшафт, под открытое небо. Их происхождение особой значимости по-прежнему выдавала символическая ритуализация действий художника: подле каждого дерева устанавливался камень со своим магическим магнетизмом на антропософский лад как знак какого-то особого живительного импульса. По Бойсу, человеческая воля и интеллект способны переработать ментальную и творческую энергию в мощную и долговечную основу общественной системы. По мнению художника, «не только в умах, но и в общественных институтах и структурах» должна, словно камень, утвердиться свобода [8, с. 63].

Бойс возложил на себя ответственную миссию: способствовать творческой активности и взаимодействию людей, которое, согласно изречению мыслителя Р. Штайнера, поможет «вырастать из демонического и врастать в свободу»

7. **Дуб, посаженный Йозефом Бойсом в Италии на вилле барона Джузеппе Дурини**. 1970-е. Источник: Art. Das Kunstmagazin, 2021, № 4, S. 91





8. **Филипп Кёмен. Граффити. Проект музея Абтайберга под названием «Социальный город Гладбах & Вестенд»**. Мёнхенгладбах, ФРГ. Фотограф неизвестен. Источник: qm.mg

[10, с. 119]. Так прозвучал антропософский призыв к духовно-нравственному освобождению от демонических страстей. Ведь только настоящее искусство ведет к свободному духом обществу и воплощает, как утверждал художник, «духовно-душевное» [8, с. 63].

Итак, смысловое значение деревьев и камней в творчестве Бойса получило развитие от символической знаковости к мифу. Деревья и камни превратились в некий «муляж» субъективной «духовности», по Бойсу. Мастер эпохи постмодерна призывал к пониманию искусства в самом широком смысле как новой современной формы коммуникативного взаимодействия людей.

Театрализованная инсталляция — жанр искусства или миф?

В 1970-х годах баронесса Лукреция Де Домицио Дурини (род. 1936) и ее супруг барон Джузеппе Дурини стали крупными меценатами творчества Бойса, в частности, поддерживали его акцию «7000 дубов». Художник нередко бывал на их итальянской вилле в Сан-Сильвестро-Колли (провинция Перуджа), где для него был построен дом-студия и где он возобновил свою акцию с древонасаждением (ил. 6). Итальянские друзья Бойса снабжали художника красным вином, оливковым маслом и даже организовали транспортировку 300 центнеров чистой извести из Пескары в Дюссельдорф для покраски стен его мастерской на площади Дракеплац. В 1984 году, в свой 63-й день рождения, Бойс составил список из 7000 вымирающих деревьев, которые хотел высадить на 15 гектарах своего нового итальянского «райского сада» [16, S. 93]. Столь значительную по размерам территорию ему предоставил барон Дурини специально для реализации задуманного проекта. Первый дуб художник посадил незадолго до своей смерти (ил. 7), а высадку еще нескольких сотен деревьев продолжила впоследствии сама Лукреция Дурини, которая стала автором более 300 книг о художнике, в том числе под названием «Голос Бойса». К 2021 году, к 100-летию со дня рождения художника Бойса, было высажено уже

около 500 деревьев. Лукреция Дурини также основала мемориальный музей художника: небольшое бетонное сооружение, расположенное под землей и служившее своеобразным конференц-центром для международных встреч, мероприятий, фильмов и портретной фотогалереи из ее архива.

Педагогическая практика Художественной академии Дюссельдорфа, в частности, воплощенная в творческой активности Йозефа Бойса, оказала влияние на выработку и популяризацию нового вектора развития искусства в городском пространстве. Примечательно, что идея гармонии городской среды с природным ландшафтом получила воплощение в проекте, посвященном памяти самого художника. Данный проект был осуществлен по инициативе музея Абтайберга в Мёнхенгладбахе спустя несколько десятилетий после смерти Бойса — в начале 2000-х годов. Недалеко от музея Абтайберга, на площади Иоганна-Петера-Беллинг-Плац, уличный художник Филипп Кёмен (*Philipp Kömen*) создал монументальное граффити с парным портретом Бойса и Ханса Холляйна (ил. 8). Этот настенный рисунок выполнен по историческому фотоснимку 1960-х годов, когда Бойс был еще только на пути к широкому публичному признанию как профессор Художественной академии Дюссельдорфа, творческий новатор и деятельный наставник молодежи. Музей Абтайберг в Мёнхенгладбахе неразрывно ассоциируется с именем архитектора Ханса Холляйна, поскольку он создал проект его нового здания. Этот проект был отмечен престижной Мемориальной премией Рейнольдса (1984), подчеркивающей его значимость в архитектурной среде.

В начале 2000-х годов проект благоустройства Менхенгладбаха представлял собой масштабную социально-экологическую программу под названием «*Soziale Stadt Gladbach & Westend*» («Социальный город Гладбах & Вестенд») стоимостью 16 тыс. евро. При участии архитектора Бурхарда Шраммена было задумано осуществить историческую реконструкцию событий, в прошлом сопутствовавших возведению нового здания музея. Вспоминалось, что в 1960–1970-е годы в лице Бойса и Холляйна можно было увидеть некое единство современных форм искусства, архитектуры и реальной жизни. Было предложено создать серию настенных граффити, а также посадить рядом с менхенгладбахским музеем великолепный цветущий сад с медоносными растениями и пчелами.

Таким образом, в искусстве постмодерна неподалеку от менхенгладбахского музея Абтайберга появилось граффити с портретом Бойса, пристально смотрящего вдаль, прямо и уверенно. Облик художника, прославленного мэтра и твердого наставника,— привычный и неизменный: рыбацкий жилет, шляпа и сигарета во рту. В настенном граффити прямой силуэт Бойса контрастировал с изображением громадной и слегка сутулой фигуры Ханса Холляйна. Архитектор стоял рядом, опустив руки в карманы пиджака. Это был портрет двух соратников-вольнодумцев, которые замыслили некое дело чрезвычайной важности, ничуть не меньшее, чем в масштабе всей Вселенной,— новую свободную и миротворческую Академию — «социальную архитектуру».

Выводы

Из педагогической практики Художественной академии Дюссельдорфа очевидно, что художественное сознание мастера эпохи постмодерна субъективно и мифологично: оно воплотилось благодаря свободной трансформации «классического» искусства в нечто совершенно «неклассическое». Изобразительное искусство как важнейшая часть учебной программы академии всегда воспринималось через многообразные видовые и жанровые трансформации. Театрализованно-игровой способ демонстрации многочисленных инсталляций стал способом коммуникации.

Театрализованная инсталляция дистанцировалась от всякой наглядности в искусстве, обыкновенно присутствующей в классической скульптуре. Ведь арт-объект предполагал творческую концепцию и, чтобы казаться постижимым, он больше не нуждался в красоте, эстетике и художественной образности. Инсталляция поддавалась «расшифровке» лишь через выход за пределы ее визуальной и смысловой формы — она требовала размышлений в различных направлениях: погружения в искусство и реальность, а также обращения к философии и религиозной теософии, к индивидуальному жизненному опыту и опыту мировой истории. Арт-объекты существовали в пространстве архетипичных смыслов и могли быть интерпретированы лишь изнутри творческой концепции мастера о некоем «свободном» искусстве. Мифическая «академия в ландшафте» утверждала взаимосвязь творческой фантазии и повседневной реальности и нашла свое воплощение в яркой символической знаковости искусства художника.

Список источников
1. Klemm T. Kunstakademie Düsseldorf. Kunst lernen? // Kunstforum International. 2017. Bd. 245. S. 76–89.
2. Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день. Из коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa) Штутгарт : каталог / сост.: М. Винцен, М. Флюгге. М.: Московский музей современного искусства, 2014. 320 с., ил.
3. Йозеф Бойс: Призыв к альтернативе / под ред. О. Блуме. М.: Типография Новости, 2012. 152 с.
4. Турчин В.С. Образ двадцатого… в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
5. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., ст. и комментарии С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
6. Adriani G., Konnertz W., Thomas K. Joseph Beuys. Köln: DuMont Buchverlag, 1994. 215 S.
7. Briegleb T. Is Joseph Beuys our savior or just a false prophet? // Art. Das Kunstmagazin. 2021. № 4. S. 32–40.
8. Ваберер К. Интервью с Йозефом Бойсом (1979 год) // Внутренняя Монголия. Чингисхан. Шаман. Актрисы. Выставка в Государственном Русском музее : каталог / под ред. К. Аренс, К. Хенляйн; пер. на рус. В. Вебер. Ганновер: Т. Шефер ГмбХ, 1992. 95 с., ил.
9. Viseur R. Interview mit Eva Beuys: «Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen» // Art. Das Kunstmagazin. 2021. № 4. S. 78–87.
10. Штайнер Р. Художественное в его мировой миссии: 6 лекций, прочитанных в Дорнахе между 27 мая и 9 июня 1923 года, 2 лекции, прочитанные в Христиании (Осло), 18 и 20 мая 1923 года / пер. с нем. О. Князевой. СПб.: Ключи, 2022. 192 с.
11. Курочкин А.Я. Исторический очерк пчеловодства. С биографиями знаменитых деятелей по пчеловодству [Репринтное издание]. М.: Хозрасчетный центр «А.М.Д.» при добровольном обществе «Наука», 1991. 116 с.
12. Орлова Е.В. Мифологичность в искусстве Йозефа Бойса // Academia. 2025. № 3. С. 524–538. URL: https://academiarah.ru/magazines/2025/3/mifologichnost-v-iskusstve-yozefa-boysa (дата обращения: 20.10.2025).
13. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / пер. с нем. В.М. Бакусева, А.В. Кричевского. М.: Канон, 1994. 320 с.
14. Орлова Е.В. Йозеф Бойс, Пер Киркеби и Гюнтер Юккер: природа как скульптура, скульптура как природа и антискульптура без природы // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик : коллективная монография / отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: БуксМАрт, 2019. С. 286–295.
15. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.
16. Diehl U. Die Baronesse & der Revolutionär // Art. Das Kunstmagazin. 2021. № 4. S. 90–94.

References
1. Klemm, T. (2017) ‘Kunstakademie Düsseldorf. Kunst lernen?‘, *Kunstforum International*, 245, pp. 76–89. (In Germ.)
2. Vinzen, M. and Flügge, M. (comps.) (2014) *Paths of German art from 1949 to the present day. From the collection of the Institute for Foreign Relations (ifa) Stuttgart* [Catalogue]. Moscow: Moscow Museum of Modern Art. (In Russ.)
3. Blume, O. (ed.) (2012) *Joseph Beuys: a call for an alternative*. Moscow: Tipografiya Novosti. (In Russ.)
4. Turchin, V.S. (2003) *The image of the twentieth... in the past and present. Artists and their concepts. Works and theories*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
5. Barthes, R. (2008) *Mythologies*. Moscow: Academichesky Proekt. (In Russ.)
6. Adriani, G., Konnertz, W. and Thomas, K. (1994) *Joseph Beuys*. Köln: DuMont Buchverlag. (In Germ.)
7. Briegleb, T. (2021) ‘Is Joseph Beuys our savior or just a false prophet?’, *Art. Das Kunstmagazin*, (4), pp. 32–40.
8. Waberer, K. (1992) ‘Interview with Joseph Beuys (1979)’, in Ahrens, K. and Henlein, K. (eds.) *Inner Mongolia. Genghis Khan. Shaman. Actresses. Exhibition at the State Russian Museum, St. Petersburg* [Catalogue]. Hannover: T. Schäfer GmbH. (In Russ.)
9. Viseur, R. (2021) ‘Interview mit Eva Beuys: “Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen”’, *Art. Das Kunstmagazin*, (4), pp. 78–87. (In Germ.)
10. Steiner, R. (2022) *Art in its world mission: 6 lectures delivered in Dornach between May 27 and June 9, 1923, 2 lectures delivered in Christiania (Oslo) on May 18 and 20, 1923*. Saint Petersburg: Klyuchi. (In Russ.)
11. Kurochkin, A.Ya. (1991) *Historical essay on beekeeping. With biographies of famous figures in beekeeping* [Reprint edition]. Moscow: A.M.D. centre, Nauka. (In Russ.)
12. Orlova, E.V. (2025) ‘The mythological experience in the art of Joseph Beuys’, *Academia*, (3), pp. 524–538. Available from: https://academiarah.ru/magazines/2025/3/mifologichnost-v-iskusstve-yozefa-boysa (Accessed 20.10.2025).
13. Jung, K.G. (1994) *Collected works. Psychology of the unconscious*. Moscow: Kanon. (In Russ.)
14. Orlova, E.V. (2019) ‘Joseph Beuys, Per Kirkeby, and Günther Uecker: nature as sculpture, sculpture as nature, and anti-sculpture without nature’, in Malinina, T.G. (ed.) *Art worlds of the 21st century. Ways of integrating architecture and art practices*. Moscow: BuksMArt, pp. 286–295. (In Russ.)
15. Hübner, K. (1996) *The truth of myth*. Moscow: Respublika. (In Russ.)
16. Diehl, U. (2021) ‘Die Baronesse & der Revolutionär’, *Art. Das Kunstmagazin*, (4), pp. 90–94. (In Germ.)

Информация об авторе
Орлова Евгения Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-код (Science Index): 3567-5552.

Information about the author
Evgeniya Valerievna Orlova, Cand. Sc. (Art history), Senior Researcher, Department of Foreign Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-code (Science Index): 3567-5552.

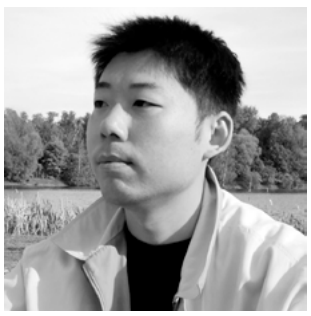
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 24.11.2025; принята к публикации 26.11.2025.
The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 24 November 2025; accepted for publication on 26 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 196–213. ISSN 2518-7767 (online)
I*skusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2025, (4), pp. 196–213. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.01:7.036(430)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.011

Утопия или гетеротопия: структурные противоречия Баухауза и неизбежность его заката





Пэн Вэй

Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Российская Федерация

Пушкарёв Александр Георгиевич

Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Российская Федерация
pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-код (Science Index): 2774-8740

Аннотация. Статья направлена на переосмысление причин распада Баухауза как канонического института модернистского дизайнерского образования. Преодолевая односторонний подход, сводящий его закрытие исключительно к репрессиям со стороны нацистского режима, исследование сосредоточено на выявлении структурных противоречий и исторической закономерности столь краткого существования школы. Методологически работа сочетает анализ источников с учетом исторического контекста. В ней систематически рассматриваются три ключевых измерения внутренних противоречий, сопровождавших развитие Баухауза: конфликт между индустриальной стандартизацией и художественной индивидуальностью, разрыв между образовательным идеалом и практическими методами, а также глубокое несоответствие между утопическими устремлениями и социально-политической реальностью. Опираясь на концепции утопии и гетеротопии Мишеля Фуко, статья выдвигает оригинальное положение: Баухауз, внешне выступая как экспериментальное пространство для реализации утопии дизайна, по сути представлял собой гетеротопию — место внутреннего напряжения и неизбежных компромиссов с реальностью. Сделанные выводы позволяют утверждать, что закрытие Баухауза явилось неизбежным итогом конфликта между модернистскими идеалами и конкретными историческими условиями, одновременно предлагая ценные уроки для современного дизайнерского образования и практики.

Ключевые слова: Баухауз, утопия, гетеротопия, современный дизайн, индустриальная стандартизация, дизайн-образование, Вальтер Гропиус, Иоханнес Иттен

Для цитирования: Пэн Вэй, Пушкарёв А.Г. Утопия или гетеротопия: структурные противоречия Баухауза и неизбежность его заката // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 196–213. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1253.

© Пэн Вэй, Пушкарёв А.Г., 2025

Original article

Utopia or heterotopia: structural contradictions of the Bauhaus and the inevitability of its demise

Peng Wei

The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation
penvey.wei@gmail.com

Alexander G. Pushkarev

The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation
pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-code (Science Index): 2774-8740

Abstract. This article aims to reconsider the reasons behind the dissolution of the Bauhaus as a canonical institution of modernist design education. Moving beyond the one-sided explanation that attributes its closure solely to repression by the Nazi regime, the study focuses on uncovering the structural contradictions and historical regularities that underpinned the school's brief existence. Methodologically, the paper combines source analysis with historical contextualization. It systematically explores three key dimensions of the internal tensions that accompanied the development of the Bauhaus: the conflict between industrial standardization and artistic individuality, the gap between educational ideals and practical methods, and the profound mismatch between utopian aspirations and socio-political reality. Drawing on Michel Foucault's concepts of "utopia" and "heterotopia," the article proposes an original thesis: although the Bauhaus outwardly appeared to be an experimental space for realizing a design utopia, it was in fact a heterotopia — a site of internal tension and unavoidable compromises with reality. The findings suggest that the closure of the Bauhaus was the inevitable result of a clash between modernist ideals and specific historical conditions, while also offering valuable lessons for contemporary design education and practice.

Keywords: Bauhaus, utopia, heterotopia, modern design, industrial standardization, design education, Walter Gropius, Johannes Itten

For citation: Peng, Wei and Pushkarev, A.G. (2025) 'Utopia or heterotopia: structural contradictions of the Bauhaus and the inevitability of its demise', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 196–213. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1253. (In Russ.)

Введение

В 1919 году, после поражения Германии в Первой мировой войне и провозглашения Веймарской республики, архитектор Вальтер Гропиус (*Walter Gropius*) основал в Веймаре Государственную школу Баухауз. Как экспериментальный институт модернистского искусства и дизайнерского образования Баухауз просуществовал всего четырнадцать лет (1919–1933), однако оказал неизгладимое влияние на архитектуру, дизайн и художественную педагогику. Тем не менее за этой короткой, но блистательной историей скрываются глубокие структурные противоречия. Баухауз зародился с утопическим видением — объединения искусства и техники, преобразования повседневной жизни посредством дизайна и повышения уровня жизни широких масс за счет достижений современного проектирования.

Основополагающий манифест, опубликованный Гропиусом в 1919 году, проникнут идеализмом:

«Архитекторы, скульпторы и живописцы, мы снова должны вернуться к ремеслу… Мы образуем новую гильдию ремесленников без классовых различий… вместе придумывать и создавать новое здание будущего, где всё сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись…» [1, с. 225]. Этот манифест очертил образ Баухауза как утопии — начальной точки современного дизайна и идеального пространства, где собирались мастера ради общего творческого дела. Однако, как отмечает американский художественный критик Джозеф Джованнини (*Joseph Giovannini*), процесс реализации этой утопии был гораздо более сложным, чем гласит легенда, и сопровождался множеством внутренних противоречий и напряжений[1]. Баухауз провозглашал социальное равенство и коллективное творчество, но в то же время сталкивался с острыми конфликтами между индустриальным производством и художественной индивидуальностью, между идеалами и реальными условиями. Эти противоречия делают Баухауз скорее «гетеротопией» — кратковременной, противоречивой экспериментальной площадкой в реальности,— нежели чистой утопией.

Конфликт между индустриальной стандартизацией и художественной индивидуальностью

Ключевое противоречие, с которым столкнулся Баухауз, заключалось в стремлении примирить фундаментальное расхождение между стандартизированным производством индустриальной эпохи и индивидуализированным художественным творчеством. Это противоречие берет свое начало еще в середине XIX века. На Всемирной выставке в Лондоне 1851 года Павильон Хрустального дворца, спроектированный садовником Джозефом Пакстоном (*Joseph Paxton*), произвел сенсацию: здание, возведенное из стандартизированных сборных элементов, воплощало кристаллическую прозрачность и вызывало восхищение эстетикой индустриальной стандартизации.

Однако резкий контраст между машинным производством и традиционным ручным ремеслом, продемонстрированный на выставке, вызвал глубокое эстетическое неприятие у Джона Раскина (*John Ruskin*) и Уильяма Морриса (*William Morris*). Раскин скорбел о том, что поэзия ручного труда уходит под натиском машинной индустрии, в то время как Моррис посвятил себя возрождению идеалов средневекового ремесленного производства.

В конце XIX века аналогичное противостояние между индустриальным производством и художественным ремеслом наблюдалось в рамках Немецкого Веркбунда (*Deutscher Werkbund*). Герман Мутезиус (*Hermann Muthesius*) выступал за стандартизацию промышленного производства, тогда как Анри ван де Вельде (*Henry van de Velde*) отстаивал свободу художественного самовыражения и продвигал концепцию «тотального произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*), выступая против механической стандартизации, подавляющей творческое начало [2, с. 198, 228].

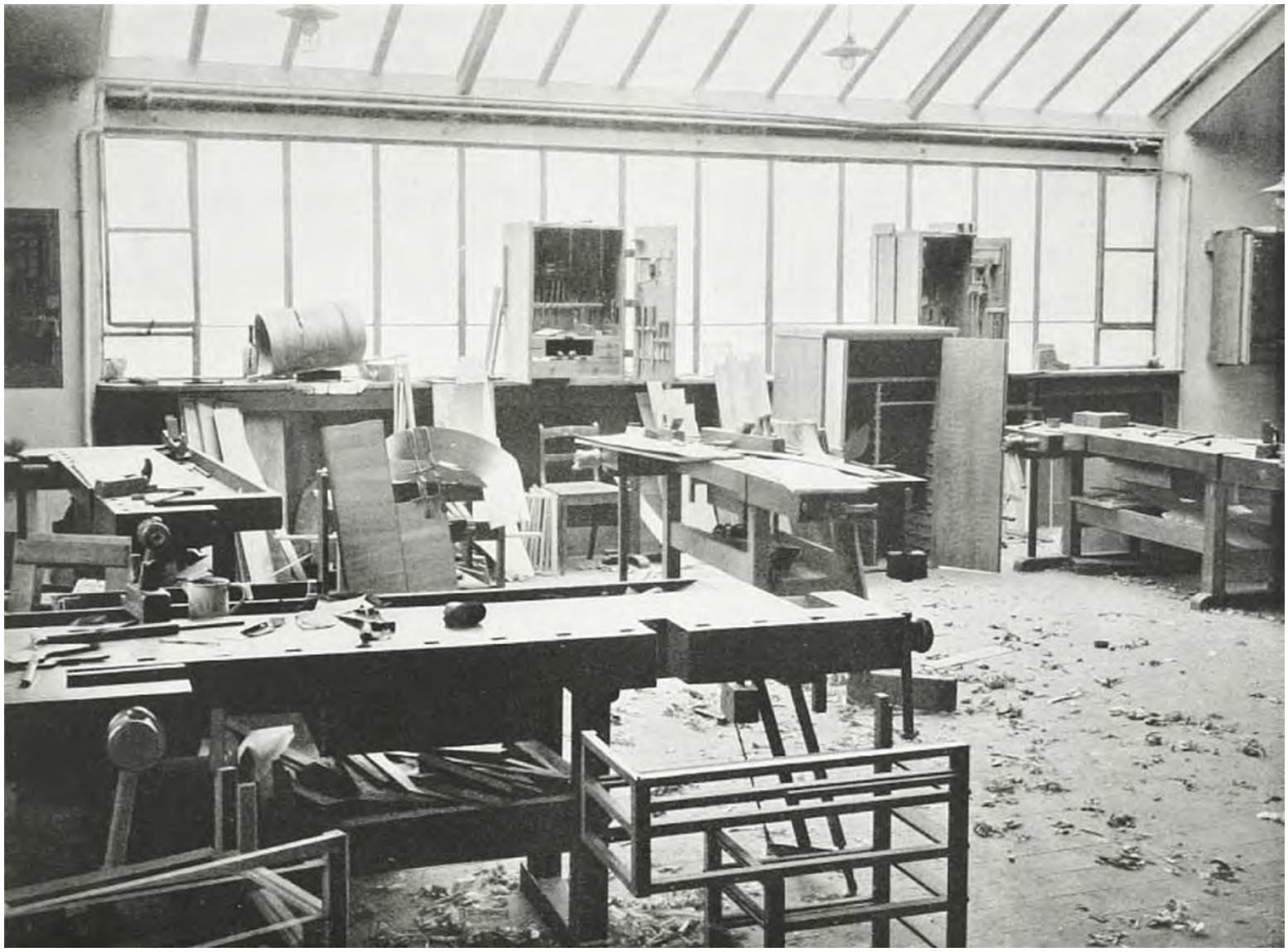
Ван де Вельде стремился реализовать эту концепцию на практике: в собственном доме он разрабатывал целостный художественный облик — от архитектуры и мебели до одежды. Однако подобный подход подвергся резкой критике со стороны австрийского архитектора Адольфа Лооса (*Adolf Loos*), который полагал, что стремление художника контролировать каждую деталь жизни ведет к подавлению свободы пользователя и подменяет свободу потребителя свободой творца [3, p. 13]. Таким образом, напряжение между индустриализацией и ремеслом, стандартизацией и индивидуализмом задолго до основания Баухауза стало центральным противоречием в европейской дизайнерской мысли.

Гропиус находился под значительным влиянием вышеуказанных идейных течений. После вступления в Немецкий Веркбунд в 1912 году он, с одной стороны, воспринял функционалистские идеи Германа Мутезиуса и в ранней архитектурной практике выступал сторонником стандартизации и модульного строительства жилья; с другой стороны, он восхищался идеалом «тотального произведения искусства» Анри ван де Вельде и в манифесте Баухауза отозвался на романтику средневековых цехов в духе Уильяма Морриса.

Это двойственное влияние обусловило неопределенность позиции Гропиуса в полемике между искусством и индустрией: он одновременно признавал прогрессивный потенциал индустриальной стандартизации и стремился к синтетическому творчеству, объединяющему ремесло и искусство. Такая амбивалентность непосредственно отразилась в концепции Баухауза как учебного заведения.

Само название школы — «Bauhaus» — буквально означает «дом строительства», но также содержит отсылку к строительным гильдиям и символизирует стремление объединить различные виды искусства в рамках архитектуры как «тотального произведения искусства». Поэтому на раннем этапе своего существования школа вовсе не акцентировала внимание на эстетике машины, а, напротив, была проникнута духом экспрессионизма и традиционного ремесленного труда. Очевидно, что Баухауз с момента своего основания унаследовал

[1] Giovannini J. The history of the Bauhaus reconsidered // Architect Magazine [Отраслевой электронный журнал]. 12.01.2017. URL: https://www.architectmagazine.com/design/the-history-of-the-bauhaus-reconsidered_o (дата обращения: 04.08.2025).



1. **Столярная мастерская (столярная и ткацкая) Баухауза в Веймаре**.
Начало 1920-х.
Источник: [5]

противоречивое единство между «индустриальной стандартизацией» и «художественной индивидуальностью», стремясь к их синтезу, но одновременно воплощая внутреннее напряжение между ними.

С целью примирения данного противоречия Гропиус предложил компромиссную образовательную модель. Он заявлял: «Искусство возвышается над всеми методами; само по себе оно не может быть преподаваемо, но ремеслу, безусловно, можно научить… Школа должна служить мастерской… В Баухаузе не будет ни учителей, ни учеников — только мастера, подмастерья и ученики» [4, p. 31, 76]. Баухауз заимствовал структуру средневековой цеховой системы, провозгласив принцип «школа — это мастерская» (ил. 1). В рамках этой модели каждая мастерская находилась под совместным руководством двух наставников: один — художественный мастер (*Formmeister*), как правило, признанный художник, отвечавший за развитие эстетического восприятия и формального мышления; другой — ремесленный мастер (*Werkmeister*), обладавший практическим опытом и обеспечивавший высокий уровень технического исполнения и производственной дисциплины.

Эта система «двойного наставничества» была задумана как средство интеграции художественного и промышленного начала в образовательном процессе: она позволяла, с одной стороны, включать эстетическое восприятие художника в процесс проектирования, а с другой — сохранять ориентацию на технологические аспекты и производственную применимость. В идеальном представлении Баухауз стремился преодолеть традиционное разделение между «художником» и «ремесленником», утвердив модель равноправного сотрудничества без иерархии, нацеленного на создание продукции, сочетающей художественную выразительность и пригодность для стандартизированного массового производства.

Тем не менее между идеалом и реальностью вновь возникло противоречие: «мастерская» Баухауза в действительности не являлась ни полноценной современной фабрикой, ни традиционным цехом — по своей сути она скорее напоминала лабораторию по экспериментированию

с промышленными изделиями. В силу ограниченных экономических ресурсов школа на раннем этапе не располагала необходимым современным оборудованием и не могла организовать полноценное промышленное производство в стенах учебного заведения.

Послевоенная Германия страдала от гиперинфляции: например, медная типографская машина, которую Гропиус планировал приобрести, до войны стоила 400 марок, но после войны ее цена выросла до нескольких десятков тысяч, в десятки раз превышая первоначальный бюджет, и собранные средства практически обесценились. Материальный дефицит разрушил мечту о превращении школы в мастерскую. В своей книге «Meine Bauhaus-Jahre» Иоханнес Иттен (*Johannes Itten*) вспоминал, что политическая и экономическая нестабильность послевоенного времени чрезвычайно осложняла деятельность школы. Многие студенты жили в крайней нужде, страдали от голода и неопределенности. Хотя мастерские формально существовали, в них отсутствовало отопление; в первые месяцы в классах не было ни столов, ни стульев, и учащиеся были вынуждены заниматься, сидя на полу [6].

В условиях острого дефицита оборудования и ограниченного числа мастерских Баухауз в начальный период своего существования был вынужден сосредоточить образовательный процесс преимущественно на теоретических исследованиях. Как отмечал историк Баухауза Фрэнк Уитфорд (*Frank Whitford*), именно в связи с отсутствием материальной базы, необходимой для реализации производственной программы, Баухауз веймарского периода приобрел известность как центр теоретического поиска, поскольку развитие теории не требовало технической инфраструктуры и оказалось наиболее реалистичной формой деятельности [7, p. 48]. Тем самым обнажилось внутреннее противоречие самой концепции Баухауза: с одной стороны, школа стремилась к массовому производству в духе машинной эпохи, с другой — в реальных условиях была вынуждена опираться на ремесленные приемы и концептуальные эксперименты.

Разрыв между образовательным идеалом и педагогической практикой

Еще одно структурное противоречие Баухауза проистекало из несоответствия между его образовательной идеологией и практикой ее реализации. Гропиус стремился воплотить идеалы школы через принципиально новую педагогическую модель, однако этот процесс сопровождался постоянными конфликтами — как на уровне идей, так и в составе преподавателей и студентов.

В первую очередь, система «преподаватель как мастер», принятая в Баухаузе, порождала проблемы идентичности: были ли профессора традиционных художественных академий готовы отказаться от своего статуса и принять равноправное положение «мастера» в цеховой структуре? На практике это вызвало значительное сопротивление. Поскольку Баухауз возник в результате слияния Веймарской академии художеств и школы прикладного искусства, в начале своей деятельности Гропиус был вынужден сохранить за некоторыми представителями академического направления их должности.

С целью ослабления влияния академической школы он планировал пригласить пятерых новых мастеров, чтобы численно превзойти профессоров старой формации. Однако в условиях нехватки времени удалось пригласить только троих: художника-экспрессиониста Лионеля Фейнингера (*Lyonel Feininger*), скульптора Герхарда Маркса (*Gerhard Marcks)* и художника Йоханнеса Иттена, придерживавшегося передовых педагогических взглядов [8, p. 22]. Эти новые мастера имели различные представления о преподавании и далеко не всегда разделяли гропиусовский идеал равноправного взаимодействия между мастером и учеником. Что же касается представителей академической школы, то они, как правило, не были готовы добровольно отказаться от привычной иерархии ради статуса «мастера» в новой системе.

Несогласованность в подходах к организации преподавания уже на этапе основания Баухауза заложила потенциальные конфликты. Однако на первом этапе они были заслонены еще более насущной проблемой — крайне неоднородным составом студентов. Сразу после открытия Баухауз привлек самую разную аудиторию: сюда пришли не только бывшие учащиеся художественных и ремесленных школ, но и молодежь, пережившая войну, сторонники социальных революций, приверженцы движения «реформы жизни» (*Lebensreform*), а также маргинальные элементы, рассматривавшие школу как возможность получить бесплатное питание и жилье. Возраст учащихся варьировался от подростков до людей за сорок, мотивация и уровень подготовки были крайне разнородными.

На первой студенческой выставке царил настоящий хаос, что вызвало глубокое разочарование у Гропиуса. Он писал: «Мы живем в эпоху страшного беспорядка, и эта небольшая выставка — прямое тому подтверждение» [7, p. 73]. Неупорядоченность студенческого контингента сделала невозможным внедрение единых образовательных стандартов, а существующие разногласия между академическими преподавателями и новыми мастерами временно отошли на второй план перед необходимостью срочного реагирования на вызовы, связанные с организацией учебного процесса.

На этом фоне пропедевтический курс Иттена в определенной степени спас ранний Баухауз

от педагогического кризиса. Иттен исходил из того, что базовая подготовка должна развивать у студентов чувствительность восприятия и творческие способности. В конце 1919 года он организовал полугодовой подготовительный курс (*Vorkurs*), включавший элементарные упражнения по работе с формой, цветом и материалами (ил. 2). Этот курс не только заложил прочную основу для дальнейшего обучения, но и способствовал раскрытию креативного потенциала студентов, существенно повысив общий уровень их подготовки.

Первоначально задумывавшийся как временная мера, подготовительный курс неожиданно стал одной из ключевых дисциплин Баухауза и придал раннему этапу развития школы выраженный экспрессионистский и мистико-спиритуалистский оттенок — в значительной степени под влиянием личных предпочтений Иттена, который был глубоко увлечен восточной философией и эзотерикой, поощрял студентов к свободному самовыражению и проведению психологических экспериментов с цветом и формой (ил. 3). В результате Баухауз на определенном этапе превратился в художественное сообщество, ориентированное на интуицию и духовные практики [8, p. 25–29].

Подобная ориентация не вполне соответствовала первоначальной установке Гропиуса на равновесие между техникой и ремеслом. Однако в условиях острого дефицита ресурсов на начальном этапе существования школы педагогическая концепция Иттена восполнила методологический вакуум, временно укрепив внутреннюю сплоченность Баухауза и повысив его репутацию. Недаром впоследствии говорили, что в первые годы Баухауз фактически находился под полным влиянием Иттена: его педагогические идеи в значительной степени определяли идеологическую направленность школы на раннем этапе ее развития.

С течением времени и по мере улучшения условий работы скрытые ранее противоречия вновь обострились. К 1922 году гиперинфляция в Германии начала ослабевать, и Баухауз получил государственную поддержку для внутренней реорганизации: власти Веймара приняли решение о выводе бывшей академии художеств из структуры школы, вследствие чего консервативно настроенные профессора и часть студентов были отделены от Баухауза, что дало последнему возможность функционировать как самостоятельное учебное заведение. Это позволило Гропиусу с большей свободой формировать новый преподавательский состав.

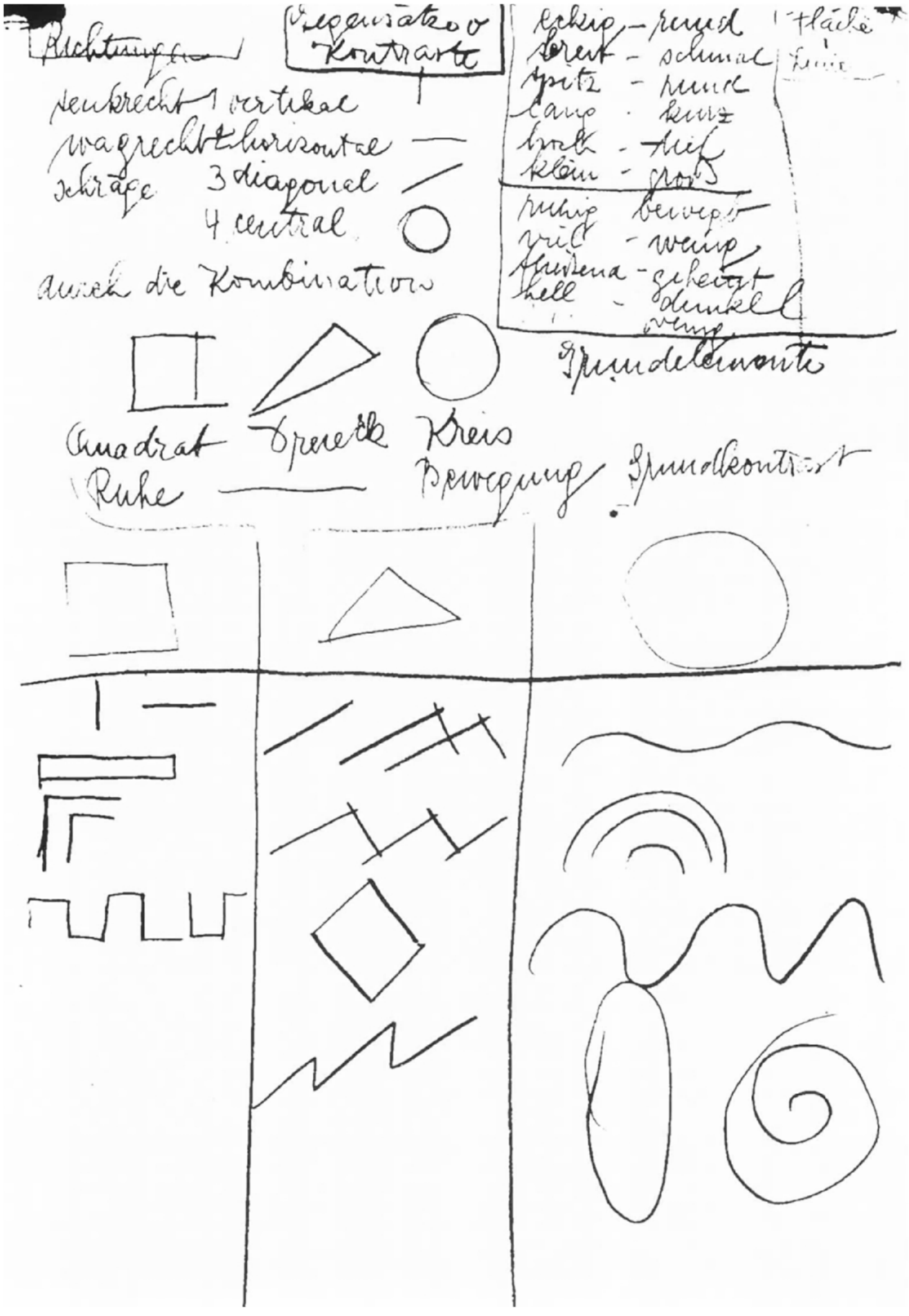
Вскоре в Баухауз были приглашены выдающиеся мастера модернистского искусства, такие как Пауль Клее (*Paul Klee*) и Василий Кандинский (*Wassily Kandinsky*), которые заняли должности «художественных мастеров». Параллельно происходило оснащение мастерских необходимым оборудованием. Расширение преподавательского состава и улучшение материально-технической базы приближали Баухауз к реализуемой модели «школы-мастерской».

Однако это невольно ослабило центральную роль Иттена: по мере того как Баухауз переставал зависеть исключительно от теоретического и чувственного обучения, на первый план вышло противоречие между ориентированной на свободу художественного самовыражения моделью Иттена и курсом Гропиуса, всё более акцентирующим синтез техники и ремесла. Это противоречие фактически воспроизводило дискуссию между Анри ван де Вельде и Германом Мутезиусом: Иттен олицетворял полюс индивидуального художественного самовыражения, тогда как Гропиус постепенно приближался к модели, основанной на стандартизации, порядке и коллективной цели. Обе эти противоположные установки входили в концептуальную ткань Баухауза, создавая напряженное, но неотъемлемое внутреннее единство.

Столкнувшись с внутренними противоречиями в преподавательском коллективе и в определении учебных приоритетов, Гропиус попытался скорректировать стратегию развития школы. Он предложил, чтобы мастерские Баухауза, помимо образовательных экспериментов, также реализовывали социально-производственные функции, принимая заказы и выполняя работы по контракту с промышленными предприятиями, тем самым приближая деятельность школы к реальным условиям производства.

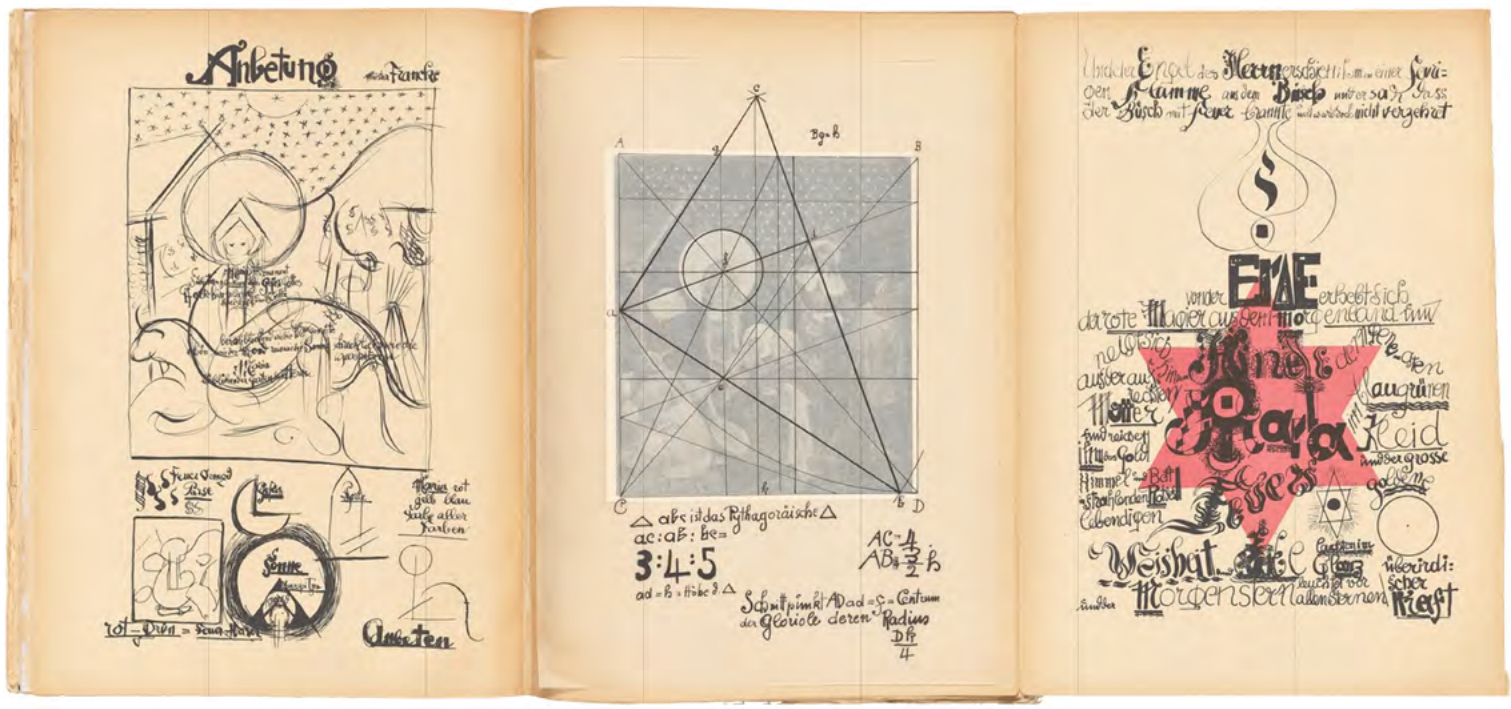
Когда экономические трудности перестали служить оправданием, перед Баухаузом встал принципиальный выбор: кем должен быть художник — академическим «профессором» или «мастером» в рамках производственной мастерской? В феврале 1922 года Гропиус в памятной записке, адресованной художественным мастерам Баухауза, в завуалированной форме выразил критическое отношение к позиции Иттена, который противопоставлял искусство и индустрию. Гропиус подчеркивал, что не следует рассматривать «индивидуальное творчество как независимого художника» и «проектную деятельность, ориентированную на промышленное сотрудничество» как взаимоисключающие направления. Напротив, необходимо стремиться к их объединению и интеграции.

