

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Художественные школы в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: яркие представители и образцы

Artistic schools in fine arts, architecture and design: key representatives and masterpieces

№ 1 (40) 2026



ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 1 (40) 2026

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 1 (40) 2026

ISSN 2518-7767 (online)

«Искусство Евразии» — международный рецензируемый сетевой научный журнал открытого доступа.

Включен в перечень ВАК

(5.10.1 — Теория и история культуры и искусства).

Издается с 2015 года.

Периодичность издания — 4 номера в год.

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ

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

ИЗДАТЕЛЬ

ИП Белокурова Софья Михайловна

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ

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



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

Выпускающий редактор

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

Редактор отдела иностранных авторов

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

Редактор, переводчик

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

Дизайн, верстка

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

Корректор

Каланчина Ирина Николаевна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:

Е.К. Вахтер. Портрет художника Ционглинского Яна Францевича. (Фрагмент). XIX в. Челябинский государственный музей изобразительных искусств

Дата публикации: 30 марта 2026 г.

Категория информационной продукции: 12+

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

© Авторы статей, 2026

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2026

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Авдеева Вера Владимировна, канд. искусствоведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация

Алексеева Галина Васильевна, д-р искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Российская Федерация

Батырева Светлана Гарриевна, д-р искусствоведения, почетный член РАХ, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация

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

Боронова 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

Мушниковна 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. 1 (40) 2026

ISSN 2518-7767 (online)



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

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

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

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

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

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

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

FOUNDERS

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

PUBLISHER

Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

CONTACTS

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

Awards:

Gold medal "Worthy" of the Russian Academy of Arts (2022)
Medal of the Union of Mongolian Artists (2023)

Managing Editor

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

Editor of the Department of foreign authors

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

Editor, translator

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

Design and Layout

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

Proofreader

Irina N. Kalanchina

COVER ILLUSTRATION:

E.K. Vakhter. Portrait of the artist Jan Frantsevich Ciaglinski. (Fragment). 19th century. Chelyabinsk State Museum of Fine Arts

Publication date: 30.03.2026

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

© Authors of articles, 2026

© The Art of Eurasia, 2026

EDITOR-IN-CHIEF

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

EDITORIAL BOARD

Vera V. Avdeeva, Cand. Sc. (Art History), Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

Galina V. Alekseeva, Dr. Sci. (Art History), Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

Svetlana G. Batyreva, Dr. Sci. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation

Sophia M. Belokurova, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation

Sergey M. Budkeev, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Svetlana M. Gracheva, Dr. Sci. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Russian Federation

Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation

Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation

Elena V. Kopersak, Cand. Sc. (Art History), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

Gabriela Krist, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria

Natalia A. Levanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation

Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Academy of Fine Arts of the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Irina V. Fotieva, Full Dr. (Philosophy), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation

Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Evgeniy V. Yaylenko, Dr. Sci. (Art History), Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

От редактора (Шишин М.Ю.)	10
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Бороноева Т.А., Гомбоева А.Ж. Изобразительная Гэсэриада в коллекции Национального музея Республики Бурятия: генезис и развитие художественных образов в 1940–2020-е годы	14
Попова К. Путешествие из Урала в Сибирь: к датировке и атрибуции Скитской-Абалацкой иконы Божией Матери «Знамение» кисти сестры Ангелины	38
Чагина Е.В. Художественный металл Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии	54
Чап А.А. Фольклорные герои в произведениях тувинских камнерезов	66
ФОРУМ	
Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне — ведущая фигура французской школы морского пейзажа в XVIII веке	78
Гамова М.А. Мастер миниатюрной мозаики Георг Веклер и его работы в собрании Государственного исторического музея	96
Забродина Е.А. Мариенфельдский алтарь Иоганна Кербеке: влияние нидерландских художественных школ на живопись Вестфалии в XV веке	110
Мережников А.Н. «Призраки Эллады»: рецепция античной полихромии в программном цикле В.Д. Поленова	142
Савченкова А.А. Мастерская Эмбриаки как исторический конструкт	162
Сулоев И.Н. Развитие костромской иконописи с первой трети XVII века по 1682 год	180
Федотова Е.Д. Братья Андреас и Освальд Ахенбахи — ученики Дюссельдорфской академии художеств	192
Чудиновская Т.Г., Гуренович М.А. Художник Я.Ф. Ционглинский и его ученики: путь к пониманию новаторской педагогической системы	204
Этингоф О.Е. Формирование местного художественного центра в Новгороде на фоне искусства византийского мира	234
ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ	
Еремova Е.З. Классические традиции Императорского фарфорового завода в творчестве Татьяны Афанасьевой	258
Коперсак Е.В. Исследуя истоки русского патриотизма: летописи и былины в графике Сергея Тимохова	274
Романова Е.О. Становление творческого метода Е.Е. Климова: по материалам личных дневников художника (1921–1932)	296
Сюй Цзинчжу, Лаврентьева Е.А. Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия	314