Первоначально Гропиус рассчитывал, что внутренние противоречия удастся постепенно преодолеть внутри самой школы. Однако вмешательство посторонних лиц лишь усугубило ситуацию. В 1921 году в Веймар прибыл лидер голландского движения «Стиль» Тео ван Дусбург (T*heo van Doesburg*), который начал проводить лекции вне

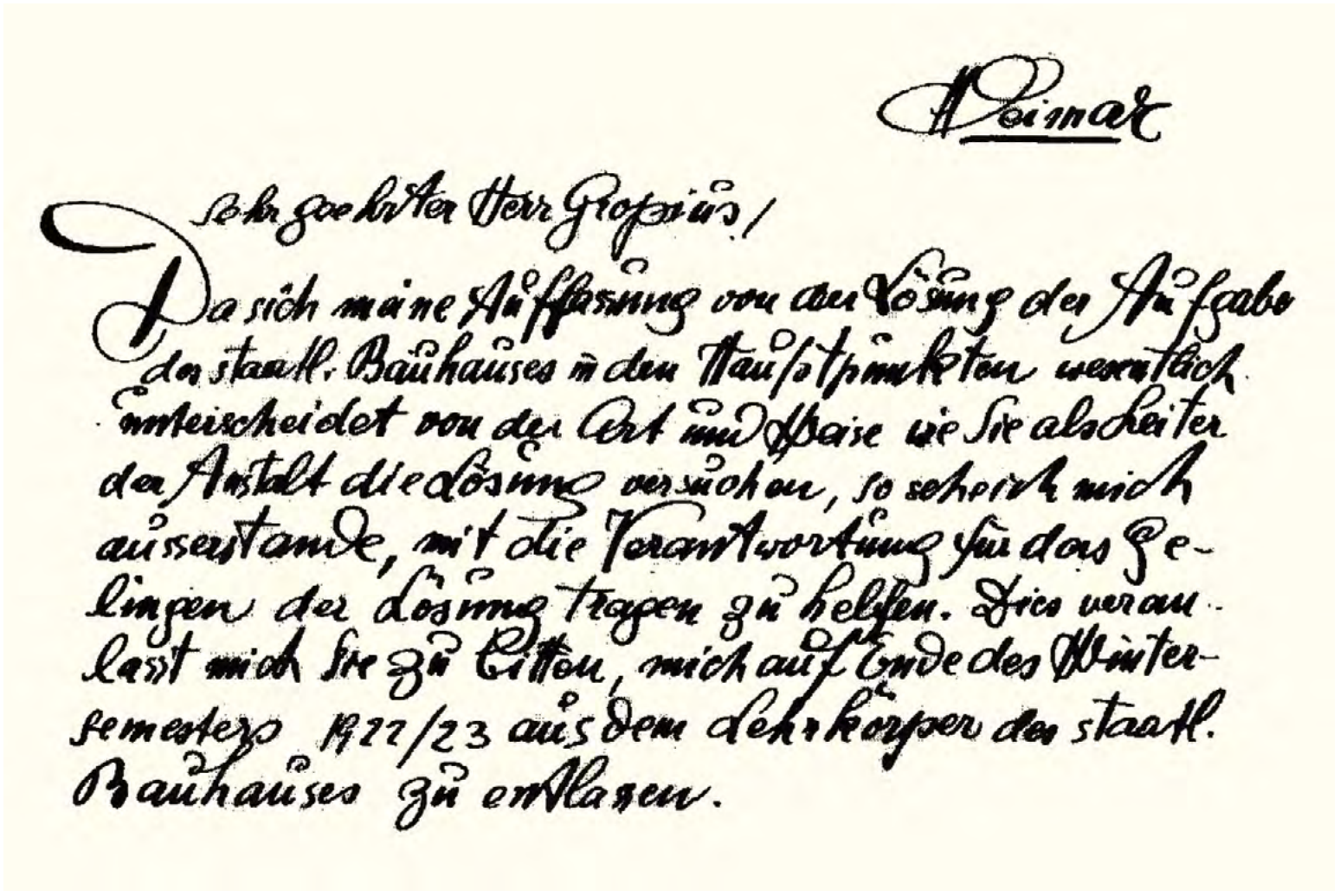


2. **Конспекты Франца Зингера по элементарным формам и контрастам во время пропедевтического курса Иттена**.
Источник: [9]

3. **Иоганнес Иттен. Анализ картины «Поклонение волхвов»** (ок. 1424) Мейстера Франке.
Из серии «Анализ старых мастеров».
1921.
Литография
с наложенной калькой
с печатным рисунком.
32, 8 × 68,6 × 8,5.
Источник: [10]



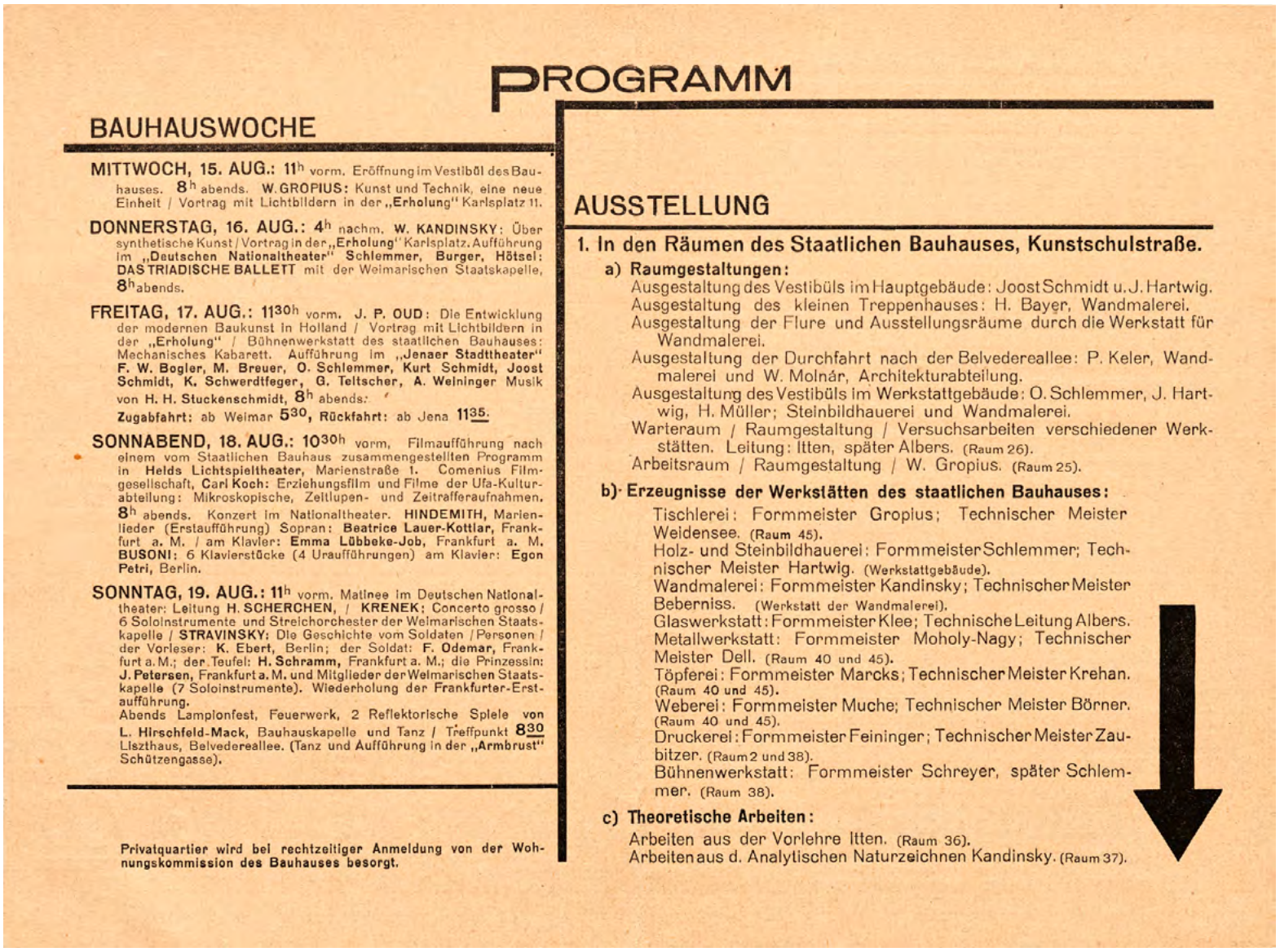
4. **Письмо-отставка Иоганнеса Иттена, адресованное Вальтеру Гропиусу**.
Архив Баухауса
в Берлине.
Источник: [5]


Weimar

Sehr geehrter Herr Gropius!

Da sich meine Auffassung von der Lösung der Aufgabe des staatl. Bauhauses in den Hauptpunkten wesentlich unterscheidet von der Art und Weise wie Sie als Leiter der Anstalt die Lösung versuchen, so sehe ich mich ausserstande, mit die Verantwortung für das Gelingen der Lösung tragen zu helfen. Dies veranlasst mich Sie zu bitten, mich auf Ende des Wintersemesters 1922/23 aus dem Lehrkörper des staatl. Bauhauses zu entlassen.

стен Баухауза и активно устанавливать контакты со студентами. Он резко критиковал «компромиссный» характер курса школы и публично обвинял Иттена в том, что его программа носит черты дадаизма и отвлекает от главной цели Баухауза — интеграции ремесла в архитектуру. Ван Дусбург требовал, чтобы Баухауз отказался от неопределенности и последовательно принял конструктивизм и функционализм как методологическую основу, подчиняя художественное обучение целям



PROGRAMM

BAUHAUSWOCHE

MITTWOCH, 15. AUG.: 11h vorm. Eröffnung im Vestibül des Bauhauses. 8h abends. **W. GROPIUS:** Kunst und Technik, eine neue Einheit / Vortrag mit Lichtbildern in der „**Erholung**" Karlsplatz 11.

DONNERSTAG, 16. AUG.: 4h nachm. **W. KANDINSKY:** Über synthetische Kunst / Vortrag in der „**Erholung**" Karlsplatz. Aufführung im „**Deutschen Nationaltheater**" **Schlemmer, Burger, Hötsel: DAS TRIADISCHE BALLETT** mit der Weimarischen Staatskapelle, 8h abends.

FREITAG, 17. AUG.: 11 30h vorm. **J. P. OUD:** Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland / Vortrag mit Lichtbildern in der „**Erholung**" / Bühnenwerkstatt des staatlichen Bauhauses: Mechanisches Kabarett. Aufführung im „**Jenaer Stadttheater**" **F. W. Bogler, M. Breuer, O. Schlemmer, Kurt Schmidt, Joost Schmidt, K. Schwerdtfeger, G. Teltscher, A. Weininger** Musik von **H. H. Stuckenschmidt,** 8h abends:
Zugabfahrt: ab Weimar 5 30, **Rückfahrt:** ab Jena 11 35.

SONNABEND, 18. AUG.: 10 30h vorm. Filmaufführung nach einem vom Staatlichen Bauhaus zusammengestellten Programm in **Helds Lichtspieltheater,** Marienstraße 1. Comenius Filmgesellschaft, **Carl Koch:** Erziehungsfilm und Filme der Ufa-Kulturabteilung: Mikroskopische, Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen. 8h abends. Konzert im Nationaltheater. **HINDEMITH,** Marienlieder (Erstaufführung) Sopran: **Beatrice Lauer-Kottlar,** Frankfurt a. M. / am Klavier: **Emma Lübbeke-Job,** Frankfurt a. M. **BUSONI:** 6 Klavierstücke (4 Uraufführungen) am Klavier: **Egon Petri,** Berlin.

SONNTAG, 19. AUG.: 11h vorm. Matinee im Deutschen Nationaltheater: Leitung **H. SCHERCHEN,** / **KRENEK:** Concerto grosso / 6 Soloinstrumente und Streichorchester der Weimarischen Staatskapelle / **STRAVINSKY:** Die Geschichte vom Soldaten / Personen / der Vorleser: **K. Ebert,** Berlin; der Soldat: **F. Odemar,** Frankfurt a. M.; der Teufel: **H. Schramm,** Frankfurt a. M.; die Prinzessin: **J. Petersen,** Frankfurt a. M. und Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle (7 Soloinstrumente). Wiederholung der Frankfurter-Erstaufführung.
Abends Lampionfest, Feuerwerk, 2 Reflektorische Spiele von **L. Hirschfeld-Mack,** Bauhauskapelle und Tanz / Treffpunkt 8 30 Liszthaus, Belvedereallee. (Tanz und Aufführung in der „**Armbrust**" Schützengasse).

Privatquartier wird bei rechtzeitiger Anmeldung von der Wohnungskommission des Bauhauses besorgt.

AUSSTELLUNG

1. In den Räumen des Staatlichen Bauhauses, Kunstschulstraße.

a) Raumgestaltungen:
Ausgestaltung des Vestibüls im Hauptgebäude: Joost Schmidt u. J. Hartwig.
Ausgestaltung des kleinen Treppenhauses: H. Bayer, Wandmalerei.
Ausgestaltung der Flure und Ausstellungsräume durch die Werkstatt für Wandmalerei.
Ausgestaltung der Durchfahrt nach der Belvedereallee: P. Keler, Wandmalerei und W. Molnár, Architekturabteilung.
Ausgestaltung des Vestibüls im Werkstattgebäude: O. Schlemmer, J. Hartwig, H. Müller; Steinbildhauerei und Wandmalerei.
Warteraum / Raumgestaltung / Versuchsarbeiten verschiedener Werkstätten. Leitung: Itten, später Albers. (Raum 26).
Arbeitsraum / Raumgestaltung / W. Gropius. (Raum 25).

b) Erzeugnisse der Werkstätten des staatlichen Bauhauses:
Tischlerei: Formmeister Gropius; Technischer Meister Weidensee. (Raum 45).
Holz- und Steinbildhauerei: Formmeister Schlemmer; Technischer Meister Hartwig. (Werkstattgebäude).
Wandmalerei: Formmeister Kandinsky; Technischer Meister Beberniss. (Werkstatt der Wandmalerei).
Glaswerkstatt: Formmeister Klee; Technische Leitung Albers.
Metallwerkstatt: Formmeister Moholy-Nagy; Technischer Meister Dell. (Raum 40 und 45).
Töpferei: Formmeister Marcks; Technischer Meister Krehan. (Raum 40 und 45).
Weberei: Formmeister Muche; Technischer Meister Börner. (Raum 40 und 45).
Druckerei: Formmeister Feininger; Technischer Meister Zaubitzer. (Raum 2 und 38).
Bühnenwerkstatt: Formmeister Schreyer, später Schlemmer. (Raum 38).

c) Theoretische Arbeiten:
Arbeiten aus der Vorlehre Itten. (Raum 36).
Arbeiten aus d. Analytischen Naturzeichnen Kandinsky. (Raum 37).

5. **Первая выставка Баухауза**.
1923.
Веймар.
Вальтер Дексель.
Программа выставки Государственного Баухауза.
Высокопечатная печать.
21,7 × 16,1.
Источник:
Архив Ритвельда Шрёдера, geheugenvannederland.nl

прикладного дизайна и архитектурного проектирования [7, p. 122–124]. Эта критика усилила давление на Гропиуса. В условиях внутреннего и внешнего давления в 1923 году Иттен подал в отставку и покинул Баухауз (ил. 4). С уходом этой знаковой фигуры направление развития школы претерпело решающий поворот.

После отставки Иттена Гропиус получил возможность вновь четко обозначить цели Баухауза. В своей программной речи на выставке 1923 года он сформулировал принцип «нового единства искусства и техники», подчеркивая, что современное искусство должно обрести новую жизнь лишь в союзе с индустриальной техникой (ил. 5). Для замены Иттена Гропиус отверг кандидатуру широко поддерживаемого Тео ван Дусбурга и вместо него назначил руководителем подготовительного курса 28-летнего венгерского художника-конструктивиста Ласло Мохой-Надя (*László Moholy-Nagy,* ил. 6).

Мохой-Надь исповедовал эстетику машины и принципы геометрической композиции. Его появление символизировало завершение трансформации Баухауза от экспрессионистского этапа к рациональному конструктивизму. Однако даже в процессе этого перехода внутри школы сохранялись напряжения и противоречия: Гропиус, с одной стороны, утверждал, что искусство и техника по своей природе различны, но в то же время верил, что через основы обучения возможно их объединение. Он подчеркивал точность и объективность физических законов, лежащих в основе машинного производства, но при этом не отрицал важности личных чувств и эстетических предпочтений.

Приглашение Мохой-Надя было направлено на ослабление субъективно-экспрессионистской направленности раннего Баухауза и утверждение технически ориентированной педагогической модели. Однако в составе преподавателей школы продолжал работать Василий Кандинский — один из основоположников абстрактного искусства, чье творчество основывалось на принципах духовного живописного опыта. Гропиус не только

6. **Портрет Ласло Мохой-Надя у входа в его «Дом мастера» в Баухаузе**.
Дессау, 1926.
Фото: Люсия Мохой.
Художник одет в рабочий комбинезон.
Архив Баухауса в Берлине.
Источник: [5]



не отменил подготовительный курс, введенный Иттеном, но и разрешил Паулю Клее продолжать цикл лекций по теории искусства в качестве важного дополнения к данной дисциплине.

Это свидетельствует о том, что внутри Баухауза не существовало единой «ортодоксальной» линии развития: напротив, школа стала пространством сосуществования, а подчас и противостояния различных идейных подходов к обучению и проектной деятельности. Как отметил Джозеф Джованнини, интеллектуальная эволюция Баухауза «всегда была противоречивой и полемичной», проходя через стадии экспрессионизма, мистицизма, влияния движения «Стиль», обращения к народному ремеслу и конструктивизма.[2] Именно эта динамика, насыщенная внутренними противоречиями и пересечениями различных эстетических программ, и стала главным источником непрерывного обновления Баухауза.

Следует отметить, что провозглашенный Баухаузом принцип «равенства мастеров» так и не был полностью реализован на практике. В действительности между художественными и ремесленными мастерами сохранялось заметное неравенство: первые обладали большей свободой самовыражения, получали более высокое вознаграждение и пользовались значительно большим авторитетом среди студентов [7, p. 46]. Например, такие художественные авторитеты, как Василий Кандинский и Пауль Клее, имели несравнимо более сильное влияние на учебный процесс и привлекали к себе значительно большее внимание, чем рядовые технические наставники.

Несмотря на усилия Гропиуса по преодолению иерархии между искусством и техникой, социокультурные предрассудки не могли быть устранены в короткие сроки. Сам этот принцип равенства носил в значительной степени утопический характер и, как следствие, зачастую оставался неосуществимым в реальной практике. В этом смысле образовательный эксперимент Баухауза сам по себе представляет собой своего рода «гетеротопию»: он преодолевал границы традиционного академического образования, создавая пространство педагогического эксперимента с равноправием между мастерами и интеграцией дисциплин. Однако укоренившиеся привычки мышления и реальные социальные условия порождали скрытое сопротивление, делая это идеализированное пространство внутренне противоречивым и напряженным.

Несоответствие между утопическими идеалами и социально-политической реальностью

Окончательный кризис Баухауза был обусловлен острым противоречием между его утопическим идеалом социального преобразования и нестабильной политико-экономической ситуацией в поздний период Веймарской республики. Это противоречие не только оказало влияние на процесс развития школы, но и стало одной из непосредственных причин ее распада.

Гропиус, создавая Баухауз, исходил из утопической идеи «тотального произведения искусства», в рамках которой архитектура мыслилась как синтез всех видов искусства и как средство формирования идеального пространства будущего. Казалось бы, школа, заявлявшая архитектуру своей высшей целью, должна была бы с самого начала иметь полноценное архитектурное отделение. Однако поразительно, что на протяжении нескольких лет после основания в Баухаузе так и не было создано отдельного архитектурного факультета. Даже несмотря на то, что в рамках выставки Баухауза 1923 года была построена экспериментальная жилая единица, получившая высокую оценку, а в 1925 году после переезда школы в Дессау Гропиус собственноручно спроектировал здание кампуса — ныне признанное классическим образцом современной архитектуры, архитектурное образование по-прежнему не включалось в официальную учебную программу. Возможно, Гропиус полагал, что, прежде чем приступить к преподаванию архитектуры как тотального произведения искусства, необходимо заложить прочную основу в области экспериментирования с материалами, освоения ремесленных техник и разработки проектных методов.

Лишь в 1927 году, когда Баухауз достиг определенной зрелости, было официально основано архитектурное отделение, во главе которого Гропиус поставил Ханнеса Мейера (*Hannes Meyer*). Задержка с принятием данного решения наглядно демонстрирует разрыв между провозглашенными идеалами Баухауза и реальными ресурсными ограничениями: архитектура — как центральный элемент утопического замысла школы — на практике была отложена на несколько лет из-за нехватки кадров и организационных возможностей. Такое расхождение между идеей и реализацией несомненно отражает одно из ключевых институциональных противоречий в истории Баухауза.

Еще более серьезные противоречия, с которыми столкнулся Баухауз, были связаны с политической и экономической ситуацией. Существование школы напрямую зависело от поддержки

[2] Там же.

7. **Здание Баухауза в Дессау, главный вход в день открытия**, 4 декабря 1926 года. Источник: [11, Abb. 14]



8. **Групповой портрет мастеров Баухауза**, 1926 год (слева направо): Йозеф Альберс, Ханнес Шепер, Георг Мухе, Ласло Мохой-Надь, Герберт Байер, Йоханнес Шмидт, Вальтер Гропиус, Марсель Бройер, Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Файнингер, Гюнта Штёльцль, Оскар Шлеммер. Фото: Люсия Мохой. Источник: [5]



со стороны Веймарской республики, государства с нестабильной политической системой и постоянным противостоянием правых и левых сил. На начальном этапе Гропиус получил финансовую поддержку от местного правительства Веймара, однако консервативные круги с самого начала воспринимали авангардную школу с недоверием. Начиная от содержания учебных программ и заканчивая политическими взглядами преподавателей и студентов, Баухауз регулярно подвергался нападкам со стороны правых газет и политиков, которые обвиняли школу в распространении так называемого культурного большевизма.

С одной стороны, в Баухаузе действительно учились и преподавали представители левых радикальных кругов — в частности, Ханнес Мейер, впоследствии ставший директором школы, открыто исповедовал марксистские взгляды. С другой стороны, сам Гропиус не был революционером: он придерживался более осторожной, реформаторской позиции, стремясь к компромиссу и политическому выживанию. Тем не менее школа постоянно оказывалась втянутой в политические конфликты и была вынуждена искать новые формы адаптации.

В конце 1924 года, после прихода к власти правого правительства Тюрингии, резко сократившего расходы на культуру и образование, Баухауз был вынужден завершить свой веймарский период и в 1925 году принять приглашение со стороны более либерального муниципалитета Дессау (ил. 7–8). Период в Дессау (1925–1932) стал «золотым веком» Баухауза: студенческие проекты отличались высоким уровнем инновационности, а здание самой школы, спроектированное Гропиусом, превратилось в знаковый памятник модернистской архитектуры. Однако политическая атмосфера продолжала ухудшаться. Усиливающийся экономический кризис по всей Германии и рост влияния праворадикальных сил всё больше угрожали устойчивости Баухауза, создавая всё более мрачные перспективы для его дальнейшего существования.

Оказавшись в условиях внутреннего и внешнего давления, в 1928 году Гропиус принял решение уйти с поста директора Баухауза. На тот момент архитектурное отделение просуществовало менее года, школа находилась в фазе активного роста, и, казалось бы, перспективы ее развития были благоприятными. Однако именно в этот момент Гропиус неожиданно подал в отставку и рекомендовал на пост нового директора Ханнеса Мейера. Это решение потрясло художественные и архитектурные круги: почему Гропиус уходит именно тогда, когда школа готова пожинать плоды предыдущей работы?

В своем письме об отставке Гропиус с горечью писал: «До сих пор девяносто процентов всей моей работы сводилось к защите школы» [7, p. 199]. Это откровенное признание наглядно демонстрирует, какую высокую цену пришлось заплатить Баухаузу как утопическому эксперименту в условиях конкретной политической и экономической реальности. В качестве директора Гропиус был вынужден тратить огромную часть своего времени и сил на переговоры с властями, решение финансовых кризисов и преодоление внешнего давления со стороны общественности и прессы, что мешало ему сосредоточиться на педагогических реформах и архитектурном творчестве.

Он мечтал создать ориентированную на будущее интегральную художественную школу, надеясь реализовать утопическое видение «тотального произведения искусства», но был вынужден стать изнуренным административным координатором и носителем постоянной борьбы. Дилемма Гропиуса ярко отражает непримиримое напряжение между утопическими идеалами проектирования и конкретными реалиями политико-экономической среды: чем грандиознее замысел, тем мощнее оказывается встречное сопротивление. Именно в условиях институционального вакуума и сосуществования противоречий Баухауз смог вместить в себя множество, а порой и взаимоисключающих концепций и экспериментов, создав живую и устойчивую к изменениям творческую среду.

С приходом Ханнеса Мейера на пост директора Баухауз вступил в новый, еще более противоречивый этап своего развития (ил. 9). В отличие от относительно умеренного идеалиста Гропиуса, Мейер был убежденным коммунистом и настаивал на полном подчинении школы интересам рабочего класса. Он выдвинул лозунг «Народ нуждается не в роскоши, а в предметах первой необходимости» (*Volksbedarf statt Luxusbedarf*), стремясь переориентировать Баухауз на более широкие социальные слои [8, p. 165]. В годы его руководства (1928–1930) учебная программа стала более функциональной и научно обоснованной, а архитектурное отделение сосредоточилось на социальных задачах, таких как проектирование доступного жилья.

Согласно архивным данным, Мейер стремился воспитать студентов как «современных архитекторов, вооруженных научным методом», делая акцент на стандартизированных производственных процессах и коллективном сотрудничестве, полностью отвергая любые художественные изыскания ради формы как таковой. Этот крайний функционализм еще более обострил внутреннюю эволюцию противоречий Баухауза между искусством и техникой: художественная индивидуальность была сведена к минимуму, тогда как приоритет отдавался рациональному проектированию и социологическому анализу как основным принципам



9. **«Man duzt sich»: Ханнес Мейер со студентками на террасе Баухауза**. 1930.
Источник: [5]



10. **«L'art pour l'art»: студенты протестуют у здания Баухауза в Дессау против увольнения Ханнеса Мейера**.
1930.
Архив Баухауса в Берлине.
Источник: [5]

[12, p. 250–254]. Однако левые взгляды Мейера и его педагогические методы также стали источником новых трений. С одной стороны, часть преподавателей и студентов, ориентированных на искусство, выражали недовольство из-за чрезмерного доминирования функционалистского подхода; с другой — всё большую обеспокоенность вызывало у властей города Дессау коммунистическое прошлое Мейера. В 1930 году правое правительство Дессау уволило его, обвинив в «политической агитации среди студентов» (ил. 10).

После увольнения из Баухауза Ханнес Мейер отправился в Советский Союз в поисках новых возможностей. Под его руководством группа выпускников Баухауза участвовала в разработке градостроительных и архитектурных проектов в Москве. Первоначально советская сторона проявляла интерес к достижениям западного модернизма и пригласила зарубежных архитекторов к участию в строительстве социалистического государства. Однако с началом 1930-х годов, на фоне утверждения сталинской культурной политики, официальная идеология стала смещаться в сторону более консервативных позиций. Модернистские течения, включая баухаузовский функционализм, подверглись критике как проявление буржуазного формализма.

Несмотря на отдельные победы в архитектурных конкурсах, проекты Мейера и его коллег часто оставались нереализованными из-за противодействия со стороны местной бюрократии и изменившегося политического климата. Вскоре официальная критика определила стиль Баухауза как «упаднический и буржуазный», что вынудило Мейера и часть его соратников покинуть страну, на которую они поначалу возлагали большие надежды как на «революционную утопию». Такая перемена в отношении наглядно демонстрирует, что утопия Баухауза в различных политических контекстах подвергалась диаметрально противоположным трактовкам: для левых он нередко воспринимался как продукт буржуазной культуры, а для правых — как оплот левого радикализма [13, с. 47]. В результате Баухауз оказался практически лишен пространства для выживания между этими крайними идеологическими позициями.

В 1930 году третьим и последним директором Баухауза стал выдающийся архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ (*Ludwig Mies van der Rohe*). Он попытался спасти школу, придерживаясь стратегии «политического нейтралитета» и элитарного подхода, стремясь дистанцировать Баухауз от политических конфликтов. Однако общая ситуация уже была необратимой: в начале 1933 года, после прихода Гитлера к власти, нацистский режим начал масштабную чистку модернистской и левой культуры, и Баухауз оказался в числе первых объектов репрессий (ил. 11). Под давлением запугивания и обысков со стороны нацистских структур Мис был вынужден в августе 1933 года подписать

11. **Арест студентов Баухауза берлинской полицией**.
Фотография и статья, опубликованные в газете «Berliner Lokal-Anzeiger» 12 апреля 1933 года во время обыска зданий Баухауза в Берлине.
Источник: [5]



Haussuchung im „Bauhaus Steglitz"

Kommunistisches Material gefunden.

Auf Veranlassung der Dessauer Staatsanwaltschaft wurde gestern nachmittag eine größere Aktion im „Bauhaus Steglitz", dem früheren Dessauer Bauhaus, in der Birkbuschstraße in Steglitz durchgeführt. Von einem Aufgebot Schutz- war jedoch verschwunden, und man vermutete, daß sie von der Bauhausleitung mit nach Berlin genommen worden waren. Die Dessauer Staatsanwaltschaft setzte sich jetzt mit der Berliner Polizei in Verbindung und bat um Durch-

Alle Anwesenden, die sich nicht ausweisen konnten, wurden zur Feststellung ihrer Personalien ins Polizeipräsidium gebracht.

официальный приказ о роспуске Баухауза, что ознаменовало его окончательное закрытие. Так завершился этот великий эксперимент модернистского образования, не выдержавший столкновения с авторитарной политической реальностью.

Выводы

Баухауз, будучи экспериментальным авангардом в области модернистского дизайнерского образования, на протяжении своего развития наглядно продемонстрировал целый ряд глубоких структурных противоречий. Как показано в данной статье, с момента основания школа стремилась к динамическому балансу между индустриализацией и ремесленным производством, стандартизацией и индивидуальным выражением. Гропиус пытался интегрировать производственную логику машинной эпохи с творческой страстью художника; его концепция неоднократно претерпевала стратегические корректировки и реконфигурации в процессе практической реализации.

С утопической точки зрения, окончание истории Баухауза вызывает сожаление — идеалы нового искусства и нового общества, к которым

стремилась школа, в конечном итоге были разрушены тоталитарной политикой. Однако с точки зрения структурных противоречий это завершение также предстает как историческая неизбежность. В условиях внешней политико-экономической нестабильности, а также внутренних идеологических разногласий утопический проект Баухауза оказался нежизнеспособным. Усиливающееся напряжение между индустрией и ремеслом, индивидуальностью и нормативностью, педагогическим экспериментом и институциональными ограничениями привело к тому, что в определенных исторических условиях школа была обречена на распад. Как отмечал американский архитектор и критик Филип Джонсон (*Philip C. Johnson*), проблему Баухауза нельзя однозначно оценить как «хорошую» или «плохую» — она наглядно отражает сложный и противоречивый характер самого модернистского движения. Именно благодаря внутреннему напряжению и идейному плюрализму Баухауз за четырнадцать лет своего существования сумел объединить выдающихся преподавателей и студентов, дав мощный импульс архитектуре и дизайну XX века. Таким образом, его исторический закат не стал концом идейного наследия: напротив, в Англии, США, Японии и ряде других стран оно получило дальнейшее развитие, претерпев значительную трансформацию в новом социально-культурном контексте.

Список источников

1. Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. 287 с.
2. Филл Ш., Филл П. История дизайна / пер. с англ. С. Бавина. М.: КоЛибри, 2014. 512 с.
3. Stern R. Against fashion: clothing as art, 1850–1930. Cambridge: MIT Press, 2004. 205 p.
4. Forgács É. The Bauhaus idea and Bauhaus politics. Budapest: Central European University Press, 1995. 237 p.
5. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago / ed. H.M. Wingler. Cambridge: MIT Press, 1969. 653 p.
6. Itten J. Meine Bauhaus-Jahre // Das Werk. 1964. Jg. 51. S. 27–28.
7. 弗兰克. 惠特福德著, 林鹤译. 包豪斯. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001. [Уитфорд Ф. Баухауз / пер. с англ. Линь Хэ. Пекин: Изд-во «Шэнхуо, Душу, Синьчжи», 2001. 235 с.].
8. Droste M. Bauhaus, 1919–1933. Köln: Benedikt Taschen, 1998. 256 p.
9. Jaeger T.A. Circle of form // Proceedings of the 14th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE12): Design Education for Future Wellbeing, Antwerp, Belgium, September 6–7, 2012 / comps. L. Buck et al. Antwerp: The Design Society, 2012. P. 490–495.
10. Itten J. Analysen Alter Meister // Utopia: Dokumente der Wirklichkeit, Bd. I/II / Hrsg. B. Adler. Weimar: Utopia Verl, 1921. N. p.
11. Gropius W. Bauhausbauten Dessau / schriftleitung: W. Gropius, L. Moholy-Nagy. München: Albert Langen Verlag, 1930. 221 S., il. (Bauhausbücher 12).
12. The Bauhaus: masters & students by themselves / ed.: F. Whitford, J. Engelhardt. London: Conran Octopus, 1992. 328 p.
13. Гвоздева М.А. Баухауз под руководством Ганнеса Мейера. Особенности интерпретаций // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2019. № 3-2. С. 45–51.

References
1. Gropius, W. (1971) *Boundaries of Architecture*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Fill, S. and Fill, P. (2014) *History of Design*. Moscow: KoLibri Publ. (In Russ.)
3. Stern, R. (2004) *Against fashion: clothing as art, 1850–1930*. Cambridge: MIT Press.
4. Forgács, É. (1995) *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. Budapest: Central European University Press.
5. Wingler, H.M. (ed.) (1969) *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge: MIT Press.
6. Itten, J. (1964) 'Meine Bauhaus-Jahre', *Das Werk*, 1964, 51, pp. 27–28. (In Germ.)
7. Whitford, F. (2001) *Bauhaus* [Transl. Lin He]. Beijing: Shenghuo, Dushu, Xinzhi Sanlian Shudian Publ. (In Chinese)
8. Droste, M. (1998) *Bauhaus, 1919–1933*. Cologne: Benedikt Taschen. (In Germ.)
9. Jaeger, T.A. (2012) 'Circle of form', in Buck, L. et al. (eds.) *Proceedings of the 14th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE12): Design Education for Future Wellbeing, Antwerp, Belgium, September 6–7, 2012*. Antwerp: The Design Society, pp. 490–495.
10. Itten, J. (1921) 'Analysen Alter Meister', in Adler, B. (ed.) *Utopia: Dokumente der Wirklichkeit, I/II.* Weimar: Utopia Verl. (In Germ.)
11. Gropius, W. (1930) *Bauhausbauten Dessau*. München: Albert Langen Verlag. (In Germ.)
12. Whitford, F. and Engelhardt, J. (eds.) (1992) *The Bauhaus: masters & students by themselves*. London: Conran Octopus.
13. Gvozdeva, M.A. (2019) 'Bauhaus led by Hannes Meyer. Interpretation features', *Decorative Art and Environment. Gerald of the RGHPU*, (3-2), pp. 45–51. (In Russ.)

Информация об авторах:
Пэн Вэй, аспирант, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Российская Федерация, penvey.wei@gmail.com.
Пушкарёв Александр Георгиевич, кандидат технических наук, профессор, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Российская Федерация, pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-code (Science Index): 2774-8740.

Information about the authors:
Peng Wei, Postgraduate Student, the Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation, penvey.wei@gmail.com.
Alexander Georgievich Pushkarev, Cand. Sc. (Engineering), Professor, the Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation, pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-code (Science Index): 2774-8740.

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

Статья поступила в редакцию 28.10.2025; одобрена после рецензирования 24.11.2025; принята к публикации 25.11.2025.
The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 24 November 2025; accepted for publication on 25 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 214–227. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 214–227. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.03+75.071.1(470)“18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.012

Алексей Венецианов и его школа. Опыт реализации идеи частной творческой мастерской



Степанова Светлана Степановна

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация
svetlan-stepan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-0896-1765, SPIN-код (Science Index): 8493-8658

Аннотация. Опыт А.Г. Венецианова по созданию школы и художественные результаты ее деятельности представляют собой уникальный феномен в истории русского искусства. В статье рассматривается вопрос о роли личной инициативы и условиях реализации идеи о воспитании художников в частной мастерской. Автор статьи выделяет несколько ключевых моментов, необходимых для успешной реализации проекта по созданию независимой от государственных учебных заведений образовательной структуры: роль личности, материальную базу, идейные установки и метод. В статье рассматриваются исторические условия создания и существования школы, причины ее упадка и значение достигнутых венециановцами художественных результатов. Немаловажную роль в создании школы Венецианова сыграл общественный интерес к теме народа, актуальность вопроса о самобытности национальной культуры. Основой авторского преподавательского метода был приоритет «натуры» в приобретении профессиональных навыков, ее наблюдения и воссоздания средствами графики и живописи. Венецианов стремился не только формировать у своих учеников профессиональное умение, но и проверял на опыте учеников состоятельность своей «методы». Особый вопрос касается взаимосвязи и взаимодействия Венецианова как организатора школы и ее наставника с Императорской Академией художеств. Упрощая процесс обучения за счет опускания традиционной для академического учебного процесса стадии копирования «оригиналов» и уделяя особое внимание самостоятельной работе учеников с натуры, Венецианов не являлся прямым антагонистом Академии художеств как учебного заведения. Однако невольно он оказывался в условиях конкуренции с профессорско-преподавательским составом. Попытки Венецианова внедриться в Академию художеств или войти в состав создаваемого Московского училища живописи и ваяния не увенчались успехом. Тем не менее творческое наследие Венецианова и его школы остается безусловной художественной ценностью, а его методы актуальны по сей день.

Ключевые слова: русское искусство первой половины XIX века, Академия художеств, А.Г. Венецианов, художественная школа, метод преподавания, теория перспективы, жанровая живопись, крестьянский жанр, интерьер, художественный образ

Для цитирования: Степанова С.С. Алексей Венецианов и его школа. Опыт реализации идеи частной творческой мастерской // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 214–227. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1255.

© Степанова С.С., 2025

Original article

Alexey Venetsianov and his school. The experience of implementing the idea of a private creative workshop

Svetlana S. Stepanova

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation
svetlan-stepan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-0896-1765, SPIN-code (Science Index): 8493-8658

Abstract. A.G. Venetsianov's experience in establishing a school and the artistic results of its activities constitute a unique phenomenon in the history of Russian art. The article explores the role of personal initiative and the conditions for implementing the idea of educating artists in a private workshop. The author highlights several key aspects necessary for the successful implementation of a project to create an independent educational structure. These include the role of the individual, the material base, the ideological principles, and the creative method. The article examines the historical conditions of the school's existence, the reasons for its decline, and the significance of the achieved artistic results. The public's interest in the theme of the people and the relevance of the issue of national culture's identity played a significant role in the creation of the Venetsianov School. The author's teaching method was based on the priority of "nature" in acquiring professional skills, observing it, and recreating it through graphics and painting. Venetsianov strove not only to develop his students' professional skills, but also to test the effectiveness of his "method" through their experiences. A particular issue concerns Venetsianov's relationship with the Imperial Academy of Arts. In his teaching process, there was no stage of copying "originals," which was common in academic education. Instead, the focus was on students' independent work from nature and, in the early stages, drawing simple geometric shapes and everyday objects. However, Venetsianov was not a direct antagonist of the Academy as an educational institution. Nonetheless, he was forced to compete with the faculty members. Venetsianov's attempts to gain admission to the Academy of Arts or join the newly established Moscow School of Painting and Sculpture were unsuccessful. Despite this, the creative legacy of Venetsianov and his school remains a significant historical and artistic asset.
Keywords: Russian art of the first half of the 19th century, Academy of Arts, A.G. Venetsianov, artistic school, teaching method, theory of perspective, genre painting, peasant genre, interior, artistic image

For citation: Stepanova, S.S. (2025) 'Alexey Venetsianov and his school. The experience of implementing the idea of a private creative workshop', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 214–227. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1255. (In Russ.)

Введение

Существует понятие «школы» как учебного заведения или ученичества у конкретного мастера. И «школы» как целостного явления, связанного с формированием определенного единства творческих установок наставника и подопечных, стилевой схожести и общности художественного мировоззрения. В отечественной традиции художественного образования таких примеров немного. Сложилось так, что ни один крупный мастер первой половины XIX века не создал свою школу, хотя В.А. Тропинин посещал занятия учеников Художественного класса, на базе которого было создано Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), а А.А. Иванов намеревался подключиться к преподаванию в этом училище в 1840-е годы. Но и Академия художеств, и Московское училище — не частные структуры, при том что Художественный класс в Москве возник в 1830-е годы по частной инициативе и находился

под кураторством Московского художественного общества. Таким образом, деятельность А.Г. Венецианова в этом ряду занимает особое и весьма значимое место.

Его просветительская работа уже современниками была заслуженно оценена как уникальный и важный опыт приобщения к искусству представителей низших сословий, что подчеркивало важность социально-общественного фактора. Со времени публикации монографии Т.В. Алексеевой, отмечавшей «поэтическую непосредственность» и реалистичность отражения натуры в творчестве учеников [1], интерес к феномену Венецианова и его школы не иссяк, хотя столь же объемного и представительного труда пока больше не появлялось, несмотря на то что потребность в нем явно назрела. Свой вклад внесли историки-краеведы Тверского края. Автор книги «Венецианов в Сафонково» [2], вышедшей в 2020 году, подробно анализирует на архивном материале условия жизни художника в деревне, его взаимоотношения с крестьянами, освещает строительство усадебного дома, где располагалась школа. В 2021 году в Третьяковской галерее проведена выставка «Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина», на которой были представлены работы как наставника, так и его подопечных, отдельный раздел был посвящен школе как историко-художественному феномену [3]. В 2024 году в Государственном Русском музее прошла выставка Григория Сороки, в издание к которой были включены рисунки из его карманного альбома 1842 года с натурными зарисовками крестьян [4]. В канун юбилея Григория Сороки в Удомельском районе были проведены культурные мероприятия, установлен памятный знак на месте дома, где родился художник, и издана книга, освещающая историю края, объекты, связанные с именами Венецианова и Сороки, которого автор называет одним из самых таинственных художников, поскольку его жизнь и творчество описаны до сих пор недостаточно полно [5]. Обращаются к этой теме в издательских, выставочных и лекционных проектах сотрудники Тверской картинной галереи.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью дальнейшего осмысления феномена венециановской школы в контексте ее исторического существования и значимости для современных процессов в сфере художественного образования.

Цель настоящего исследования заключается в анализе роли личной инициативы и базовых условий реализации идеи воспитания художников в частной мастерской. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи: сопоставить школу Венецианова с Арзамасской школой; выявить ключевые моменты, необходимые для реализации проекта по созданию независимой от государственных учебных заведений образовательной структуры; определить истоки и основные особенности венециановского метода; дать общую характеристику художественным работам венециановцев; осветить характер взаимоотношений Венецианова как наставника и Императорской Академии художеств.

Объектом исследования является школа Венецианова как опыт создания независимой образовательной институции в условиях регламентации общественной и частной жизни, условия ее расцвета и причины упадка.

Методологической основой исследования является сравнительно-исторический анализ обстоятельств существования школы Венецианова, искусствоведческий анализ методических установок и художественных результатов деятельности учеников.

Школа Венецианова как историко-культурный феномен

Частные художественные школы в России в первой половине XIX века

Первый опыт создания именно художественной школы по инициативе частного лица связан, как известно, с Александром Ступиным. Арзамасская школа, или Ступинская школа, созданная по инициативе Александра Васильевича Ступина в Арзамасе, существовала в 1802–1861 годах и позиционировалась как учебное заведение иконописного и живописного дела, готовившее также учителей рисования. Его детище давало профессиональные навыки и позволяло ученикам в дальнейшем трудоустроиться преимущественно в сфере художественных услуг при оформлении храмов и выполнении частных заказов. Редко кто из них проявил себя в чисто художественном самостоятельном творчестве. В сопоставлении со Ступинской школой опыт Венецианова по созданию некой обучающей творческой площадки принес иные результаты. Так, если формированием своей творческой личности тот же Василий Григорьевич Перов обязан всё же не Ступинской школе, где он начинал обучение, а Московскому училищу живописи и ваяния, то ученики Венецианова сформировали свое индивидуальное творческое лицо в период пребывания под учительством наставника. Другое дело, что со временем, перейдя, так сказать, «в другие руки», они меняли свою стилистику, как Алексей Тыранов, Григорий Михайлов или Фёдор Славянский. Но работы, которые связаны с их обучением у Венецианова, образуют ту самую, пусть и не абсолютную, целостность

.

Факторы, влиявшие на появление феномена Школы Венецианова

Какие факторы послужили основанием для создания школы?

Во-первых, личная инициатива, склонность к педагогической деятельности и потребность в передаче знаний. И здесь мы видим определенный парадокс. Если Ступин, получивший начальное художественное образование в Петербургской Академии художеств, был носителем базовых профессиональных знаний, то Венецианов оставался самоучкой, бравшим уроки у В.Л. Боровиковского (что документально не подтверждено, кроме косвенных фактов), копировавшим в Эрмитаже и рисовавшим портреты на заказ. Возможно, благодаря протекции Боровиковского Венецианов представил в академию свой «Автопортрет» и получил за него звание «назначенного», а после исполнения программы — «Портрета К.И. Головачевского с тремя воспитанниками Академии художеств» (1811, ГРМ) — удостоился звания академика, обретя статус профессионального художника.

Во-вторых, материальная база. Женитьба на Марфе Афанасьевне Азарьевой в 1815 году и приобретение земли в Тверской губернии с несколькими деревнями укрепила материальное положение Венецианова и позволила со временем привлекать учеников и даже построить дом в Сафонково, где могла размещаться школа. Часть средств художник привлекал от дохода со своих деревень. Получив статус «придворного живописца» и орден Св. Владимира 4-й степени, он ежегодно получал 3 тысячи рублей, которые тратил на поддержание школы. Заботясь об учениках, Венецианов организовал с Обществом поощрения художников (ОПХ) издание литографий со своих работ, которые выполняли его подопечные. Способствовали материальному обеспечению школы и лотереи, проводимые ОПХ. «Его семейство было нашим семейством»,— вспоминал А. Мокрицкий [6, с. 254], отмечая патриархальность отношений, которая стала существенной чертой деятельности школы. Но при всех усилиях Венецианова, расходы на содержание учеников и организацию учебного процесса намного превышали его возможности.

В-третьих, немаловажным условием успешной деятельности школы является творческая установка, идея, которая могла бы объединять учащихся. Этой идейной основой стал известный тезис Венецианова: «писать не *a'la Rembrandt* или *a'la Rubens* и проч., но просто, как бы сказать, *a'la* натура» [6, с. 49]. Как часто копировал он сам именно этих живописцев, доподлинно нам не известно. На выставке ОПХ 1826 года были представлены «Любовь дочери» (копия с полотна Рубенса «Отцелюбие римлянки») и «копия с Ван Дейка». Встречается упоминание о копии с «Мадонны» Рафаэля (очевидно — с «Мадонны Альба», выполненной в 1844 году и приобретенной Паскевичем). Сохранились копии Венецианова с Б.Э. Мурильо («Отдых на пути в Египет», 1811, ГРМ) и Луки Джордано («Оплакивание Христа», около 1811). По собственному признанию художника, двенадцатилетнее копирование в Эрмитаже мешало ему в овладении натурой и обретении собственного стиля. Между тем без оглядки на образцы хорошей живописи не формируется ни один художник. Мадонны того же Мурильо — возвышенные и прекрасные в своей простоте, или его нищие мальчишки — веселые и живые, могли задавать определенный настрой в изображении русских народных типов. И, полагаю, неслучайно «Смеющийся мальчик с пряниками» (1826, Приморская государственная картинная галерея) его ученика Никифора Крылова чем-то схож с эрмитажным образом испанского художника (Б.Э. Мурильо, «Мальчик с собакой», ГЭ). Как и образ крестьянки, кормящей ребенка, который восходит к сакральным образам европейских Мадонн (Н.С. Крылов, «Русская крестьянка кормит ребенка из рожка», не позднее 1830, ГРМ). По свидетельству П.П. Свиньина, Крылова, приехавшего в Петербург, приводило в изумление собрание картин Эрмитажа, особенно «Караваж, Рубенс, Ван-Дик, Жерардоу, Поль-Потер, Рембрандт, Гранет» [1, с. 159]. Любопытный образец копии с неизвестного оригинала ученика Ф. Игина хранится в ГМИИ имени А.С. Пушкина. Ученики копировали или ориентировались в своих решениях и на самого Венецианова, как Ф. Славянский, взявший за основу расположения фигуры в картине «Девушка в лесу» (1840-е, ГРМ) венециановскую «Параню со Сливнева». Ему же принадлежит и великолепно исполненная копия с утраченной работы Тыранова «Кабинет художника Алексея Гавриловича Венецианова» (конец 1830-х – начало 1840-х, ГТГ).

Стремление «откреститься» от копирования той или иной манеры вполне понятно. Определенные затруднения при переходе от рисования «мертвых» оригиналов к живой натуре испытывают даже художники, обучающиеся много лет в академиях. Дело в том, что характер передачи реальных форм и конкретного пространства в копируемых картинах уже задан манерой их автора и стилем эпохи. Все технические трудности с построением композиции, распределением фигур, передачей перспективных изменений пропорций уже преодолены. И свет в них — это свет, смоделированный художником в зависимости от образной и колористической задачи. Производя же эксперимент при написании картины «Гумно» (1822–1823, ГРМ), Венецианов берется анализировать природу света как такового, его естественного воздействия на форму и цвет предметов

в реальном пространстве. При этом художник не копировал картину Гране, как это сделал А. Алексеев [7, л. 8], осваивая метод перспективного построения пространства.

Специфика метода Венецианова и художественные особенности творчества его учеников

Творческий метод как базовый принцип образовательной концепции

Собственный удачный опыт укрепил художника в правоте своей творческой концепции: изучение натуры в реальной ситуации позволяет приобрести и технические, профессиональные навыки.

Метод, проистекающий из идейной установки Венецианова, служил опорой для разработки собственно учебной программы. Примечательно, что, даже рассуждая о перспективе в теоретической работе «Нечто о перспективе», Венецианов подразделяет ее на «практическую» и «теоретическую» и относит к последней не только остеологию и анатомию, но и третьим пунктом называет словесность, логику и метафизику, которые «столько же для художника нужны, как и рисунок. Внимание к действиям душевным, рассматривание изящных движений, Греками принятых, естественность оных…» [6, с. 59]. Одной из целей художника, собиравшего вокруг себя талантливых молодых людей, не имеющих доступа к академическому образованию, было желание Венецианова проверить действенность своей методы — писать «*a'la* натура», порой даже работая с ними вместе, научая приемам живописи «из-под руки». Обязательной частью программы стало изучение линейной перспективы и написание «внутренностей комнат». По мысли Венецианова, этот опыт служил для учеников «началом правил знакомства глаза с натурою» [6, с. 62]. Это было важно тем более, что до 1837 года перспектива преподавалась в Императорской Академии художеств только штатным и своекоштным академистам, исключая вольноприходящих. Но в отличие от работ художников-перспективистов, основанных на точном линейном чертеже, на полотнах венециановцев свет не просто выполняет функцию выявления конструкции и декора. Взаимодействие света и тени оказывается содержательным приемом, одухотворяющим мертвую материю. Если говорить о наиболее востребованной типологии картин в творчестве учеников Венецианова, то ею стали бытовые сцены в интерьере. Одной из основных в творчестве венециановцев стала типология картины, в которой соединялись элементы интерьерной, портретной и жанровой композиции. Создавая несложные конфигурации фигур, образующих группы, молодые художники учились понимать взаимодействие фигур и предметов в том или ином пространстве, изучать воздействие света на изображаемые объекты не только с точки зрения выявления формы и фактуры, но и как способа создания визуального поэтического образа пространства. Венецианов учил своих подопечных видеть внутри самых обычных натурных мотивов такие взаимосвязи элементов формы, которые позволяли выявлять художественные качества, не противоречащие законам гармонии стилевой системы классицизма. Жанр интерьеров в то время называли «легким и подручным» родом живописи, не несущим в себе важных смыслов. Но именно в творчестве венециановцев в этом жанре не просто запечатлелся тот или иной интерьер — усадебный или дворцовый, а воплотилась целостная картина жизни, поэзия и правда, конкретность объекта и дух своей эпохи, эпохи русского ампира. Свой вклад они внесли и в портретный жанр, во многом по-новому запечатлев национальные образы крестьян и ремесленников, за внешними приметами народного быта уловив глубину и серьезность бытия этой социальной среды. Сложные, многофигурные сюжетные коллизии многим из них были недоступны. Но и скромные композиционные приемы, колористическая сдержанность оказывались органичны миру «простых предметов русских», отразив материально-духовное единство крестьянского бытия (ил. 1–3).

Историко-культурные условия существования школы

Что способствовало существованию школы во времена строгой регламентации общественной и частной жизни в России?

Во-первых, авторитет самого Венецианова, пик интереса к творчеству которого приходится на 1820-е годы. Надо признать, что он умело пользовался связями с теми, кто был способен повлиять на продвижение его творчества и деятельность школы. Такими людьми были П.А. Кикин, один из основателей ОПХ, обеспечивший представление императору Александру I картины «Гумно», за которую художник получил 3 тысячи рублей, П.П. Свиньин и В.И. Григорович, писавшие о нем и его учениках статьи [6, с. 271–280]. Благодаря широкому кругу знакомств в культурной среде, начитанности и кругозору по части искусства, он обладал столь важным для малоимущих и малообразованных учеников авторитетом. Его суждения служили источником знаний и верных представлений о ценности хорошей живописи.

Во-вторых — актуальность темы народа и самобытности национальной культуры, артикулируемая в печати и в среде образованного общества. И здесь роль Свиньина и Григоровича неоценима, потому что искусство первой трети XIX века



1. **К.А. Зеленцов. Мальчик-крестьянин, надевающий лапти**. Не позднее 1826. Холст, масло. 32 × 25,2. Государственная Третьяковская галерея. Источник: [3]



2. **А.В. Тыранов. Ткачихи**.
1826.
Холст, масло.
54 × 42,2.
Государственная Третьяковская галерея.
Источник: [3]

3. **Е.Ф. Крендовский. Сборы на охоту**.
1836.
Холст, масло.
50,5 × 40,5.
Государственная Третьяковская галерея.
Источник: [3]



еще только прокладывало пути к национальной специфике, пытаясь в лице авторов журнальных статей осмыслить и сформулировать оригинальные, самобытные черты русской школы. Расцвет и первые успехи венециановцев связаны со второй половиной 1820-х – началом 1830-х годов, когда их работы появлялись на выставках и упоминались в печати. Их приобретали коллекционеры, они пользовались поощрением со стороны императора и ОПХ, получали академические награды. И здесь возникает важная тема взаимоотношений Венецианова с академией.

Творческие установки Венецианова и академическая система

Искусствознание советской эпохи продвигало идею противопоставления искусства и творческих установок Венецианова Императорской Академии художеств. Да, взаимоотношения с институцией, монопольно управлявшей как процессом образования, так и художественной культурой в целом, были непростыми, а порой и драматическими. Однако сознательным антагонистом Венецианов не был. Другое дело, что интуитивно осознанная ценность натуры как таковой и важность поддержки художественных способностей без диктата определенной стилевой установки принесли свои плоды. Важная специфика метода Венецианова заключалась в том, что, в отличие от Ступина, который следовал в методике обучения базовым принципам Академии художеств, он упрощал для учеников процесс получения профессиональных навыков за счет того, что изъял начальный этап рисования с «оригиналов». Освоение технических приемов рисования шло путем изображения самых простых геометрических тел и бытовых предметов. «Как чтение с письмом по правилам Грамматики есть первый приступ ко всем родам Литературы, так и приспособление глаза *точно видеть натуру* и по правилам перспективы переносить ее на холст или бумагу — есть приступ ко всем трем родам живописи» [6, с. 65]. Венецианов, как сын своей эпохи, эпохи зрелого классицизма и романтических веяний, формировал свою художественную систему на основе двух составляющих: «натуры, которая воспринималась как объект, определяющий смысл художественных заданий и творческий метод, и живописной культуры классицизма как системы, выработавшей приемы гармонизации художественной формы и ставшей прочной почвой искусства» [3, с. 34]. Ни ценности античного наследия для формирования художника, ни важности копирования старых мастеров он не отрицал. Один из его теоретических тезисов гласил: «Необходимость изучения натуры простой, по причине ее разнообразия бесчисленного; переход оной к изящной; сравнение натуры с антиками моделей Греков. Красота общая, частная и личная, гармония частей, Греками открытая» [6, с. 58–59]. То есть переход к освоению пластического совершенства антиков должен был совершаться после того, как ученик овладеет приемами передачи натуры. Античность в виде копий и слепков наполняла жизненное и творческое пространство как галерей Академии художеств, так и домашних интерьеров. Те, что находились в доме Венецианова, служили учебными пособиями, настраивали глаз на гармоничность пропорций, выразительность пластики. Дух античности присутствует и в той «благородной простоте» и «спокойном величии», которые стали кодом ампирной эпохи.

Взаимодействие Венецианова с Академией художеств

Поселившись в деревне, найдя среди крестьян темы и натуру для своих картин, избрав тем самым свой путь в искусстве, Венецианов не отказывался от попыток наладить связи с Академией художеств. Для карьеры его учеников это было неизбежной необходимостью, и Венецианов это хорошо понимал. Однако невольно он оказывался в ситуации соперничества с теми, кто в ней преподавал. Дело в том, что класса бытового жанра, который он мог бы возглавить, в этот период не было. Портретным руководил профессор А.Г. Варнек, классом перспективы — М.Н. Воробьёв. Поэтому, самостоятельно разрабатывая теорию перспективы, Венецианов был лишен возможности распространить ее в стенах академии, поскольку Воробьёв, по словам В.И. Григоровича, «по мере надобности дает им (ученикам.— *Прим. С. С.*) советы по части перспективы, столь необходимой для наблюдения во всяком произведении» [8, с. 420]. Однако несколько раз Венецианов попытался получить место преподавателя в стенах государственного учебного заведения. В 1824 году для получения звания советника ему было поручено выполнить заданную программу — изобразить класс академии, где ставилась живая натура. Незадолго до этого класс был заново отделан, и его вид с включением фигур преподавателей мог бы пополнить историческую галерею интерьеров академии. Однако, создав несколько интересных графических эскизов-вариантов, Венецианов не смог продолжить работу по разным причинам. В 1837 году он принял участие в демидовском конкурсе, объявленном академией, на историческую картину, изображающую какое-либо великое деяние Петра I. Он пишет картину «Пётр Великий. Основание С. Петербурга» (1838, холст, масло, 260 × 351, ГТГ), рассчитывая в случае победы употребить премиальные на содержание школы. Но ни одно из представленных на конкурс полотен премии не удостоилось.

Причины упадка школы и попытки Венецианова проявить себя на педагогическом поприще

Стабильности школы не способствовали усугубившиеся материальные трудности. Содержать учеников и решать организационные проблемы становилось всё более сложно. Многие из подопечных покидали своего наставника, не успев получить достаточных навыков; другие попадали под влияние того же Карла Брюллова и академического направления. Кроме того, статус вольноприходящих изменился с начала 1830-х годов: они получали право посещать наряду с рисовальными и художественные классы, получать положенные по Уставу медали и другие знаки отличия. В 1839 году ученики вместе со своим наставником участвовали в лотерее ОПХ в пользу Петербургской детской больницы и очередной академической выставке академии. В лотерею было разыграно 27 работ, и это стало последним значительным появлением венециановцев в поле зрения любителей искусства. Совместным трудом Венецианова и учеников стало оформление Обуховской больницы.

В «Автобиографии», составленной в конце 1830-х годов, он писал о себе в третьем лице: «Но ежели бы Венецианов был профессором в Академии и имел под своим ведением учеников, в Академию приходящих, и вел бы их по своей методе, будучи обеспечен профессорским жалованьем и квартирой, то из сотни приходящих учеников может быть бы Венецианов нашел не один десяток людей с талантами разными… открылись бы декораторы, орнаментисты, рисовальщики для технологических заведений, для фарфоровых, ситцевых, бронзовых и проч. фабрик и просто хорошие литографщики» [6, с. 182–183]. Как видим, художник готов был употребить свою «методу» и для образования сведущих в искусстве ремесленников. То есть его просветительская установка охватывала широкий спектр профессиональных навыков, и не только сугубо художественных. Любопытно, что с этой идеей массового художественного просвещения перекликается мысль, которая будет высказана В.В. Верещагиным в связи с озабоченностью развитием вкуса среди народа: «Живя всё время за границей, я всё больше и больше убеждаюсь в необходимости этого (воспитания вкуса.— *Прим. С. С.*). Художников-мастеров у нас вовсе нет, и наверное вы засмеялись бы даже, если бы вам сказали, что в средних и древних веках были: слесари-художники, переплетчики-художники и даже стекольщики-художники! Вообще, народный гений — творчество не особенно быстро растет у нас, разве только в русском стиле. Что же касается всего остального, то почти все фабриканты наши выписывают себе образцы из-за границы и копируют их, уже не говоря о том, что почти ни один ремесленник не знает никакого стиля, ни характера и не умеет владеть карандашом и потому ничего не может создать» [9].

В этот период он разрабатывает структуру системы преподавания в рисовальных классах с разделением программы на четыре ступени — два приготовительных и два действующих класса. Начинать полагалось с изучения геометрических тел и мелких бытовых предметов. Тех, в ком открылась способность верно видеть натуру, переводить на вторую ступень. Здесь уже предполагалось знакомство с перспективой, практические занятия с изображением интерьеров комнат и вещей в них. В третьем классе следовало приучать рисованию на камне, давать срисовывать изображения на медалях, рисовать с бюстов, а самым опытным позволять писать портреты друг с друга. В четвертом — по написании нескольких картинок маслом разрешать ходить в Эрмитаж и копировать. Рассуждения Венецианова касались обучения рисованию и девочек, преимущественно цветов — для составления узоров, а в процессе обучения «более всего печься об улучшении их вкуса и памяти» [6, с. 66]. Для чего предназначался этот документ, неизвестно. Художник, видимо, подытоживая свой практический опыт, хотел представить на его основе некую учебную программу для просвещения народа через получение практических художественных навыков. Возможно, Венецианов намеревался предложить эту программу для создаваемого Московского училища живописи и ваяния. Дело в том, что, потеряв средства содержать школу, он вновь попытался найти себя в казенном учебном заведении. В 1840 году решался вопрос о создании в Москве художественного училища на базе Художественного класса, и Венецианов решил попытать счастья. В.И. Панаеву, директору канцелярии Министерства Императорского двора, он признавался: «Желание мое принять на себя обязанность наставника в Москве и в моем любимом искусстве, на свободе, доходит до малодушия, особливо когда я воображаю те тысячи жаждущих ученья, то их успехи мне мерещатся как старинному немцу» [6, с. 143]. Год спустя был написан портрет детей Панаева, возможно — для поддержания дружеского расположения чиновника («Портрет детей Панаева», 1841, ГТГ). По-видимому, с этими попытками связано появление многофигурных композиций «Проводы рекрута» (конец 1830-х, ГМЗ «Павловск») и «Возвращение солдата» (конец 1830-х, ГРМ), которые подтверждали бы его профессиональный уровень. Кроме того, подобные сюжеты могли импонировать создателям московской школы с ее патриотической направленностью. Но его мечте



4. **Г.В. Сорока (Васильев). Вид села Спасское Тамбовской губернии**. 1840-е. Холст, масло. 69 × 88,5. Тверская областная картинная галерея. Источник: [4, с. 52]

так и не удалось исполниться в силу целого ряда причин. Когда С.П. Шевырёв, один из членов совета Московского художественного общества (МХО), обратился к В.И. Григоровичу с просьбой рекомендовать преподавателей для училища, тот, при всём уважении и дружеском расположении к Венецианову, предложил другие кандидатуры: «Профессоры живописи и ваяния должны быть у вас такой силы в рисовании, чтобы положить начало школе твердое, прочное. Я говорил об этом с Павлом Ивановичем Кривцовым, и мы попали с ним на одну мысль: рекомендовать вам Завьялова и Пименова. Первый отличный рисовальщик, но я пишу собственно вам и для вас. Я предпочел бы ему другого художника, если бы он был такой же сильный рисовальщик и опытнейший живописец» [8, с. 363]. Полагаем, что под «другим художником» Григорович имел в виду Венецианова, но при этом не хотел его обидеть своим суждением, почему и просил Шевырёва сохранить конфиденциальность. В марте 1843 года через Министра Двора П.М. Волконского Венецианов хлопотал об «исходатайствовании ему чина коллежского асессора» [6, с. 185] и звания профессора без исполнения программы, по прежним заслугам и работам. Но искомого статуса не получил. Здесь можно говорить и о косности академических порядков, и о настороженном отношении к Венецианову — почти самоучке, несмотря на звание академика. И хотя 1840-е годы отмечены уникальным творчеством Григория Сороки (ил. 4), следует признать, что безусловные творческие достижения венециановцев, к сожалению, не заложили основу для нового направления, которое было бы в силах противостоять академической школе и проявлению салонно-академических тенденций в портретном и бытовом жанрах.

На склоне лет Венецианов испытал глубокое разочарование в своей деятельности. «Никогда моя поездка в Питер не была так несчастлива, как эта последняя,— как будто судьба решилась мне отказывать в собственных моих желаниях и надобностях для того, чтобы отмстить мне за какую-нибудь полсотню людей, сведенных с пути, рождением назначенного. Может быть, Тыранов, Зарянко — с аршинами, Михайлов, Славянский, Алексеев и проч.— с сохами и топорами гораздо счастливее, беззаботнее бы были, нежели теперь с кистями их»,— пишет он В.И. Григоровичу в январе 1847 года [6, с. 144]. Но представить русское искусство без произведений названных живописцев невозможно. Значит, подвижнический труд Венецианова был не зря.

Выводы

В заключение обзора деятельности Венецианова по созданию частной образовательной структуры мы приходим к выводу, что, несмотря на объективные трудности и препятствия, обусловленные конкретной историко-культурной ситуацией первой половины XIX века, полученный практический опыт может быть учтен при изучении других частных инициатив, имевшихся в истории художественного образования. Предпринятый в статье анализ факторов, способствовавших возникновению такого явления, как школа Венецианова, имеет *практическое значение* в свете актуальности проблем профильного образования в ситуации множественности институций, связанных с получением художественных навыков, и многополярности идейных установок в современном мире. Поэтому следует подчеркнуть, что значение педагогики Венецианова — в ее своевременности в историческом времени и актуальности идейных установок в исторической перспективе. Внимание к индивидуальным особенностям молодого дарования — ценнейшее качество вдумчивого преподавания, востребованное во все времена. «Алексей Гаврилович умел передать всем ученикам своим одно начало, но давал полную свободу развиваться особенностям их таланта…»,— вспоминал А.Н. Мокрицкий [2, с. 262]. Наиболее талантливыми учениками Венецианова стали: Н.С. Крылов (1802–1831), А.В. Тыранов (1808–1859), А.А. Алексеев (1811–1878), Е.Ф. Крендовский (1810 – после 1853), А.Г. Денисов (1811 – после 1834), Л.К. Плахов (1811–1881), С.К. Зарянко (1818–1870), Г.В. Сорока (1823–1864). К.А. Зеленцов (1790–1845), не являясь прямым учеником Венецианова, был дружен с ним и оказался близок по характеру творчества.

«Академическая школа преподавала правила, Венецианов воспитывал интуицию художественности»,— верно заметил в своей статье М.М. Алленов [10, с. 136]. Но развивать интуицию, эмоциональную чуткость к прекрасному сложнее, чем преподать сумму технических навыков. Зачастую эта развитость — плод самовоспитания художника, зрелого, а не ученического смотрения на мир и на великие произведения искусства. Существенным вкладом в историю русской культуры стало то, что благодаря творчеству Венецианова и его учеников народная жизнь становится важной темой в русском искусстве, предвосхищая демократическую жанровую живопись второй половины XIX века, но не в ракурсе «критического» отражения действительности, а в воплощении сущностных основ бытия крестьянского мира. Венециановцы в своих простонародных образах задали определенную меру серьезности, простоты и высокий уровень художественного вкуса. На наш взгляд, они остаются не образцом для подражания, а определенным эталоном творческих задач, когда в сфере внимания живописца оказываются «простые предметы русские».

Список источников
1. Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М.: Искусство, 1982. 419 с., цв. ил.
2. Виноградов Б.К., Иванова Н.И. Венецианов в Сафонково. Жизнь, творчество, гибель, потомки. Великий Новгород: Виконт, 2020. 462 с., цв. ил.
3. Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина / отв. ред. Т.Л. Карпова, авт. ст. С.С. Степанова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. 263 с., цв. ил.
4. Талант трагической судьбы. К 200-летию со дня рождения Григория Сороки / науч. ред. Г. Голдовский. СПб.: Русский музей, 2024. 60 с., цв. ил.
5. Подушков Д.Л. Художник Григорий Васильев (Сорока). Крестьянский самородок из Удомельского края. Вышний Волочёк: Ирида-прос, 2023. 176 с., цв. ил.
6. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / сост. и вступ. статья А.В. Корниловой. Л.: Искусство, 1980. 391 с., 24 ил.
7. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 2945.
8. Григорович В.И. Избранные труды / сост., вступ. ст. и прим.: Н.С. Беляев. СПб.: Лема, 2012. 479 с.
9. В.В. Верещагин — В.В. Стасову, 20 июля / 1 августа 1882 г. // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т. 6: Искусство народов СССР XIV–XIX вв. / под ред. А.А. Фёдорова-Давыдова. М.: Искусство, 1969. С. 470–471.
10. Алленов М.М. Образ пространства в живописи «a'la натура». К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание'83. Вып. 1 (18) : сборник статей / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. М.: Советский художник, 1984. С. 123–146.

References
1. Alekseeva, T.V. (1982) *Artists of the Venetsianov School*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Vinogradov, B.K. and Ivanova, N.I. (2020) *Venetsianov in Safonkovo: life, work, death, descendants*. Velikiy Novgorod: Vikont Publ. (In Russ.)
3. Karpova, T.L. (ed.) (2021) *Aleksei Venetsianov: space, light and silence*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. (In Russ.)
4. Goldovskiy, G. (ed.) (2024) *A talent of tragic fate: On the 200th anniversary of the birth of Grigoriy Soroka*. Saint Petersburg: Russian Museum Publ. (In Russ.)
5. Podushkov, D.L. (2023) *The artist Grigoriy Vasiliev (Soroka): a peasant self-taught artist from the Udomlya region*. Vyshniy Volochek: Irida-pros Publ. (In Russ.)
6. Kornilova, A.V. (comp.) (1980) *Aleksey Gavrilovich Venetsianov: articles, letters, contemporaries on the artist*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
7. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, coll. 789, inv. 1, part 1, item 2945. (In Russ.)
8. Grigorovich, V.I. (2012) *Selected works* [Comp. by N.S. Belyaev]. Saint Petersburg: Lema Publ. (In Russ.)
9. Vereshchagin, V.V. (1969) 'V.V. Vereshchagin to V.V. Stasov, July 20 / August 1, 1882', in Fedorov-Davydov, A.A. (ed.) *Masters of art on art: selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises. Vol. 6: Art of the peoples of the USSR 14th–19th centuries*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 470–471. (In Russ.)
10. Allenov, M.M. (1984) 'The image of space in painting "a'la nature": on the nature of Venetsianov's genre painting', in Polevoy, V.M. (ed.) *Soviet Art Studies'83*, issue 1. Moscow: Sovetskiy khudozhnik Publ., pp. 123–146. (In Russ.)

Информация об авторе

Степанова Светлана Степановна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация, svetlan-stepan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-0896-1765, SPIN-код (Science Index): 8493-8658.

Information about the author

Svetlana Stepanovna Stepanova, Dr. Sc. (Art History), Chief Specialist of the Department of Painting of the 18th – first half of the 19th centuries, the State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation, svetlan-stepan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-0896-1765, SPIN-code (Science Index): 8493-8658.

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

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 23.11.2025; принята к публикации 25.11.2025.
The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 23 November 2025; accepted for publication on 25 November 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 228–239. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 228–239. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745/749+736.2+739.2+72.04.03
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.013

Китайские и европейские ювелирные традиции в художественных практиках ювелирного дома Bulgari: «нефритовый» фактор



Князева Александра Сергеевна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация
aleks.kniazeva@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-3406-2539, SPIN-код (Science Index): 6407-1249

Будрина Людмила Алексеевна



Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация
ludmila.budrina@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8099-5292, SPIN-код (Science Index): 7210-2256

Аннотация. Статья посвящена современным художественным практикам ювелирных домов сегмента haute joaillerie. Особое внимание уделено одному показательному примеру художественных экспериментов ювелирного дома Bulgari — «нефритовому» порталу флагманского бутика в Шанхае. Актуальность исследования обусловлена стремительной трансформацией художественных практик сегмента haute joaillerie в последние десятилетия под влиянием концепции устойчивого развития, реализуемой с учетом трех факторов: экологической ответственности, социальной справедливости и корпоративного управления. Несмотря на наличие исследований, посвященных устойчивому развитию в креативных индустриях и практиках современного искусства, потенциал «устойчивых» направлений художественной деятельности ювелирных домов сегмента haute joaillerie остается нераскрытым. Сквозь призму экологического параметра устойчивого развития в статье проанализировано использование материала, имитирующего нефрит (переработанного и спрессованного стекла), в архитектурном оформлении здания фирменного магазина Bulgari в Шанхае. Имитация знакового для культуры региона природного камня в шанхайском проекте дома Bulgari одновременно демонстрирует и социальный аспект устойчивого развития. Наконец, корпоративный параметр реализован в «нефритовом» портале в контексте наследия ювелирного дома Bulgari, значения этого камня в европейском ювелирном искусстве в целом, а также архитектурного решения, отражающего итальянскую эстетику бренда. Исследование взаимосвязи между экологическими принципами, историческим наследием Bulgari и элементами локальной культуры, реализованными в шанхайском флагманском бутике, позволяет обосновать значимость этой корреляции в претворении творческих практик в эффективные механизмы экономического воздействия ювелирного бренда на арт-рынок.
Ключевые слова: высокое ювелирное искусство, китайские традиции, европейские ювелирные традиции, ар-деко, архитектурный декор, нефрит, Bulgari, ювелирный дом, устойчивое развитие

Для цитирования: Князева А.С., Будрина Л.А. Китайские и европейские ювелирные традиции в художественных практиках ювелирного дома Bulgari: «нефритовый» фактор // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 228–239. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1247.

© Князева А.С., Будрина Л.А., 2025

Original article

Chinese and European jewelry traditions in in Bulgari's artistic practices: the jade factor

Aleksandra S. Kniazeva

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
aleks.kniazeva@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-3406-2539, SPIN-code (Science Index): 6407-1249

Ludmila A. Budrina

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
ludmila.budrina@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8099-5292, SPIN-code (Science Index): 7210-2256

Abstract. This article delves into the current trends in artistic practices within the world of haute joaillerie (high jewellery). It specifically focuses on Bulgari's experimentation with their "jade" portal at their flagship boutique in Shanghai. The importance of this study lies in the rapid evolution of artistic practices in haute joaillerie, influenced by the concept of sustainable development. This concept encompasses three dimensions: environmental responsibility, social justice, and corporate governance. Despite extensive research on sustainable development in the creative industries and contemporary art practices, the potential for sustainable artistic expression in haute joaillerie remains largely unexplored. Through the lens of the environmental dimension of sustainable development, this article examines the use of jade-like material (recycled and pressed glass) in the architectural design of Bulgari's flagship store in Shanghai. The imitation of a natural stone, which holds cultural significance in the region, in Bulgari's Shanghai project also highlights the social aspect of sustainable development. Furthermore, the corporate aspect is evident in the "jade" portal, as it reflects Bulgari's heritage as a jewellery house, the significance of this stone in European jewellery, and the brand's Italian aesthetic. By studying the relationship between Bulgari's environmental principles, historical heritage, and the incorporation of local cultural elements in their Shanghai flagship boutique, we can understand the importance of this correlation in translating creative practices into effective mechanisms for the jewellery brand's economic impact on the art market.
Keywords: high jewellery (haute joaillerie), Chinese traditions, European jewellery traditions, Art Deco, architectural decor, jade (nephrite), Bulgari, jewellery house, sustainable development

For citation: Kniazeva, A.S. and Budrina, L.A. (2025) 'Chinese and European jewelry traditions in Bulgari's artistic practices: the jade factor', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 228–239. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1247. (In Russ.)

Введение

Трансформация художественных практик ювелирных домов сегмента *haute joaillerie*, или высокого ювелирного искусства, под влиянием концепции устойчивого развития приобрела заметный масштаб в конце прошлого столетия. В настоящее время один из самых новаторских подходов в развитии связанных с ней «устойчивых» художественных практик демонстрирует итальянский ювелирный дом *Bulgari*.

Исследования, посвященные устойчивому развитию в экономике креативных индустрий [1] применительно к практикам современного искусства [2; 3], в том числе к сфере ювелирного искусства [4], достаточно детально раскрывают суть концепции [5], однако не выявляют возможности для художественного развития ювелирных домов сегмента *haute joaillerie*.

Между тем деятельность предприятий сектора *haute joaillerie* может быть рассмотрена в контексте

креативных индустрий и креативной экономики, в которой делается упор на инновации [6, p. 170] и использование культурного потенциала. Креативная экономика определяет превращение творчества в экономический ресурс, обладает потенциалом для повышения социального благосостояния и косвенной поддержки экологической устойчивости [1, p. 292], а также проводит корреляцию между искусством, коммерческими аспектами и факторами влияния художественных практик на арт-рынок. Использование художественных особенностей произведения искусства в качестве эффективных инструментов продвижения ювелирных домов сегмента *haute joaillerie* в рамках конкретной конъюнктуры арт-рынка, таким образом, невозможно без учета актуальных тенденций креативных индустрий.

Принимая во внимание тезис о том, что на фоне кризисных явлений в ювелирном секторе «ювелирная отрасль может вернуть былой блеск благодаря новому набору правил, которые позволят им восстановить утраченный импульс»[1], бренды сегмента *haute joaillerie* оказались вынуждены адаптироваться и формировать новые стратегии художественного развития. Доминантой экономики креативных индустрий в настоящее время является концепция устойчивого развития [1, p. 293; 2, p. 24–27; 3, p. 1–4; 4, p. 187–188], в связи с чем представляется логичным рассмотреть особенности произведений и их интеграцию в художественные практики через параметры устойчивости.

Рассматриваемая концепция устойчивого развития [7, с. 69–72] ясно прослеживается в художественных практиках ювелирного дома *Bulgari*, что позволяет анализировать конкретный пример по трем параметрам: экологическому, социальному и корпоративному (триада ESG-факторов).

Экологический параметр (*environmenta*l) служит руководством для компаний при внедрении практик, снижающих их воздействие на окружающую среду (например, путем устойчивого использования ресурсов[2]). Отмечено, что экологичность в будущем будет рассматриваться одновременно как императив и стимул для инноваций, возможность для повышения эффективности и конкурентоспособности на мировом рынке предметов роскоши [4, p. 188], в том числе и в сегменте *haute joaillerie*. В контексте художественных практик ювелирных домов экологический фактор важен тем, что он акцентирует внимание на использовании особых материалов в произведениях искусства с целью сохранения экологии и благоприятной окружающей среды.

Социальный параметр (*socia*l) базируется на такой способности акторов в рамках экономики креативных индустрий, как возможность развития и использования локальных ресурсов в широком смысле, то есть превращение скрытых ресурсов в активные [8, p. 39]. В частности, благодаря такому подходу на рынке ювелирного искусства повышается ценность художественных практик, направленных на взаимодействие с конкретной локальной культурой, в рамках которой такие практики будут реализованы.

Корпоративный параметр (*governance*) кристаллизует стилистические аспекты произведений ювелирного дома, проявляет взаимосвязь между ювелирным наследием бренда и современными художественными практиками. С корпоративным фактором из триады ESG-факторов коррелирует и креативность как процесс создания нового на основе уже существующих элементов [9, с. 3–5], поскольку обращение к наследию ювелирного дома (интерпретация тех или иных мотивов, использование характерных художественных приемов и выразительных средств, которые проявились в знаковом для истории ювелирного дома стиле) подразумевает именно креативное начало.

Через синтез экологии и художественных традиций ювелирный бренд выстраивает трехуровневую систему устойчивости, базирующуюся на трех указанных выше параметрах. Характерным и выразительным примером проявления устойчивости является созданный архитектурным бюро *MVRDV* и дизайнерами компании *Rich Honour International Design* в 2021 году флагманский бутик ювелирного дома *Bulgari* в Шанхае, архитектурный декор которого и будет предметом анализа в рамках настоящей статьи.

Таким образом, в статье анализируется взаимосвязь художественной практики и факторов устойчивого развития. Так, актуальная для современного искусства экологическая проблематика, часто проявляющаяся через использование переработанных материалов, проявившаяся в работе дизайнеров и художников над порталом, оказывается логичной составляющей и социально-экономического тренда. Обращение к культурным традициям и искусству Китая — региона присутствия, который ювелирный дом осваивает впервые,— становится составляющей художественных поисков, основой для развития современных приемов и источником оригинальных мотивов, одновременно влияя на интерес и формируя

[1] Report: The state of fashion. Watches & jewellery. The Business of Fashion and McKinsey & Company // McKinsey & Company [Электронный ресурс]. URL: https://www.mckinsey.com/~/media/mckinsey/industries/retail/our%20insights/state%20of%20fashion%20watches%20and%20jewellery/state-of-fashion-watches-and-jewellery.pdf (дата обращения: 28.06.2025).

[2] An ESG and sustainability roadmap for the jewellery sector // The World Jewellery Confederation. 2024. [Электронный ресурс]. URL: https://cibjo.org/wp-content/uploads/2024/10/CIBJO-Jewellery-ESG-Roadmap_Draft_JM_v4.5.pdf (дата обращения: 13.06.2025).

1. **MVRDV.**
Здание флагманского бутика Bulgari в Шанхае.
2021.
Источник: mvrdv.com





2. **MVRDV. Фасад флагманского бутика Bulgari в Шанхае**. 2021. Ночная подсветка. Источник: mvrdv.com

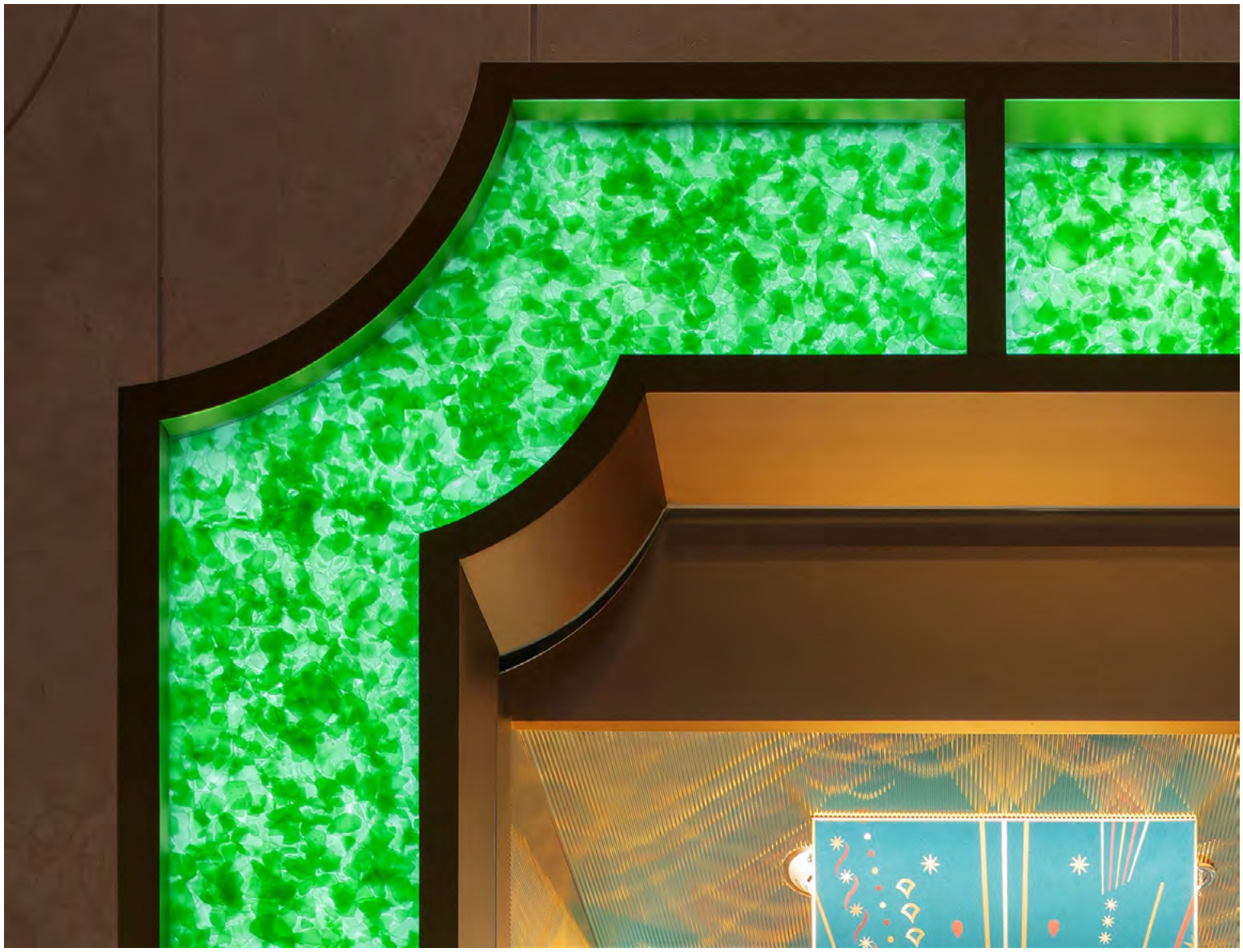
лояльность новой аудитории к произведениям. Также прослеживается преемственность собственных традиций ювелирного дизайна итальянского дома, лежащих в основе визуальной узнаваемости произведений. Рассмотрение художественных поисков с междисциплинарной позиции раскрывает взаимосвязь художественного и коммерческого, помогает лучше понять логику развития креативных индустрий, условия их успеха и стабильности.

Экологичность материалов

В рассматриваемом архитектурном декоре достаточно ярко проявляется экологический фактор: панели «нефритового» фасада изготовлены не из природного камня, а из спрессованного зеленого стекла для разного рода тары (ил. 1). Экологичный материал был разработан компанией *MAGNA Glaskeramic GmbH*[3]: благодаря специальной технологии кристаллизации переработанного стекла достигается уникальная полупрозрачная оптика, которая при попадании света создает эффект мерцающего свечения. Китайскими экспертами был сделан акцент именно на синтезе экологичности и художественных аспектов в контексте обострения экологических проблем в Китае[4], что подчеркивает значимость рассматриваемого подхода и позволяет говорить о влиянии экологического фактора на повышение ценности художественных практик ювелирного дома, их релевантности для конкретного региона и, как

[3] MVRDV — Bulgari Shanghai // MVRDV [Электронный ресурс]. URL: https://www.mvrdv.com/projects/697/bulgari-shanghai (дата обращения: 25.06.2025).

[4] BVLGARI宝格丽中国旗舰店开幕, 流光溢彩的可持续空间 // 有方 Position [Электронный ресурс]. URL: https://www.archiposition.com/items/2a886ca46b (дата обращения: 25.06.2025).