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Карпеева А.П. История Воткинска, отлитая в металле

328

Расторгуев В.А. Лиможская эмаль: между реальностью и мифом

352

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Шарипутра

374

Editorial	10
EURASIAN HERITAGE	
Boronoeva, T.A. and Gomboeva, A.Zh. Visual Geseriad in the collection of the National Museum of the Republic of Buryatia: genesis and dynamics of artistic imagery in the 1940s–2020s	14
Popova, K. Journey from the Urals to Siberia: dating and attribution of the Skete-Abalak icon of the Mother of God of the Sign by Sister Angelina	38
Chagina, E.V. Artistic metalwork of the Transfiguration Church of the Aleksandrovsky Plant in Perm Governorate	54
Chap, A.A. Folklore heroes in the works of Tuvan stone carvers	66
FORUM	
Agratina, E.E. C.-J. Vernet was a leading figure of the French school of marine painting in the 18th century	78
Gamova, M.A. The master of miniature mosaic George Wekler and his works from the collection of the State Historical Museum	96
Zabrodina, E.A. The Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke: the influence of the Netherlandish schools on 15th century' Westphalian painting	110
Merezhnikov, A.N. "Ghosts of Hellas": reception of ancient polychromy in the program cycle by V.D. Polenov	142
Savchenkova, A.A. Embriachi workshop as a historical construct	162
Suloev, I.N. The development of Kostroma icon painting from the first third of the 17th century to 1682	180
Fedotova, E.D. The brothers Andreas and Oswald Achenbach — adherents of the Kunstakademie Düsseldorf	192
Chudinovskaya, T.G. and Gurenovich, M.A. The artist Jan Ciaglinski and his students: towards understanding an innovative pedagogical system	204
Etinhof, O.E. The formation of a local artistic center in Novgorod in the context of Byzantine art	234
ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES	
Eremova, E.Z. Classical traditions of the Imperial Porcelain Factory in the works of Tatiana Afanasyeva	258
Kopersak, E.V. Exploring the origins of Russian patriotism: chronicles and epics in Sergei Timokhov's graphic art	274
Romanova, E.O. The formation of Evgeny Klimov's creative method: based on the artist's personal diaries (1921–1932)	296
Xu, Jingzhu and Lavrentieva, E.A. Distinctive features of the language of the photo avant-garde: the question of extending the boundaries of this concept	314

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Karpeeva, A.P. The history of Votkinsk cast in metal

328

Rastorguev, V.A. The painted enamels of Limoges: between reality and myth

352

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Sariputra

374

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Многие из вас заметили, что иллюстрация, вынесенная на обложку, является, по сути, эпиграфом к главной теме номера. Нынешний выпуск открывает замечательная работа Е.К. Вахтер «Портрет художника Ционглинского Яна Францевича». Он хорошо известен и как замечательный живописец, и как талантливый педагог-новатор, воспитавший плеяду художников, ярко проявивших себя в России и в мире. Таким образом, важная и глубокая тема в искусстве — учитель и ученик — вновь становится центральной в нашем журнале. Мы благодарны авторам и убеждены, что читатели откроют здесь для себя много интересного.

В статьях наших авторов представлены мастера, внесшие выдающийся вклад в развитие того или иного направления в искусстве. Они передавали свои знания ученикам и сами у кого-то учились — так формировались линии преемственности творческой традиции. Но этим не исчерпывается тема. Есть и другие ее аспекты, которые открываются только при внимательном изучении биографии и творческой деятельности художника. Так, мастер может найти особый художественный прием, создать замечательные произведения и тем открыть новые, яркие пути в искусстве, по которым позднее пойдут сотни последователей, часто не менее талантливых. Всем известный пример связан с искусством античности, когда творчество великих мастеров через тысячелетие дало мощнейший импульс в эпоху Ренессанса. И если мы зайдем в любой класс художественной школы, училища, института, то на полках и в учебных композициях мы увидим слепки с греческих статуй и ренессансных классических скульптур. Заложенные в древности каноны живы и ныне: именно они, к примеру, вдохновили русского живописца В.Д. Поленова на создание обширного и уникального цикла «Призраки Эллады».