3. **MVRDV. Здание флагманского бутика Bulgari в Шанхае**. 2021. Деталь фасада. Ночная подсветка. Источник: mvrdv.com

следствие, эффективности художественной стратегии бренда.

Важно отметить, что восприятие произведения искусства как предмета потребления может формировать различные стратегии в зависимости от конкретных ценностей сегмента клиентов, на которых нацелен ювелирный бренд [10, p. 930]. Кроме того, инновационное использование материалов и новые подходы к дизайну подчеркивают роль современного искусства в формировании экологического сознания и устойчивого развития, в том числе культурной устойчивости и экологичности [3, p. 6539].

Ориентированный на актуальные для региона проблемы экологии и локальные культурные коды «нефритовый» портал, выполненный из спрессованного стекла, в полной мере отражает тенденции разумного потребления и сохранения окружающей среды как доминирующих аспектов в современных художественных практиках. Устойчивость, проявленная в художественном подходе ювелирного дома *Bulgari*, оказывается органично вписанной в общий контекст формирования «устойчивого искусства», то есть искусства, которое может содействовать устойчивому развитию и включаться в процессы социальных изменений в области сохранения экологии [11, p. 339]. Имитация как художественный прием для *Bulgari* — это не только возможность создания суггестивного «нефритового» образа через свойства иного материала, но и подчеркнутое сохранение образа ценного для культуры Китая камня. Таким образом, экологичность становится важным фактором, который раскрывает художественный образ и вместе с тем отражает актуальные для конкретного региона экологические проблемы, позволяя выстроить конструктивную экономическую политику ювелирного бренда на релевантном рынке ювелирного искусства.

Имитация нефрита

Учет социального фактора становится не менее важным для ювелирных домов сегмента *haute joaillerie*, поскольку в таком случае художественная





4. **Серьги.**
Европа.
Около 1925 г.
Нефрит, бриллианты, платина.
4,7 см.
Частная коллекция.
Источник: christies.com

5. **Серьги.**
Европа.
Первая половина XX в.
Жадеит, бриллианты, желтое золото.
6,1 см.
Частная коллекция.
Источник: christies.com

составляющая произведения воплощает эстетические предпочтения, общественные ценности и нормы, релевантные для конкретной культуры. Подобный подход требует глубокого переосмысления образов, символов, приемов, материалов, характерных для искусства страны, на которую ориентированы художественные практики.

Художественная стратегия ювелирного дома *Bulgari* направлена на получение максимальной прибыли от деятельности на китайском рынке предметов роскоши. Для этого бренд стремится привлечь как можно больше покупателей, используя в качестве ключевого элемента нефрит — материал, имеющий особое значение в культуре Поднебесной. Камень наделен особым символическим значением в даосской философии и на протяжении столетий был связан с императорской властью [12, с. 226]. Значимость нефрита для культуры Китая подтверждается также длительной историей и многообразием обращения к основным художественным качествам священного камня: его полупрозрачности, сложности белых или зеленовато-серых оттенков [12, с. 226].

Имитация нефрита в стекле, воплощенная в фасаде бутика *Bulgari*, осуществляется прежде всего через колористическую составляющую: «нефритовый» портал выполнен в насыщенной гамме зеленых тонов. Обработка материала позволила изменить его текстуру, раскрыв сияние глубокого нефритового цвета. Художественные свойства использованного в оформлении стекла, в частности возможность создания полупрозрачной, наполненной тональными эффектами и, словно зеркальной, гладкой поверхности, позволяют сформировать выразительный фасад, моделирующий поверхность нефрита.

Использование подсветки акцентирует внимание на полупрозрачности материала, его зональной окрашенности и высокой степени блеска — свойствах, которые привлекали внимание к нефриту на протяжении столетий [13, с. 68]. Наиболее ярко указанные особенности камня, воссозданные в стекле, проявляются в темное время суток, когда портал становится максимально звучным и колористически насыщенным, а взаимодействие цветовых отношений через полупрозрачность порождает интенсивность свечения словно мерцающего, пульсирующего в темноте фасада (ил. 2). Напротив, в дневном свете фасад раскрывается в богатстве тональных переходов







6 | 7 | 8

6. **Bulgari.**
Серьги.
Не ранее 1920-х гг.
Нефрит, бриллианты, желтое золото.
4,4 см.
Частная коллекция.
Источник: christies.com

7. **Жан Этe.**
Ожерелье-кулон.
1970-е.
Нефрит, желтое золото.
6,4 × 5.
Частная коллекция.
Источник: sothebys.com

8. **Bulgari.**
Серьги.
Ок. 1970-х.
Нефрит, коралл, изумруды, рубины, бриллианты, желтое золото.
6 см.
Частная коллекция.
Источник: colasantiaste.com

зеленого и молочно-белого оттенков, подчеркивая сходство со священным камнем Поднебесной. Подобное колористическое единство, интенсивность и динамика цвета достигаются благодаря смешению прозрачных и зеленых стеклянных элементов, разнообразных по форме и размеру (ил. 3). Игра света на отполированной поверхности порождает взаимодействие множества оттенков зеленого в зависимости от пересечения прозрачных и цветных пластинок, демонстрируя гармонию тонального строя.

Обращение к нефриту как знаковому образу в культурном коде Китая, выстраивание на основе его свойств колористической доминанты портала, обращение к художественным качествам цветного камня представляют собой интерпретацию локальной культуры, с которой взаимодействует ювелирный дом при расширении сферы своего экономического влияния. Кроме того, выстраиваемый фокус отражает сакральность пространства, его культурную ценность. Совокупность рассмотренных элементов становится выражением трансформации художественных практик ювелирного дома *Bulgari* в сторону большего учета культурных особенностей страны присутствия бренда с целью привлечения как можно большего количества клиентов и максимизации прибыли на данном ювелирном рынке.

Наследие ювелирного дома Bulgari

В контексте художественного анализа сквозь призму ESG-параметров нефрит может быть рассмотрен не только в качестве части культурного кода Китая (с точки зрения социального фактора), но и как элемент ювелирного наследия дома *Bulgari* (то есть в качестве корпоративного параметра).

В 1920–1930 годах ювелирами дома *Bulgari* созданы коллекции, произведения в которых отражали особенности стиля ар-деко, пришедшего на смену угасающему модерну. В произведениях этого периода особенно ярко проявились акцент на геометрических формах и прямых углах, подчеркнутые ритмы чередования элементов в ювелирных изделиях, а также обращение к культуре различных стран, континентов и эпох.

Само орнаментальное сочетание нефритовой поверхности фасада с декоративным мотивом симметрично переплетающихся порталов из латуни, имитирующей золото, подчеркивает стилистический генезис архитектурного произведения в ювелирном искусстве первой четверти XX века — на этом этапе сохранялось влияние Китая на европейское искусство. В 1920-х годах европейские ювелирные мастера создавали произведения в китайском стиле, используя сложные орнаменты, дальневосточные мотивы, новые цветовые сочетания через обращение к нехарактерным для европейского ювелирного искусства материалам, в том числе к нефриту [14, с. 292]. На волне доминирующего стиля ар-деко нефрит (а также имитирующий его жадеит), как правило, не требовал сложного декора, нефритовые пластины, в том числе уже готовые, привезенные из Китая, вставлялись в подвески, серьги и иные изделия с драгоценными камнями [14, с. 301–302]. Характерным примером такого подхода к моделировке ювелирных украшений являются серьги,

созданные около 1925 года: полупрозрачные нефритовые пластинки сочетаются с конструкцией швензы из платины с бриллиантами, выполненной в виде стилизованных китайских иероглифов (ил. 4)[5]. О востребованности такого приема можно судить по еще одной паре серег со схожим мотивом: здесь вытянутой резной пластине из зеленого жадеита — цветного камня, который часто и у восточных мастеров заменял более сложный в обработке нефрит,— вторит круглая вставка из этого же материала на швензе, а украшенный бриллиантами золотой вертикальный элемент придает композиции подчеркнутую динамичность (ил. 5)[6]. Подобный прием, отражающий интерес ар-деко к экзотизму, нашел применение и в ювелирных произведениях дома *Bulgar*i. Так, в Риме были созданы серьги, в которых полупрозрачные резные нефритовые пластины сопровождались усиленным верхним элементом в виде нескольких бриллиантов круглой огранки, обрамленных желтым золотом (ил. 6)[7].

Следующее обращение к мотивам экзотики, связанное с развитием ювелирного искусства Европы в 1970-х годах, также вдохновляет мастеров на работу с зеленым нефритом. В это время появляются произведения, примером которых может быть подвес французского ювелирного дома Жан Этe (*Jean Et*). Центром композиции служит резная вставка из зеленого нефрита, выполненная в форме стилизованного «облака» и обрамленная золотой оправой, плетение которой имитирует веревку (ил. 7)[8].

Подобное сочетание нефрита и золота встречается и в ювелирных произведениях *Bulgari.* В серьгах, выполненных примерно в 1970-е годы, нефритовая пластина обрамлена желтым золотом, повторяя волнообразные контуры подвеса. Полупрозрачный нефрит дополнен швензой из коралла: оба материала получили широкое распространение у европейских ювелиров в 1920-е годы и затем вновь вернулись в моду в 1970-х. Сочетание нефрита, золота, грушевидной формы фиолетовых рубинов и изумрудов, тонально подчеркивающих нежно-зеленый оттенок нефритовой пластины, создает выразительную колористическую комбинацию и отмечает ценность цветного камня для дома *Bulgari* (ил. 8).

В данном контексте сочетание золотистого оттенка полированной латуни и ярко-зеленого цвета имитирующего нефрит стекла в архитектурном решении фасада бутика *Bulgari* в Шанхае составляет актуальную, устойчивую интерпретацию стилистических приемов, объединивших влияние культуры Поднебесной и традиции европейского ювелирного искусства, включая произведения ювелирного дома *Bulgari*. Таким образом, влияние китайского искусства на европейские ювелирные произведения акцентирует внимание на значимости культурных символов Китая в художественных практиках зарубежных ювелирных домов и делает подобные стилистические пересечения в современных произведениях не только художественно, но и экономически оправданными.

Безусловно, наряду с ювелирным наследием дома *Bulgari* может быть рассмотрено и архитектурное решение, воплощенное в «нефритовом» портале и отражающее итальянскую эстетику бренда. Для ювелирного дома *Bulgari* характерным является мотив карниза, примененный в обрамлении фасада в Шанхае. Впервые данный мотив использовался в римском бутике, который был открыт Сотириосом Булгари (Булгарисом) в 1905 году в историческом центре города, на улице Виа деи Кондотти, 10[9]. В обрамлении фасада знакового римского бутика заметен *verde antico* (мрамор глубокого зеленого цвета с более светлыми, до белых, прожилками) — его использование стало значимым не только для ювелирного дома *Bulgari,* но и для архитектуры Рима в целом.

Во флагманском бутике Bulgari в Шанхае мотив изменен колористически: в Риме проявляет себя серо-зеленая доминанта verde antico с вкраплениями мягких молочных оттенков, которые благодаря игре света на поверхности камня и окружению фасадов в охристого тона штукатурке приобретают едва уловимые золотистые блики. В Шанхае же мотив карниза выполнен из тонально насыщенного зеленого стекла, имитирующего нефрит, в обрамлении золотистой латуни. Кроме того, в шанхайском проекте мотив портала создает сложный, динамично звучащий ритм в противовес очень устойчивому и спокойному ритму бутика на Виа деи Кондотти в Риме. Итальянский мотив в пространстве Китая симметрично дублируется, пересекается, элементы одного портала словно вплетаются в другой, создавая сложную ритмическую канву архитектурного произведения.

[5] A pair of art deco jadeite and diamond pendent earrings. Lot 331 // Live Auction 1312 Magnificent Jewels. Geneva Christie's, 2003 [Электронный ресурс]. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-4190931 (дата обращения: 28.06.2025).

[6] A jadeite jade ring and pair of earrings. Lot 4 // Live Auction 9381 Jewellery. London: Christie's, 2013 [Электронный ресурс]. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-5708680 (дата обращения: 28.06.2025).

[7] Boucles d'oreilles jade et diamants, Bulgari. Lot 228 // Live Auction 17577 Fine Jewels. Paris: Christie's, 2019 [Электронный ресурс]. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-6214030 (дата обращения: 28.06.2025).

[8] Nephrite pendent necklage, Jean Eté, 1970s. Lot 156 // Joaillerie Paris. Paris: Sotheby's, 2018 [Электронный ресурс]. URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/bijoux-pf1810/lot.156.html (дата обращения: 28.06.2025).

[9] Flagship Stores: Rome. Art and Exhibitions // Официальный сайт ювелирного дома Bulgari [Электронный ресурс]. URL: https://www.bulgari.com/en-int/temples/rome.htm (дата обращения: 28.06.2025).

В усложнении ритма прослеживается гиперболизация, целенаправленно выстроенная *Bulgari* в Шанхае: в отличие от римского бутика шанхайский флагманский бутик имеет иной масштаб, целиком заполняя пространство нескольких этажей здания. Совершенно иная организация пространства обусловлена особенностями современных архитектурных сооружений Шанхая, в которые *Bulgari* одновременно интегрируется и тем не менее значительно выделяется благодаря итальянским элементам и столь акцентированному колориту здания. Портал в Шанхае сочетает в архитектурном решении фасада узнаваемый мотив оформления римского бутика с его апелляцией к античному наследию в материале и стремлением к динамике нового в геометричной форме с новым масштабом и важным для китайского рынка иным культурным кодом.

Корпоративный фактор, таким образом, проявляется в сочетании стилистических приемов и значимых с точки зрения наследия бренда мотивов: если нефрит в большей степени служит воплощением образа Поднебесной, то строгая геометрия золотистого орнамента портала бутика воплощает архитектурное наследие итальянского ювелирного дома — образа столь значимого для *Bulgari* бутика на Виа деи Кондотти в Риме. Кроме того, взаимовлияние художественных аспектов культуры Китая и итальянского ювелирного искусства, а также римской архитектуры, проявленных в данном случае через наследие дома *Bulgari,* представляет собой сочетание социального и корпоративного факторов из триады ESG. Гармонизация двух факторов представляется важной не только в художественном, но и в экономическом аспекте, поскольку корреляция между наследием ювелирного дома и элементами локальной культуры, их тесное переплетение максимизируют возможности интеграции в конкретный художественный рынок, претворяя творческие практики в по-настоящему эффективные механизмы экономического воздействия ювелирного бренда на арт-рынок.

Выводы

Рассмотренный в настоящей публикации подход ювелирного дома *Bulgari* базируется на изменении стратегий художественного развития ювелирного бренда на рубеже 2020-х годов. Анализ финансовых отчетов холдинга *LVMH (Louis Vuitton — Moët Hennessy*), в который входит компания *Bulgari,* подтверждает, что новые художественные приемы ювелирного дома способствовали повышению органического роста компании и увеличению финансовых показателей[10] на фоне активного развития люксового сегмента китайского арт-рынка и привлечения на него европейских ювелирных домов сегмента *haute joaillerie*.

Использование нефрита как значимого элемента локального культурного кода и его имитация в иных материалах позволили ювелирному дому *Bulgari* наглядно продемонстрировать взаимосвязь и взаимовлияние итальянской и китайской культур друг на друга, а также акцентировать важный для Китая аспект художественной практики. Рассмотренный в настоящей работе пример органично сочетает в себе экологический подход, ориентацию на культуру Китая как страны присутствия бренда, наследие ювелирного дома *Bulgari* и художественные методы, характерные для современного искусства. Использование нефрита в произведениях итальянских мастеров подчеркивает, насколько важны межкультурные контакты и художественные реминисценции, а обращение к образу нефрита в имитационном портале свидетельствует о возможностях деликатного и тактичного сочетания художественных традиций в современном искусстве. Всё вышеизложенное позволяет говорить о том, что подход, основанный на сочетании элементов устойчивого развития из триады ESG, может служить опорой для стратегии развития ювелирного бренда, при которой заложенные в наследии ювелирного дома стилистические особенности и взаимодействие с локальными ценностями становятся эффективным инструментом продвижения бренда в рамках конкретной конъюнктуры рынка.

Взаимодействие и взаимное влияние экономической и художественной составляющих деятельности любого ювелирного дома являются не только основой экономической стабильности, но и базисом для развития накопленных традиций и способов кросс-культурных реминисценций, обеспечивающих актуальность произведений и их соответствие новым эстетическим поискам. На фоне расширения глобализации сохранение и трансформация локальных художественных практик, исследование взаимного проникновения культурных традиций и их художественной интерпретации в контексте стимулирующих факторов представляется одной из актуальных проблем искусствознания.

[10] Financial Documents 2021 // Reports. LVMH. LVMH [Электронный ресурс]. URL: https://www.lvmh.com/en/publications (дата обращения: 25.06.2025); Consolidated Financial Statements. December 31, 2022 // Reports. LVMH [Электронный ресурс]. URL: https://www.lvmh.com/en/publications (дата обращения: 25.06.2025); Consolidated Financial Statements as of December 31, 2022 // Reports. LVMH [Электронный ресурс]. URL: https://www.lvmh.com/en/publications (дата обращения: 25.06.2025).

Список источников
1. Boccella N., Salerno I. Creative economy, cultural industries and local development // Procedia — Social and Behavioral Sciences. 2016. Vol. 223. P. 291–296.
2. Shrivastava P., Ivanaj V., Ivanaj S. Sustainable development and the arts // International Journal of Technology Management. 2012. Vol. 60. P. 23–43.
3. Zhang L., Shen T. Integrating sustainability into contemporary art and design: an interdisciplinary approach // Sustainability. 2024. Vol. 16. № 15. P. 6539. https://doi.org/10.3390/su16156539.
4. Yunzhi Lin, Na Sai. Ethics and sustainability in the jewellery industry // Frontiers in Business, Economics and Management. 2023. Vol. 7. № 3. P. 187–193.
5. Buckley R. The power of ESG investing: navigating environmental, social, and governance factors for sustainable and responsible investing (socially responsible investing). [N. p.]: Book Bound Studios, 2023. 96 p.
6. Potts J. The economics of creative industries (The international library of critical writings in economics series, 317). Northampton: Edward Elgar Publishing, 2016. 968 p.
7. Наше общее будущее. Доклад Международной комиссии по окружающей среде и развитию (МКОСР). М.: ИНФРА-М, 2023. 490 с.
8. Camagni R., Maillat D., Matteaccioli A. Ressources naturelles et culturelles, milieux et développement local. Neuchâtel: EDES, 2004. 298 p.
9. Sternberg R.J. Handbook of creativity. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. 490 p.
10. Yu Chen. Possession and access: consumer desires and value perceptions regarding contemporary art collection and exhibit visits // Journal of Consumer Research. 2009. Vol. 35. № 6. P. 925–940.
11. Kagan S. Art and sustainable development: connecting patterns for a culture of complexity. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. 514 p.
12. Будрина Л.А., Винокуров С.Е. Подражая камню: к вопросу об имитации нефрита и малахита в фарфоре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2016. № 4. С. 225–234.
13. Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Всемирные выставки второй половины XIX в. как один из источников китайских реминисценций в отечественном камнерезном искусстве // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 1 (160). С. 62–74. https://doi.org/10.15826/izv2.2017.19.1.005.
14. Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. М.: АРТ-РОДНИК, 2005. 494 с.

References
1. Boccella, N. and Salerno, I. (2016) ‘Creative economy, cultural industries and local development’, *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, 223, pp. 291–296.
2. Shrivastava, P., Ivanaj, V. and Ivanaj, S. (2012) ‘Sustainable development and the arts’, *International Journal of Technology Management*, 60, pp. 23–43.
3. Zhang, L. and Shen, T. (2024) ‘Integrating *sustainability* into contemporary art and design: an interdisciplinary approach’, Sustainability, 16(15), p. 6539. doi:10.3390/su16156539.
4. Yunzhi, Lin and Na, Sai (2023) ‘Ethics and sustainability in the jewellery industry’, *Frontiers in Business, Economics and Management*, 7(3), pp. 187–193.
5. Buckley, R. (2023) *The power of ESG investing: navigating environmental, social, and governance factors for sustainable and responsible investing (socially responsible investing)*. [N. p.]: Book Bound Studios.
6. Potts, J. (2016) *The economics of creative industries (The international library of critical writings in economics series, 317)*. Northampton: Edward Elgar Publishing.
7. Anon. (2023) *Our common future. Report of the World Commission on Environment and Development (WCED)*. Moscow: INFRA-M. (In Russ.)
8. Camagni, R., Maillat, D. and Matteaccioli, A. (2004) *Ressources naturelles et culturelles, milieux et développement local*. Neuchâtel: EDES.
9. Sternberg, R.J. (1999) *Handbook of creativity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
10. Yu, Chen (2009) ‘Possession and access: consumer desires and value perceptions regarding contemporary art collection and exhibit visits’, *Journal of Consumer Research*, 35(6), pp. 925–940.
11. Kagan, S. (2011) *Art and sustainable development: connecting patterns for a culture of complexity*. Bielefeld: Transcript Verlag.

12. Budrina, L.A. and Vinokurov, S.E. (2016) 'Imitating stone: on the issue of imitation of jade and malachite in porcelain', *Decorative Art and Environment. Herald of the RGHPU*, (4), pp. 225–234. (In Russ.)
13. Vinokurov, S.E. and Budrina, L.A. (2017) 'World fairs of the second half of the 19th century as a source of Chinese reminiscences in Russian stone-cutting art', *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts,* 19(1), pp. 62–74. doi:10.15826/izv2.2017.19.1.005. (In Russ.)
14. Bennett, D. and Mascetti, D. (2005) *Jewelry art. An illustrated guide to jewelry*. Moscow: ART-RODNIK. (In Russ.)

Информация об авторах:

Князева Александра Сергеевна, магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, aleks.kniazeva@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-3406-2539, SPIN-код (Science Index): 6407-1249.

Будрина Людмила Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, ludmila.budrina@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8099-5292, SPIN-код (Science Index): 7210-2256.

Information about the authors:

Aleksandra Sergeevna Kniazeva, Master's Student of the Department Art History and Museology, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, aleks.kniazeva@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-3406-2539, SPIN-code (Science Index): 6407-1249.

Ludmila Alekseevna Budrina, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of Arts History and Museology, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, ludmila.budrina@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8099-5292, SPIN-code (Science Index): 7210-2256.

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 21.08.2025; принята к публикации 26.08.2025.
The article was received by the editorial board on 28 June 2025; approved after reviewing on 21 August 2025; accepted for publication on 26 August 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 240–253. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 240–253. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.035.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.014

Философско-искусствоведческий анализ картины «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы



Шапошникова-Мурашова Галина Алексеевна

Централизованная библиотечная система для детей имени Н. Островского, Красноярск, Российская Федерация
galya.shaposhnickova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-0174-068X

Аннотация. Статья посвящена философско-искусствоведческому анализу картины Аксели Галлен-Каллелы «Мать Лемминкяйнена», созданной в период расцвета финского искусства, известного как «золотой век». Исследователи финского искусства утверждают, что этот период, охватывающий 1880–1900-е годы, характеризуется подъемом национального самосознания и интересом к социальной тематике, тесно переплетенными с мотивами финского фольклора и эпическими сказаниями. Анализ проводится на основе многоуровневой системы, включающей материальные, индексные и иконические знаки, что позволяет раскрыть основную художественную идею картины. Материальные знаки, среди которых композиция, цвет, перспектива и пропорции художественного произведения, говорят о противопоставлении двух пространств, о тенденции движения снизу вверх и проникновении из верхней части художественного пространства в нижнюю. Индексные знаки на втором уровне анализа переводят краскоформы материального уровня в статус персонажей и позволяют изучить символику и характеристики каждого из них. Главными тенденциями данного этапа можно назвать разделение персонажей на пассивных и активных, выявление мотивов неба и смерти. На этапе анализа иконических знаков происходит последовательное соединение всех элементов, охарактеризованных на уровне индексного статуса. Помимо частного соединения персонажей происходит уточнение их значений в связи друг с другом. Новизна исследования определена тем, что ранее не предпринималось попыток изучить произведение «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы при помощи философско-искусствоведческого анализа В.И. Жуковского. Образ Лемминкяйнена в этом контексте трактуется и как символ нации, переживающей кризис, и как обобщенный образ ребенка, оплакиваемого матерью. Основная художественная идея картины заключается в триумфе материнской любви и духовной силы над смертью, выраженном через эпическое повествование о воскрешении. А. Галлен-Каллела стремится показать не трагическую сцену гибели, а могущество материнского чувства, способного преодолеть законы природы.

Ключевые слова: финское искусство, Калевала, эпос, искусство 1880–1900-х годов, фольклор, национальное искусство

Для цитирования: Шапошникова-Мурашова Г.А. Философско-искусствоведческий анализ картины «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 240–253. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.014.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1241.

© Шапошникова-Мурашова Г.А., 2025

Original article

Philosophical and art critical analysis of Akseli Gallen-Kallela's painting "Lemminkäinen's Mother"

Galina A. Shaposhnikova-Murashova

Centralized Library System for Children named after N. Ostrovsky, Krasnoyarsk, Russian Federation
galya.shaposhnickova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-0174-068X

Abstract. This article presents a philosophical and art historical analysis of Akseli Gallen-Kallela's painting "Lemminkäinen's Mother," which was created during the golden age of Finnish art. Scholars of Finnish art argue that this period, spanning the 1880s to the 1900s, was characterized by a rise in national consciousness and an interest in social themes, closely intertwined with motifs of Finnish folklore and epic tales. The analysis is based on a multi-level system that includes material, indexical, and iconic signs, allowing us to uncover the painting's core artistic concept. The material signs, such as composition, color, perspective, and proportions, suggest a juxtaposition of two spaces, a bottom-up movement tendency, and the penetration of the upper portion of the artistic space into the lower. At the second level of analysis, the indexical signs elevate the paint forms of the material level to the status of characters, allowing us to explore the symbolism and characteristics of each. The main trends of this stage include the division of characters into passive and active roles, and the identification of motifs of heaven and death. During the analysis of iconic signs, a consistent connection is made between all elements characterized at the indexical level. In addition to the individual connection of characters, their meanings are clarified in relation to one another. This study is unique in that it is the first attempt to analyse Akseli Gallen-Kallela's "Lemminkäinen's Mother" using the philosophical and art historical analysis of V.I. Zhukovsky. In this context, the image of Lemminkäinen is interpreted both as a symbol of a nation in crisis and as a generalized image of a child mourned by its mother. The primary artistic idea of the painting is the triumph of maternal love and spiritual strength over death, expressed through an epic narrative of resurrection. Gallen-Kallela seeks to depict not a tragic scene of death, but the power of maternal feeling, capable of overcoming the laws of nature.
Keywords: Finnish art, Kalevala, epic, art of the 1880s–1900s, folklore, national art

For citation: Shaposhnikova-Murashova, G.A. (2025) 'Philosophical and art critical analysis of Akseli Gallen-Kallela's painting "Lemminkäinen's Mother"', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 240–253. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.014. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1241. (In Russ.)

Введение

Золотой век финского искусства в целом и живописи в частности приходится на период 1880–1900-х годов. Его появление связывают, с одной стороны, с успехами пейзажистов и портретистов финской школы, а с другой — с ростом национального самосознания, вызванного политической обстановкой. Большая часть произведений данного периода связана с развитием социальной темы, в которой изображался быт простых людей, сцены из рабочей жизни. Важным источником вдохновения становится финский фольклор, выраженный в текстах устного эпоса.

К знаковым художникам золотого века финского искусства относят А. Эдельфельта, Э. Ярнефельта, П. Халонена, Ю. Риссанена и А. Галлен-Каллелу [1, с. 99]. Аксели Галлен-Каллела принадлежал к движению «Молодая Финляндия», куда входили художники, писатели и композиторы. Неоднородность внутри группы творцов привела к экспериментам в области стиля и пробудила у авторов интерес к идеям символизма [2].



1. **А. Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена**. 1897. Холст, темпера. 85,5 × 108,5. Художественный музей «Атенеум», Хельсинки, Финляндия. Источник: kansallisgalleria.fi

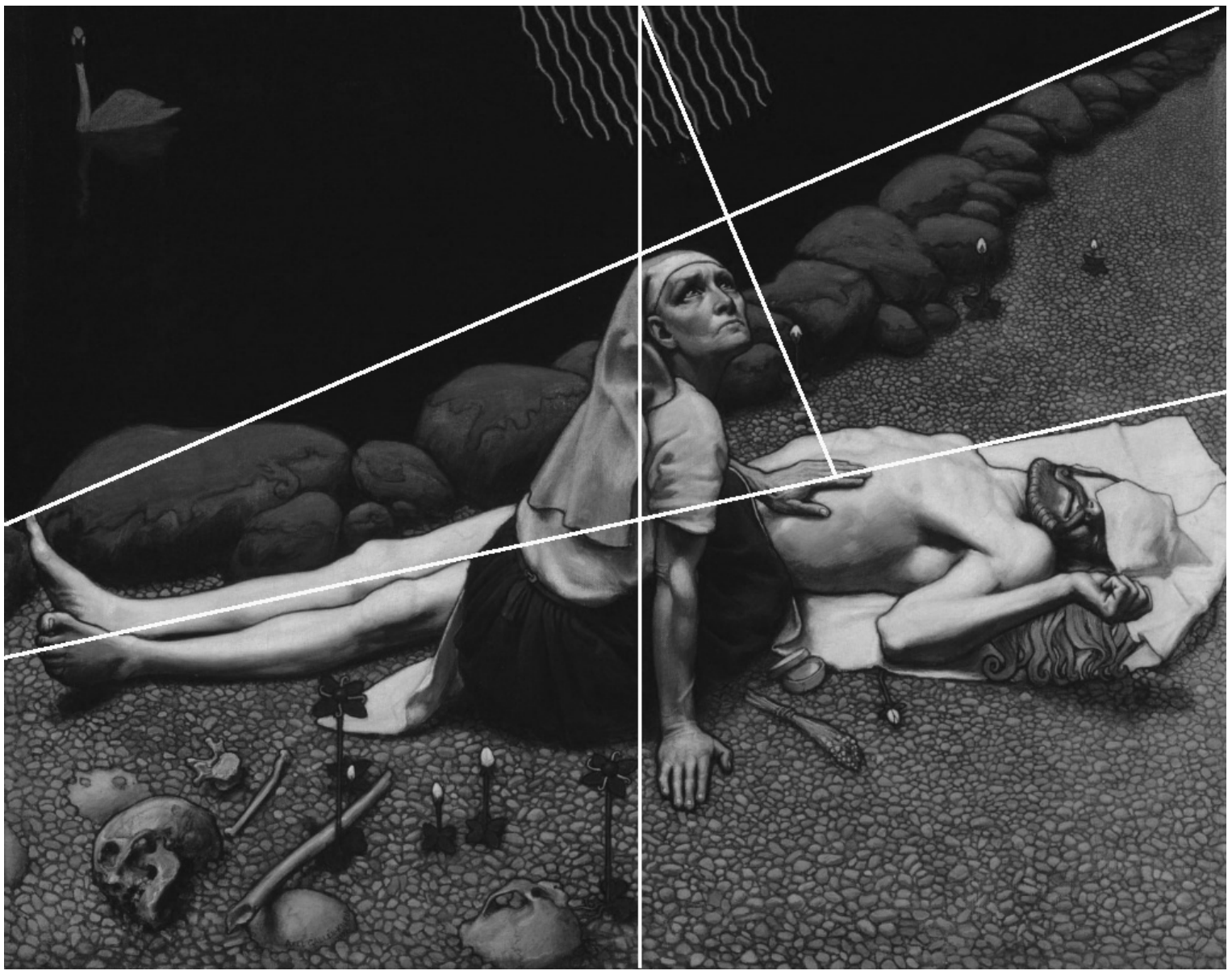
Историк искусства М. Лахелма рассказывает о периоде, охватывающем последние десятилетия XIX века и начало XX века, вплоть до начала Первой мировой войны, который стал известен как золотой век финского искусства [3]. В статье рассматриваются истоки этого понятия, исследовательница связывает их с ностальгической тоской. По мнению автора, осознав фантастическую природу этого понятия, можно увидеть те его составляющие, на которых оно строилось. Анализ сосредоточен на эзотерике, которая представляет собой маргинализированное культурное измерение в искусстве золотого века.

У.А. Уилсон подчеркивает, что изучение фольклора в Финляндии исторически переплеталось с борьбой финских националистов, стремившихся к обретению сначала культурной, а затем и политической независимости. «Калевала» и основанные на ней культурные произведения дали финнам новую гордость за свое прошлое, смелость смотреть в будущее и чувство собственного достоинства, которого они никогда ранее не испытывали [4].

Тем не менее ряд ученых выражает сомнения относительно концепции золотого века в искусстве, указывая на то, что художники обращаются к прошлому, которое никогда не существовало. Конец XIX века переплетался с народным творчеством и сам становился тем «золотым веком», к которому стремилось общество, отмечает М. Лахелма [5].

В 1897 году А. Галлен-Каллела создает произведение изобразительного искусства «Мать Лемминкяйнена» (ил. 1) на основе сюжета эпоса «Калевала». Эту картину, выбранную для философско-искусствоведческого анализа, можно отнести к зрелому творчеству мастера, которое соединяет в себе мотив национальной гордости из ранних работ и актуальные художественные техники и подходы, увиденные во Франции, Берлине и Италии.

Картине посвящен ряд искусствоведческих исследований, где дана формально-стилистическая



2. **Силовые линии в композиции картины «Мать Лемминкяйнена»**. Схема Г.А. Шапошниковой-Мурашовой

характеристика и содержательная интерпретация образов, отметим лишь некоторые из них. Так, Е.В. Васина рассматривает полотно «Мать Лемминкяйнена» в контексте национально-романтических тенденций стиля модерн, «перехода от жанровой живописи к фольклорно-эпическим сюжетам, сопряженного с ростом интереса к национальным культуре и искусству» [6, с. 276]. В воплощении темы судьбы, образе сильной женской фигуры исследователь находит черты, характерные для национального самосознания финнов. Е.В. Васина заостряет внимание на использованных художником приемах стилизации, стремлении подчеркнуть свойственную фольклору условность и типизацию, но вместе с тем и на обращении к схемам известных европейских образов (в данном случае «Пьеты»). Последняя иконографическая особенность очевидна, и еще в 1906 году Г. Штренгель охарактеризовал картину так: «Это замечательное полотно — финская “Пьета” глубокого и шокирующего трагизма — своей цельной лепкой, которая стоит перед нами особняком, словно отлитая из металла, свидетельствует о начале работы итальянских мастеров эпохи Проторенессанса. Линейная композиция здесь также тщательно сбалансирована; простое перекрестное расположение, достигнутое горизонтально лежащим сыном и вертикальной фигурой матери, придает картине застывший, священно-торжественный характер» [7, S. 40–41].

О.С. Давыдова рассматривает картину в рамках комплексного анализа символистских аспектов творчества А. Галлен-Каллелы, чей образный мир воплощает идею «о привилегии души, интеллекта, вкуса над обыденно повседневным, не преображенным творческой энергией» [8, с. 171]. В картине «Мать Лемминкяйнена» искусствовед, подробно останавливаясь на ряде деталей, обнаруживает символы божественной гармонии, пронизывающей мироздание, и интерпретирует их в широком культурологическом контексте. О.С. Давыдова использует междисциплинарный подход, объединяя

элементы искусствознания, философии и культурологии, что позволяет раскрыть многогранность работы Галлен-Каллелы.

Большинство прочих исследований, посвященных этой картине, касаются установления интертекстуальных связей с финским национальным эпосом «Калевала» или частных вопросов (воплощения отдельных мотивов[1], определения использованных красителей[2] и др.).

Таким образом, в этих работах показано влияние культурного контекста на творчество А. Галлен-Каллелы в целом и создание картины «Мать Лемминкяйнена» в частности, однако подробный анализ самих художественных средств, используемых художником, представлен недостаточно. Также требуется интерпретация центрального художественного замысла, воплощенного в живописном полотне.

Цель изложенного в этой статье исследования заключается в раскрытии основной художественной идеи картины «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы с помощью философско-искусствоведческого анализа.

Философско-искусствоведческий анализ — это система методов, которые используются для исследования произведения изобразительного искусства. Он включает материальный, индексный и иконический уровни, которые позволяют последовательно постичь суть произведения изобразительного искусства, чтобы в синтезе сформулировать основную художественную идею. В рамках философско-искусствоведческого анализа *наблюдение* помогает определить характерное художественное пространство картины; *измерение* помогает выявить первичную целостность художественного пространства и разделить его на самостоятельные знаковые элементы; *экстраполяция* являет отражение прошлого, будущего и настоящего художественного пространства и его элементов; *формализация* предоставляет содержательную формулу рассуждений в виде подробной системы; *анализ* помогает взглянуть на отдельные элементы произведения с целью их изучения как самостоятельных частиц; *синтез* объединяет эти отдельные элементы с целью утверждения и проверки определенных выводов; *дедукция* позволяет осуществить логический переход от общих суждений к конкретным выводам касательно образов произведения; а *индукция* помогает подтвердить и обогатить суждения, полученные в результате дедукции [9].

Философско-искусствоведческий анализ картины «Мать Лемминкяйнена». Материальные знаки

Произведение искусства — это многомерная знаковая система, состоящая из четырех уровней: материального, индексного, иконического и символического.

Материальные знаки — это схемы краскоформ, композиция, цвет, геометрия фигур, используемые в произведении изобразительного искусства [10]. Материальный статус — это первый результат становления вещи-в-открытии; это первый результат процесса самораскрытия нового качества в отношениях зрителя и художественного произведения [11].

Именно с материальных знаков необходимо начинать исследование, касающееся произведения изобразительного искусства, так как без базы краскоформ, которую дают материальные знаки (материалы, цвет, свет, композиция, литературные труды и произведения, стиль, школа и др.), нельзя судить о художественной идее всего произведения и выявить контекстные значения на индексном и иконическом уровнях.

Крупный размер и горизонтальный формат картины готовит зрителя к эпическому повествованию. Композиция построена с помощью нескольких силовых линий: 1) вертикальной, идущей вдоль центральной оси, 2) почти горизонтальной, слабо восходящей линии лежащего на земле тела, 3) восходящей, идущей по контуру темного пространства картины. Таким образом, основные линии задают восходящую динамическую структуру. Композиционный центр обнаруживается на их пересечении с единственной нисходящей линией из верхней части картины (ил. 2).

В картине «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы преобладают черный, белый, золотистый, красный и светло-коричневый цвета. Верхнюю часть полотна занимает черное пространство. Белый цвет в основном локализован по центральным осям картины, горизонтальной и вертикальной. Красный цвет обозначает границу между двумя частями картины, верхней и нижней. Золотые акценты проявляются тонкими линиями в верхней части произведения, стремящимися проникнуть вниз, и пятном рядом с белым полем. При помощи цвета и света, тональными и цветовыми контрастами художник создает композиционное напряжение, направляя внимание зрителя на главное и вводя в содержание произведения.

Несмотря на затемненную глубину дальнего плана, взгляд не погружается туда, а останавливается на ярко освещенном изображении вытянутой

[1] Например: Pihlainen K. Akseli Gallen-Kallelan Kalman kukka // Sananjalka: Suomen Kielen Seuran Vuosikirja. 1996. № 38. P. 153–172.

[2] Tikkala H., Hornytzkyj S. Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti // Tahiti. 2020. Vol. 10. № 1. P. 5–55. https://doi.org/10.23995/tht.90554.

3. **А. Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена. Фрагмент**.
1897.
Холст, темпера.
Художественный музей «Атенеум», Хельсинки, Финляндия





4. **А. Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена. Фрагмент**.
1897.
Холст, темпера.
Художественный музей «Атенеум», Хельсинки, Финляндия

фигуры преимущественно белого цвета. Она распростерта слева направо, в очередной раз разделяя пространство произведения на верх и низ. Это позволяет предположить, что белая форма в центре произведения играет важную роль и выделяется на фоне остальных, нарушая общую для всей картины динамику перспективы.

На центральной оси расположены две основные формы, и относительно них выстроены пропорции других элементов. Две главные фигуры за счет взаимодействия близких по родству оттенков создают монолитный образ, который доминирует над малыми фигурами в нижней части произведения и цветовой формой в черном пространстве наверху.

Итак, анализ уровня материальных знаков демонстрирует, что динамика развития форм, фигур и пятен в произведении «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы исходит от элементов на центральной оси. Анализ цвета показывает драматическое противопоставление двух пространств, а тенденция движения характеризуется восхождением и проникновением значимого элемента из верхней части в нижнюю.

Индексные знаки

Индексный уровень — это часть многомерной знаковой системы, которая требует рассмотрения сразу после анализа материальных знаков



5. **А. Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена. Фрагмент**.
1897.
Холст, темпера.
Художественный музей «Атенеум», Хельсинки, Финляндия

в произведении изобразительного искусства. На этом этапе исследования художественного пространства основные краскоформы, выделенные во время анализа материальных знаков, посредством метода формализации получают свои точные наименования и интерпретации, которые будут подтверждены или опровергнуты в ходе дальнейшего изучения произведения.

Метод формализации предполагает трансформацию визуального представления художественного образа в вербальное, что приводит к созданию более четкой формулировки, характеризующей каждый элемент изображения. Знаки-индексы в рамках художественного пространства проявляются через закономерности композиционных форм. Знак-индекс — это элемент, который,



6. **А. Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена. Фрагмент**.
1897.
Холст, темпера.
Художественный музей «Атенеум», Хельсинки, Финляндия

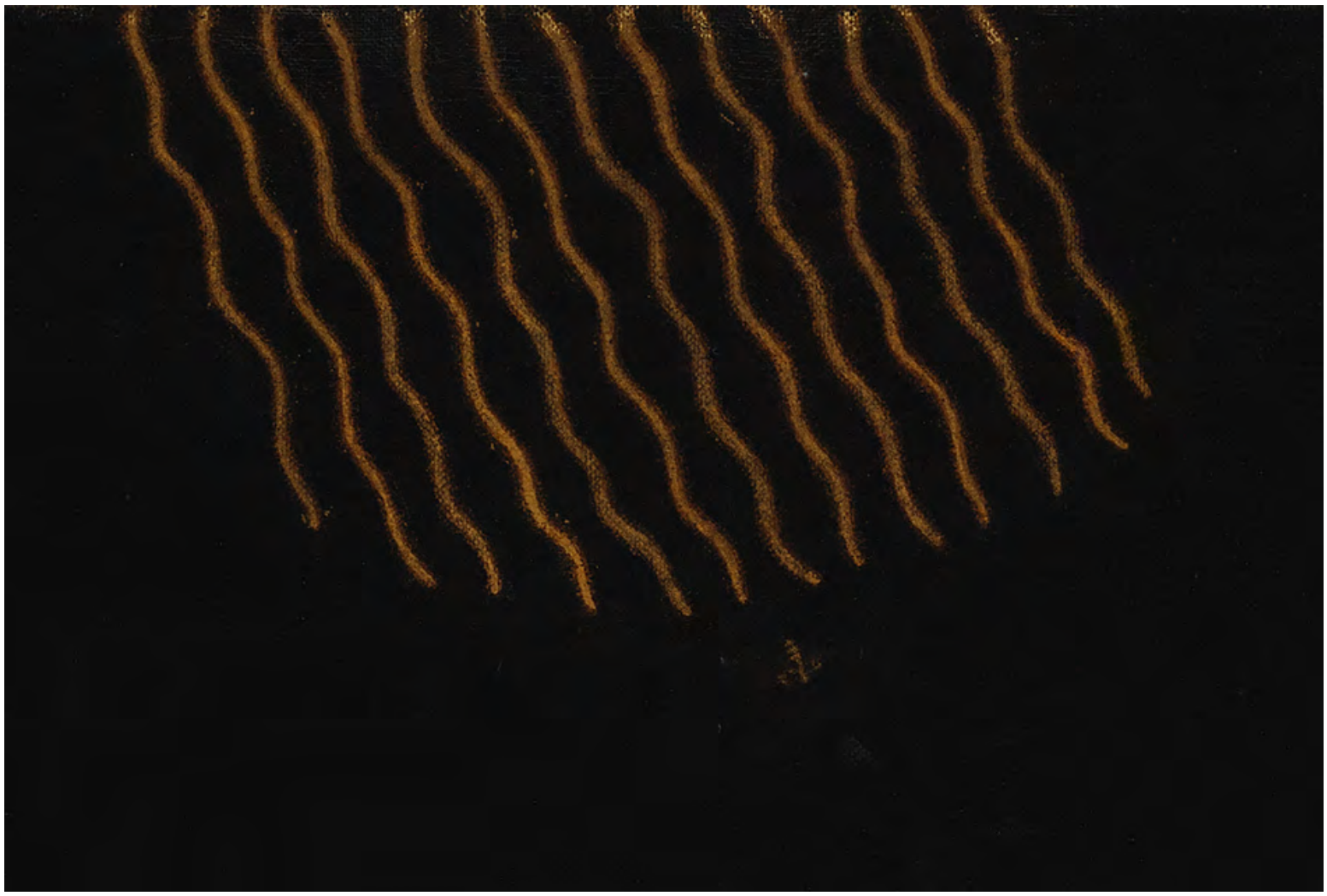
будучи формализованным, должен отражать или напоминать нечто из реального мира. Значение индексных знаков в данном случае заключается в выделении деталей произведения как самостоятельных и рассмотрении их в своей самобытности, без опоры на другие знаки-индексы. Индексные знаки рассматриваются как компоненты, которые на момент анализа этого уровня произведения изобразительного искусства сохраняют свою относительную самостоятельность и независимость, что помогает определить их внутренний индивидуальный посыл [10]. Таким образом, анализ индексных знаков осуществляется как выявление элементов, имеющих индивидуальное знаковое строение и конкретное значение в рамках художественного пространства.