Это осевое течение, но есть и другие, не менее интересные, когда кто-то задает новый «аккорд», который, не затухая, будет звучать дальше и подхватываться другими художниками. В этом плане примечательно наследие К.-Ж. Верне, статья о котором опубликована в рубрике «Форум». В XVIII столетии пейзаж по своему значению заметно уступал исторической живописи и портрету. Сегодня же, посещая современные выставки, легко заметить, что он доминирует. Он стал лидером благодаря зрительским симпатиям; художники-пейзажисты получают высокие оценки и награды. Если вернуться к Верне, то именно он был одним из мастеров, привнесших в этот жанр необыкновенно много нового. Он настаивал на реалистичности изображения, уводя его от сочинительства и выдумки. Верне заложил основы того, что сейчас использует каждый пейзажист: работу на пленэре, стремление передать воздух, пространство, глубину, тонкие валеры цвета и выразительность композиции. Его полотна, посвященные, например, портам Франции, — это масштабные произведения, где пространство делится на две части: небо и кипучую припортовую жизнь на земле. Причем небо занимает, как правило, большую часть, и это не только красивый живописный прием, но и эмоциональная доминанта. Верне был не только живописцем, но и теоретиком, и его труды заложили основу особой

традиции в теории искусства — создания мастерами учебных пособий, которые помогли вступающим на путь молодым художникам во всём мире. Таким образом, понятие школы утрачивает привычный тип студии, где опытный педагог работает с учениками, а обретает поистине безграничный характер.

Одним из центров развития пейзажа чуть позже стала Дюссельдорфская академия художеств, чья история неразрывно связана с именами талантливых братьев Андреаса (1815–1910) и Освальда (1827–1905) Ахенбахов. Судьбы этих мастеров были тесно переплетены с Россией, а их полотна хранятся во многих наших музеях, служа источником вдохновения и образцом для обучения отечественных живописцев.

Мы можем смотреть на искусство как на комплекс произведений, музейных собраний и коллекций. Но можем воспринимать его и как процесс вечного становления и обновления. В этом движении сосуществуют мастера, ученики, школы и традиции, развитие которых бывает то спокойным и плавным, то бурным; они могут дробиться и вновь воссоединяться. И вся толща жизни — и в прошлом, и в настоящем, и в будущем — пронизывается этими светящимися потоками, захватывая сердца и души людей. А для чего? Возможно, во имя того, о чем писал поэт и пророк Николай Гумилёв:

...Но что нам делать с розовой зарей
 Над холодеющими небесами,
 Где тишина и неземной покой,
 Что делать нам с бессмертными стихами?
 <...> Так век за веком — скоро ли, Господь? —
 Под скальпелем природы и искусства
 Кричит наш дух, изнемогает плоть,
 Рождая орган для шестого чувства.

Возможно, это шестое чувство как раз и необходимо сегодня, чтобы закончилась «фельетонная эпоха», как ее называл Герман Гессе, — или, точнее, в сегодняшних реалиях «эпоха фейков». И чтобы люди читали не о нефти и курсе валют, не о «светских новостях», а о поэзии и живописи, о расцвете таланта ученика того или иного Учителя, о Духе и Природе. Вот для чего великие художники тысячелетиями возвращают в человеке шестое чувство.

Михаил Шишин,
 главный редактор

Dear Readers!

As many may observe, the cover illustration serves as an epigraph to the primary theme of this issue. The current edition opens with a remarkable work by E.K. Vakhter, titled “Portrait of the Artist Jan Frantsevich Ciagliński.” He is widely recognized as both a distinguished painter and a gifted, innovative pedagogue who mentored a generation of artists, many of whom have achieved prominence both in Russia and internationally. The profound and significant artistic theme of teacher and pupil once again takes centre stage in our journal. We are grateful to our contributors and are confident that our readers will find much of interest within these pages.

The articles written by our contributors feature masters who have made significant contributions to the development of various artistic movements. These masters not only impart their knowledge to their students, but also continue the creative tradition by being students themselves. However, the subject of these articles extends beyond just the influence of these masters. Other aspects of their lives, such as their biographies and body of work, also play a crucial role in understanding their impact on the art world. For example, a master may refine a particular technique or create remarkable works that pave the way for new and vibrant paths in art, which are then followed by equally gifted artists. A well-known example of this can be seen in the art of antiquity, where the works of great masters provided a profound impetus to the Renaissance over a millennium later. This influence can still be seen today in art schools, colleges, and academies, where shelves and instructional arrangements are adorned with casts of Greek statues and classical sculptures from the Renaissance. The canons established in antiquity continue to resonate today, as seen in the extensive and unique cycle, “Ghosts of Hellas”, created by the Russian painter V.D. Polenov, who was inspired by these very principles.

This represents a pivotal current, yet there are others, no less compelling, where a practitioner strikes a new “chord” that resonates continuously, to be taken up by subsequent artists. In this regard, the legacy of C.-J. Vernet, featured in our “Forum” section, is particularly noteworthy. In the eighteenth century, landscape painting was significantly subordinate to history painting and portraiture. Today, however, a survey of contemporary exhibitions reveals its dominance. It has emerged as a leading genre through popular acclaim, with landscape artists receiving high critical praise and prestigious awards. Returning to Vernet, he was a seminal figure who introduced extraordinary innovations to the genre. He insisted on a realistic approach, steering the landscape away from artificial composition and mere invention. Vernet established the foundations of what is now fundamental to every landscapist: en plein air practice, the endeavour to capture atmosphere, space, and depth, as well as subtle valeurs of colour and expressive composition. His canvases, such as those depicting the ports of France, are large-scale works that bisect the space between the sky and the bustling maritime life below. Notably, the sky typically occupies the greater portion of the composition, serving not merely as a formal device but as the emotional dominant. Vernet was both a painter and a theorist; his writings initiated a distinctive tradition in art theory — the creation of instructional manuals by masters that have guided aspiring artists worldwide. Thus, the concept of a “school” transcends the traditional studio setting, where a senior teacher instructs pupils, and instead acquires a truly boundless character.

The Kunstakademie Düsseldorf played a crucial role in the advancement of landscape painting, with its legacy closely intertwined with the renowned Achenbach brothers, Andreas (1815–1910) and Oswald (1827–1905). These talented artists had a strong connection to Russia, and their works can be found in numerous museums, serving as both a source of inspiration and a didactic example for Russian painters.

Art can be seen as a combination of individual works, museum collections, and private collections. However, it can also be viewed as a continuous process of becoming and renewal. Within this dynamic, there is a coexistence of masters, students, schools, and traditions, with their development ranging from peaceful and fluid to tumultuous, sometimes causing division and other times bringing unity. These radiant currents permeate all aspects of life — past, present,

and future — captivating the hearts and souls of humanity. For what purpose? Perhaps for the sake of that which the poet and prophet Nikolay Gumilev wrote of:

But what can we do with the pink sunset
over the cooling heavens
where there is silence and an unearthly peace,
what can we do with immortal poems?
<...> So age after age — how soon, O Lord? —
under nature and art's scalpel
our spirit screams, our flesh is exhausted,
giving birth to the organ of the sixth sense.

Arguably, this sixth sense is precisely what is required today to bring an end to the “Age of the Feuilleton” (Das Feuilletonistische Zeitalter), as Hermann Hesse termed it — or, more accurately in today's realities, the “Age of Fakes”. It is needed so that people might read not of oil prices and exchange rates, nor of “celebrity news”, but of poetry and painting, of the burgeoning talent of a pupil under a particular Master, and of Spirit and Nature. This is why great artists have, for millennia, nurtured this sixth sense within humanity.