Исходя из описанных материальных знаков можно установить, что композиционный конструкт наполнен персонажами. Метод наблюдения помогает представить элементы произведения «Мать Лемминкяйнена» в относительной самостоятельности и обозначить основные фигуры переднего плана. Композиция направляет зрительский взгляд таким образом, что подчеркивается доминирование главного персонажа.

На центральной оси (ил. 3) изображена пожилая женщина (в эпосе она именуется старушкой). Она опирается одной рукой на землю, а другую положила на грудь второго персонажа. Метод экстраполяции (руны эпоса «Калевала») позволяет назвать эту женщину матерью эпического героя Лемминкяйнена. Ее взгляд устремлен вверх; касанием руки она связана с нижней частью картины, но динамика ее взгляда задает центральную ось, выявленную на уровне материальных знаков. Устремленность взгляда можно трактовать как обращение к небесным силам.

На горизонтальной оси произведения изображен герой Лемминкяйнен (ил. 4). Он лежит на земле, глаза закрыты, золотистые волосы разбросаны на белой ткани, трактованной как погребальный саван. Доминирующий белый цвет, выявленный на уровне анализа материальных знаков, выделяет персонажа в пространстве картины. Это позволяет наделить героя характеристикой «мертвенно-бледный», что отражает его судьбу в сюжете: «Весь в крови, слуга Туони / Меч вонзил в Каукомиэли, / Лезвием ударил острым, / Так что искры полетели; / Распластал скорее мужа, / На восемь частей разрезал, / Бросил в реку Туонелы, / В глубину воды Маналы»[3]. Анализ индексного знака «Лемминкяйнен» позволяет предположить, что герой находится в переходном состоянии между

[3] Калевала / пер. Л.П. Бельского; под ред. Д.В. Бубриха. М.: Academia, 1933. 382 с.



7. **А. Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена. Фрагмент**.
1897.
Холст, темпера.
Художественный музей «Атенеум», Хельсинки, Финляндия

жизнью и смертью. Об этом, с одной стороны, говорит его бледная кожа, но вместе с тем нагота героя трактуется как знак потенциального возрождения — младенцы рождаются нагими, а значит, и жизнь герою может быть возвращена.

Амбивалентность образа Лемминкяйнена находит отражение и в рамках эпического повествования: разные версии устного произведения изображают персонажа то как убийцу (в конфликте с хозяином Похъёлы), то как жертву [12].

В левом верхнем углу картины изображен белый лебедь (ил. 5). Птица смотрит на события в центре картины и скрывается в темной ее части.

Обращаясь к текстам «Калевалы», можно сказать, что белый лебедь представляет собой образ несбывшегося подвига. Хозяйка Похъёлы отправляет Лемминкяйнена на испытание, прежде чем выдать за него свою дочь. Герой должен был застрелить лебедя, плавающего по водам реки смерти. Эта река представляет собой границу между миром живых и миром мертвых — Туонелы. Но, наказанный одним из персонажей из прошлых рун за хвастовство, Лемминкяйнен был убит и брошен по частям в реку.

Белый лебедь, таким образом, становится персонажем потустороннего мира, к которому нет доступа живым героям. Потенциально Лемминкяйнен мог бы выполнить данное ему задание, но наказывается за свое высокомерие. Это переводит индексный знак «белый лебедь» в категорию воспитательных образов и делает его персонажем, воплощающим добродетель.

В левом углу картины (ил. 6) изображены кости человеческого скелета. С одной стороны, этот индексный знак добавляет драматизма происходящему, раскрывает инфернальность выбранного для сюжета пространства. Это знак опасности и смерти тех героев, которые были здесь до главного персонажа; они говорят о бренности всего земного, что поддерживается изображением маленьких горящих свечей, из которых вырастают зловещие цветы смерти (назовем этот индексный знак «речные цветы», символически соединяющие в себе живое и неживое). Вместе с тем, с другой стороны, «старые кости» выступают атрибутом реки Туони и подчеркивают ее как место последнего пристанища мертвецов.

В верхней части картины изображены небесные золотые лучи, стремящиеся излить свой свет в нижнюю часть картины (ил. 7). Они имеют важное композиционное значение, выявленное на этапе

рассмотрения материальных знаков. Анализ индексного знака «небесные золотые лучи» позволяет предположить, что в сюжете присутствует мотив вмешательства. Это может быть символом небесного или божественного действия как реакции на сюжет, происходящий в земном пространстве.

Рядом с лучами, также в верхней части картины, изображена небесная пчела. Занимая небольшое пространство, она почти незаметна в композиции. Положение этого элемента в контексте главной композиционной формулы позволяет говорить о «небесной пчеле» как гостье, призванной и ожидаемой: согласно эпосу, пчела — это спасительница, которая с помощью медовой мази должна вернуть Лемминкяйнена к жизни.

Анализ индексных знаков показывает наличие главных персонажей и второстепенных символических элементов в пространстве изображения. В индексном знаке «мать Лемминкяйнена» воплощен архетип матери — женское начало, служащее целям сохранения и преумножения жизни. Он связан с заботой, мудростью, спокойствием, состраданием и защитой. Герой Лемминкяйнен находится в переходном состоянии между жизнью и смертью. Сюжет сопровождается напоминанием о бренности земного, воплощенном в знаках «старые кости», «речные цветы» и ожидающем лебеде из Туонелы. Мотив неба утверждается через присутствие таких знаков, как «небесная пчела» и «небесные золотые лучи», и являет собой вмешательство в сюжет высших сил верхнего мира.

Иконические знаки

Третий этап философско-искусствоведческого анализа произведения изобразительного искусства выполняется на иконическом уровне. На этом этапе происходит последовательное соединение всех элементов, охарактеризованных на уровне индексного статуса. Помимо частного соединения персонажей и других элементов изображения происходит уточнение их значений во взаимосвязи друг с другом. Это соединение происходит в два этапа — суммативно-иконического и интегрально-иконического,— что позволяет прояснить новые, ранее не обнаруженные смыслы.

В картине «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы проявляется такой тип доминантности, как суммативно-иконическая конфедерация, которая заключается в том, что знаки-указатели сохраняют свою относительную самостоятельность даже в связях друг с другом.

Суммативно-иконический статус художественного образа

Суммативно-иконический этап основан на объединении персонажей в отдельные пары, которые рассматриваются в рамках художественного пространства и раскрывают свои значения в дуалистическом отношении.

Первая пара внутри художественного пространства — «Мать Лемминкяйнена + Лемминкяйнен» — визуализирует образ матери и сына. Лемминкяйнен — взрослый мужчина с бородой, но перед матерью он остается нагим, уязвимым младенцем. Мать Лемминкяйнена приняла героя в этот мир и пережила его. Несмотря на то что по сюжету «Калевалы» эта женщина — ведьма, она с горестью принимает смерть сына. Одной рукой она касается его тела, а другой — ищет опору в земле.

Понять, что герой не спит, а уже умер, возможно, изучая образ Лемминкяйнена по отношению к старым костям. Эти кости принадлежат всем тем героям, которые погибли на берегах реки и потерпели неудачу. Лемминкяйнен, таким образом, повторяет их судьбу.

И пчела, и золотые лучи наделены качеством «небесные». Это позволяет назвать их посредниками божественных сил, сходящих на землю. Это подтверждается композиционным расположением двух индексных знаков, в которых доминирует нисходящая динамика, и единым золотым цветом, выявленным на уровне материального анализа.

Таким образом, «небесная пчела» также становится символом неба, несущим божественный смысл. Совокупность знаков визуализирует величие божественной добродетели и небесной благодати, дарующей новую жизнь.

Взгляд матери Лемминкяйнена устремлен в небо. Небесные золотые лучи появляются, потому что мать Лемминкяйнена стремится спасти жизнь своего сына, и они отвечают на ее призыв. Таким образом, данная сумма заключает в себе значение исполнения желания матери воскресить сына — божественные силы спасают Лемминкяйнена от смерти.

Белый лебедь — причина смерти Лемминкяйнена: в эпосе герой хочет поймать птицу, но погибает около реки. На уровне индексного анализа выявлено, что «белый лебедь» — это персонаж, олицетворяющий границу между жизнью и смертью, и, таким образом, он обозначает судьбу Лемминкяйнена, который погиб, но имеет возможность вернуться обратно в мир живых.

Потенциал жизни главного героя во многом сокрыт в значении его имени. В эпическом образе Лемминкяйнена через регулярно повторяющиеся формулы упоминается его красота, привлекательность, мужская энергия. Это связано с фольклорной категорией «Лемпи»/«лемби» в карельской мифологии — мифологической силой, обозначающей очарование, чувственную притягательность, влечение [13]. Во многом из-за переизбытка этой

силы Лемминкяйнен и погибает, поскольку именно она побуждает его совершать подвиги в рамках очередного сватовства.

В шестой сумме соединяются предметные знаки-индексы: «старые кости» и «речные цветы» символически обозначают слияние живой и неживой природы. Если кости несут семантику смерти, конца земной жизни, то распустившиеся на берегу реки Туони «цветы», в противовес им, говорят о зарождении жизни, об аспекте возрождающегося природного начала. Таким образом, в паре они задают сложную динамику значений, создавая связку таких понятий, как «смерть после жизни» и «жизнь после смерти»: «кости» принадлежали миру живых персонажей в прошлом, а «цветы» изображены в геометрическом подобии рукотворных неодушевленных предметов, произрастая из них.

Интегрально-иконический статус художественного образа

Интегрально-иконический статус — заключительный этап изучения иконического статуса, который завершается формированием художественной идеи произведения изобразительного искусства. На данном этапе анализа используется модельная аналогия — анализ не отдельных признаков, объединяющих конкретные пары, а системы признаков, указывающих на общие тенденции внутри каждого знака-персонажа. Методы, которые активно используются на данном этапе: описание, синтез, индукция, дедукция и экстраполяция.

Сюжетом произведения выступает сцена из эпоса «Калевала», в которой мать Лемминкяйнена находит разрозненные части тела своего сына, собирает их воедино и готовится к обряду возрождения.

Сцена демонстрирует зрителю песчаный берег около темной реки. Граница между землей и водой представлена серыми валунами, покрытыми красным мхом. Тут и там из гальки выглядывают редкие, еще не распустившиеся цветы. Рядом с ними разбросаны обточенные водой и ветром старые человеческие кости. В верхней части произведения, представленной в виде уреза воды, над темной неподвижной водой плывет белый лебедь, выступающий тихим свидетелем основного сюжета.

Ключевое событие композиционно раскрывается в самом центре произведения, где представлена главная героиня — мать Лемминкяйнена — и тело ее умершего сына. Женщина уже срастила разорванные части мертвеца своим колдовством и на пике ритуала просит небесные силы о помощи.

Из верхнего пространства, окруженная золотыми лучами, спускается пчела, посланная за небесным медом для воскрешения Лемминкяйнена.

Основная художественная идея

Темная река, разбросанные кости и неподвижный лебедь создают атмосферу скорби и смерти. Однако мать Лемминкяйнена, главная героиня живописного произведения, сосредоточенная на ритуале, и посланная небесами пчела символизируют надежду на возрождение и победу жизни.

Центральная фигура матери Лемминкяйнена — это не просто скорбящая женщина, а могущественная колдунья, способная собрать разорванные части тела и призвать небесные силы. Ее решимость и вера в воскрешение сына являются ключевым элементом художественной идеи.

Лемминкяйнен — это одновременно и символ нации в целом, находящейся в переломном моменте кризиса, что формировало идеи «золотого периода» финского искусства, и обобщенный образ ребенка, оплакиваемого своей матерью.

Таким образом, основная художественная идея произведения искусства «Мать Лемминкяйнена» Аксели Галлен-Каллелы выражает триумф материнской любви и сверхъестественную силу духа над смертью, выраженную через эпическое повествование о воскрешении. Галлен-Каллела стремится показать не просто трагическую сцену гибели, а могущество материнского чувства, способного преодолеть законы природы.

Список источников
1. Безрукова М.И. Искусство Финляндии: основные этапы становления национальной художественной школы. М.: Изобразительное искусство, 1986. 256 с.
2. Koivisto H. Politiikkaa, erotiikkaa ja kulttuuritaistelua. Helsinki: Unigrafia, 2011. 343 S.
3. Lahelma M. From nostalgia to where…? National Romanticism, Esotericism, and the Golden age of Finnish art // European revivals. From dreams of a nation to places of transnational exchange. 2020. № 1. P. 177–206.
4. William A.W. The «Kalevala» and Finnish politics // Journal of the Folklore Institute. 1975. Vol. 12. № 2/3. P. 131–155. https://doi.org/10.2307/3813922.
5. Lahelma, M. (2023) ‘‘Rooted in the native soil’ — cultural amnesia and the myth of the ‘Golden age’ in Finnish art history’, Arts, 12(4), pp. 129–141. doi:10.3390/arts12040129.
6. Васина Е.В. Виктор Васнецов и Аксели Галлен-Каллела. Версии национального романтизма // Художественная культура. 2019. № 4 (31). С. 276–295.
7. Strengell G. Finska Mästare. Edelfelt. Järnefelt. Gallén. En Gruppbild. Helsingfors: Helios, 1906. 69 S.
8. Давыдова О.С. Arrrt, Arrrt: Аксели Галлен-Каллела в монологе со «сфинксом» // Искусствознание. 2023. № 3. С. 150–205.
9. Жуковский В.И. История изобразительного искусства: философские основания. Красноярск: Красноярский государственный университет, 1990. 131 с.
10. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства. Красноярск: СФУ, 2015. 236 с.
11. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2011. 496 с.
12. Kalevala. Epica, magia, arte e musica / ed. V. Piludu, M. Frog. Viterbo: VociFuoriScena, Kalevalaseura, 2021. 420 S.
13. Иванова Л.И. Понятие лемби и Лемпи в карельской мифологии // III Всероссийский конгресс фольклористов : сб. науч. ст. : в 5 т. / сост.: К.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова. М.: [б. и.], 2019. Т. 4. С. 70–80.

References
1. Bezrukova, M.I. (1986) *Art of Finland: the main stages of the formation of the national art school*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo. (In Russ.)
2. Koivisto, H. (2011) *Politiikkaa, erotiikkaa ja kulttuuritaistelua*. Helsinki: Unigrafia. (In Finnish)
3. Lahelma, M. (2020) 'From nostalgia to where…? National Romanticism, Esotericism, and the Golden age of Finnish art', *European revivals. From dreams of a nation to places of transnational exchange*, (1), pp. 177–206.
4. William, A.W. (1975) 'The "Kalevala" and Finnish politics', *Journal of the Folklore Institute*, 12(2/3), pp. 131–155. doi:10.2307/3813922.
5. Lahelma, M. (2023) ''Rooted in the native soil'— cultural amnesia and the myth of the 'Golden age' in Finnish art history', *Arts*, 12(4), pp. 129–141. doi:10.3390/arts12040129.
6. Vasina, E.V. (2019) 'Viktor Vasnetsov and Akseli Gallen-Kallela. Versions of national Romanticism', *Khudozhestvennaya kultura = Art Culture*, (4), pp. 276–295. (In Russ.)
7. Strengell, G. (1906) *Finska Mästare. Edelfelt. Järnefelt. Gallén. En Gruppbild*. Helsingfors: Helios.
8. Davydova, O.S. (2023) 'Arrrt, Arrrt: Akseli Gallen-Kallela in a monologue with the "sphinx"', *Iskusstvoznaniye = Art Studies*, (3), pp. 150–205. (In Russ.)
9. Zhukovsky, V.I. (1990) *History of fine arts: philosophical foundations*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University. (In Russ.)
10. Tarasova, M.V. (2015) *Theory and practice of dialogue between the viewer and the work of art*. Krasnoyarsk: Siberian Federal University. (In Russ.)
11. Zhukovsky, V.I. (2011) *Theory of fine arts*. Saint Petersburg: Aleteiya. (In Russ.)
12. Piludu,V. and Frog, M. (eds.) (2021) *Kalevala. Epica, magia, arte e musica*. Viterbo: VociFuoriScena, Kalevalaseura. (In Finnish)
13. Ivanova, L.I. (2019) 'The concepts of lembi and Lempi in Karelian mythology', in Dobrovolskaya, K.E. (comp.) *3rd All-Russian Congress of Folklorists*, in 5 vols, vol. 4. Moscow: s. n., pp. 70–80. (In Russ.)

Информация об авторе
Шапошникова-Мурашова Галина Алексеевна, методист, Централизованная библиотечная система для детей имени Н. Островского, Красноярск, Российская Федерация, galya.shaposhnickova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-0174-068X.

Information about the author
Galina Alekseevna Shaposhnikova-Murashova, Methodist, Centralized Library System for Children named after N. Ostrovsky, Krasnoyarsk, Russian Federation, galya.shaposhnickova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-0174-068X.

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

Статья поступила в редакцию 21.08.2025; одобрена после рецензирования 06.10.2025; принята к публикации 08.10.2025.
The article was received by the editorial board on 21 August 2025; approved after reviewing on 06 October 2025; accepted for publication on 08 October 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 254–275. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 254–275. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.015

Нижегородский «орел» — научная реконструкция участия Кыштымских горных заводов в XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года



Злизин Игорь Юрьевич

Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация
zlizin@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена реконструкции участия Кыштымских горных заводов наследников Л.И. Расторгуева в XVI Всероссийской промышленно-художественной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. Это событие сыграло важную роль в дальнейшем развитии одного из наиболее востребованных направлений художественной промышленности России — каслинского художественного литья из чугуна. В ходе исследования на основе архивных и публицистических материалов впервые были воссозданы основные авторские цветовые решения, примененные архитектором А.И. Ширшовым для декоративного оформления витрины-веранды Кыштымских горных заводов и ее доминанты — ажурного чугунного Каслинского павильона, а также выявлено еще одно, ранее не опубликованное в выставочных альбомах, черно-белое фотоизображение витрины. Установлено, что графический эскиз проекта памятника «Балканы 1877–1878» работы скульптора Н.А. Лаверецкого в дальнейшем послужил для автора художественным прототипом при создании им в 1895 году кабинетной скульптуры «Россия». В ходе исследования установлен и подтвержден факт подношения 19 июля 1896 года каслинской чугунной фигуры «Россия» императору Николаю II, а также участие главноуправляющего Кыштымскими горными заводами П.М. Карпинского в торжественной церемонии подношения железозаводчиками императрице Александре Фёдоровне всемирно известной ювелирной «Корзинки ландышей» фирмы К. Фаберже. На основании художественно-стилистического анализа проведена новая атрибуция авторства для трех каслинских кабинетных скульптур, представленных на Всероссийской выставке 1896 года.

Ключевые слова: каслинское литье, скульптура, Каслинский завод, Кыштымские горные заводы, Всероссийская выставка 1896 года, чугунный павильон, А.И. Ширшов, Н.А. Лаверецкий, П.М. Карпинский

Для цитирования: Злизин И.Ю. Нижегородский «орел» — научная реконструкция участия Кыштымских горных заводов в XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 254–275. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1237.

© Габышева А.Л., 2023

Original article

Nizhny Novgorod “Eagle” is a scientific reconstruction of the participation of Kyshtym Mining plants in the 16th All-Russian Industrial and Art Exhibition in 1896

Igor Yu. Zlizin

Independent researcher, Moscow, Russian Federation
zlizin@yandex.ru

Abstract. The article focuses on the involvement of the Kyshtym Mining Plants, owned by the heirs of L.I. Rastorguev, in the 16th All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod. This exhibition played a significant role in the development of Kasli artistic cast iron casting, one of the most popular areas of the art industry in Russia. Through the use of archival materials, the author has reconstructed the main colour schemes used by architect A.I. Shirshov for the decorative design of the Kyshtym Mining Plants’ display case-veranda and its dominant feature, the openwork cast-iron Kasli pavilion. Additionally, a previously unpublished black-and-white photograph of the exhibition display case has been discovered. The study also reveals that the graphic sketch of the monument “Balkans 1877–1878” by sculptor N.A. Laveretsky served as an artistic prototype for the creation of the cabinet sculpture “Russia” in 1895. Furthermore, it has been established that the Kasli cast-iron figure “Russia” was presented to Emperor Nicholas II on July 19, 1896, and that the Chief Manager of the Kyshtym Mining Plants, P.M. Karpinsky, participated in the ceremonial presentation of the world-famous jewellery “Basket of Lilies of the Valley” by the firm of K. Fabergé to Empress Alexandra Feodorovna. Based on an artistic and stylistic analysis, the author has made a new attribution of authorship for three Kasli cabinet sculptures that were presented at the All-Russian Exhibition of 1896.

Keywords: Kasli casting, sculpture, Kasli plant, Kyshtym mining plants of the heirs of L. Rastorguev, 16th All-Russian industrial and art exhibition of 1896, Kasli cast iron pavilion, A.I. Shirshov, N.A. Laveretsky, P.M. Karpinsky

For citation: Zlizin, I.Yu. (2025) ‘Nizhny Novgorod “Eagle” is a scientific reconstruction of the participation of Kyshtym Mining plants in the 16th All-Russian Industrial and Art Exhibition in 1896’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 254–275. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.015.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1237. (In Russ.)

Введение

История становления, развития и успеха одного из типизированных направлений художественной промышленности России — каслинского кабинетного (художественного) литья из чугуна — была неразрывно связана с участием Каслинского железоделательного и чугунолитейного завода, входившего в состав Кыштымских горных заводов наследников Л.И. Расторгуева, в многочисленных выставочных мероприятиях второй половины XIX – начала XX века как на отечественных, так и на зарубежных площадках. Производственная и выставочная деятельность заводов, направленная на создание и демонстрацию предметов декоративно-прикладного, утилитарного, архитектурно-строительного и садово-паркового назначения из чугуна в сочетании с изделиями основного промышленного характера, неоднократно отмечалась наградами различного достоинства. Вместе с тем «особенную известность и развитие приобрело уральское художественное литье в конце прошлого столетия своим участием

на Нижегородской 1896 года и в особенности на Всемирной Парижской выставке в 1900 году»,— писал в 1927 году ученый и уральский краевед С.Р. Лаптев (Лаптев-Зеньковский, 1891–1954) [1, с. 180].

В работах советских (Б.П. Павловского, И.М. Пешковой) и современных (В.М. Свистунова, О.В. Линник и О.П. Губкина) историков искусства, музееведов, искусствоведов и культурологов особое внимание было акцентировано, как правило, на одном выставочном мероприятии, в котором приняли участие Кыштымские горные заводы,— Всемирной промышленной, художественной и агропромышленной выставке 1900 года в Париже как вершине признания успеха для предметов декоративно-прикладного искусства. Именно здесь Кыштымские заводы, демонстрировавшие свои промышленные достижения и каслинскую художественную продукцию, были удостоены высшей награды международных выставок — *Grand Prix*. В то же время научная информация об участии Кыштымских горных заводов в XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году долгие годы отличается фрагментарностью и отрывочностью исторических сведений, что вызывает искажение целостной картины развития успеха каслинского художественного литья.

Цель настоящей статьи состоит в обнаружении и анализе конкретных исторических данных, касающихся развития отечественного промышленного производства предметов декоративно-прикладного искусства из чугуна. Кроме того, в работе представлено новое осмысление важнейшего этапа выставочных достижений уральской художественной промышленности в России.

Вводимый в научный оборот новый фактологический материал, основанный на архивных материалах XVI Всероссийской промышленно-художественной выставки, в том числе на отчетах экспертных комиссий, перечне экспонентов, удостоенных правительственных и выставочных наград, переписке между членами комиссий и отделами выставки, владельцами и управляющими горных заводов, хранящихся в фондах Российского государственного исторического архива (Санкт-Петербург) и Российского государственного архива литературы и искусства (Москва), позволил выявить и уточнить роль исторических персонажей, способствовавших успеху продукции Кыштымских горных заводов в конце XIX века.

Исследованы фотоматериалы и данные о фондовых коллекциях предметов декоративно-прикладного искусства из Государственного каталога Музейного фонда РФ, размещенные Государственным музеем-заповедником «Петергоф» (Санкт-Петербург), Екатеринбургским музеем изобразительных искусств (Екатеринбург), Свердловским областным краеведческим музеем (Екатеринбург), Златоустовским городским краеведческим музеем (Златоуст), Государственным научно-исследовательским музеем архитектуры (Москва), а также Государственным историческим музеем (Москва).

Кроме того, материалом для исследования послужили иллюстрированные альбомы проектов выставочных пространств, каталоги с описанием экспонентов и экспонатов выставки, прейскуранты и альбомы предметов кабинетного литья из чугуна Каслинского завода, а также научные публикации, представившие работу Горного отдела и Всероссийской выставки в целом.

Одним из важнейших источников для изучения рассматриваемого вопроса явилась периодическая печать 1895–1896 годов, многосторонне освещавшая это значимое социально-культурное событие в жизни Российской Империи.

Актуальность настоящего исследования, связанного с успехом промышленной и художественной продукции Кыштымских горных заводов на Нижегородской выставке 1896 года, обусловлена стремлением к более содержательному изучению фактов и констатации достоверных результатов этого культурно-исторического события. В советский период истории оно зачастую оставалось в тени или подвергалось намеренному искажению, предположительно, ввиду специфичности присужденной заводам награды — права изображения на тиражной продукции, вывесках и альбомах-прейскурантах государственного герба Российской Империи.

Предпосылки участия Кыштымских горных заводов во Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году

28 мая (9 июня) 1896 года в Нижнем Новгороде торжественно открылась XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка, которая по своей политической и экономической значимости стала важнейшим событием второй половины XIX века в жизни Российской Империи и Европы. Судьбоносной она стала и в истории Каслинского железоделательного и чугунолитейного завода, входившего в состав Кыштымских горных заводов наследников Л.И. Расторгуева, и его художественной продукции — кабинетного (артистического) чугунного литья.

Актуальность проведения выставки европейского уровня в провинциальном Нижнем Новгороде, «зерновой столице» России, была обозначена в докладе Министра финансов России статс-секретаря Сергея Юльевича Витте (1849–1915) — одного из главных инициаторов и организаторов этой выставки[1].

[1] Высочайше утвержденные всеподданнейшие доклады министра финансов по Департаменту торговли и мануфактур за 1893 год // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 40. Оп. 1. Д. 45. С. 80.



1. **Интерьер Главного ярмарочного дома.**
1890-е.
Фото М. Дмитриева.
Источник: [2, с. 44]

Необходимость принятия решения о проведении всероссийской выставки не вызывала сомнений у представителей общественности, так как с момента предыдущей подобной выставки 1882 года в Москве прошло более четырнадцати лет.

В первые дни работы выставки отечественные газеты сообщали, что иностранная деловая пресса и европейские деловые круги поражены масштабом экспозиции и местом ее проведения. Так, корреспондент французской газеты «Le Soleil» в отчете об открытии писал: «Я видел предыдущую русскую выставку, 1882 года, в Москве,— и я прямо испуган теми успехами, какие достигнуты этим молодым, но полным энергии народом в четырнадцатилетний период. Теперь русские достигли такого положения, что могут обходиться без помощи иностранцев <…> их машины не уступают нашим; они усвоили все наши приемы работы, которым их научили выписанные ими наши инженеры и мастера лучших наших фабрик»[2].

Выбор Нижнего Новгорода в качестве места проведения выставки для Кыштымских горных заводов наследников Л.И. Расторгуева, как и для многих горных и железоделательных заводов России, был более чем благоприятен. На протяжении не одного десятка лет продукция металлургических предприятий Урала поступала именно сюда — на всемирно известную нижегородскую ярмарку с ее сибирским железным рядом на Гребнёвских песках, где ежегодные объемы продаж отечественных металлов достигали 50 млн. рублей. Регулярно посещал по служебным делам заводские склады на нижегородской ярмарке главноуправляющий Кыштымскими горными заводами Павел Михайлович Карпинский (1843–1907). Так, 4 сентября 1891 года в письме из Нижнего Новгорода он сообщал председателю Главного правления Василию Григорьевичу Дружинину (1859–1936): «Заказов на будущий год никто еще не дал… Проживу здесь не менее как до 10–12»[3].

[2] Известия Всероссийской промышленной и художественной выставки [специальная выставочная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 14. С. 3.

[3] Письмо П.М. Карпинского В.Г. Дружинину // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 167. Оп. 1. Ед. хр. 275. С. 2.



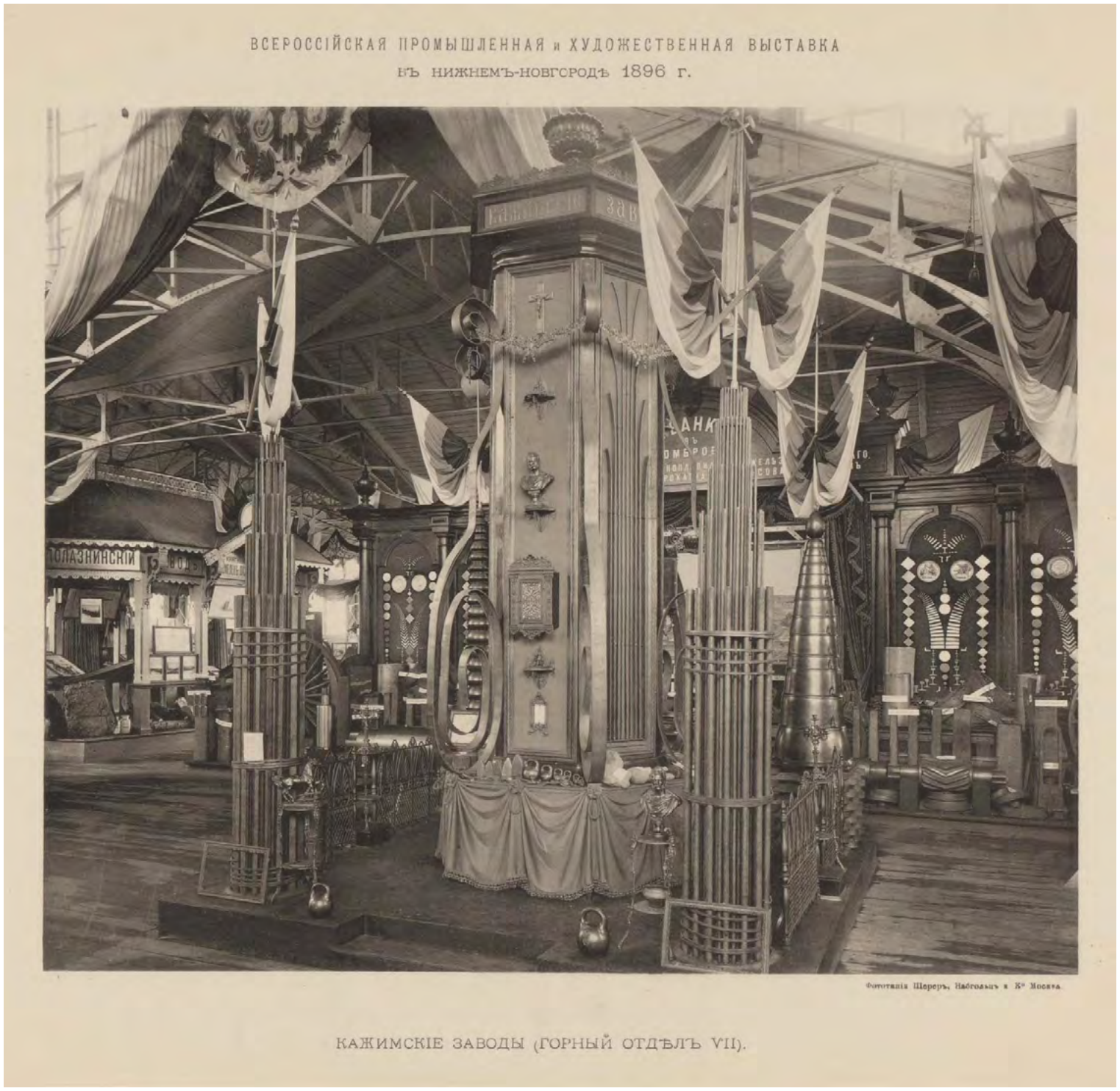
2. **Витрина Златоустовского горного округа с художественными отливками Кусинского казенного завода**.
Источник: [5]

В Нижнем Новгороде в здании Главного дома (Пассажа) Нижегородской ярмарки (ил. 1) на постоянной основе осуществлялась и торговля каслинской художественной продукцией. Вот как это описывали современники той эпохи: «Здесь же в нескольких лавках продаются уральские самоцветные камни… и прекрасное уральское чугунное литье. Уральское литье изготовляется теперь по художественным образцам академика Обера, Лансере и др., это — столь известные группы лошадей, казаков и крестьян. Цена им еще немного высока — 20, 30 рублей, но исполнены они прекрасно, и можно только пожалеть, что это художественное литье изготавливается нашими уральскими заводами в столь незначительном количестве»[4].

Действительно, выпуск каслинских кабинетных вещей в 1894 году составил 587 пудов, или 0,35% от общего объема вагранoчного литья, производимого на Каслинском заводе [3, с. 26].

При этом столичные корреспонденты еще в 1887 году сообщали своим читателям: «Художественное литье Каслинского завода поддерживается владельцами не ради барышей, так как обходится заводам довольно дорого. Оно уже давно пользуется известностью, и во многих магазинах Петербурга можно встретить эти изящные произведения, которые в этом году впервые привезены в склад заводов, в Железном ряду близ Государственного Банка, и без помощи рекламы быстро распродаются и заказываются»[5].

[4] Нива [журнал, Санкт-Петербург]. 1896. № 19. С. 439.
[5] Новое время [ежедневная газета, Санкт-Петербург]. 1887. № 4207, 14 (26) ноября. С. 3.



3. **Витрина Кажимских горных заводов наследников Д.Е. Бенардаки с кабинетными изделиями Нювчимского чугунолитейного завода**.
Источник: [5]

К началу 1890-х годов Кыштымские горные заводы с их уже хорошо узнаваемым и востребованным, но малотиражным каслинским «артистическим литьем», ставшим «визитной карточкой» для всей продукции округа [4, с. 29], имели богатую тридцатилетнюю историю выставочной деятельности. Вместе с тем заводы округа так и не смогли добиться присуждения им высшей отечественной выставочной награды, вручаемой владельцам выдающихся производств и услуг в Российской Империи,— права изображения государственного герба. Необходимо отметить, что среди владельцев крупных отечественных фабрично-заводских производств получение на всероссийских выставках права изображения «орла» ценилось значительно выше, чем любая иная награда, даже со всемирных выставок.

И если предприятия Кыштымского горного округа при производстве и реализации основных видов промышленной продукции были вынуждены конкурировать с многочисленными металлургическими заводами Урала и Юга России, то единственным значимым отечественным конкурентом Каслинскому заводу по качеству и тиражности производства художественного литья являлся Кусинский казенный завод Златоустовского горного округа. Это казенное предприятие приступило к выпуску предметов кабинетного литья



4. **Вид на Центральное здание выставки**.
Источник: [6]

с 1883 года, но уже к 1896 году достигло впечатляющих результатов: «Я прошу обратить внимание на витрину Кусинского завода. Здесь экспонируются статуэтки из чугуна. Цена этих статуэток поразительно низкая, а по изяществу чугунные отливки, пожалуй, лишь немного уступают бронзовым»,— сообщал с нижегородской выставки один из российских корреспондентов[6] (ил. 2). Для производства кабинетного литья на Кусинском казенном заводе в XIX – начале XX века использовались покупные каслинские формовочные пески.

Объемы тиражного кабинетного литья, выпускаемого Холуницкими и Мальцовскими заводами, а также Нювчимским чугунолитейным заводом, входящим в группу Кажимских горных заводов наследников Д.Е. Бенардаки, не были столь значительными, хотя их предметы и пользовались заслуженным вниманием потребителей и гостей выставки. Этот вывод находит свое подтверждение в материалах нижегородской прессы и фотографиях (рис. 3) того периода: «Вчера получены экспонаты кашинского (читай — кажимского) горного завода Н.

Бенардаки, состоящего из различных образцов руды, трех металлических бюстов Государя Императора и большого количества статуэток и групп»[7].

Горный отдел Всероссийской выставки 1896 года, или, согласно выставочной классификации, Отдел VII, где в 58 классе предстояло участвовать со своей продукцией Кыштымским горным заводам, был размещен организаторами в Центральном здании выставки (ил. 4).

[6] Нижегородский листок [ежедневная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 189, 11 июля. С. 3.
[7] Волгарь [ежедневная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 93, 5 апреля. С. 3.



5. **Иван Сергеевич Лебёдкин. Горный инженер, заведующий горным (VII) отделом**.
Источник: [7, с. 55]



6. **Павел Петрович Боклевский. Горный инженер, член экспертной комиссии**. 1880.
Источник: руни.рф

Заведующему Горным отделом выставки Ивану Сергеевичу Лебёдкину (186(?) – после 1914) (ил. 5) совместно с членом экспертной комиссии выставки Павлом Петровичем Боклевским (1851–1930, ил. 6) удалось организовать подготовительную работу в отделе таким образом, что «горный отдел на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, по общему признанию, является одним из самых блестящих, одним из наиболее полно отражающих современное состояние соответствующей отрасли промышленности»[8].

В 1882 году на XV Всероссийской выставке Кыштымские заводы были удостоены лишь серебряной медали, что после всероссийского «золота» 1870 года стало ощутимым разочарованием для владельцев округа, а новое поколение подстегнуло к стремлению получить долгожданного «орла» на XVI Всероссийской выставке 1896 года.

Каслинский ажурный павильон — витрина Кыштымских горных заводов

В ходе подготовки к выставочным мероприятиям заводовладельцы Округа обратили основное внимание не только на расширение ассортиментной линейки художественного литья и включение в нее новых статуарных отливок, таких, например, как «Ифигения», «Юдифь» и «Руфь», но и на необходимость создания новой оригинальной выставочной витрины[9] из доменного чугуна, отражающей еще и все преимущества архитектурно-строительного и садово-паркового чугунного литья.

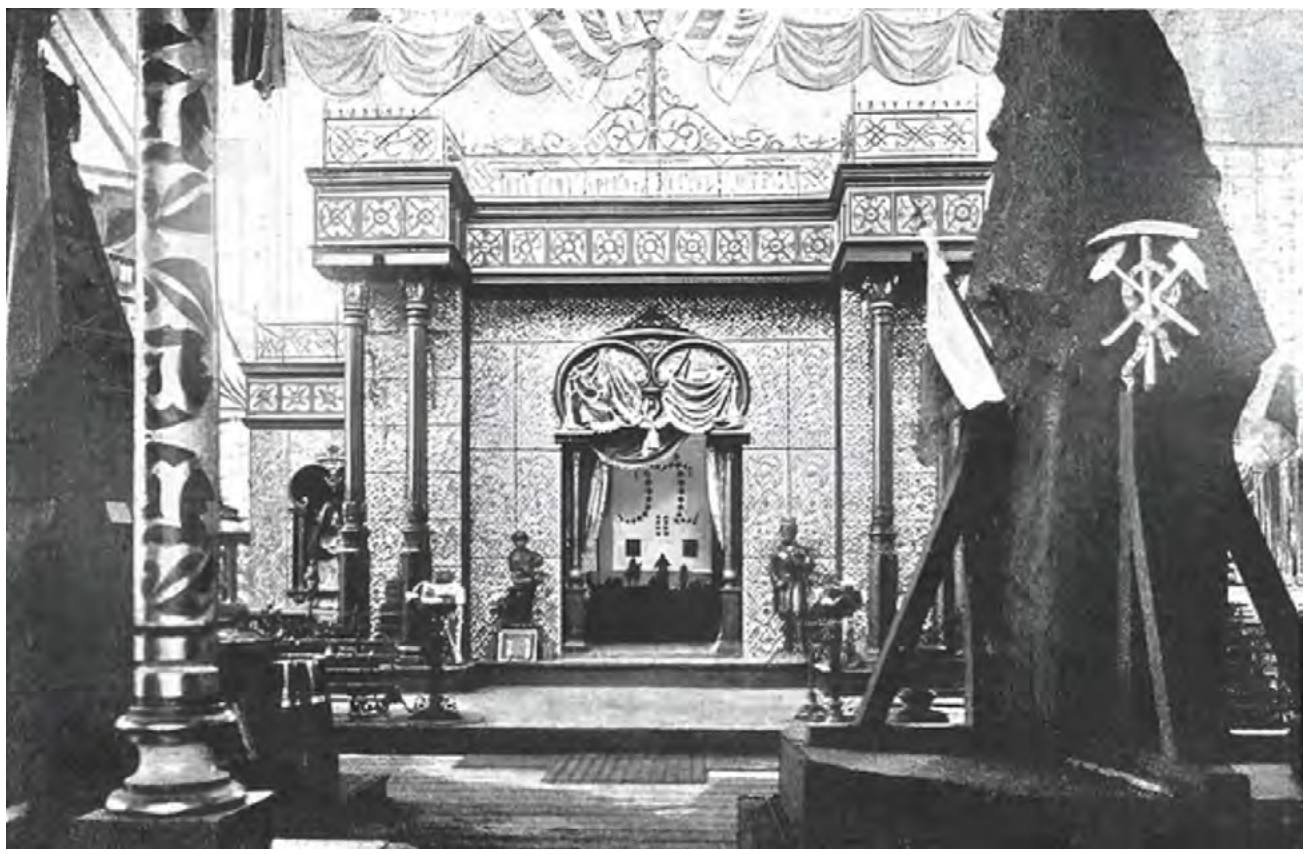
В начале 1895 года совладельцы округа в лице барона Владимира Владимировича Меллер-Закомельского (1863–1920) и Василия Григорьевича Дружинина поручили разработку, создание эскизного проекта, колористический дизайн и тканевую драпировку выставочной витрины горных заводов столичному архитектору Александру Ивановичу Ширшову (1865–1932(?), ил. 7), младшая сестра которого — Мария Ивановна Ширшова — в 1887 году стала супругой главного механика Кыштымских горных заводов, уроженца Нижнего Новгорода Николая Александровича Зайцевского (1862–1947).

Востребованный художник-архитектор А.И. Ширшов обладал также талантом создателя предметов декоративно-прикладного искусства: по его эскизу в 1896 году нижегородским мастером А.А. Кругловым были выполнены из ценных пород дерева блюдо и солонка к нему, которые демонстрировались на выставке и были поднесены от имени Гильдии Нижегородских ремесленников

[8] Известия Министерства земледелия и государственных имуществ [еженедельная газета, Санкт-Петербург]. 1896. № 35, 25 июля. С. 554.

[9] Первая из известных выставочных витрин Кыштымского горного округа в виде каслинской чугунной сени была представлена в 1887 году на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в Екатеринбурге.





7. **Александр Иванович Ширшов, архитектор-классный художник 1-й степени**. 1898. Фото К.С. Лехницкого. Источник: geni.com

8. **Витрина Кыштымских горных заводов с Каслинским ажурным павильоном**. Фотография опубликована в журнале «Нива» (1896, № 19, с. 439)

Их Императорским Величествам в дни посещения ими в июле 1896 года Нижегородской выставки.

Работа над проектом выставочной витрины для Кыштымских заводов заняла около года, а ее доминантой стал ажурный чугунный павильон (ил. 8), отлитый на Каслинском заводе. В целях соблюдения соразмерности Кыштымской витрины по ширине с соседней витриной Верх-Исетских заводов (ил. 9), расположенной «спина к спине» с Каслинским павильоном, заведующий Горным отделом И.С. Лебёдкин вносит в проект А.И. Ширшова изменения. О данном факте он 23 сентября 1895 года сообщает будущему главному начальнику Уральских горных заводов П.П. Боклевскому: «Кыштымскую витрину, с согласия Карпинского, я срезал в длину до размера Верх-Исетской, с которой они должны стоять *dos a dos* (высоту следовательно также надо уравнять)»[10]. Из сопроводительного письма от 24 апреля 1896 года главного бухгалтера Кыштымского округа Николая Леонтьевича Толкачёва (18(?)–1907) известно, что только в конце апреля на выставку в Нижний Новгород были отгружены: «павильон, чугун, литье и железо»[11].

Общая площадь всей выставочной витрины Кыштымских заводов составляла 20 саженей, что соответствовало 91 кв. м. Однако эта величина отражала не только размеры Каслинского чугунного павильона вопреки распространенному мнению [8, с. 81]. В указанную площадь Кыштымской витрины входили специально выполненный не позднее осени 1895 года фундамент под чугунный Каслинский павильон и массивный подиум самой веранды с балюстрадой из ажурных декоративных чугунных балясин, скрепленных между собой заводским полосовым железом, а также двух ажурных торшеров и двух небольших выставочных чугунных стендов, расположенных у входа на веранду.

В отечественной периодической печати тех лет присутствовали многочисленные и всегда восторженно-одобрительные мнения представителей прессы как об ажурном павильоне авторства А.И. Ширшова (ил. 10), так и о выставленных в нем тиражных каслинских изделиях: «Из оригинальных витрин отметим еще витрину кыштымского округа. Издалека она кажется кружевной, но это ничего иное как тончайшая чугунная решетка, составляющая ее стены. Заводы этого округа решили щеголять чугуном и изделиями из него. Кроме решеток фигурирует множество статуэток, фигур зверей и птиц и т.д. <…> Плавка чугуна и литья его доведена здесь до последнего слова искусства и техники — дальше идти некуда»[12].

[10] Дело об устройстве и оборудовании VII (Горного отдела) выставки // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 20. Оп. 16. Д. 58. С. 484.

[11] Там же. С. 540.

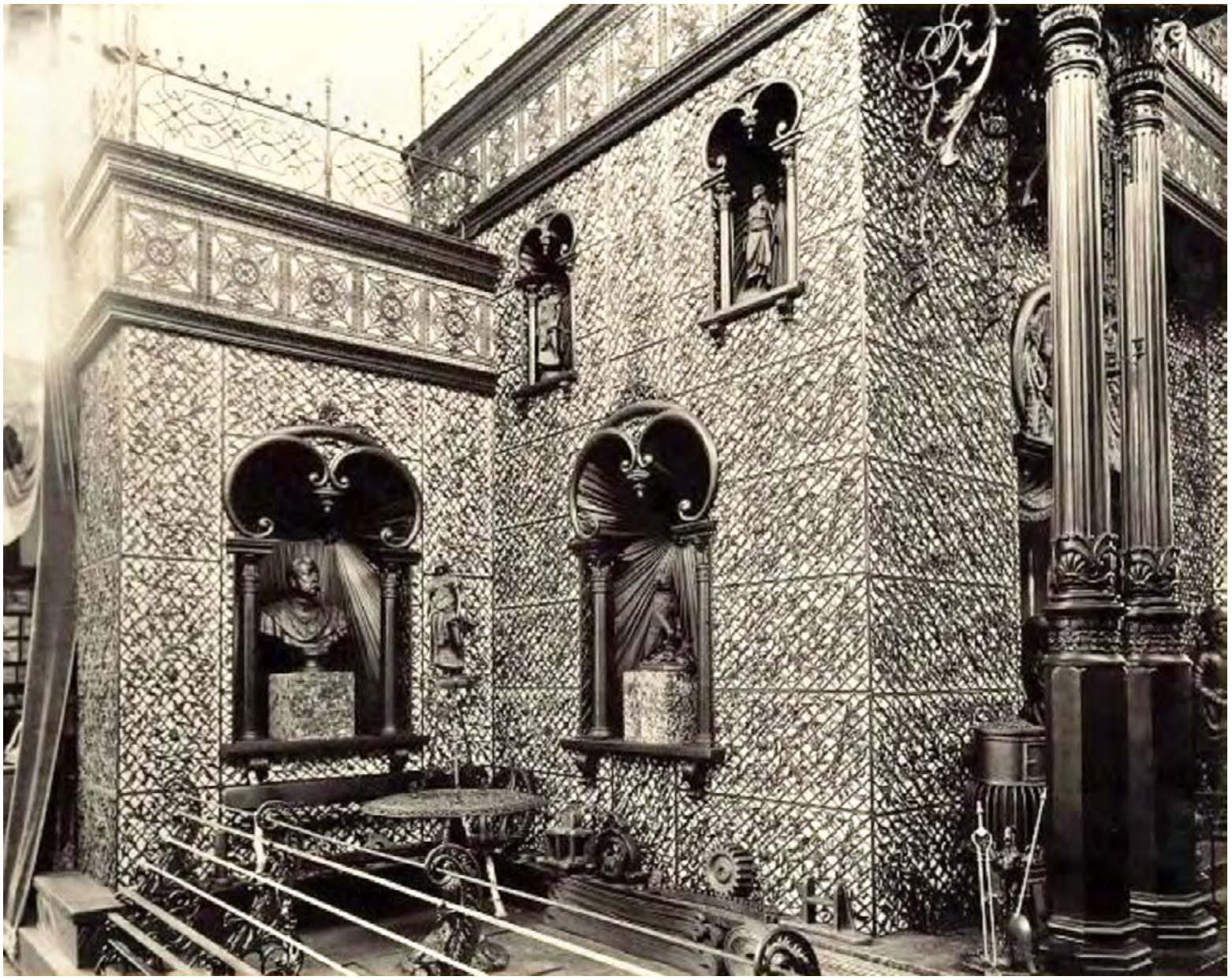
[12] Волгарь [ежедневная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 162, 14 июня. С. 3.



9. **Витрина Верх-Исетских заводов, примыкающая к витрине Кыштымских горных заводов**.
Источник: [5]

Сохранилось еще одно объективное мнение, высказанное корреспондентом другого печатного издания, который сравнивает бронзовую статуэтку «Пойнтер» авторства Н.А. Либериха отливки всемирно известной фабрики Карла Верфеля, размещенную в художественно-промышленном отделе выставки, с подобной же моделью, но каслинского производства: «Экспонируется, между прочим, пойнтер, сработанный по модели Либерта. Тот же пойнтер, отлитый на Кыштымском заводе из чугуна, металла более грубого, стоит раз в пять дешевле и всё-таки производит значительно более художественное впечатление, хотя и помещен в горном отеле, по соседству с гирями, болванками, листовым и сортовым железом»[13]. Данный факт позволяет утверждать, что на Каслинском заводе к 1896 году был достигнут высочайший уровень мастерства, который позволил уже на Всемирной выставке в Париже демонстрировать статуарные изделия завода в одном классе с камерной скульптурой именитых французских бронзолитейных производств. Это находит свое

[13] Нижегородский листок [ежедневная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 198, 20 июля. С. 3.



10. **Д.П. Соломирский. Фотография из альбома. Павильон Кыштымских заводов**.
Вид на правую сторону Каслинского ажурного павильона.
Источник: Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 49374188

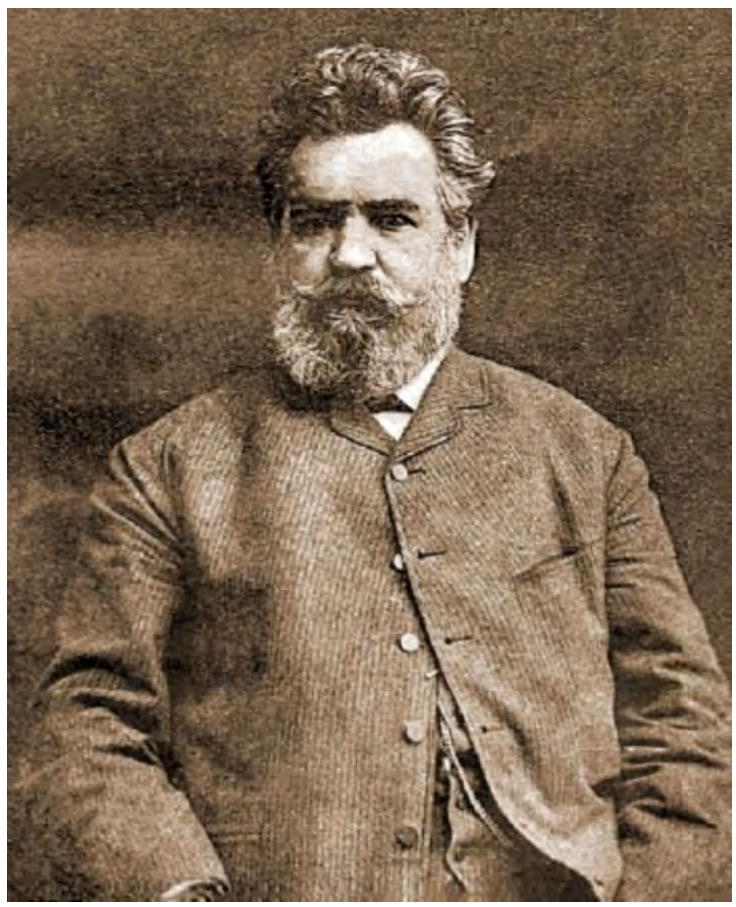
подтверждение в телеграмме управителя Каслинского завода Бориса Ильича Копылова (1852–1907), адресованной из Парижа в апреле 1900 года в Главное правление Кыштымского округа, о предложении члена экспертной выставочной комиссии скульптора-художника Владимира Михайловича Пащенко (1854–1908) дополнительно выставить камерные изделия завода в 97 классе Всемирной выставки[14], где Каслинский и Кусинский заводы были удостоены бронзовых медалей.

В ходе настоящего исследования перед нами стояла задача по возможности определить и воссоздать колористический дизайн оформления Каслинского павильона и витрины в целом. Работа с архивными материалами официальных выставочных органов Нижегородской выставки результатов не дала, и только информация, полученная из репортажей корреспондентов печатных изданий, принесла ожидаемый результат. Первоначально было установлено, что основным цветом, использованным при создании витрины, был голубой: «Обращает внимание большая витрина, сделанная из чугуна, на голубом фоне, здесь представляются изделия Каслинского завода, здесь продаются разные чугунные фигурки, пресс-папье и пр. по очень дешевым ценам, это известные каслинские изделия» [9, с. 13].

Полученные дополнительные публицистические материалы о работе выставки и ее экспонатах позволили расширить наше представление о цветовом оформлении Кыштымской витрины-веранды (ил. 11), а именно: «Витрина Кыштымских заводов в виде роскошной веранды — одна из изящных, невольно останавливающих на себе внимание. Она вся состоит из ажурного ваграночного литья Каслинского завода, изнутри затянута голубой материею, просветы же или окна пунцовой; вокруг ее симметрично расположены чугунные статуэтки,

[14] Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 62. Оп. 1. Д. 70. С. 70.





11. **Авторская реставрация колористического оформления Каслинского ажурного павильона — витрины Кыштымских горных заводов**.
Исходное фото опубликовано в 1896 году [5]

12. **Николай Акимович Лаверецкий (1837–1907).**
Неизвестный фотограф, дата фотосьемки не установлена.
Источник: руни.рф

а внутри по стенам и на столиках установлены чугунные кабинетные вещи, своим изяществом невольно привлекающие внимание посетителей…»[15].

История не сохранила для нас Каслинский ажурный павильон, созданный в 1895–1896 годах по проекту архитектора А.И. Ширшова, и судьба его в настоящее время неизвестна. Последнее упоминание о нем датируется 1898 годом, когда управляющий Кыштымскими горными заводами П.М. Карпинский поставил перед членами Главного правления вопрос о создании нового павильона для участия округа во Всемирной Парижской выставке 1900 года[16].

В ходе настоящего исследования проведена новая атрибуция авторства и периода создания модели для каслинской статуэтки с заводским прейскурантным названием: «Геркулес» и модельным прейскурантным номером — У. № 98 [10, с. 22], которая также была представлена в выставочной экспозиции 1896 года. На основе выявленного европейского прототипа данной работы с авторской подписью на нем установлено, что заводская модель не является работой скульптора М.Д. Канаева, как это ранее считалось [11, с. 172]. Модель была впервые отлита на заводе в 1893–1894 годах на основе незначительно упрощенной работы 1872 года датского скульптора Николая Шмидта (*Nicolai Outzen Schmidt*, 1844–1910), и по нашему мнению, на древнегреческий мифологический сюжет «Циклоп Полифем бросает камень в своего соперника Акида».

Также установлено авторство модельного прототипа для каслинской кабинетной скульптуры «Ифигения (У. № 99)» [10, с. 23] с ранее уже выявленным авторским названием «Закованная Амазонка» [12, с. 26]. Эта работа впервые была представлена в одной из ниш ажурного Каслинского павильона, а первоначально отливалась в терракоте на венской фабрике Фридриха Гольдшайдера. Вероятно, автором скульптуры является малоизвестный западноевропейский скульптор *M. Seman* (М. Симан), чья подпись отражена на терракотовом прототипе.

Новая атрибуция ждала еще одну «нижегородскую новинку» — статуэтку «Юдифь (У.№ 101)» [10, с. 23] — на ее терракотовых прототипах также была выявлена подпись автора — «*E. Tell*». В европейском искусствоведческом сообществе существует мнение, что под этой авторской аббревиатурой-псевдонимом скрыто имя чешского скульптора-керамиста Эдуарда Телька. В заводских прейскурантах и на самих чугунных скульптурах этих моделей с самого начала их изготовления на Каслинском заводе было

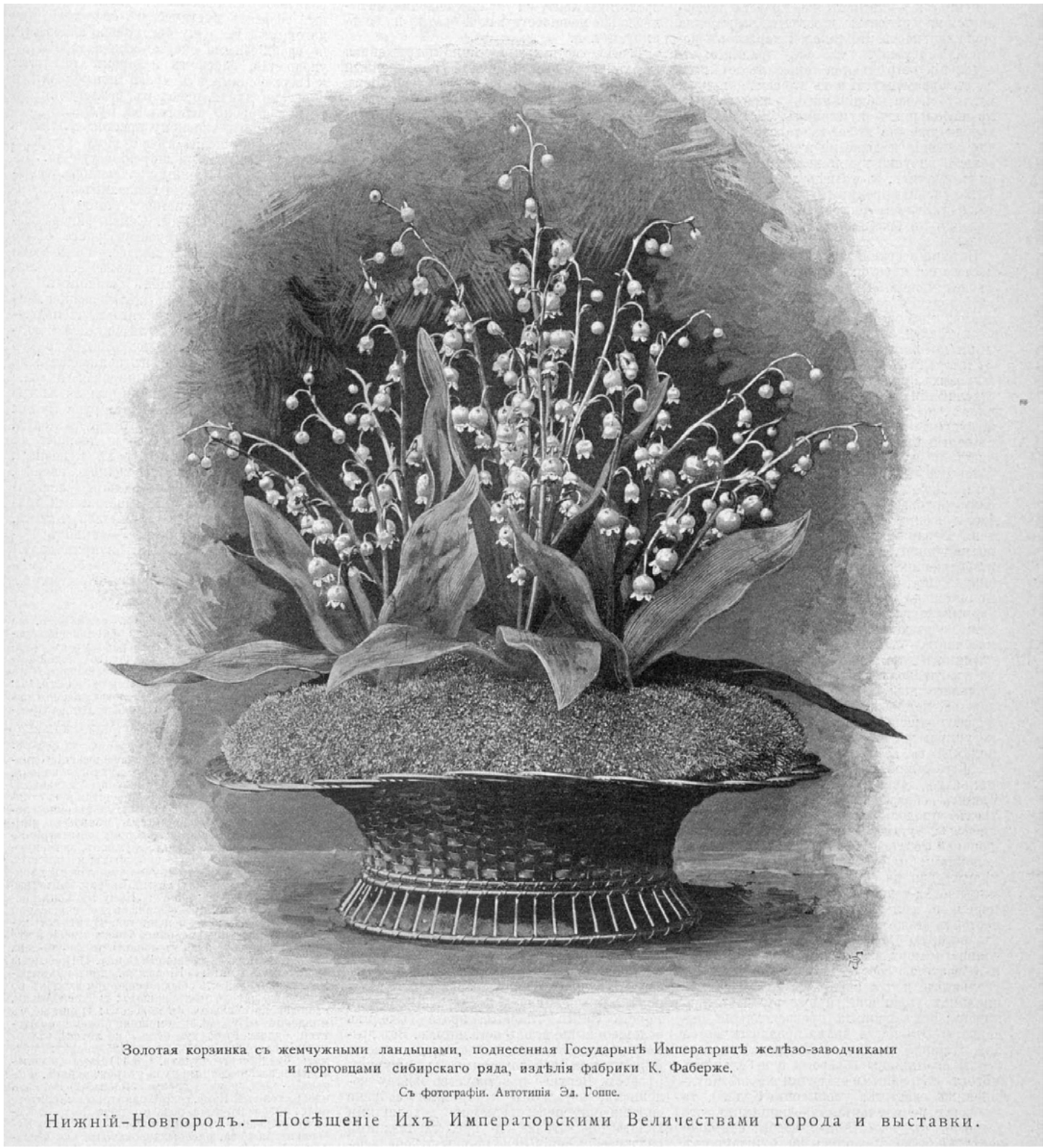
[15] Екатеринбургская неделя [еженедельная газета, Екатеринбург]. 1896. № 31. С. 670.
[16] Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 62. Оп. 1. Д. 70. С. 68.



13. **Н.А. Лаверецкий. Скульптура «Россия»**. 1896.
Отливка в технике каслинского литья: чугун, голландская сажа, чеканка, покраска.
96,5 × 62 × 40,5.
Екатеринбурский музей изобразительных искусств.
Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 44432647

14. **Н.А. Лаверецкий. Проект памятника «Балканы 1877–1878»**. 1880. Бумага, карандаш графитовый, перо коричневым тоном. 64,6 × 47,2. Государственный музей-заповедник «Петергоф». Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 7219756





15. **Корзинка, поднесенная железозаводчиками и торговцами Сибирского железного ряда императрице Александре Фёдоровне.** Изготовлена фабрикой К. Фаберже, мастерская Августа Хольстрема. 1896. Золото, серебро, жемчуг, нефрит, бриллианты. Фотография опубликована в журнале «Всемирная иллюстрация» (1896, Т. 56, № 1437, с. 183)

указание на авторство Гольдшайдера (Голдшейдера), вероятно, как на правообладателя терракотовых моделей.

Аллегорический образ «России» авторства Н.А. Лаверецкого в каслинском художественном литье

Еще одним шедевром русского промышленно-художественного искусства, выполненным на Каслинском заводе в технике художественного литья из чугуна в преддверии подготовки к Всероссийской выставке 1896 года, стала скульптурная композиция «Россия». Автором данного произведения является российский скульптор-академист, родившийся в Москве, профессор Императорской Академии художеств Николай Акимович Лаверецкий (1837–1907; ил. 12).

1896 год в Российской Империи был ознаменован рядом крупных исторических событий: проведением Всероссийской выставки и венчанием на царство, когда в Москве 14 мая состоялся день Священного Коронования и Святого

Миропомазания молодого императора Николая II и его супруги императрицы Александры Фёдоровны. По замыслу заказчика и скульптора, создаваемая кабинетная скульптура «Россия» должна была стать напоминанием именно об этом важнейшем событии в жизни императорской четы. Кроме того, 12 июля 1896 года династия Романовых отмечала памятное событие — 300-летие со дня рождения Михаила Фёдоровича Романова, первого русского царя из рода Романовых.

Годом ранее для отливки в чугуне на Каслинском заводе Н.А. Лаверецкий создал кабинетную скульптуру «Император Александр III». 1 июля 1895 года один экземпляр своей новой работы с «изображением почившего Императора» он с сопроводительным письмом на своей визитке попросил принять «на добрую память» руководителя Административного отдела Министерства Императорского двора — органа, занимавшегося в Российской Империи цензурой, Анатолия Викторовича Половцова (1849–1905)[17].

18 октября 1896 года Николай Акимович в своем письме в адрес председателя Главного правления Кыштымских заводов В.Г. Дружинина сообщает: «Помня Ваше желание посмотреть исполненную фигуру, которую я уже начал окостюмировать, то не найдете ли возможность пожаловать на этой неделе в свободное для Вас время, чем доставили бы большое удовольствие; кроме того я имею необходимость с Вами посоветоваться. В бытность мою у Вас я заметил, что Вы владеете богатой библиотекой, то не найти ли у Вас славянских костюмов Солнцева, если у Вас есть, то покорнейше их прошу привезти с собой, мне нужно на краткое время. <…> Преданный Вам Н. Лаверецкий. 18 октября 1895»[18].

Приведенный текст письма ранее уже рассматривался исследователями как один из источников для получения информации о периоде создания скульптурного образа «Россия». Однако сведениям, изложенным в нем, не была дана соответствующая оценка как доказательству времени создания авторской модели «Россия» [13, с. 79].

В ходе же настоящего исследования, делая вывод, что данная переписка относится именно к фигуре «Россия», мы руководствовались информацией из заводских альбомов и прейскурантов о том, что на Каслинском заводе до 1896 года отливались лишь две тиражные работы Н.А. Лаверецкого: с 1889 года — «Купальщица на камне»; с 1895 года — кабинетная скульптура «Портрет Императора Александра III». Кроме того, еще одним доказательством в пользу того, что в письме речь идет именно о данном произведении, служит просьба Н.А. Лаверецкого предоставить ему на время альбомы авторства выдающегося историка, живописца и специалиста по художественной археологии Фёдора Григорьевича Солнцева (1801–1892) с иллюстрациями славянских костюмов. Вероятно, что данные библиографические редкости были необходимы скульптуру для придания исторической достоверности костюму и образу фигуры «Россия» в русско-византийском стиле. Также известно, что на постаменте музейного экземпляра скульптуры «Россия», представленного в экспозиции Екатеринбургского музея изобразительных искусств, указан год отливки — «1896 г.», а имеющееся на постаменте заводское клеймо с изображением наградной медали Всероссийской выставки 1870 года относится к периоду клеймения до середины 1898 года.

Созданный в лучших традициях отечественного академического искусства, скульптурный аллегорический образ России является символом единения российского народа с государственной самодержавной властью. Композиция представляет собой фигуру молодой женщины в старославянском воинском облачении с обнаженным государственным мечом в одной руке и со щитом с изображением двухглавого орла времен царя Михаила Фёдоровича, родоначальника царствующего дома Романовых, прикрывающим императорские коронационные регалии,— в другой. На груди девы-воительницы покоится большой нагрудный крест святого Лазаря — символ русской православной церкви. Оружие как атрибут защитника веры и Отчества у фигуры «Россия» слегка опущено вниз, но вместе с тем уже вынуто из ножен, а внимательный взгляд устремлен вперед, предупреждая всех недругов словами Министра иностранных дел Российской Империи Александра Михайловича Горчакова (1798–1883): «Нет, Россия не сердится, Россия сосредоточивается!»

Создание подобного идеологически выверенного образа, основанного на действующей государственной доктрине «православие, самодержавие, народность» с тонко сочетающимися геральдическими канонами того времени, было бы невозможно без непосредственного участия В.Г. Дружинина — историка, археографа и одного из ярких представителей российской интеллектуальной элиты.

В ходе исследования впервые сделано предположение, что при ваянии аллегорического образа «Россия» для этой кабинетной скульптуры Николай Акимович использовал созданный им в феврале 1880 года эскиз к конкурсному проекту памятника «Балканы 1877–1878». Данный эскиз выполнен графитовым карандашом и пером в коричневом тоне на бумаге и изображает проект памятника в честь

[17] Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1654. Оп. 1. Д. 601. 1 с.
[18] Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 167. Оп. 1. Д. 301. С. 1–2.

победы в русско-турецкой войне 1877–1878 годов и освобождения Балкан от османского ига. Скульптор использует и переносит всю пластику фигуры «Россия», задуманной им для участия в конкурсе на создание монументального памятника в Болгарии, но при этом вносит значительные изменения в композицию (ил. 13–14). В настоящее время эскизный рисунок памятника хранится в коллекции Государственного музея-заповедника «Петергоф».

Из архивных материалов, хранящихся в фондах РГИА, установлено, что уже отлитая чугунная фигура «Россия» 14 июля 1896 года была предварительно рассмотрена и утверждена министром финансов Ю.С. Витте для акта верноподданического подношения Их Императорским Величествам от лица владельцев Кыштымских горных заводов. Все подношения Их Величествам от экспонентов Нижегородской выставки, получивших на то разрешение от Министра финансов, «…в виде “мелких предметов” должны быть собраны заблаговременно на веранде Императорского павильона, снабжены четкими надписями с обозначением предмета и экспонента»[19].

17 июля 1896 года Николай II и Александра Фёдоровна прибыли на выставку в Нижний Новгород и буквально в этот же день при посещении Центрального выставочного здания ознакомились с витриной Кыштымских горных заводов: «Их Величества направились между экспонатами Сызрано-Печерского асфальтового завода и донецких антрацитов Панченко, к витрине Кыштымских заводов, выставивших образцы литья (разного рода большие и мелкие вещи), имевшие крупный успех на выставке в Чикаго»[20].

Николай II оставил в своем личном дневнике следующую запись о своих впечатлениях о посещении выставки в тот день: «…Меня всего более заинтересовали отделы железнодорожный и горный»[21].

На третий день пребывания Николая II в Нижнем Новгороде состоялась церемония подношения. Вот как описывает это важное для участников выставки событие официальное государственное издание: «На террасе павильона к тому времени были разложены подношения Их Величествам от экспонентов различных отделов выставки. Подношения эти были рассматриваемы Их Величествами. В число подношений из описанных выше отделов входит: отлитая из чугуна фигура России, поднесенная Кыштымскими заводами…»[22]

Впервые вводится в научный оборот точная дата этого памятного события: авторская работа Н.А. Лаверецкого, выполненная в конце 1895 года и отлитая в чугуне в 1896 году на Каслинском заводе, была преподнесена 19 июля того же года императору Николаю II в дни его пребывания на XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде.

Интересную интерпретацию данного события 1896 года можно встретить в книге советского писателя А.А. Радина «Каслинские мастера», изданной в 1936 году в Челябинске. Автор, основываясь на воспоминаниях каслинского модельщика Кузьмы Дмитриевича Тарасова (1863–1936), так описывает впечатления старого мастера о Нижегородской выставке: «Чугунная “Россия”, преподнесенная коронованному идиоту, городовые, гимны, попы… Чугунная “Россия”, отлитая в единственном экземпляре как дар царю, раскололась на мелкие куски» [14, с. 34]. Данный факт описанного события не имеет документального подтверждения, но был идеологически необходим для публикации в 1930-е годы.

Отлитая скульптурная аллегория «России» никогда не входила ни в один из дореволюционных заводских прейскурантов или альбомов Каслинского завода, что позволяет сделать вывод о степени ее высокой эксклюзивности.

Из дореволюционной истории каслинского литья известен лишь повторный авторский экземпляр кабинетной скульптуры «Россия» отливки 1900 года, который демонстрировался на Всемирной выставке в Париже с тыльной стороны нового Каслинского павильона авторства Е.Е. фон Баумгартена и связан с одной исторической легендой. По нашему мнению, именно факт подношения скульптуры «Россия» императору Николаю II в Нижнем Новгороде в 1896 году в память о Священном Дне Коронования не позволил в дореволюционный период включить эту модель для тиражирования и коммерческого оборота, как и продать ее повторный авторский «парижский экземпляр» на Всемирной выставке в 1900 году. В результате в советской искусствоведческой литературе и периодике вся история скульптуры «Россия» была связана только с парижскими выставочными событиями и стала известна в нашем отечестве и за рубежом как «Россия не продается».

В настоящее время «парижский» выставочный экземпляр скульптуры «Россия» хранится в коллекции Златоустовского городского краеведческого музея. На пьедестале фигуры «Россия» имеется надпись на тыльной стороне основания:

[19] Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 20. Оп. 16. Д. 58. С. 198.

[20] Известия Министерства земледелия и государственных имуществ [еженедельная газета, Санкт-Петербург]. 1896. № 30, 25 июля. С. 488.

[21] Дневник Императора Николая II (1890–1906) : в 2 т. / отв. ред. С.В. Мироненко. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 1. С. 285.

[22] Известия Министерства земледелия и государственных имуществ [еженедельная газета, Санкт-Петербург]. 1896. № 30, 25 июля. С. 491.



16. **Фотоизображение заводского уставного клейма Каслинского завода, клейма с фамилией формовщика изделия и наградного клейма 1896 г. — герба Российской Империи**. Фото с отливки из личной коллекции И.Ю. Злизина

«Кыштымские горные заводы наследников Расторгуева 1900 г.», заводские клейма: «КАС.З. 1900г», «М. Игнатовъ» и наградное клеймо Нижегородской выставки 1896 года в виде государственного герба Российской державы — двуглавого орла.

Сегодня эти два музейных авторских статуарных произведения художественного литья из чугуна можно по праву назвать национальным достоянием страны, поскольку они являются частью культурного и исторического наследия России.

Завершая свой визит в Нижний Новгород, молодая Императорская семья 20 июля 1896 года посетила Нижегородскую ярмарку, а затем, как писала издаваемая в дни работы выставки специализированная газета «Известия Всероссийской промышленной и художественной выставки»: «Их Величества оправились в Пески, где железозаводчики и торговцы железного ряда: князь Абамелек-Лазарев, Поклевский-Козелл и Рукавишников имели счастье поднести Их Величествам на серебряном блюде хлеб-соль, а гг. Пастухов, Волков, Карпинский и рядский староста Матвеев имели счастье поднести Ее Величеству — ценную золотую корзину ландышей, придворного фабриканта, сделанных из жемчуга и украшенных бриллиантами, с листьями, сделанными из нефрита»[23]. Данное произведение ювелирного искусства было создано в мастерской Августа-Вильгельма Хольмстера (1829–1903) из фирмы Карла Фаберже и сегодня известно во всём мире под названием «Корзина ландышей» (ил. 15).

В дни работы Всероссийской выставки ценными подношениями в виде художественных изделий из чугуна были одарены многочисленные высокопоставленные гости. Так, китайскому Вице-Королю Ли-Хунь-Чангу из витрин кыштымских горных заводов была поднесена чугунная группа «Лошади на воле», а Хивинский Хан Сейд-Магомед-Рахим-Богодур получил в дар кусинскую отливку «Джигитовка лезгин» [4, с. 30].

Итоги участия Кыштымских заводов во Всероссийской промышленно-художественной выставке 1896 года

По результатам заседания Главного комитета экспертов Всероссийской выставки Кыштымские горные заводы наследников Л.И. Расторгуева были «одними из первых» удостоены высшей награды выставки — правом изображения государственного герба (ил. 16).[24]

По итогам выставки главноуправляющий Кыштымских горных заводов П.М. Карпинский, хотя и не был удостоен запрашиваемого Главным правлением округа чина действительного статского советника, был награжден орденом Св. Анны 2-й степени. Представленный к награждению смотритель Нязепетровского завода дворянин Валерий Иваницкий «за плодотворную и весьма успешную деятельность по заведованию Нязепетровским заводом» был награжден орденом Св. Станислава 3-й степени.

В ходе исследования установлен интересный факт: участники выставки, крупнейшие российские мукомолы Н.А. Бугров и Я.Е. Башкиров, а также издатель и книготорговец И.Д. Сытин, для которых проекты выставочных витрин и павильонов были разработаны архитектором А.И. Ширшовым, по результатам выставки были также удостоены высших наград выставки — права изображения государственного герба.

На протяжении всего XX столетия в среде историков и искусствоведов, специализирующихся на изучении истории художественного литья, существовало мнение, что заинтересованность

[23] Известия Всероссийской промышленной и художественной выставки [специальная выставочная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 52. С. 3.

[24] Список экспонентов удостоенных похвальных наград // Вечерний листок Волгаря [газета, Нижний Новгород]. 1896, № 192, 8 сентября. С. 2.

иностранного капитала в Кыштымских горных заводах впервые проявилась только в XX веке, после получения округом *Grand Prix* на Всемирной выставке в Париже. Однако, настоящим исследованием было установлено, что еще в 1899 году хорошо информированная отраслевая газета «Уральское горное обозрение» сообщала: «В Париже образовалась группа капиталистов, интересующаяся Кыштымскими заводами, о приобретении которых уже возникли предварительные переговоры, но со стороны владельцев названных заводов определенного ответа о желании их продать предприятия и об условиях, которыми бы они удовлетворились, не последовало»[26].

В 1914 году, после принятия правительственного решения о проведении XVII Всероссийской выставки 1917 года в Москве, которая в силу дальнейших общественно-политических событий не состоялась, корреспондент одной из московских городских газет сообщал: «Достаточно вспомнить, что до Нижегородской выставки никто почти не подозревал о существовании у нас где-то в глуши Урала каслинского литья — единственного в мире по тонкости и художественности выполнения чугунного литья. И это самое литье, в первую же неделю расхватанное на выставке вплоть до балюстрады павильона, сыграло немалую роль в дальнейшей судьбе каслинского завода, который входит в Кыштымский округ, принадлежащий в настоящее время англичанам»[27].

Выводы

В ходе проведенного исследования удалось выявить ранее неизвестные факты и события, связанные с историей успеха продукции Каслинского завода и всего Кыштымского горного округа на XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде, которая стала заключительной в ряду Всероссийских выставок в Российской Империи и основной задачей которой «было дать возможность русскому человеку сознать всю мощь производительных сил его обширного отечества, всю неиссякаемость его средств, проникнуться силой будущего России»[28].

На основе изучения архивных документов и публикаций впервые реконструированы основные авторские цветовые решения, использованные архитектором А.И. Ширшовым при декоративном оформлении витрины-веранды Кыштымских горных заводов, включая доминирующий Каслинский чугунный павильон. Также обнаружена ранее не издававшаяся черно-белая фотография этой витрины. Выявлено, что графический эскиз проекта памятника «Балканы 1877–1878», созданный скульптором Н.А. Лаверецким, послужил отправной точкой для последующей кабинетной скульптуры «Россия», выполненной им в 1895 году. Подтвержден факт преподнесения каслинской чугунной фигуры «Россия» императору Николаю II 19 июля 1896 года. Кроме того, установлено, что главный управляющий Кыштымскими горными заводами П.М. Карпинский принимал участие в церемонии подношения императрице Александре Фёдоровне знаменитой ювелирной «Корзинки ландышей» фирмы К. Фаберже. Формально-стилистический анализ позволил уточнить авторство трех каслинских кабинетных скульптур, которые были представлены на Всероссийской выставке 1896 года.

Заслуженная высокая оценка, полученная Кыштымскими горными заводами на выставке в Нижнем Новгороде, позволила округу войти в число самых именитых фирм Российской империи, а Каслинскому заводу — получить столь желанное право изображения клейма с двуглавым орлом на своей продукции.

[25] Наградные списки устроителей Нижегородской выставки 1896 г. // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 20. Оп. 2. Д. 1207. Часть 8, № 252.

[26] Уральское горное обозрение [еженедельный журнал, Екатеринбург]. 1899. № 37, 19 сентября. С. 11.

[27] Коммерсант [ежедневная газета, Москва]. 1914. № 1395, 27 июня. С. 4.

[28] Известия Всероссийской промышленной и художественной выставки [специальная выставочная газета, Нижний Новгород]. 1896. № 82, 19 августа. С. 3.

Список источников

1. Лаптев С.Р. (Лаптев-Зеньковский). Уральское чугунное художественное литье // Северная Азия. 1927. Кн. 5–6. С. 180–183.
2. Альбом участников Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 г. СПб.: Издательство А.С. Шустова, 1896. 468 с., ил.
3. Кыштымские горные заводы наследников Л.И. Расторгуева, находящиеся в Пермской губернии в Екатеринбургском и Красноуфимском уездах. СПб.: Типография Главного управления уделов, 1900. 115 с.
4. Злизин И.Ю. Императорский чугун: изделия каслинского и кусинского чугуна как подарки // Художественное литье Урала : каталог выставки / науч. ред. З.Г. Малаева. М.: Московский государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское — Измайлово», 2016. С. 29–31.
5. Альбом видов Горного отдела Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде = Горнозаводской отдел Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. М.: Шерер, Набгольц и К°, 1896. 5 с., 53 л. ил.
6. Всероссийская промышленная и художественная выставка в Нижнем Новгороде 1896 г. : изоматериал. М.: Шерер, Набгольц и К°, [1896]. 200 л. ил.
7. Всероссийская художественно-промышленная выставка 1896 года в Нижнем-Новгороде : описание. СПб.: Гоппе, 1896. 202 с., ил.
8. Губкин О.П. Каслинский Феникс. Екатеринбург: Сократ, 2004. 175 с., ил.
9. XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка в Нижнем Новгороде 1896 года: план выставки и описание павильонов выставки, история выставок, правила и программы, награды и экспертиза на выставках, краткая промышленная статистика Российской империи в связи с Нижегородской выставкой / составлено в техническом бюро инженера-технолога Н.П. Мельникова. Одесса: [б. и.], 1896. 80 с., 16 л. ил.
10. Литье Каслинского завода Кыштымского округа, Художественные вещи: I, прейскурант., 1899 г. Екатеринбург: Типография Ф.К. Хомутова, 1899. 28 с.
11. Чугунное кабинетное литье российских заводов XIX – первая четверть XX века: коллекция М.Н. Майорова : научное издание / авт.-сост. М.Н. Майоров. Самара: [б. и.], 2024. 351 с., ил.
12. Гилёва К.А. Европейская керамика как источник моделей Каслинского завода. К вопросу об атрибуции // Декабрьские диалоги : Материалы XXVI всероссийской конференции памяти Ф.В. Мелёхина / ред. И.Л. Симонова. Омск: Наука, 2023. С. 25–28.
13. Свистунов В.М. История Каслинского завода 1745–1900. Челябинск: Рифей, 1997. 205 с., ил.
14. Радин А.А. Каслинские мастера : [Завод художественного чугунного литья на Урале]. Челябгиз, 1936. 61 с.

References

1. Laptev, S.R. (1927) 'Ural artistic cast iron casting', *Severnaya Aziya = Northern Asia*, (5–6), pp. 180–183. (In Russ.)
2. Anon. (1896) *Album of participants of the All-Russian industrial and art exhibition in Nizhny Novgorod in 1896*. Saint Petersburg: A.S. Shustov Publ. (In Russ.)
3. Anon. (1900) *Kyshtym mining plants of the heirs of L.I. Rastorguev, located in the Perm province in the Yekaterinburg and Krasnoufimsk districts.* Saint Petersburg: Printing House of the Main Administration of Appanages. (In Russ.)
4. Zlizin, I.Yu. (2016) 'Imperial cast iron: Kasli and Kusinsky cast iron products as gifts', in Malaeva, Z.G. (ed.) *Artistic casting of the Urals* [Exhibition catalogue]. Moscow: Moscow State United Museum-Reserve "Kolomenskoye-Izmailovo", pp. 29–31. (In Russ.)
5. Anon. (1896) *Album of views of the Mining Department of the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod.* Moscow: Scherer, Nabgolts and Co. Publ. (In Russ.)
6. Anon. (1896) *All-Russian Industrial and Art Exhibition in Nizhny Novgorod 1896: visual materials*. Moscow: Scherer, Nabgolts and Co. Publ. (In Russ.)
7. Anon. (1896) *All-Russian Art and Industrial Exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod: description*. Saint Petersburg: Hoppe Publ. (In Russ.)
8. Gubkin, O.P. (2004) *Kaslinsky phoenix.* Ekaterinburg: Socrates. (In Russ.)
9. Melnikov, N.P. (comp.) (1896) *The 16th All-Russian Industrial and Art Exhibition in Nizhny Novgorod, 1896: exhibition plan and description of exhibition pavilions, history of exhibitions, rules and programs, awards and expert assessments at exhibitions, brief industrial statistics of the Russian Empire in connection with the Nizhny Novgorod Exhibition*. Odessa: s. n. (In Russ.)
10. Anon. (1899) *Casting of the Kasli plant of the Kyshtym district, Artistic items: I, price list, 1899*. Ekaterinburg: F.K. Khomutov Publ. (In Russ.)
11. Mayorov, M.N. (2024) *Cast-iron cabinet castings from Russian factories in the 19th – first quarter of the 20th century: M.N. Mayorov's collection*. Samara: s. n. (In Russ.)
12. Gileva, K.A. (2023) 'European ceramics as a source of models from the Kasli plant. On the issue of attribution', in Simonova, I.L. (ed.) *December Dialogues* [Conference proceedings]. Omsk: Nauka, pp. 25–28. (In Russ.)
13. Svistunov, V.M. (1997) *History of the Kasli plant 1745–1900*. Chelyabinsk: Rifey. (In Russ.)
14. Radin, A.A. (1936) *Kasli masters. The factory of artistic iron casting in the Urals. Chelyabinsk: Chelyabgiz*. (In Russ.)

Информация об авторе
Злизин Игорь Юрьевич, коллекционер-исследователь, Москва, Российская Федерация, zlizin@yandex.ru.

Information about the author
Igor Yurievich Zlizin, Art collector, Researcher, Moscow, Russian Federation, zlizin@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 28.08.2025; одобрена после рецензирования 25.09.2025; принята к публикации 26.09.2025.
The article was received by the editorial board on 28 August 2025; approved after reviewing on 25 September 2025; accepted for publication on 26 September 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 276–289. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 276–289. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.035+769.1(520)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.016

Кёка-суримоно Ясимы Гакутэя из фондов Сахалинского областного художественного музея



Малькова Ирина Геннадьевна

Сахалинский областной художественный музей, Южно-Сахалинск, Российская Федерация
i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543

Аннотация. Статья посвящена творчеству японского художника, поэта и переводчика с китайского языка Ясимы Гакутэя и вводит в научный оборот его произведение из коллекции Сахалинского областного художественного музея — суримоно «Китайская красавица, заглядывающая в лаковую шкатулку, где паук сплел свою паутину» («Праздник Танабата»). Несмотря на многочисленные обращения искусствоведов к отдельным произведениям Ясимы Гакутэя из музейных собраний всего мира, специальных исследований творчества мастера пока не предпринято. Кёка-суримоно «Праздник Танабата» одно из немногих, хранящихся в музеях России, создано автором благодаря тесной связи культур стран Дальнего Востока. Предложенный подход базируется на сопоставлении гравюры с оттисками, находящимися в коллекциях других мировых музеев, а также на анализе сюжетно-композиционных особенностей, специфики колорита и надписей. За пределами внимания остаются такие декоративные элементы японской гравюры (укиё-э), как тиснение, которое упоминается только в описании техники изготовления. Сравнение качества ксилографического отпечатка с образцами из других музеев и выявленные особенности позволили сделать вывод о датировке ксилографии 1880–1890-ми годами. Также определено содержание сюжета, связанного со стихотворением кёка и китайским мифом о Волопасе и Ткачихе, введенном в композицию, выявлено происхождение героини сюжета и источник визуального образа легендарной красавицы Ян Гуйфэй. В гравюре мастер достоверно воссоздал историческую атмосферу, запечатлев типичный женский придворный наряд Китая VII века, прическу, украшения, детали обстановки, хорошо известные художнику, глубоко интересующемуся китайским искусством и литературой. Интерес автора к китайской тематике в его работе свидетельствует не только о его симпатиях, но и об увлечении китайской культурой в среде образованных японцев, для которых художник и создавал эту гравюру.