Mikhail Shishin
Chief Editor



Научная статья

УДК 7.036/.038:7.046(571.54)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.001

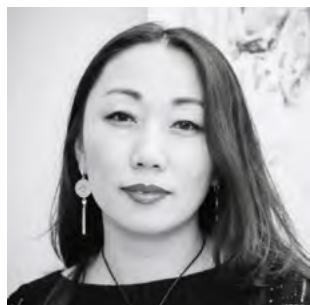
Изобразительная Гэсэриада в коллекции Национального музея Республики Бурятия: генезис и развитие художественных образов в 1940–2020-е годы



Бороноева Татьяна Анатольевна

Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация

tatboronoeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0042-6779>, SPIN-код (Science Index): 3393-7165



Гомбоева Арюна Жамсуевна

Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация

aryunabalzh@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-2197-8384>, SPIN-код (Science Index): 8855-8443

Аннотация. Статья посвящена анализу коллекции изобразительной Гэсэриады Национального музея Республики Бурятия, насчитывающей более трехсот экспонатов. Цель исследования — проследить процесс формирования этой коллекции, отражающий динамику художественных интерпретаций бурятского героического эпоса «Гэсэр» мастерами разных поколений на протяжении 1940–2020-х годов. Особое внимание уделяется роли эпоса как фундамента бурятской культурной идентичности и символа национального самосознания. В работе также рассматриваются современные тенденции в воплощении образа Гэсэра, включая интеграцию традиционных техник с новыми цифровыми технологиями. Примененный в исследовании комплексный междисциплинарный подход позволил объединить историко-культурный анализ для изучения художественных интерпретаций эпоса «Гэсэр» в контексте исторических и культурных изменений в Бурятии со сравнительным и формально-стилистическим методами анализа произведений разных художников и периодов для выявления общих тенденций и индивидуальных особенностей. В статье прослеживается динамика развития изобразительной Гэсэриады, показан вклад художников разных поколений в создание визуальных образов эпического героя и его мира. Работа также освещает создание артефактов, символизирующих Гэсэра как эпического героя, в рамках подготовки к празднованию тысячелетия эпоса в 1995 году. Рассматривается вклад творческого коллектива под руководством председателя Всебурятской ассоциации развития культуры Д.-Н.Д. Дугарова в создание станового знамени Гэсэра, комплекта воинского снаряжения, а также тронов Гэсэра и его супруги (хатан). Кроме того, анализируются панно Д.Г. Санжицыбикова, выполненные в технике рельефной резьбы по дереву на сюжеты эпоса. Особый акцент сделан на современном этапе (с 2014 года), когда традиционные техники воплощения образа Гэсэра сочетаются с новыми технологиями, такими как нейросети и цифровое искусство. Этот период представлен в коллекции музея работами Е. Болсобоева, Д. Кантаковой, А. Ишигенова. Результаты исследования демонстрируют, что коллекция изобразительной Гэсэриады

Национального музея Республики Бурятия является не только собранием художественных произведений, но и живым отражением динамики восприятия эпоса «Гэсэр» в обществе. От ранних реалистических иллюстраций до современных цифровых экспериментов, каждый этап развития коллекции свидетельствует о стремлении художников осмыслить и передать вечные ценности эпоса, адаптируя их к современному контексту. Особо отмечается важность привлечения молодого поколения через современные медиа и художественные формы.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство, искусство Бурятии, бурятский героический эпос, образ Гэсэра, Национальный музей Бурятии, коллекция, национальная культура, живопись, графика, цифровое искусство

Для цитирования: Бороноева Т.А., Гомбоева А.Ж. Изобразительная Гэсэриада в коллекции Национального музея Республики Бурятия: генезис и развитие художественных образов в 1940–2020-е годы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 14–37. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1264>.

Original article

Visual Geseriad in the collection of the National Museum of the Republic of Buryatia: genesis and dynamics of artistic imagery in the 1940s–2020s

Tatiana A. Boronoeva

National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
tatboronoeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0042-6779>, SPIN-code (Science Index): 3393-7165

Aryuna Zh. Gomboeva

National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
aryunabalzh@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-2197-8384>, SPIN-code (Science Index): 8855-8443