Ключевые слова: японская гравюра XIX века, укиё-э, суримоно, ксилография, Ясима Гакутэй, поэзия кёка, Ян Гуйфэй

Для цитирования: Малькова И.Г. Кёка-суримоно Ясимы Гакутэя из фондов Сахалинского областного художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 276–289. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.016. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1236.

© Малькова И.Г., 2025

Original article

Kyoka-surimono by Yashima Gakutei from the collection of the Sakhalin Art Museum

Irina G. Malkova

Sakhalin Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation
i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543

Abstract. This article delves into the work of Yashima Gakutei, a Japanese artist, poet, and translator from Chinese. It specifically focuses on his surimono print, “Chinese Beauty Peering into a Lacquer Box Where a Spider Has Spun Her Web” (“Tanabata Festival”), which is part of the collection at the Sakhalin Art Museum. Despite the fact that many art historians have studied individual works by Yashima Gakutei from museum collections around the world, there has not been any dedicated research on the artist’s overall body of work. The kyoka-surimono “Tanabata Festival” is one of the few prints held in Russian museums, and it was created by the artist based on the close cultural ties between Far Eastern countries. This article aims to compare this print with others in museum collections, analyse its narrative and composition, examine its specific colouring and inscriptions, and consider decorative elements such as embossing. Through this approach, the print can be dated to the 1880s-1890s and its connection to a kyoka poem and the Chinese myth of Bootes and the Weaver Maiden can be identified. The print also reveals the origin of its heroine and the legendary beauty Yang Guifei. Yashima Gakutei accurately captures the historical atmosphere in the print, depicting typical female court attire from the 7th century, including hairstyles, jewellery, and furnishings. This reflects the artist’s deep interest in Chinese art and literature. The inclusion of Chinese themes in his work not only shows his personal preferences but also reflects the fascination with Chinese culture among educated Japanese individuals, for whom the artist created this engraving.
Keywords: 19th century Japanese prints, ukiyo-e, surimono, woodcut, Yashima Gakutei, kyoka poetry, Yang Guifei

For citation: Malkova, I.G. (2025) ‘Kyoka-surimono by Yashima Gakutei from the collection of the Sakhalin Art Museum’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 276–289. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.016. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1236. (In Russ.)

Введение

Изучение японской гравюры в советском и российском востоковедении началось в 1950-е годы. Исследовались произведения, находившиеся в фондах ведущих музеев страны — Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Авторы работ касались творчества самых известных представителей японской ксилографии — Кацусики Хокусая, Андо Хиросигэ, Китагавы Утамаро, оказавших значительное влияние на развитие европейского искусства в целом и искусства России конца XIX – начала XX века. Ведущим специалистом в области японской гравюры была Б.Г. Воронова (ГМИИ имени А.С. Пушкина). В ее статьях и объемной работе «Кацусика Хокусай» [1] подробно исследован как процесс создания японской печатной гравюры на дереве и ее жанры, так и творческий путь самого знаменитого мастера ксилографии Японии. Об искусстве укиё-э, ведущим видом которого была японская гравюра, писала Н.С. Николаева в монографии «Художественная культура Японии» [2]. Японской гравюре, ее разновидностям и произведениям других японских художников посвящены статьи А.В. Савельевой (ГЭ) [3; 4], И.Г. Мосина [3]. А.В. Савельева — автор выставки японской гравюры «Суримоно. Поэтическое поздравление» в Государственном Эрмитаже 2012 года, на которой было представлено 16 произведений, в том числе

4 гравюры Ясимы Гакутэя. Согласно данным Государственного каталога музейного фонда Российской Федерации, представленность работ Ясимы Гакутэя в музеях России невелика: самая большая коллекция находится в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва) — 16 единиц, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) обладает семью произведениями мастера, по одной его гравюре представлено в музейных коллекциях художественных музеев Оренбурга и Южно-Сахалинска.

Зарубежные исследования творчества Гакутэя связаны прежде всего с крупной коллекцией Государственного музея в Амстердаме (*Rijksmuseum*), сложившейся из частных собраний. Анализу частных коллекций посвящены многие работы. Так, Ханс Амон (*H. Amon*) уделяет внимание жанру укиё-э — укиё-эси [5], упоминая Ясиму Гакутэя как одного из лучших, по мнению автора, мастеров суримоно в направлении укиё. Анализируя коллекцию суримоно доктора Й.А. Биренса де Хаана, К.Г. Бун (*K.G. Boon*) ставит творчество Ясимы Гакутэя среди мастеров жанра на второе место сразу после его учителя — Кацусики Хокусая: «…качество его суримоно не уступают качеству Хокусая…» [6, p. 41] — и перед его первым учителем — Тоя Хоккэем. Исследователь продемонстрировал высокий уровень мастерства Гакутэя на примере двух произведений — «Ночной разговор», в котором он увидел художника продолжателем традиции «парчовой» гравюры на дереве XVIII века, и «Три черепахи среди водных растений» (серия из двух гравюр с изображением журавлей и черепах, 1850), где указывает на влияние Хокусая на графику Гакутэя.

В обзоре «Недавние приобретения произведений искусства Азии» [7], размещенном в «Бюллетене Рейксмюзеума», упомянуто суримоно Гакутэя. В статье Шарлотты Реппард-Бун (*Ch. Rappard-Boon*) личность Гакутэя и его творчество рассматривается как часть цивилизации позднесредневекового мегаполиса Эдо, созданной гражданским населением, состоящим из торговцев и ремесленников [8, p. 37]. Автор анализирует историю появления и структуру поэтических текстов в жанре кёка (короткие стихотворения, состоящие из 31 слога) [8, p. 39] и традиции изображения и метафоричности образов краба в японской гравюре от Гакутэя в 1820 году до Кацусики Тайто II — младшего ученика Хокусая, работавшего до 1853 года [8, p. 45]. Г. Лёйтен (*G. Luijten*) дает высокую оценку творчеству Ясимы Гакутэя и суримоно как явлению: «Пик популярности суримоно пришелся на первые тридцать лет XIX века, когда в него вложили свои силы такие художники, как Хокусай, Хоккэй и Гакутэй» [9, p. 261].

Натали Коллин (*N. Collin*) среди даров из коллекции книг и гравюр Китая и Японии Жака Лежандра, поступивших в Муниципальную библиотеку г. Дижона (Франция) в 1955 году, также указывает на достоинства печати гравюр Ясимы Гакутэя [10].

В каталоге Оки Садако (*S. Ohki*) и Адама Халибёртона (*A. Haliburton*) «Частный мир Суримоно. Японские гравюры из коллекции Вирджинии Шаван Дростен и Патрика Кенадьяна» исследуются суримоно как новаторская форма искусства, соединяющая в себе разные его виды, а также отмечается образность этих произведений: «Образы варьируются от нежных домашних натюрмортов до ярких зарисовок из мира природы, а стихи часто представляют собой беззаботные вариации классической японской формы вака» [11, p. 5].

Роджер Киз (*R.S. Keyes*) в двухтомном каталоге «Искусство суримоно: частные издания японских гравюр на дереве и книг в библиотеке Честера Битти, Дублин» поставил работу Гакутэя сразу после гравюры Хокусая, отдавая дань мастерству художника [12, ill. 88]. Он же в каталоге выставки Рейксмюзеума из 88 японских гравюр из коллекции Рафаэля Пампелли «Суримоно из Осаки и Эдо: Альбом Пампелли»[1] включил пять работ Ясимы Гакутэя, обозначившего себя в них одним из своих творческих имен — Садаока Гакутэй, в том числе и гравюру с описываемым нами сюжетом под названием «Китайская женщина с коробкой»[2], отпечатанную в 1820-е годы.

В публикации о суримоно из коллекции японской гравюры Кларенса Букингема Бетти Сифферт (*B.Y. Siffert*) описывает строение стихов в жанре кёка, являющихся неотъемлемой частью искусства суримоно [13].

Отдельных исследований творчества Ясимы Гакутэя пока не проводилось. Эта статья — попытка начать его изучение на примере одного из немногих произведений, хранящихся в российских музеях. Здесь рассматривается единственная работа Ясимы Гакутэя — кёка-суримоно «Китайская красавица, заглядывающая в лаковую шкатулку, где паук сплел свою паутину» («Праздник Танабата») из фондов Сахалинского областного художественного музея, которая, будучи тиражным произведением, в других музейных коллекциях России не встречается.

В основу работы положен метод сравнения этого произведения с изображениями отпечатков гравюры, хранящимися в других музеях мира. Недостатком этого метода является отсутствие возможности увидеть в изображениях сравниваемых

[1] Keyes R.S. Surimono from Osaka and Edo: The Pumpelly album. May 23, 2008 – October 5, 2008. Providence: RISD Museum, 2008. 13 p. URL: https://risdmuseum.org/sites/default/files/museumplus/313152.pdf (дата обращения: 10.08.2025).

[2] Там же. С. 5.

оттисков такие украшения гравюры, как тиснение, которое упоминается только в описании техники изготовления.

Ясима Гакутэй — художник, поэт, переводчик

Известный японский гравер, мастер укиё-э Ясима Гакутэй (1786–1868) родился в городе Эдо. Он был незаконнорожденным сыном самурая, известного под именем Хирата, который служил у сёгуна Токугава. Мать Гакутэя позже вышла замуж за самурая из клана Ясима, и мальчик был усыновлен им. Семья жила в разных районах Эдо: Аояме, Могаоке, в Намура, Нингётё, Нихонбаси, Сакамото и других. После смерти родителей Ясима Гакутэй смог заняться творчеством и стал зарабатывать себе на жизнь как художник. Различные источники указывают на то, что он учился у самого Кацусики Хокусая (1760–1849), находился под значительным воздействием мастера и нередко повторял его сюжеты из «Манга». Учился он также у Цуцуми Сюэя (?) и Ивакубо (Тотоя) Хоккэя (魚屋 北渓, 1780–1850). Его первым датированным произведением стала книга «Возвращающийся паланкин: новая встреча» (戻駕色相肩), которую он написал и проиллюстрировал. Это произошло в 1815 году, примерно в то же время, когда были опубликованы его первые гравюры, которые были подписаны «Харунобу» [14].

Ясима Гакутэй — не только художник, но и поэт. Искусству сатирической поэзии кёка он учился сначала у Мадо-но Муратакэ (1742–1824), затем у Рокудзюэна Сюдзина (актер театра Кабуки Исикава Дандзёро VII, известный как Исикава Масамоти или Ядоя Месимори, 宿屋飯盛, 1753–1830). Кёка, пятистрочные стихотворения, были очень популярны, многие из них публиковались в иллюстрированных сборниках стихов и в суримоно. В этих произведениях поэзия сочеталась с изобразительным искусством и каллиграфией, и в лучших из них достигалась впечатляющая гармония и взаимодействие декоративного письма и поэтического стиля. Кёка послужили катализатором слияния искусств: поэзии, каллиграфии, художественной литературы, укиё-э и театра Кабуки XVIII–XIX веков в Эдо.

Как пишет Р. Киз, первые суримоно из серии «Кинки сёга» («Четыре благородных занятия»), созданные Гакутэем по заказу Муратакэ и содержащие стихи самого Гакутэя, появились в 1816 году. Расцвет творчества Гакутэя приходится на 1816–1825 годы. С 1817 года он начал подписывать свои гравюры «Гакутэй» (岳亭) и до 1819 года использовал широкую подпись с характерным крючком в нижней части последнего иероглифа [14]. Приблизительно в 1819 году он приступил к созданию больших наборов суримоно, сначала для поэтического клуба «Хонтё», а затем, в 1821–1828 годах, для кружка поэтов «Кацусика». «Примерно в 1821 году он начал заполнять фон суримоно крупными геометрическими узорами, напечатанными бледными красками. К 1824 году он создал уникальный стиль гравюр, в котором полностью заполнял поверхность изображения цветом и накладывал узоры друг на друга, создавая эффект муара. После 1824 года Гакутэй начал рисовать более крупные фигуры с более масштабными узорами и простыми формами. Самые смелые из этих гравюр были созданы и опубликованы примерно в 1827–1828 годах» [14, p. 71]. В 1829–1835 годах Ясима Гакутэй жил в Осаке, где выполнил серию пейзажных гравюр «Виды у горы Тэнпо — знаменитого места в Осаке» (天保山勝景一覧, искусственной горы первоначально высотой 20 м, созданной в 1831–1834 годах в результате дноуглубительных работ на реке Ёдо, засаженной вокруг соснами и сакурой), которая была опубликована в 1834 году [14, p. 71] издательством Нисимурая Ёхати и Сиоя Кисукэ.

В 1830-е годы художник сосредоточился в основном на ксилографии в жанре книжной иллюстрации и суримоно, и не случайно: «20-е годы XIX – конец XIX века — период развития пейзажной, иллюстративной гравюры» [1, с. 440]. Однако, как отмечает Р. Киз, после того как художник начал создавать суримоно и иллюстрации для поэтических антологий, он стал выпускать очень мало станковых гравюр [14].

Годы жизни и творчества Ясимы Гакутэя (1786–1868) приходятся на период правления маньчжурской династии Цин в Китае (1644–1911). Художник был увлечен китайской культурой, ее достижениями, которые благодаря интенсивной торговле, в том числе книгами, предметами художественных ремесел, широко распространились в Японии в эпоху Токугава вплоть до революции Мэйдзи 1868 года. Популярность китайской культуры в Японии выросла и по причине установления в Китае маньчжурской династии Цинь, правители которой в XVII веке, пытаясь снизить влияние буддийского духовенства в стране, вынуждали его представителей эмигрировать. В Японии китайские монахи строили свои храмы, привозили с собой ценные книги и рукописи, устраивали при них школы каллиграфии, куда тянулись молодые японцы, чтобы научиться основам китайского языка, письменности, искусства, культуры, философии.

В 1830-е годы Гакутэй создал альбом иллюстраций (狂歌水滸伝) к китайскому роману XIV века Ши Най Аня (施耐庵) «Речные заводи» (水滸伝) о 108 благородных разбойниках, переведенный на японский язык в 1757 году. Ясима Гакутэй переложил сцены из романа в форму сатирических стихов кёка (яп. 狂歌 — букв. «безумные» стихи),

которые сочинил сам, прославившись как литератор, и создал к каждому из них иллюстрацию. «Речные заводи» Ши Най-аня являются одним из четырех выдающихся классических романов (四大名著) китайской литературы, будучи первым в истории написанным в жанре уся (武侠) [15, с. 50]. Ни один из классических романов Китая не обходится без описания боевых сцен, однако никакой другой не сравнится в этом отношении с романом «Речные заводи» Ши Най-аня (ок. 1296 — ок. 1370). Кроме Гакутэя эту книгу иллюстрировали Кацусика Хокусай (1808–1827), создавший серию рисунков к роману [4, с. 186], Утагава Куниёси (1840-е). Но художников-поэтов в истории искусства Японии, подобно Гакутэю, было немного. Его великим предшественником в сочетании двух талантов был живописец и каллиграф Ёса Бусон (与謝 蕪村, 1716–1784).

Как переводчик с китайского Гакутэй отвечал за издание в Японии в 1835 году китайского классического романа XVI века «Путешествие на Запад» (西遊記) У Чэнъэня и создал для него иллюстрации. Часто художник подписывал работы именем Гогаку. Известен также под именами: Гакутэй Гогаку, Гакутэй Харунобу, Гакутэй, Ясима Харунобу, Хоокё, Маруя Онокити, Гакудзан, Гогаку, Хорикава Тароо, Итиро, Кагурадоо, Кооэн, Нандзан, Рёоса, Сингакудоо, Ёосаи, Ёотэй, Ясима Итиро, Гогату, Гакутэй Кюудэан и другими.

Главные мотивы произведений Ясимы Гакутэя — японская и китайская история, литература, легенды, натюрморты, бидзин-га (изображения красавиц), муся-э (изображения знаменитых воинов). Сюжеты гравюр Гакутэя очень разнообразны: это лирические сцены, пейзажи, жанровые мотивы. Около 1830 года им была создана историческая серия гравюр по мотивам произведений из сборника «Рассказы, собранные в Удзи» (宇治拾遺物語 — 197 коротких рассказов буддийского и мирского содержания XIII века) [4, с. 17].

О последних годах жизни и творчества Ясимы Гакутэя известно немного. На волне популярности многочисленных поэтических манга — комических стихотворений, сопровождаемых иллюстрациями,— художник в период с 1840 по 1846 год создал десять сборников проиллюстрированных текстов из «Хайфу Янагидару». Гакутэй утверждал, что уже первый выпуск разошелся небывалым тиражом в десять тысяч экземпляров. В то время обычным считался выпуск в пятьсот экземпляров, а издание сборника в количестве двух тысяч было большим успехом и поводом для гордости [16, с. 50].

Творческая жизнь Гакутэя продолжалась в последний период эпохи Токугава (с 1815 года), а прожил он до начала периода Мэйдзи (1868). Как отмечает Р. Киз, «в течение всей жизни он отдавал предпочтение жанру “суримоно”, в котором соединялись изображения и поэтический текст. Он продолжал иллюстрировать поэтические сборники вплоть до 1846 года, а в 1852 году создал иллюстрацию к “Тябан имаю фурю” — “Современным изящным комедиям в чайных домах”, книге с иллюстрациями Кунисигэ, художника из Осаки. Судя по всему, это последняя известная работа Гакутэя» [14, p. 71].

Ясима Гакутэй остался в истории японской гравюры как мастер, прославившийся качеством своих печатных работ в технике ксилографии и общим вкладом в развитие искусства укиё-э. Исследователи японской гравюры называют его имя среди самых известных и влиятельных иллюстраторов китайских романов, таких как Утагава Куниёси и Кацусика Хокусай, а в мастерстве создателей суримоно ставят его в ряд вместе с Кацусика Хокусаем и Тотоя Хоккэем. Известность суримоно Гакутэя подтверждают переиздания его произведений как при жизни художника, в 1850-е годы, так и после его смерти — в 1880–1890-е.

Суримоно в творчестве Ясимы Гакутэя

Гакутэй много работал как мастер суримоно — поздравительных открыток благопожелательного содержания к важным датам календаря, выполненных в технике цветной ксилографии. Рисунок всегда дополнялся коротким стихотворением, поясняющим и дополняющим идею суримоно.

Суримоно появились в середине XVIII века, в период расцвета гравюры укиё-э, на волне интереса к иллюстрированным календарям э-гоёми и юмористическим стихам кёка. Изобразительный и текстовой ряд открыток был построен на сложной системе ассоциаций, заставляя зрителя силой своего интеллекта и воображения создать законченный художественный образ. Суримоно охватывали почти все жанры японской живописи, включая непопулярный в укиё-э натюрморт, и представляли огромное разнообразие мотивов и сюжетов. Обращаясь к суримоно как жанру японской ксилографии, А.В. Савельева отмечает: «Органично соединяя в себе искусство и поэзию, он был особо популярен в кругу японской интеллигенции, сделавшей его предметом коллекционирования. Открытки со стихами не продавались в книжных лавках, их изготавливали маленькими тиражами для частных заказчиков, что позволило обходить всевозможные запреты, коснувшиеся гравюры. Для создания суримоно использовались дорогие сорта бумаги (чаще всего хосё) и особые техники, такие как цветной рельеф, тиснение (карадзури — техника вдавленного рельефа на бумаге без окрашивания), узоры из шелковых нитей, использовались бронзовые и перламутровые порошки, слюдяное напыление, предающее нежный

мерцающий фон, патинированная медь» [4, с. 184]. Поэты, заказывая художникам суримоно с собственными стихами, добивались таким образом популяризации своих произведений. Некоторые из них пытались сами освоить цветную печать. В композиции ряда суримоно художник мог расположить до пяти стихотворений кёка, принадлежащих, как правило, разным поэтам, объединенным в один клуб (連). Стихи в суримоно «поначалу представляли собой хайку (17 слогов, расположенных в 3-х строках 5, 7 и 5 слогов), позднее использовался стиль кёка — пятистрочного стихотворения формата 5–7–5–7–7 слогов» [13, p. 55].

Суримоно выполнялись на листе формата от 18 × 20 до 20,5 × 23 см, близкого к квадрату. Как мы уже отметили, это были подарочные гравюры, один из видов гравюры укиё-э — «поздравительных открыток благопожелательного содержания к Новому году, другим традиционным праздникам, свадьбе, юбилею. Встречались и другие форматы суримоно: ёконагабан — 40 × 53 (длинный горизонтальный), тёбан — 19–20 × 53 (половина обосё), сикисибан — 20,5 × 18,5 (20–21 × 18–19). Самый распространенный формат суримоно, произошел от листов сикиси, которые использовались для живописи и каллиграфии в эпоху Хэйан» [3, с. 159]. Для укиё-э использовалась мягкая бумага, качественные краски, самые изощренные методы тиснения, цветовые полутона, золотой, серебряный и слюдяной порошок.

Ясима Гакутэй входит в число лучших мастеров суримоно наряду со своими учителями — Кацусикой Хокусаем и Тотоя Хоккэем. В частности, критики отмечали его техническое мастерство и точность, его умелое владение тиснением и то, что его успехи в суримоно превосходили достижения его учителя Хоккэя.

Изображение красавиц (бидзин-га) — частый сюжет для суримоно. Работы Гакутэя в этом виде гравюры показывают, что автор свободно передает образы куртизанок, вопреки известному запрету на их изображение в гравюрах, изданному правительством Японии в 1805 году. Выпущенная в 1840 году серия японских законопроектов против роскоши поставила точку в развитии цветной ксилографии. Запрещалось использовать дорогие пигменты, тисненую бумагу и печатать с применением большого количества печатных форм. Готовые к изданию листы должны были получить цензорское разрешение. Так, было недопустимо изображение исторических и современных событий, указывать на гравюрах имена куртизанок и актеров, однако «цензурные требования лишь стимулировали воображение художников в их стремлении обойти официальные ограничения. Изобретательность художников в разработке приемов маскировки подлинной темы изображения позволила им обращаться фактически к любому предмету, формально находившемуся под запретом. Более того, неожиданность способов маскировки привносила элемент интеллектуальной игры в потаенный разговор, который вели между собой художник гравюры и ее покупатели»,— отмечает Е.Ю. Варшавская [17, с. 597]. К художественным гравюрам, не контролируемым цензурой, относились произведения пейзажного жанра и суримоно.

Суримоно как триединство поэзии, каллиграфии и живописи (詩書画三絶) — это тот вид гравюры, который раскрывает таланты автора, его образованность и художественный вкус. Мастер суримоно Гакутэй часто сам писал для них сатирические стихи кёка. Кёка-суримоно отличались от других видов этого искусства тем, что содержание стихов (обычно их было 2–4) и изображений было тесно связано, то есть художник создавал иллюстрацию к поэзии в жанре кёка. Каждый рисунок дополнялся стихотворным текстом, который создавался на отдельной дощечке из дерева резчиком, специализирующимся на вырезании надписей. Эти блоки отличались невероятно тонкими линиями, а мастер достигал совершенства в имитации каллиграфии.

«Поэзия и изображения дополняют друг друга, и оба элемента связаны сложной сетью двусмысленностей, множественных значений и отсылок к историческим событиям и/или традиционным обычаям. <…> Только в течение последних трех десятилетий стало возможным расшифровать многоуровневые значения и сложные аллюзии в этих изображениях и стихах, так что теперь мы можем “читать” суримоно»[3],— свидетельствуют составители каталога выставки суримоно из коллекции Гизелы Мюллер и Эриха Гросса в цюрихском Музее Ритберга.

Кёка-суримоно Ясимы Гакутэя «Китайская красавица, заглядывающая в лаковую шкатулку, где паук сплел свою паутину» («Праздник Танабата») из фондов Сахалинского областного художественного музея

В фондах Сахалинского областного художественного музея хранится цветная печатная гравюра (КП-816, Г-208; Госкаталог, № 9933003; ил. 1) в жанре бидзин-га с изображением девушки в старинном китайском многослойном костюме периода династии Суй (581–618).

Стихотворный текст, представленный на светлом фоне картины, служит ключом к пониманию содержания гравюры, раскрывая ее сюжет.

[3] Surimono. Illustrated Poetry Prints of the Shijō School [Exhibition e-catalogue] // Museum Rietberg. 24.10.2019. URL: https://rietberg.ch/files/ausstellungen/2019/surimono/Museum_Rietberg_Surimono_Handout_EN.pdf (дата обращения: 10.08.2025).



1. **Ясима Гакутэй. Китайская красавица, заглядывающая в лаковую шкатулку, где паук сплел свою паутину (Праздник Танабата)**.
1824.
Оттиск 1880–1890-х гг.
Цветная ксилография, тиснение.
21,3 × 17,3.
Сахалинский областной художественный музей, КП-816, Г-208

Праздник Танабата посвящен единственной в году встрече на Небесном мосту двух разлученных влюбленных — Волопаса и Ткачихи. Напомним, использование надписей в изобразительном искусстве уходит корнями в китайскую традиционную культуру, где «надпись — знак чистой интеллектуальной культуры» [18, с. 96]. В композиции гравюры надпись играет наряду со смысловой и орнаментально-декоративную роль. Ясима Гакутэй как литератор, переводчик с китайского языка и художник, иллюстрировавший классические китайские романы, изучал и хорошо знал китайскую культуру и искусство. Поэтому неудивительно, что для своего суримоно в формате сикисибан художник выбрал именно китайский сюжет и его героиню. Популярный в средневековой Японии праздник Танабата (七夕) имеет китайское происхождение (Цисицзе, 七夕节), основу которого составляет легенда о Волопасе Ню-лан и Ткачихе Чжи-нюй (牛郎织女), разлученных по воле Небесного владыки Небесной рекой (Млечный путь): «В синем ночном небе видна Серебряная река, прозрачная, чистая, сверкающая, но в мир людей и богов пролегли теперь уже разные дороги, и нельзя простому смертному достичь Млечного Пути» [19, с. 64]. Согласно летописям, в Японии официально «праздник отмечался в 755 году. <…> Позднее Танабата охватил все слои общества» [20, с. 194]. В период празднования Танабата девичьим обычаем было обращаться с просьбой о встрече с хорошим другом или будущим возлюбленным.

В композиции гравюры «Праздник Танабата» на террасе дома стоит китайская красавица. Она заглядывает в открытую шкатулку, в которой паук-кругопряд сплел свою шелковую паутину (нити паучьего шелка использовались в Древнем Китае для изготовления ткани). За оградой террасы и раздвинутым по обеим ее сторонам занавесом изображены старые сосны. Растущие за оградой террасы, они становятся частью ее интерьера: «единство человека как природного и общественного феномена в эстетике китайского интерьера отражено наличием … растений» [18, с. 107]. В гравюре Гакутэя эти мощные, старые, но вечнозеленые деревья символизируют бесконечное течение жизни и любовных сюжетов: «для традиционного китайского мировоззрения характерно представление о жизни как о непрестанном движении, обусловленном взаимодействием двух начал: активной мужской силы Ян и пассивной женской силы Инь» [18, с. 104].

Изображение террасы, на которую художник помещает свою героиню, полностью «соответствует традиционному китайскому интерьеру, замкнутости и, одновременно, открытости его пространства», где мастер, создавший его, «пластические свойства объемного предмета … подчиняет раскрытию красоты линейной структуры произведения. Это достигается посредством акцентирования силуэта и соблюдения передней плоскости предмета, не нарушаемой резкими выпуклостями и вогнутостями форм. Плоскость и линия, как и в каллиграфии,— доминирующие характеристики для китайского искусства. Форма предмета образуется из сочетаний нескольких плоскостей (а не объемов), соединяемых под различными углами, среди которых явное преимущество отдается прямому углу, собирающему грани сопрягаемых плоскостей в уравновешенную и четкую композицию» [18, с. 83–84].

Цветовое решение китайского интерьера очень насыщенно и у Гакутэя. Красный цвет ограды террасы, подставки и стоящей на ней шкатулки традиционно символизирует юг, огонь, рожденный молнией, освещающий брачный союз Неба и Земли, свадебный цвет [18, с. 91]. Занавеси на террасе также цветные. Изображения пола, ограды, занавеса, сосен из рассматриваемого суримоно, первые оттиски которого относятся к 1820-м годам, художник позднее использовал в цикле ксилографий 1827 года — портретов китайских генералов — иллюстраций к китайскому роману XIV века Ши Най Аня «Речные заводи» (хранятся, например, в Музее искусств Сан-Диего, Институте искусств в Чикаго, в Рейксмюсеуме в Амстердаме).

Образ героини суримоно (внешний облик, поза) был взят автором из гравюры «Цветок сакуры Ян Гуйфэй»[4] (*Yôkihisakura*), созданной им в серии суримоно «Цветы сакуры» (*Katsushika sakuratsukushi*) 1820-х годов для клуба поэтов «Кацусика» о Ян Гуйфэй (楊玉環). Одна из четырех великих красавиц Китая, наложница императора Сюаньцзуна (685–762) изображена здесь в традиционном для японской гравюры жанре бидзин-га, который воплощал «идеализированные портреты, создававшие тип грациозной привлекательной женщины в нарядной одежде. Они отличались отсутствием индивидуального взгляда на человека и лишь косвенно передавали его состояние и настроение» [2, с. 219–220].

Знание исторического костюма помогло Гакутэю создать облик китайской красавицы VII века. Предметы облачения не только прикрывают и украшают фигуру — в каждом его элементе заключен символический смысл, связанный с древними традициями и представлениями о человеке как о части Вселенной. Наряд китайской красавицы включает в себя два основных элемента:

[4] Ясима Гакутэй. Цветок сакуры Ян Гуйфэй. Метрополитен-музей // Wikimedia Commons [виртуальное хранилище для мультимедийных файлов]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Yang_Guifei_(Yôkihi)_Viewing_Cherry_Blossoms_from_Verandah.jpg (дата обращения: 10.08.2025).

верхнюю часть, именуемую «и», которая представляет собой воплощение Небесного начала (ян), и нижнюю часть — «шан», символизирующую Земное начало (инь). Верхний элемент костюма акцентирован длинной накидкой алого цвета, покрывающей плечи и достигающей пола. Этот оттенок перекликается с цветом подставки и расположенной на ней шкатулки, внутри которой просматривается паутина, сплетенная пауком. Нижние элементы костюма — это халат-паоцзя сине-фиолетового цвета, с широкими рукавами, украшенными узором, а также распашная юбка-плахта без боковых швов с гладкими, декорированными прямоугольниками спереди и сзади и с заглаженными складками по бокам [21, с. 64]. В костюме девушки преобладают оттенки синего цвета: от темного, фиолетового до голубого, что напоминает нам о стихии воды — инь (женское начало), цветом которой является черный или темно-синий [18, с. 91]. Всего в костюме героини присутствуют пять цветов, поскольку «…пять разноцветных нитей были подношениями для Пастуха…» [20, с. 194] во время праздника Танабата. Пять цветов в костюме героини гравюры есть во всех оттисках, сделанных в разное время.[5]

Женский костюм украшен тканым поясом с длинными концами, а весь наряд дополнен туфлями с загнутыми кверху носками. Такая обувь известна еще по фрескам Дуньхуана, большинство которых создано во второй половине первого тысячелетия. Прическа красавицы «представляла собой сложное сооружение… Ее украшали цветами и подвесками» [20, с. 63]. В руках героиня держит утива (гумбай, 军 配) — деревянный нескладной веер с изображением солнца и луны (янинь) и пары стилизованных драконов.

Красавица в суримоно Ясимы Гакутэя — это Ян Гуйфэй и одновременно Небесная ткачиха — героиня одного из самых популярных праздников Японии. Изначально гравюра была правой частью диптиха «Две китайские женщины проверяют нить и сеть паука в лаковой шкатулке»[6], созданного художником Ясимой Гакутэем для группы поэтов стихов кёка «Подвесной барабан» (吊り太鼓) из Эдо. Руководил группой поэтов Дондонтэй Ватару (умер в 1822 г.). Диптих, «перепечатывавшийся позднее, содержал целый набор стихотворений поэтов из Осаки, включая стихи Цуруноя Осамару (1751–1839)»[7]. Эти гравюры ныне хранятся в различных музейных и иных собраниях. Так, оттиск в Рейксмюсеуме (Амстердам) отмечен одним из псевдонимов Якусимы Гакутэя — Садаока Гакутэй и хранится в коллекции под названием «Китайская женщина с коробкой» (1820-е)[8]. Краски в них насыщенные, палитра их более разнообразна[9]. Созданные в 1820-х годах по замыслу автора, орнаменты накладываются друг на друга, достигая эффекта «нисики-э» — парчовой гравюры.

Особенности композиции суримоно Ясимы Гакутэя традиционны для японской гравюры, где «асимметричность композиции всегда сочетается … с ощущением внутренней уравновешенности. Гравюра обычно построена по принципу так называемого динамического равновесия, основанного на перекрестном ритме форм, на соответствии масс, размещенных не на привычных нашему глазу горизонталях, а на пересекающихся диагоналях» [1, с. 194]. У Гакутэя склоненные влево фигура красавицы, старая сосна и линия края занавеса уравновешиваются направленной вправо диагональю, составленной из одинаково окрашенных подставки, шкатулки, ограды террасы и накидки на плечах героини.

Образ, созданный Гакутэем, был столь привлекательным и популярным, что его тиражировали неоднократно и спустя десятилетия. Известны оттиски 1850 года, 1880-х и 1890-х годов. В них менялись в сторону упрощения тексты стихов, цвета и орнаменты. В поздний отпечаток из фондов Сахалинского областного художественного музея (СОХМ) вошло стихотворение японского поэта Мотидзуки-но Кагэнари[10], в котором упоминается название праздника — Танабата (七夕). Тогда как в стихах диптиха 1820-х годов этот праздник не упомянут[11]. Это стихотворение впервые встречается в левой части композиции, отпечатанной

[5] См., например, уже упомянутый оттиск из Метрополитен-музея, а также работы из Музея искусств округа Лос-Анджелес (Wikimedia Commons [виртуальное хранилище для мультимедийных файлов]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Making_a_Wish_to_Meet_a_Good_Mate_during_the_Tanabata_Festival_LACMA_M.80.219.59.jpg), Музея искусств Сан-Диего (Wikimedia Commons [виртуальное хранилище для мультимедийных файлов]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chinese_woman_examining_a_thread_(5759414830).jpg) (дата обращения: 10.08.2025) и др.

[6] Ясима Гакутэй. Две женщины на веранде: одна с веером, другая вдевает нитку в иголку. Метрополитен-музей (MET, JP1102) // Wikimedia Commons [виртуальное хранилище для мультимедийных файлов]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MET_DP143385.jpg (дата обращения: 10.08.2025).

[7] Keyes R.S. Surimono from Osaka and Edo. Указ. соч. С. 5.

[8] Там же.

[9] Ясима Гакутэй. Гравюра «Две женщины на веранде: одна с веером, другая вдевает нитку в иголку» (MET, JP1102). Указ. экспонат из коллекции Метрополитен-музея.

[10] Моринака Мотидзуки — поэт из Осаки, учившийся искусству цветной ксилографии в 1820-е годы, чтобы самостоятельно печатать и распространять собственные стихи. См.: Keyes R.S. Surimono from Osaka and Edo. Указ. соч.

[11] Ясима Гакутэй. Гравюра «Две женщины на веранде: одна с веером, другая вдевает нитку в иголку» (MET, JP1102). Указ. экспонат из коллекции Метрополитен-музея.

в 1850 году. Текст гравюры тогда состоял из двух разных стихов. В позднейшей перепечатке текст второго стихотворения не используется. Перевод стихотворения затруднен полускорописной, а потому малоразборчивой манерой письма.

В 1880–1890-е годы издатели отпечатали небольшим тиражом наборы открыток-суримоно к традиционным праздникам и в качестве сувениров для иностранцев, всё чаще посещающих Японию. Как отмечает А.В. Савельева, научный сотрудник отдела востока Государственного Эрмитажа, «переизданные гравюры отличаются от оригиналов некоторым снижением качества исполнения. Издатели не всегда повторяли дорогие способы печати, могли менять фоны изображения, иногда вставляли стихи новых, современных поэтов»[12].

К тиражу 1880–1890 годов относится рассматриваемый нами отпечаток гравюры Ясимы Гакутэя «Китайская красавица, заглядывающая в лаковую шкатулку, где паук сплел свою паутину» («Праздник Танабата»), хранящийся в Сахалинском областном художественном музее. Данный оттиск, сделанный в период Мэйдзи (1868–1912) во многом утратил яркие краски и сложные орнаменты. При изготовлении оттиска использовалось лишь девять цветов и оттенков, зато гамма синего в нем присутствует вполне. Обратим внимание, что в ранних оттисках данной гравюры оттенки синего практически не использовались из-за дороговизны синего пигмента. Активное применение синего цвета художниками началось после 1820 года, с началом импорта из Китая доступной краски «берлинская лазурь», разработанной европейскими химиками в начале XVIII века. Так, после 1820 года появляется техника аодзури-э, монохромная печать с множеством градаций оттенков, обычно синего цвета, а в середине XIX века, «с началом эпохи Мэйдзи и с налаживанием торговли с Западом из Германии стали завозить яркие анилиновые красители, в то время как в Японии мастера традиционно использовали минеральные пигменты, которые обладали более приглушенными и мягкими оттенками. Многие прогрессивные художники гравюры стали использовать новые красители и экспериментировать с техниками, благодаря чему менялся общий строй изображения» [22, с. 204], но это удешевило стоимость работ.

Цвет голубого неба в данной композиции появляется в оттиске 1850 года.[13] Об упрощении цветового разнообразия печати говорит многое. В гравюре из фондов СОХМ оттенок листвы на орнаментированной занавеси перекликается с тоном сосновой хвои; лиловый цвет халата вторит изображенным на занавесе цветам; оттенок перил террасы совпадает с цветом красной накидки, ниспадающей на пол, подставки и лаковой шкатулки. Печатник не только упростил цветовую палитру, но и облегчил ее — краски стали прозрачнее, орнаменты занавеса светлее, а вместо серо-зеленого фона появился белый[14]; менее декоративным стал цвет костюмов; красно-черная окраска ограды заменена на красную; черный веер стал голубым с черным рисунком.

В правом нижнем углу гравюра имеет две печати — издательства и печатника. Оттиск также украшен тиснением, характерным для искусства изготовления суримоно,— им обозначены контуры, разделяющие ромбы на полу, оно же присутствует в изображении белых нижних одежд героини — на воротнике нижней кофты и на длинных пышных штанах, в виде геометрического орнамента — квадратов, входящих друг в друга и уменьшающихся в размере.

Таким образом, оттиск гравюры из фондов Сахалинского областного художественного музея можно отнести к 1880–1890-м годам. Содержание произведения в жанре кёка-суримоно представляет собой аллюзии на классическую китайскую историю о красавице из прошлого (Ян Гуйфэй) через образ героини и древнюю легенду, ставшую основой традиционного народного праздника (Танабата), упомянутого в стихотворении кёка — части композиции.

Выводы

Суримоно Ясимы Гакутэя, хранящееся в фондах Сахалинского областного художественного музея — переиздание конца XIX века (1880–1890-е). Несмотря на изменения в колорите произведения, в нем сохранены не только оригинальная техника тиснения, но и главная смысловая часть — гармоничное сочетание изобразительного и поэтического образов из двух сюжетов, связывающих культуру Китая и Японии.

Композиция кёка-суримоно «Праздник Танабата» передает образ китайской красавицы Ян Гуйфэй, соединяя его со стихотворением-кёка, в котором упомянут праздник Танабата. Два

[12] Савельева А.В. Суримоно. Поэтическое поздравление // Государственный Эрмитаж [офиц. сайт]. 07 марта 2012. URL: https://www.hermitagemuseum.org/what-s-on/012f0564f9b2713ca1188f3c695a999a?lng=ru (дата обращения: 10.08.2025).

[13] Ясима Гакутэй. Женщина с веером, стоящая на веранде. Метрополитен-музей (MET, JP2089) // Wikimedia Commons [виртуальное хранилище для мультимедийных файлов]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Surimono_by_Yashima_Gakutei#/media/File:MET_DP138267.jpg (дата обращения: 10.08.2025).

[14] Ясима Гакутэй. Женщина, проверяющая нить. 1823–1825. Музей искусств Сан-Диего // Wikimedia Commons [виртуальное хранилище для мультимедийных файлов]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chinese_woman_examining_a_thread_(5759414830).jpg (дата обращения: 10.08.2025).

популярных в культуре Японии с X века литературно-исторических сюжета о вынужденном расставании любящих друг друга людей — легенду о разлучении Ян Гуйфэй с императором Сюань-цзуном и мифологический сюжет о разлуке Волопаса Ню-лана и Ткачихи Чжи-нюй — объединил Ясима Гакутэй, художник, поэт и переводчик с китайского языка.

Исторический колорит гравюры мастер передал в изображении традиционного китайского женского придворного костюма VII века, прически и аксессуаров, предметов интерьера, знакомых художнику, увлеченному искусством и литературой Китая. Выбор автором китайских сюжетов для своего произведения говорит не только о его личных предпочтениях, но и о популярности китайской культуры в кругах образованного сообщества Японии, для представителей которого художник выполнял заказ.

Воплощая китайский сюжет, Гакутэй в то же время смог передать в гравюре дух японского искусства «укиё-э» — «картин бренного мира» в его разновидности «бидзин-га» — «изображение красавиц», ярко выразившегося в облике героини произведения — в неустойчивой позе хрупкой красавицы, с надеждой глядящей на нить паутины, как на символическую связь с далеким возлюбленным. Вечность и актуальность использованных в суримоно сюжетов художник воплотил в изображении старых вечнозеленых сосен. Авторская символика образов, цвета традиционна как для китайской, так и для японской культур, как и соединение в одном произведении трех видов искусств — поэзии, каллиграфии и живописи, которое лежит в основании вэньжэньхуа, восходящего к искусству периода китайской династии Сун (X–XIII вв.).

Среди различных видов суримоно самыми неизученными остаются произведения с литературным или литературно-историческим сюжетом. Расшифровке их мог бы способствовать точный перевод стихов, который не всегда возможен из-за сложного полускорописного стиля письма, используемого художниками.

Список источников

1. Воронова Б.Г. Японская гравюра XVII–XIX вв. // Очерки по истории и технике гравюры / под ред. Е.Д. Федотовой. М.: Изобразительное искусство, 1987. 688 с.
2. Николаева Н.С. Художественная культура Японии XVI столетия. М.: Изобразительное искусство, 1989. 240 с.
3. Дегтярёва И., Иванова А., Мосин И., Савельева А. Искусство Японии. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2009. 240 с.
4. Савельева А.В. Мировое искусство. Мастера японской гравюры. СПб.: СЗКЭО «Кристалл». М.: Оникс, 2008. 208 с.
5. Amon H. Die Finalität in Der Kunst Der Japanischen Holzschnittmeister // Artibus Asiae. 1946. Vol. 9. No. 1/3. P. 129–140.
6. Boon K.G. Surimono Uit Het Legaat van Dr. J. A. Bierens de Haan // Bulletin van Het Rijksmuseum. 1958. Vol. 6. No. 2. P. 38–42.
7. Diercks F., Fitski M., Jansen M. & Ślączka A.A. Recent Asian Acquisitions // The Rijksmuseum Bulletin. 2015. Vol. 63. No. 4. P. 408–421.
8. Rappard-Boon Ch. De Vriendschap Tussen Prentmaker, Dichter En Acteur: Gakutei's 'Drie Krabben Aan de Waterkant' // Bulletin van Het Rijksmuseum. 1990. Vol. 38. № 1. P. 37–47.
9. Luijten G. De Schenking van de Surimono-Verzameling van J.H.W. Goslings // Bulletin van Het Rijksmuseum. 1992. Vol. 40. № 3. P. 261–269.
10. Collin N. Le livre et l'estampe d'Extrême-Orient à Dijon: la collection Legendre // Bulletin du bibliophile. 2023. No. 2. P. 369–373.
11. Ohki S., Haliburton A. The private world of Surimono: Japanese prints from the Virginia Shawan Drosten and Patrick Kenadjian Collection. London: Yale University Art Gallery, 2020. 280 p.
12. Keyes R.S. Surimono from the Chester Beatty Collection. London: International Exhibitions Foundation, 1994. Vol. 1, 288 p.; vol. 2, 281 p.
13. Siffert B.Y. Surimono in the Clarence Buckingham Japanese print collection: an introduction // Art Institute of Chicago Museum Studies. 1996. Vol. 22. No. 1. P. 55–95.
14. Keyes R.S. The art of Surimono: privately published Japanese woodblock prints & books in the Chester Beatty Library, Dublin. London: Sotheby's; Philip Wilson Publishers, 1985. 569 p.
15. Мыцик Ю.С. Речные заводи — первый китайский роман в стиле «уся» // Филология и лингвистика в современном обществе : материалы II Междунар. науч. конф. / отв. ред. Г.А. Кайнова. М.: Буки-Веди, 2014. С. 50–52.

16. Цой М. К. История создания японского поэтического собрания «Хайфу Янагидару» // Молодой ученый. 2017. № 23.1 (157.1). С. 39–42.
17. Варшавская Е.Ю. В обход цензурных запретов: актеры под видом воинов и воины под видом актеров в гравюре укиё-э // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 12 / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 597–607.
18. Белозёрова В.Г. Традиционная китайская мебель. М.: Наука, 1980. 144 с.
19. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. 527 с.
20. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл / отв. ред.: Р.Ш. Джарылгасинова и М.В. Крюков. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. 360 с.
21. Сычёв Л.П., Сычёв В.Л. Китайский костюм. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1975. 131 с.
22. Тягунова Е.О. Японская гравюра второй половины XIX – начала XX века в контексте влияния западного искусства // Художественная культура. 2021. № 4. С. 198–215. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-198-215.

References

1. Voronova, B.G. (1987) ‘Japanese engraving of the 17th–19th centuries’, in Fedotova, E.D. (ed.) *A survey of engraving: its history and techniques*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
2. Nikolaeva, N.S. (1989) *Artistic culture of Japan in the 16th century*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
3. Degtyareva, I., Ivanova, A., Mosin, I. and Savelyeva, A. (2009) *Art of Japan*. Saint Petersburg: SZKEO Crystal. (In Russ.)
4. Savelyeva, A.V. (2008) *World art. Masters of Japanese prints*. Saint Petersburg: SZKEO Crystal. (In Russ.)
5. Amon, H. (1946) ‘Die Finalität in Der Kunst Der Japanischen Holzschnittmeister’, *Artibus Asiae*, 9(1/3), pp. 129–140. (In Germ.)
6. Boon, K.G. (1958) ‘Surimono Uit Het Legaat van Dr. J. A. Bierens de Haan’, *Bulletin van Het Rijksmuseum*, 6(2), pp. 38–42. (In Dutch)
7. Diercks, F., Fitski, M., Jansen, M. and Ślączka, A.A. (2015) ‘Recent Asian acquisitions’, *The Rijksmuseum Bulletin*, 63(4), pp. 408–421.
8. Rappard-Boon, Ch. (1990) ‘De Vriendschap Tussen Prentmaker, Dichter En Acteur: Gakutei’s “Drie Krabben Aan de Waterkant”’, *Bulletin van Het Rijksmuseum*, 38(1), pp. 37–47. (In Dutch)
9. Luijten, G. (1992) ‘De Schenking van de Surimono-Verzameling van J.H.W. Goslings’, *Bulletin van Het Rijksmuseum*, 40(3), pp. 261–269. (In Dutch)
10. Collin, N. (2023) ‘Le livre et l’estampe d’Extrême-Orient à Dijon: la collection Legendre’, *Bulletin du bibliophile*, (2), pp. 369–373. (In French)
11. Ohki, S. and Haliburton, A. (2020) *The private world of Surimono: Japanese prints from the Virginia Shawan Drosten and Patrick Kenadjian Collection*. London: Yale University Art Gallery.
12. Keyes, R.S. (1994) *Surimono from the Chester Beatty Collection*, in 2 vols. London: International Exhibitions Foundation.
13. Siffert, B.Y. (1996) ‘Surimono in the Clarence Buckingham Japanese print collection: an introduction’, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(1), pp. 55–95.
14. Keyes, R.S. (1985) *The art of Surimono: privately published Japanese woodblock prints & books in the Chester Beatty Library, Dublin*. London: Sotheby’s; Philip Wilson Publishers.
15. Mytsik, Yu.S. (2014) ‘Water margin: the first Chinese wuxia novel’, in Kaynov, G.A. (ed.) *Philology and linguistics in modern society* [Conference proceedings]. Moscow: Buki-Vedi Publ., pp. 50–52. (In Russ.)
16. Tsoi, M.K. (2017) ‘History of the creation of the Japanese poetry collection “Haifu Yanagidaru”’, *Molodoy uchenyy = Young scientist,* (23.1), pp. 39–42. (In Russ.)
17. Varshavskaya, E.Yu. (2022) ‘Circumventing censorship restrictions: actors as warriors and warriors as actors in ukiyo-e prints’, in Zakharova, A.V., Maltseva, S.V. and Stanyukovich-Denisova, E.Yu. (eds.) *Actual problems of theory and history of art*. Issue 12. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, pp. 597–607. (In Russ.)
18. Belozerova, V.G. (1980) *Traditional Chinese furniture*. Moscow: Nauka. (In Russ.)

19. Yuan, Ke (1987) *Myths of Ancient China*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
20. Dzharylgasinova, R.Sh. and Kryukov, M.V. (eds.) (1989) *Calendar customs and rituals of the peoples of East Asia. Annual cycle*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
21. Sychev, L.P. and Sychev, V.L. (1975) *Chinese costume*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
22. Tyagunova, E.O. (2021) 'Japanese woodblock prints from the second half of the 19th to early 20th century in the context of the influence to the Western art', *Hudozhestvennaya kultura = Art & Culture Studies*, (4), pp. 198–215. doi:10.51678/2226-0072-2021-4-198-215. (In Russ.)

Информация об авторе

Малькова Ирина Геннадьевна, заведующая научно-экспозиционным отделом, Сахалинский областной художественный музей, Южно-Сахалинск, Российская Федерация, i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543.

Information about the author

Irina Gennadievna Malkova, Head of the Department for exhibition, Sakhalin Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation, i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543.

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

Статья поступила в редакцию 15.08.2025; одобрена после рецензирования 23.09.2025; принята к публикации 26.09.2025.
The article was received by the editorial board on 15 August 2025; approved after reviewing on 23 September; accepted for publication on 26 September 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 290–297. ISSN 2518-7767 (online)
*Iskusstvo Evrazi*i = *The Art of Eurasia*, 2025, (4), pp. 290–297. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.072
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.017

«Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» Аби Варбурга: попытка реконструкции образа ренессансного человека



Мальцев Константин Альбертович
Пермский государственный институт культуры, Пермь, Российская Федерация
k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736

Аннотация. Актуальность статьи определяется не только прочным вхождением иконологического метода в искусствоведческий дискурс, но и всё возрастающим вниманием к личности и деятельности немецкого исследователя культуры и искусства Аби Варбурга (1866–1929), одного из основателей иконологии как отдельной дисциплины. Ему также принадлежит заслуга в расширении границ истории искусства и ее постепенной переориентации на изучение исторической эволюции визуальных образов. При этом именно текстовое наследие ученого, в отличие от его библиотеки и исследовательских проектов, сейчас изучено недостаточно, в том числе отечественными культурологами и историками искусства. На примере работы «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» (1907) в статье уточняются источники своеобразия подходов и приемов Аби Варбурга к изучению искусства и культуры Ренессанса, при этом учитывается личностно-психологический фактор. Среди этих источников, во-первых, ницшеанская концепция античности с акцентом на ее внутренней конфликтной природе (апология аполлонического и дионисийского), во-вторых, собственно психологический аспект генезиса культуры Возрождения, который разрабатывал Якоб Буркхардт.

Основное внимание в статье сосредоточено на введенном Варбургом понятии «формулы пафоса» (*Pathosformel*). Оно служит ключом к пониманию противоречивой психологии человека ренессансной культуры XV века, а именно фигуры Франческо Сассетти, главного финансового и торгового управляющего главы Флорентийской республики Лоренцо Великолепного. Так, в ходе анализа связанных с Сассетти письменных источников и с помощью расшифровки значений христианских и античных образов и эмблем, переплетенных в иерархии символов его рода, Варбург установил, что античные (языческие) выразительные образы («формулы пафоса»), амбивалентные по своему содержанию, выступают залогом «энергетического равновесия» в формировании идентичности человека переломной эпохи. Эта воссозданная Варбургом новая идентичность сочетает христианское благочестие донатора, ценностные установки просвещенного гуманиста и индивидуальную предприимчивость банкира, уравновешивающего риски своей деятельности пафосом античных символов.

Ключевые слова: история искусства, Ранний Ренессанс, Аби Варбург, иконологический метод, античные формы, символы и эмблемы, «формулы пафоса», Франческо Сассетти, идентичность

Для цитирования: Мальцев К.А. «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» Аби Варбурга: попытка реконструкции образа ренессансного человека // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 290–297. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.017.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1238.

© Мальцев К.А., 2025

Original article

“Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” by Aby Warburg: an attempt to reconstruct the image of a Renaissance man

Konstantin A. Maltsev

Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation
k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736

Abstract. The relevance of this article lies not only in its integration of the iconological method into art historical discourse, but also in its focus on the work and personality of Aby Warburg (1866–1929), a German scholar known for his contributions to the field of iconology. Warburg is credited with expanding the boundaries of art history and shifting its focus towards the historical evolution of visual images. However, while his library and research projects have been extensively studied, his written works have been largely overlooked by Russian cultural studies and art historians. This article examines Warburg’s approach and methods to studying Renaissance art and culture, using his work “Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” (1907) as an example. It also considers the influence of his personality and psychological factors on his work. Warburg’s distinctive approaches and methods can be traced back to two main sources: the Nietzschean concept of antiquity, which emphasizes its internal conflicts (specifically the Apollonian and Dionysian), and the psychological aspect of the genesis of Renaissance culture, as developed by Jacob Burckhardt.

The main focus of the article is on Warburg’s concept of “pathos formula” (Pathosformel). This concept is key to understanding the contradictory human psychology of Renaissance culture in the 15th century, specifically in relation to Francesco Sassetti, Chief Financial and Trading Officer for Lorenzo de’ Medici, the head of the Florentine Republic. Through an analysis of written sources related to Sassetti, Warburg deciphered the meanings of Christian and ancient images and emblems that were intertwined in the hierarchy of symbols associated with him. He concluded that these ancient (pagan) expressive images, known as “pathos formula,” were ambivalent in their content and served as a key to understanding the “energy balance” in the formation of a person’s identity during a turning point in history. This new identity, recreated by Warburg, combines the Christian piety of a donor, the values of an enlightened humanist, and the individual entrepreneurial spirit of a banker who balances the risks of his activities with the pathos of ancient symbols.

Keywords: early Renaissance, art history, Aby Warburg, iconological method, ancient forms, symbols and emblems, pathos formula, Francesco Sassetti, identity

For citation: Maltsev, K.A. (2025) ‘“Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” by Aby Warburg: an attempt to reconstruct the image of a Renaissance man’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 290–297. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.017.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1238. (In Russ.)

Введение

Аби Варбург (1866–1929) — необычная фигура для истории искусства, одновременно обильно цитируемая в исследовательском поле гуманитарных наук и до сих пор малоизученная, если говорить о его наследии. Хотя Библиотека и Институт Варбурга прекрасно известны и имеют устойчивую репутацию в исследовательском поле гуманитаристики, систематическое издание работ самого Варбурга на английском языке начинается лишь

во второй половине прошлого века. На русском — единственный, пусть и достаточно репрезентативный, сборник статей вышел в 2008 году. Также единственной в своем роде остается монография М.Ю. Торопыгиной «Иконология. Начало: проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга» (2015). В целом же корпус публикаций, посвященных Варбургу, принадлежащих отечественным специалистам, не так чтобы малочислен, но, скорее, тематически тенденциозен и следует в уже проторенном зарубежными коллегами направлении.

Приступая к чтению текстов Варбурга, следует также учитывать, что практически всё, что вышло из-под его пера,— это, несмотря на научную строгость и «клиническую точность формулировок» [1, p. 302], очень глубоко прочувствованная, «экзистенциально присвоенная» проблематика. Эта особенность — влияние психологического фактора на методологические основания и алгоритмы исследования — обнаруживается и в статье Варбурга 1907 года «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти», которая стала предметом нашего внимания.

Аби Варбург как историк искусства: отправные точки исследования

Начнем с нескольких опорных тезисов о Варбурге с акцентом на его исследовательской практике, не забывая о биографическом контексте.

Аби Варбург происходил из очень богатой семьи гамбургских евреев (был старшим из пяти братьев и двух сестер), потомственных банкиров. Но еще в юности самолично отказался продолжать семейное дело ради интереса к истории искусства (несмотря на многочисленные попытки семьи и дальней родни склонить его в пользу карьеры раввина или хотя бы ученого-химика [2]) и в обмен на участие семьи в создании своей знаменитой библиотеки; строгие еврейские традиции не чтил, обмолвившись однажды: «В глубине души я христианин!» [3, p. 15]; женился также против брачных традиций рода. Его жена, Мари Херц, с которой Варбург познакомился во время университетской стажировки во Флоренции в 1888 году, была художницей по профессии и лютеранкой по вере.

Его первая опубликованная работа, докторская диссертация о двух шедеврах Боттичелли «Весна» и «Рождение Венеры» (1893), защищенная в Страсбурге, поражала объемом и разнообразием обработанных документальных источников и новизной подхода к ренессансной иконографии. И в дальнейшем исследовательские интересы Варбурга были тесно связаны с Ренессансом, точнее, с флорентийским искусством XV века.

В 1897–1904 годах, живя со своей семьей во Флоренции, он, будучи в статусе независимого ученого, досконально изучил архивы и библиотеки, не говоря уже о памятниках искусства.

Собранная Варбургом библиотека (официальное наименование — *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), задуманная как самостоятельная «интеллектуальная лаборатория», стала исследовательской и презентационной площадкой по самым разнообразным направлениям гуманитарных (и не только) дисциплин. Причем ее системность заключалась в структурной подвижности, даже кажущейся хаотичности. Ученик и близкий соратник Варбурга Эдгар Винд отмечал: «По сравнению с другими специальными библиотеками она должна казаться причудливо фрагментарной… Ее фонды, посвященные отдельным областям, покажутся менее полными, чем можно было бы ожидать от специализированной библиотеки. Говоря в немногих словах, ее сила — в пограничных областях, а поскольку именно эти области играют решающую роль в развитии любой дисциплины, библиотека может справедливо утверждать, что развивается по тем же законам, что и наука, которой в ней занимаются… Всё зависит от совместных усилий» [4, с. 43]. В 1920 году библиотека вошла одним из подразделений во вновь созданный Гамбургский университет, а после 1933 года переехала в Лондон, уже имея в составе более 60 тыс. томов.

Как многие великие немцы, склонные к экзистенциальной рефлексии при напряженной интеллектуальной работе, что часто приводило к депрессивным и шизофреническим обострениям, Варбург также страдал расстройствами психики, был подвержен паническим атакам и вспышкам гнева (эти симптомы усилились после поражения Германии в Первой мировой войне) — это стало причиной продолжительного пребывания в 1921–1924 годах в психиатрической клинике доктора Л. Бинсвангера в швейцарском Кройцлингене. Тот специализировался именно на экзистенциальных источниках психических патологий.

Оставаясь независимым от кафедральной науки исследователем (но пользуясь при этом высочайшим уважением и авторитетом в академической среде), Варбург существенно расширил дисциплинарные горизонты истории искусства относительно ее устоявшихся к началу XX века границ. Он не был зациклен на шедеврах, пусть объективно и обращался к ним чаще всего, но также рассматривал в качестве полноправных источников памятники, ранее игнорируемые искусствоведами или же бывшие предметами узкого изучения,— геральдические символы, родовые гербы и эмблемы, личные экслибрисы, монеты, печати, образцы прикладного искусства. Более того, самые художественные образы зачастую имели для него, скорее, инструментальное значение.

Характер и диапазон произведений — носителей визуальной информации и документов (контрактов, договоров, писем, завещаний и пр.) — вкупе с присущей Варбургу способностью обнаруживать и формулировать исследовательскую проблему позволили ему выработать принципиально иной, в сравнении с академической традицией того времени, взгляд на искусство и культуру и заложить основы иконологической методологии. Считается, что именно Варбург первым предъявил научному сообществу данный метод в практике искусствознания — на Международном конгрессе историков искусства в Риме в 1912 году он представил доклад с расшифровкой зодиакальной символики изобразительной программы фресок Франческо Косса в палаццо Скифанойя в Ферраре [5, с. 191–224]. Строгую системность иконологии придал позже Эрвин Панофский.

А. Варбург поставил вопрос о «миграции» пластического языка античных образов с последующей реконструкцией их символических значений в отдаленных от первоисточника исторических условиях (определив их как *Nachleben der Antike* — «возобновление жизни античности»).

Он также обратился к связанному с первой проблемой феномену культурной памяти, что вылилось в его последний проект — атлас «Мнемозина», в котором была представлена в виде открытой визуализированной системы множественность и амбивалентность психологии человеческой выразительности, эволюция морфологии образов. Античность «представала отныне не поставщиком прекрасных форм, а аккумулятором психического опыта, восприятие которого менялось в зависимости от исторического контекста, потребностей художника и заказчика» [6, с. 21].

Научные интересы Варбурга, тем самым, обозначили расширение границ истории искусства, точнее — выведение искусства за пределы сугубо эстетического и формального дискурса и подступ к *visual studies* (что отражено в общем векторе изысканий последователей Варбурга — *«от истории искусства — к истории образов»*).

Pathosformel: античные символические формы в ренессансной иконографии

Один из наиболее известных его текстов — «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» (1907) представляет собой характерный пример варбургской методологии. Тематическая частность и некая специализированная автономность данной статьи (отсутствие дальнейшего концептуального развития темы) не должны обманывать — как и в случае с другими статьями Варбурга, содержащиеся в ней идеи и подходы были продолжены позже во многих отраслях гуманитарных дисциплин. Неслучайно один из его последователей отмечал, что «главные достижения Варбурга заключаются в характере вопросов, которые он поднял,— об отношениях визуальных образов и культуры, а не в решениях, которые он предложил…» [6, с. 40–41].

Традиционно Ренессанс определяется через античность и высказывается языком античных форм. В конце XIX века сложившийся благодаря И.И. Винкельману «образ» греко-римской культуры как неразрывного гармонического целого, универсального выражения красоты, меры и порядка, оказался противопоставлен «ницшеанскому» образу греческой античности как трагического в своем основании мира. Варбург вслед за Ницше «видит не благородную простоту и тихое величие античности, а ее дионисийскую взволнованность» [7, с. 108]. «Узкая неоклассическая доктрина о “спокойном величии” античности долгое время препятствовала любому адекватному изучению этого материала; остается отметить, что ко второй половине XV века — как видно из гравюр и рисунков — итальянские художники черпали в заново открытой сокровищнице античных форм не только умиротворяющий классический идеал, но и эмоциональную силу жеста» [8, p. 553].

Ему удалось проследить появление на ренессансных фресках, барельефах саркофагов, деталях архитектурного декора, монетах, геральдических орнаментах — выразительных мотивов явно античного происхождения, отражающих неконвенциональные, даже не всегда легитимные, с точки зрения канона христианского искусства, изображения страстей: телесной или мимической экспрессии, бурной жестикуляции, порывистого движения, или *«пафоса» (патос, pathos)*. Варбург анализирует предсмертный жест Орфея на повторяющих одну и ту же композицию греческих вазах, рисунках и гравюрах раннеренессансных итальянцев и Дюрера; обнаруживает иконографический источник для стремительно вбегающей девушки-служанки в развевающемся платье с фрески Д. Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя» в античных фигурах менад и вакханок, телесная эмпатия которых могла означать одновременно как страдание, так и танец в состоянии дионисийского восторженного исступления. Он, а вслед за ним и его последователи, например Э. Винд, установили, что в искусстве Ренессанса экспрессивная поза менады превращается в выражение религиозного экстаза или предельного отчаяния в фигуре Марии Магдалины у ног распятого Христа [9, с. 353; 10, с. 13].

Пафос понимается им в диалектике единства противоположностей — и как нечто расшатывающее и разрушающее гармонию и равновесие, и как сгусток высвобожденной энергии в своем предельном выражении, психический носитель

глубинного содержания культуры. Но и здесь, как и в случае развития идей Ницше, Варбург шел по уже намеченному пути. Еще Якоб Буркхардт в своей книге «Культура Италии эпохи Возрождения» (1860) высказался о том, что *«Всюду, где появлялся патос, это неизбежно происходило в античной форме»* [9, с. 352].[1]

В статье Варбурга о завещании Франческо Сассетти, флорентийского банкира, поверенного в финансовых делах Лоренцо Медичи, мы встречаем сразу несколько таких форм («нимфа», богиня Фортуна, кентавр), транслирующих и адаптирующих античные аффекты для ренессансного человека, который, в свою очередь, ориентирован равно на средневековое благочестие и на «языческое» полагание Судьбе. Как правило, подобные экспрессивные фигуры композиционно объединялись в изобразительных программах частных капелл и родовых эмблем, что уже само по себе вводит нас в контекст повседневных, приватных культовых практик, отсылает к ритуализованному благочестию, призванному охранять жизнь и дело рискового предпринимателя и христианина-гуманиста по своим убеждениям. «В прикладном искусстве эмблем и символов,— отмечает Варбург,— придворная культура Возрождения сумела создать некое промежуточное звено между знаком и изображением, позволявшее облечь в символическую форму проявления индивидуального душевного переживания… В этом обращении к языческим символам Сассетти… реализует естественную потребность людей переломной эпохи в новых формах энергетического равновесия» [13, с. 161].

Языческие образы усиливаются классическим пониманием изобразительных форм, свойственных Раннему Возрождению (например, фигура Фортуны), в них органически «вплавляется» христианская символика. Таков, к примеру, кентавр, бестиальный персонаж, фланкирующий композицию рельефа под саркофагом Сассетти, вооруженный пращой ветхозаветного Давида. Флорентийский банкир и купец избрал его одним из элементов эмблемы своего фамильного герба. «Так объединяются в купеческой природе Франческо основы практической жизненной мудрости… с порождениями языческой древности, производя на свет воплощенное олицетворение жизненной активности» [13, с. 167].

Варбург конкретизирует исходный посыл Буркхардта через вводимые им в научный оборот «формулы пафоса» *(Pathosformel)*. Заимствованные Ренессансом у античности образные формы выступают некой «капсулой времени, реактивирующей воспоминания о дионисийских оргиях» [14, с. 183], придают изобразительную легитимность аффектам, «разрешают» мотивы свободного движения, нарушая гармоническую («аполлоническую») стройность и величавую торжественность (будь то складки одежды или развивающиеся локоны служанки-«нимфы» с фрески Гирландайо или «демоническая необузданность кентавра» с барельефа саркофага) — то, что на уровне средневековой христианской культуры считалось маргинальным.

Так в искусстве транслируется изменяющееся мироощущение человека «переломной эпохи», что для Варбурга служит еще и доказательством глубинной «фрустрации» ренессансной культуры — по его мнению, античность «возвращается» на излете средневековья как воплощение избыточной разрушительной страсти. Тем самым он ломает устоявшуюся мифологизированную «модель» единства Возрождения как наследницы античной гармонии (понимавшейся до Ницше односторонне). Если Возрождение и предстает в некой гармонической целостности, то это, скорее, будет «гармония диссонансов».

Воссоздание образа человека ренессансной культуры: Франческо Сассетти через призму метода А. Варбурга

Сассетти представлен Варбургом как безупречно лояльный к воспроизводимой испокон века христианской традиции, призывающей полагаться на Божественный промысел. Э. Гомбрих в «Интеллектуальной биографии Аби Варбурга» особо отмечает, что Сассетти должно воспринимать и как донатора традиционного типа, который готов вкладывать средства в собственное увековечивание (в капелле Санта-Тринита), руководствуясь именно церковными, а не светскими мотивами [15, p. 170–171]. Но, как отмечалось выше, Варбург, анализируя послания своего персонажа, выделяет склонность Сассетти прибегать — при аргументации своих деловых действий, при отстаивании чести и достоинства рода, даже при соблюдении норм благочестия,— к смешанной символике христианства и язычества. Христианская и античная эмблематика, отражающая внутренние установки и жизненный кодекс Сассетти, выступает в данном случае идентификационным инструментарием, или маркерами обретаемой идентичности человека ренессансной культуры. «Он стремится противопоставить всё еще неразделенной мировой памяти — христианско-аскетическому и античногероическому культам — свою окрепшую веру в собственное Я, но не осознает всю глубину конфликта между силой отдельной личности и необъяснимой, неуправляемой властью судьбы» [13, с. 161–162].

Речь идет, прежде всего, об активном использовании в этой маркировке образа Судьбы-Фортуны (в том числе, в обращении Сассетти к сыновьям: «Я не ведаю, куда забросит нас Фортуна:

во всех круговоротах и опасностях, в которых мы живем, лишь Господь способен привести нас к спасительной гавани…» [13, с. 160]). Фортуна предстает как легитимная, хоть и языческая по своему происхождению, символическая фигура, к которой праведный христианин и одновременно ловкий делец Сассетти апеллирует, как бы «подключаясь энергетически». Ее символика сама по себе амбивалентна — как персонификация ветреной непостоянной удачи, способной «непостижимым образом превращаться из демона уничтожения в щедрую богиню изобилия, первоначальная мифологическая стихия которой прорывалась сквозь устоявшуюся традицию антропоморфного образа» [13, с. 163].

Тем самым Сассетти (точнее, Сассетти в варбургской интерпретации) идентифицирует себя как праведный христианин, меценат еще средневековой формации, но также — и непременно — как человек нового времени, сочетающий индивидуальную предприимчивость банкира и императив превозносящего античность гуманиста и потому всецело доверяющий знакам судьбы (что объяснимо в свете делового кризиса конца 80-х годов XV века). «Во время кризиса 1488 года ветреная богиня Фортуна неосознанно и симптоматично становится для Франческо Сассетти олицетворением высочайшего напряжения всех сил… Она служит пластической формулой равновесия между средневековой верой в Бога и ренессансной верой в собственные силы» [13, с. 165].

Эти качества свидетельствуют о подлинно ренессансном, то есть амбивалентном типе его личности. Потому, считает Варбург, столь рациональна и логична мотивация Сассетти в случае, когда он выступает заказчиком оформления родовой капеллы в церкви Санта-Тринита (Гирландайо) и барельефной композиции собственного саркофага (Сангалло): «…над его последним пристанищем размещалась картина христианского молитвенного прощания с возносящейся душой святого, а непосредственно под ним — рельеф с отчаянным языческим оплакиванием…» [13, с. 169] — христианский гуманизм и языческая бестиальная экспрессия встречаются здесь в рамках одной изобразительной программы.

Выводы

Подводя краткие итоги наших рассуждений, выскажем мысль о том, что образ ренессансного человека, реконструируемый Варбургом на примере Сассетти,— это персонификация почти непримиримой двойственности Ренессанса. Этот образ не нуждается в винкельмановской эстетической созерцательности, но высказывается «гуттаперчевым» языком глубинных смыслов античных символов. Флорентийский купец и банкир Сассетти предстает у Варбурга не столько в традиционном облике христианского гуманиста, преисполненного идей Пико делла Мирандолы о человеке как лучшем «произведении» Бога, поставленном в центр мироздания, между земным и небесным, или же неким титаном духа подобно «Давиду» Микеланджело, а сколько — полагаем, что подобное предположение не будет выглядеть натянутым,— тем, кто, интуитивно почувствовав рубежное время, доверился свободной игре сил судьбы и рационального расчета, тем самым воплотив в себе нарождающийся «дух капитализма».

Список источников

1. Bing G. A.M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1965. Vol. 28. P. 299–313.
2. Chernow R. The Warburgs: The twentieth-century odyssey of a remarkable Jewish family. New York: Vintage Books, 1994. 820 p.
3. Schoell-Glass Ch. Aby Warburg and anti-Semitism: political perspectives on images and culture. Detroit: Wayne State University Press, 2008. 264 p.
4. Винд Э. Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и ее значение для эстетики // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / под ред. Н. Мазур. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023. С. 33–43.
5. Варбург А. Итальянское искусство и мировая астрология в Палаццо Скифанойя в Ферраре (1912–1922) // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 191–224.
6. Доронченков И.А. Аби Варбург. Сатурн и Фортуна // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 7–48.
7. Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 368 с.
8. Warburg A. Dürer and Italian antiquity // Warburg A. Renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. P. 553–558.

9. Гинзбург К. «Ножницы» Аби Варбурга // Одиссей. Человек в истории. 2015–2016. Ритуалы и религиозные практики иноверцев во взаимных представлениях / гл. ред. А.О. Чубарьян; сост. С.И. Лучицкая. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2017. С. 349–379.
10. Михайлова-Смольнякова Е.С. Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 10–28.
11. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М.: Юристъ, 1996. 591 с.
12. Burckhardt J. Die Cultur der Renaissance in Italien. Basel: Schweighauser, 1860. 576 S.
13. Варбург А. Последнее волеизъявление Франческо Сассетти // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 137–190.
14. Фокеева В.П. Генезис идей Аби Варбурга в ницшеанской концепции: перспективы дионисийского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 11 (73), ч. 1. С. 182–185.
15. Gombrich E.H. Aby Warburg. An intellectual biography. With a memoir on the history of the Library by F. Saxl. London: The Warburg Institute, University of London, 1970. IX, 376 p., 65 p. of plates.

References

1. Bing, G. (1965) ‘A.M. Warburg’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, pp. 299–313.
2. Chernow, R. (1994) *The Warburgs: The twentieth-century odyssey of a remarkable Jewish family*. New York: Vintage Books.
3. Schoell-Glass, Ch. (2008) Aby Warburg and anti-Semitism: political perspectives on images and culture. Detroit: Wayne State University Press.
4. Wind, E. (2023) ‘The concept of cultural science (Kulturwissenschaft) Aby Warburg and her significance for aesthetics’, in Mazur, N. (ed.) *The world of images. Images of the world. An anthology of visual culture studies*. Saint Petersburg: European University in Saint Petersburg, pp. 33–43. (In Russ.)
5. Warburg, A. (2008) ‘Italian art and World astrology at the Palazzo Scifanoia in Ferrara (1912–1922)’, in Warburg, A. *The Great migration of images. A study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity*. Saint Petersburg: Azbuka-Classica Publ., pp. 191–224. (In Russ.)
6. Doronchenkov, I.A. (2008) ‘Aby Warburg. Saturn and Fortune’, in Warburg, A. *The Great migration of images. A study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity*. Saint Petersburg: Azbuka-Classica Publ., pp. 7–48. (In Russ.)
7. Toropygina, M.Yu. (2015) *Iconology. The Beginning. The problem of the symbol in Aby Warburg and the iconology of his circle*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
8. Warburg, A. (1999) ‘Dürer and Italian antiquity’, in Warburg, A. *Renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, pp. 553–558.
9. Ginzburg, K. (2017) ‘Scissors of Aby Warburg’, in Chubaryan, A.O. (ed.) *Odysseus. Man in history. 2015–2016. Mutual representations of rituals and religious practices of adherents of different faiths*. Moscow: Dmitry Pozharsky University, pp. 349–379. (In Russ.)
10. Mikhailova-Smolnyakova, E.S. (2019) ‘Maenad in motion: emotional potential of a classic pose’, *Vestnik RGGU. Seriya “Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya” = RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, (5), pp. 10–28. (In Russ.)
11. Burkhardt, J. (1996) *Renaissance culture in Italy. Research experience*. Moscow: Yurist Publ. (In Russ.)
12. Burckhardt, J. (1860) *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel: Schweighauser. (In Germ.)
13. Warburg, A. (2008) ‘The last will of Francesco Sassetti’, in Warburg, A. *The Great migration of images. A study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity.* Saint Petersburg: Azbuka-Classica Publ., pp. 137–190. (In Russ.)
14. Fokeeva, V.P. (2016) ‘Genesis of Aby Warburg’s ideas in Nietzschean conception: Dionysian element’, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul’turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki = Historical, philosophical, political and law sciences, culturology and study of art. Issues of theory and practice,* (11), part 1, pp. 182–185. (In Russ.)
15. Gombrich, E.H. (1970) *Aby Warburg. An intellectual biography. With a memoir on the history of the Library by F. Saxl.* London: The Warburg Institute, University of London.

Информация об авторе

Мальцев Константин Альбертович, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии, руководитель управления научно-исследовательской деятельности, Пермский государственный институт культуры, Пермь, Российская Федерация, k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736.

Information about the author

Konstantin Albertovich Maltsev, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Philosophy, Head of the Department of Scientific Research, Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation, k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736.

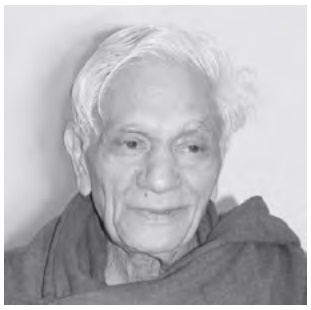
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 15.08.2025; одобрена после рецензирования 16.09.2025; принята к публикации 18.09.2025.
The article was received by the editorial board on 15 August 2025; approved after reviewing on 16 September 2025; accepted for publication on 18 September 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 298–302. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 298–302. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.018
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Улукашья, Улуки



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия



Аннотация. Статья посвящена обзору иконографии буддийских божеств — Улукашьи и Улуки, их образам в различных мандалах и символическому значению атрибутов. Рассмотрены шесть вариантов изображения Улукашьи в разных мандалах (Самвары, Шести Чакравартинов, Йогамбара, Калачакры, Бардо) с детальным описанием поз, цвета тела, количества рук и атрибутов: топор в мудре тарджани, дамару, кхатванга, ваджра, череп. Особое внимание уделено символике головы совы (свирепый облик, мудрость) и гирлянде из черепов (символ преодоления смерти). Описаны два варианта изображения Улуки в мандалах Джняна-дакини и Йогамбары. Указаны уникальные атрибуты (крюк, аркан), поза и особенности композиции. Работа опирается на классические тексты буддийской традиции (включая «Шри-бхагавад-абхисамайю» Луипы, тантру «Океан дакини», труды Цонкапы), а также на исследования Дж. Туччи и другие авторитетные источники. Приведенные сведения могут быть использованы для атрибуции и интерпретации буддийских икон, скульптур и изображений танка, изучения канонов иконографии в разных буддийских школах, исследования эволюции образов в буддийском искусстве. Научный перевод и комментарии к статье Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнены С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Улукашья, Улуки, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Улукашья, Улуки // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 298–302. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.018.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1250.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2025

Short communications article

Ulukasya, Uluki

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. The article provides an overview of the iconography of two Buddhist deities, Ulukasya and Uluki, including their representations in various mandalas and the symbolic meaning of their attributes. Six variations of Ulukasya's depiction are examined across different mandalas (Samvara, Six Cakravartins, Yogambara, Kalacakra, Bardo), with a detailed description of her poses, body color, number of arms, and attributes: a chopper in tarjani-mudra, damaru, khatvanga, vajra, and skull-cup (kapala). Special attention is given to the symbolism of the owl's head (representing fierceness and wisdom) and the garland of skulls (symbolizing the overcoming of death). Two variations of Uluki's depiction in the Jnana-dakini and Yogambara mandalas are also described, including unique attributes such as a hook and noose, as well as pose and compositional features. The article draws on classic texts from the Buddhist tradition, including Luipa's Sri-bhagavad-abhisamaya, the Ocean of the Dakinis Tantra, and Tsongkhapa's works, as well as research by G. Tucci and other authoritative sources. S.M. Belokurova completed the scientific translation and commentary of Lokesh Chandra's article from the "Dictionary of Buddhist Iconography".

Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Ulukasya, Uluki, Buddhist canon, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2025) 'Ulukasya, Uluki', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 298–302. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/ 1250. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 13, с. 3728.

Улукашья

1. Улукашья (тиб. Hug.gdoṅ.ma) — женское божество, защищающее северный вход мандалы Самвары [1, 12.55]. Изображается с головой совы со свирепым обликом, телом зеленого цвета. Улукашья находится под покровительством Амогхасиддхи. Может иметь две или четыре руки, которые держат топор в мудре тарджани и барабан дамару — справа и чашу-череп и кхатвангу (ритуальный жезл и одновременно символическое оружие божеств в яростных ипостасях.— *Прим. перев.*) — слева (ил. 1).

Согласно «Шри-бхагавад-абхисамайе Луипы» [2, p. 1427] — труду, написанному выдающимся индийским махасиддхой, мастером «Материнских тантр» (направление Ваджраяны, сосредоточенное на мудрости, простоте и глубинном понимании реальности; к этому направлению относятся, в частности, «Чакрасамвара-тантра», «Хеваджра-тантра» и другие тексты.— *Прим. перев.*),— Улукашья принадлежит к традиции Шри-чакрасамвары. Она олицетворяет тридцатую из тридцати семи природных составляющих просветления (бодхипакшайя-дхарма), а именно — «правильный образ жизни». Цонкапа (Tsoṅ.kha.pa) поясняет это понятие так: «жить так, чтобы не причинять вреда живым существам» (собрание сочинений, изданное в Лхасе) [Цит. по: 3, p. 9–10]. Согласно тантре «Океан дакини», Цонкапа отождествляет дакини с шестью йогическими стадиями сампанна-крамы в тантрах ануттара-йоги. Эти дакини являются шестью из восьми привратников в мандале Чакрасамвара. Улукашья символизирует вторую йогическую стадию дхьяны — медитацию на сущности пяти Татхагат (Будд.— *Прим. перев.*) [3, p. 48].

2. Улукашья (тиб. Hug.gdoṅ.ma) охраняет северные врата мандалы Шести Чакравартинов





1. **Улукашья**

2. **Улукашья**

3. **Улуки**

4. **Улуки**





(«идеальных правителей».— *Прим. перев*.) [1, 25.36]. Она изображается в желтом цвете, в позе выпада с опорой на левую ногу, с арканом в правой руке и черепом в левой (изображение колокола в правой руке на рисунках является нарушением) (ил. 2).

3. Улукашья охраняет врата в мандалу Йогамбара, у нее четыре лица, голова совы, торчащие вверх рыжие волосы. В своих шести руках она держит следующие предметы: ваджру, дамару (небольшой барабан), ваджрный топор — в левых; в правых — колокол (или эта рука находится в мудре объятия — алиньяна-мудре), кхатвангу (ритуальный жезл), череп. Богиня носит гирлянду из черепов и шкуру тигра. Тело Улукашьи окружено пламенем, она танцует на спине веталы (злой дух, демон.— *Прим. перев*.), стоя на лотосе левой ногой [4, p. 89].

4. Улукашья дважды встречается в мандале Калачакры [1, p. 90]. Она изображена в белом цвете, расположена справа от северных врат вместе с нагом Куликой (Царем Нагов, полубожественных существ в индуистской и буддийской мифологии.— *Прим. перев*.). Также она

встречается в северо-восточной части мандалы, и ее изображение связано с погребением умерших. Улукашья стоит в позе мандала-пада, в правой руке держит секач, в левой — чашу-череп. У нее три глаза, она обнажена, но изображается с пятью символическими украшениями (короной, серьгами, ожерельем, браслетами, поясом.— *Прим. перев.*) и гирляндой из черепов на шее.

5. Улукашья — одна из пяти звероголовых колдуний (тиб. Phra.men.ma) в мандале Бардо. Изображается с совиной головой, в синем цвете, с железным крюком (анкуша, ритуальный железный крюк, символизирует способность божества «заарканить», призвать или «вытащить» живых существ из круговорота страданий, а также привлечь благословение или определенные энергии в процессе медитации.— *Прим. перев*.) [5, p. 3/1.127 no.16].

6. Улукашья изображается в северо-восточной части мандалы Бардо, в синем цвете, с головой совы, в правой руке держит ваджру, в левой — меч [5, p. 3/1.127 no.16].

См. *Улуки*

Улуки

1. Улуки (тиб. Hug.pa.mo) — гневная богиня в северо-западной части мандалы Джняна-дакини [1, 4.9]. Ее тело окрашено в два цвета по вертикали — желтый и красный, сама Улуки сидит на восьми нагараджах (царях нагов). У нее голова совы, в правой руке — ваджрный крюк (ваджра-анкуша), а в левой — ваджра-аркан в траджани-мудре. Богиня восседает на лотосе со множеством лепестков (вишвабджа, или вселенский лотос.— *Прим. перев*.), расположенном на солнечном диске (ил. 3). Ее кулешей является Амитабха.

2. Улуки (тиб. Hug.pa.ma) находится на северо-западе первого круга мандалы Йогамбара вместе с Джняна-дакини [1, 14.9]. У нее растрепанные волосы, она сидит в позе уткутакасана (на корточках или полусидя, динамическая поза символизирует энергию, активность, готовность к действию.— *Прим. перев*.) на спине шакала (ил. 4). Фигура богини изображена на фоне солнечного диска, находящегося на лотосе. У Улуки голова совы, в правой руке — жезл, в левой — аркан.

Список источников

1. Nispannayogavali of Abhayakaragupta / ed. by B. Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949. 210 p. (Gaekwad's Oriental Series, № 109).
2. A complete catalogue of the Tibetan Buddhist canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur) / ed. by Hakuju Ui, Munetada Suzuki, Yenshō Kanakura, Tōkan Tada. Sendai: Tōhoku Imperial University, aided by the Saitō Gratitude Foundation, 1934. 701 p.
3. Wayman A. The Buddhist Tantras: Light on Indo-Tibetan Esotericism. New York: Samuel Weiser, 1973. 247 p.
4. Amṛtānanda V. Dharma-kośa-saṅgraha [Manuscript]. [S. p.]: s. n., 1826.
5. Tucci G., Ghersi E. Secrets of Tibet: being the chronicle of the Tucci expedition to Western Tibet (1933) / transl. from the Ital. by M.A. Johnstone. London; Glasgow: Blackie & Son, 1935. 210 p., [47] il.

References

1. Bhattacharyya, B. (ed.) (1949) *Nispannayogavali of Abhayakaragupta*. Baroda: Oriental Institute.
2. Ui, H., Suzuki, M., Kanakura, Y. and Tada, T. (eds.) (1934) *A complete catalogue of the Tibetan Buddhist canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur)*. Sendai: Tohoku Imperial University.
3. Wayman, A. (1973) *The Buddhist Tantras: Light on Indo-Tibetan Esotericism*. New York: Samuel Weiser.
4. Amṛtananda, V. (1826) *Dharma-kosa-sangraha* [Manuscript]. [N. p.]: [s. n.].
5. Tucci, G. and Ghersi, E. (1935) *Secrets of Tibet: being the chronicle of the Tucci expedition to Western Tibet (1933)*. London; Glasgow: Blackie & Son.

Информация об авторах:

Чандра Локеш, профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; экс-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, Нью-Дели, Индия.

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

Information about the authors:

Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.11.2025; принята к публикации 11.12.2025.

The article was received by the editorial board on 28 November 2025; accepted for publication on 11 December 2025.

Искусство Евразии
№ 4 (39) 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