Abstract. The article focuses on the analysis of the visual arts collection at the National Museum of the Republic of Buryatia, which consists of over three hundred exhibits dedicated to the national epic Geser. The study aims to trace the development of this collection, highlighting the evolution of artistic interpretations of the Buryat heroic epic 'Geser' from the 1940s to the 2020s by artists of different generations. Special attention is given to the epic's role as the foundation of Buryat cultural identity and a symbol of national self-awareness. The paper also examines contemporary trends in depicting the image of Geser, including the integration of traditional techniques with new digital technologies. The study utilises a comprehensive multidisciplinary approach, combining historical and cultural analysis to examine the evolution of artistic interpretations of the 'Geser' epic within the context of historical and cultural shifts in Buryatia, with comparative and formal-stylistic methods to identify general trends and individual characteristics in the works of various artists and periods. The article traces the developmental dynamics of the visual Geseriad, highlighting the contributions of different generations of artists to creating

the visual imagery of the epic hero and his world. It also sheds light on the creation of artefacts symbolising Geser as an epic hero during the preparations for the epic's millennium celebration in 1995. The article reviews the contribution of the creative team led by D.-N. Dugarov, Chairman of the All-Buryat Association for the Development of Culture, who produced Geser's fundamental banner, a set of military equipment, and the thrones of Geser and his khatan (queen). Additionally, the article analyses D.G. Sanzhitsybkov's panels, executed in the technique of relief wood carving based on epic plots. Special emphasis is placed on the modern stage (since 2014), where traditional techniques of embodying Geser's image are combined with new technologies, such as neural networks and digital art. During this period, the museum's collection was enriched with works based on the 'Geser' epic by E. Bolsoboev, D. Kantakova, and A. Ishigenov. The research findings demonstrate that the visual Geseriad collection of the National Museum of the Republic of Buryatia is not just a repository of artworks, but a living reflection of the evolving social perception of the 'Geser' epic. From early realistic illustrations to contemporary digital experiments, each stage of the collection's development testifies to the artists' desire to comprehend and convey the eternal values of the epic, adapting them to the modern context. The article also highlights the importance of engaging the younger generation through modern media and artistic forms.

Keywords: contemporary fine arts, art of Buryatia, Buryat heroic epic, Geser, National Museum of the Republic of Buryatia, collection, national culture, painting, graphics, digital art

For citation: Boronoeva, T.A. and Gomboeva, A.Zh. (2026) 'Visual Geseriad in the collection of the National Museum of the Republic of Buryatia: genesis and dynamics of artistic imagery in the 1940s–2020s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 14–37. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.001.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1264>. (In Russ.)

Введение

Национальная культура представляет собой сложную систему, жизнеспособность которой обеспечивается через преемственность и актуализацию традиций, выступающих связующим звеном между прошлым и современностью. Национальные художественные школы стремятся выявить и адаптировать лучшие образцы родного фольклора, оживляя их в творческом сознании последующих поколений. Особую роль в этом процессе играет изучение и популяризация бурятского героического эпоса «Гэсэр», воплощенного в многочисленных произведениях изобразительного искусства.

Сегодня героический эпос «Гэсэр» признается важнейшим памятником культурного наследия Центральной Азии и входит в число выдающихся достижений мировой цивилизации [1]. Образ национального героя Гэсэра стал центральным символом бурятской культуры, имеющим универсальное значение. По точному выражению Баира Сономовича Дугарова, народного поэта Бурятии, «эпос — это культурный код, в котором зашифровано будущее народа, его создавшего. “Абай Гэсэр” <...> это сказительское Слово. Слово, обращенное к потомкам»¹.

Более века ученые занимаются исследованием бурятской версии героического эпоса о Гэсэре, от первых публикаций до современности. Становление и развитие бурятского гэсэроведения неразрывно связано с именами известных исследователей, среди которых А.И. Уланов, Н.О. Шаракшинова, М.П. Хомонов, С.Ш. Чагдуров, М.И. Тулуханов, Б.С. Дугаров, Л.Ц. Санжеева, Н.Н. Николаева и другие. В фокусе внимания ученых были исторические корни эпоса «Гэсэр», сравнительный анализ устных вариаций бурятской версии с тибетскими и монгольскими аналогами, а также определение его исторического, культурного и духовного значения для бурятского народа.

Научные труды о репрезентации образа Гэсэра в изобразительном искусстве Бурятии появились в середине XX века. Важнейшие из них принадлежат ряду исследователей, включая И.И. Соктоеву, Л.И. Цыреннимаеву, Т.А. Бороноеву, Т.Е. Алексею и других [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Их исследования, в частности, основываются на богатейшей коллекции Национального музея Республики Бурятия, который хранит в своих фондах более 300 музейных предметов, посвященных героическому эпосу. Авторы провели детальный анализ этапов становления коллекции, особенностей эволюции изобразительного стиля, развития традиций

¹ Дугаров Б.С. Свет Гэсэриады // Буряад Үнэн [Информационное агентство]. 11 марта 2020 г. URL: <https://burunen.ru/news/society/64400-svet-geseriady/> (дата обращения 07.11. 2025).

передачи сакрального содержания мифологического сюжета и художественной интерпретации образа в творчестве бурятских мастеров.

Опираясь на значительный вклад предыдущих поколений мастеров и исследователей, современное бурятское искусство демонстрирует новый виток обращения к традиционной тематике, в том числе к героическому эпосу «Гэсэр». Возникают вопросы о способах воплощения образов Гэсэра в современном изобразительном искусстве, а также о восприятии значения героя в культурном пространстве XXI века, что определяет *актуальность* настоящей статьи.

Целью представленной работы является проведение комплексного анализа произведений изобразительного искусства из коллекции Национального музея Республики Бурятия для выявления ключевых характеристик и тенденций отображения образа Гэсэра в 1940–2020-е годы. Материалом послужили более 300 экспонатов, относящихся к различным эпохам и жанрам, начиная с периода становления национального бурятского искусства и заканчивая современными работами молодых художников. *Методологическую* базу исследования составили историко-культурный анализ, а также сравнительный и формально-стилистический методы изучения произведений искусства.

Статья впервые предлагает систематизированный анализ многообразия произведений изобразительного искусства, включая уникальные предметы декоративно-прикладного искусства, сосредоточенных в коллекции музея и посвященных эпосу «Гэсэр». Образы героя рассматриваются в различных исторических и жанровых аспектах, от классических иллюстраций до современных артефактов, созданных творческими коллективами (например, проекты Всебурятской ассоциации развития культуры под руководством Д.-Н.Д. Дугарова). Особый акцент сделан на изучении перспективных современных тенденций взаимодействия традиционного изобразительного искусства с технологиями цифрового искусства и нейросетевыми моделями, что открывает возможности для междисциплинарных исследований в области визуализации уникального культурного наследия.

Формирование изобразительной традиции (1940–1950-е)

В основе «Гэсэриады» лежит концепция прихода небесного божества в мир людей для противостояния силам зла. Как отмечает Б.С. Дугаров, именно этот сакральный сюжет трансформировал сказание в масштабную национальную эпопею, где центральной темой выступает триумф созидательного начала над разрушительным. Гэсэр в данном контексте предстает не просто небесным посланником, а защитником человечества,

чья миссия гарантирует благополучие и само существование рода [9, с. 6].

Анализируя трансформацию этого образа в визуальной культуре, Т.Е. Алексеева подчеркивает, что формирование изобразительного канона эпоса началось в 1940-х годах и было связано с намеченным на 1942 год торжественным празднованием 600-летия сказания и подготовкой сводного поэтического текста «Гэсэра» (Великая Отечественная война прервала эти планы) [2, с. 16]. Этот процесс шел параллельно с литературоведческой работой: к 1946 году Н.Г. Балдано завершил монументальную реконструкцию сводного текста объемом в 25 тысяч строк [1, с. 4]. Несмотря на то что война скорректировала сроки празднования, создание иллюстраций стало важным государственным заказом. Т.Е. Алексеева отмечает, что для художников того времени работа над образом Гэсэра приобрела глубокий патриотический подтекст, становясь визуальным символом веры в неизбежную победу над агрессором.

Заслуженный деятель искусств РСФСР Цыренжап Сампилович Сампилов (1893–1953) первым из художников приступил к разработке эскизов иллюстраций; его отдельные листы датируются 1940 годом. В музейной коллекции «Графика» хранятся 50 работ мастера, выполненных в технике акварели, туши и гуаши. Искусствовед Л.И. Цыреннимаева выделяет в данном собрании шесть серий, в которых художник представляет образы героев сказания: от монументального исполинского богатыря в воинском облачении с лицом доброго, простодушного воина до смешных, несколько не утраивающих чудовищ, изображенных в характерной авторской манере, полной добродушного юмора [8, с. 66]. В этих произведениях Ц.С. Сампилова особое внимание привлекают этнографические зарисовки (ил. 1), а также изображения животных, в частности, лошадей, которые были дороги художнику. Эти образы отличаются более глубокой проработкой и выразительностью формы.

Известно, что кроме Ц.С. Сампилова к теме Гэсэриады обращались Ф. Балдаев, Р. Мэрдыеев, Г. Павлов, А. Окладников и Т. Рудь [4].

Согласно мнению Л.И. Цыреннимаевой, графика заслуженного деятеля искусств Бурятской АССР Филиппа Ильича Балдаева (1909–1982), отражающая тему героической эпопеи «Гэсэриада», является ярким примером передачи традиционных мотивов бурятского народного эпоса средствами изобразительного искусства. Она представлена в музейной коллекции 13 листами, составляющими два цикла — 1944 и 1958 годов. В 1944 году художник создал семь листов в технике «тушь», в которых изображены подвиги Гэсэра-младенца, картины мирной жизни, бытовые сценки и т.д.



1. Ц.С. Сампилов.
Эскиз к эпосу «Гэсэр».
1940–1944.
Картон, тушь, акварель.
39 × 54.
Национальный музей
Республики Бурятия.
Фото: С.И. Ильин

[8, с. 67]. Каждый лист насыщен энергией борьбы добра со злом и торжества над врагом. Особо примечателен сюжет, запечатлевший победу Гэсэра, где он отрывает голову чудовищу. Художник подчеркнул могучую силу младенца через гиперболизированное изображение отлетающего тела монстра, а роль героя-защитника дополнительно акцентирована образами родителей, застывших в оцепенении и страхе у колыбели (ил. 2). Серия работ Ф.И. Балдаева, созданная в 1958 году, состоит из пяти листов, выполненных в технике гуаши. Здесь Гэсэр предстает уже в образе зрелого воина, уверенно сражающегося с врагами.

В собрании музея сохранились пять листов Гэсэриады заслуженного деятеля искусств Бурят-Монгольской АССР, народного художника Бурятской АССР Романа Сидоровича Мэрдыеева (1900–1969). Работы «Рождение Гэсэра», «Гэсэр на Байкале», «Алмай Мэргэн», «Гэсэр на охоте» датируются 1941 годом и отличаются глубоким

знанием этнографии бурят, сказаний и мифов, национального быта начала XX века. В этих произведениях Р.С. Мэрдыеева отчетливо прослеживается романтический мотив ностальгии по уходящему укладу жизни, а также стремление запечатлеть минувшие дни. Особого внимания заслуживает мастерство художника в произведении «Гэсэр на Байкале» (ил. 3), где через образы легендарного героя и монументального озера передается самобытный дух бурятского народа. Мэрдыеев стал одним из первых художников, обратившихся к теме суровой и величественной природы Байкала. Его работы были впервые представлены широкой публике в 1940 году в Москве на I Декаде бурят-монгольского искусства [4, с. 17].

Лишь четыре произведения народного художника Бурятской АССР Георгия Ефимовича Павлова (1909–1976), посвященные теме героического эпоса «Гэсэр» (1942), сохранились в фондах музея. Т.А. Бороноева и Т.Е. Алексева подчеркивают,

2. **Ф.И. Балдаев.**

Иллюстрация

к «Гэсэру».

1944.

Бумага, тушь, перо.

19 × 24,5.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

3. **Р.С. Мэрдыеев.**

Гэсэр на Байкале.

1941.

Бумага, гуашь.

37,8 × 47,5.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин





4. Г.Е. Павлов.

**Иллюстрация к эпосу
«Гэсэр».**

1942.

Бумага, акварель, гуашь.
39 × 26,4.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

5. А.Н. Сахаровская.
Гэсэр и окаменевшие
воины.

Иллюстрация к эпосу
«Гэсэр».

1961.

Бумага, линогравюра.

Л.: 32,7 × 59,5;

и.: 27 × 53.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин



что фольклорные мотивы бурятской культуры были хорошо известны художнику с юных лет. Существующие наброски позволяют увидеть, как автор воспринимал эпос, наделяя его сказочными и величественными чертами, а также отражая небесные мотивы, свойственные сказанию [3, с. 108]. На всех четырех листах герои сюжета изображены в облачном обрамлении. Особенно выразителен рисунок «Бой быков», иллюстрирующий напряженную борьбу добра со злом, света с тьмой, представляющую собой ключевой конфликт эпоса (ил. 4).

Т.Е. Алексеева обращает внимание на культурологические корни и историческую обусловленность творчества известных бурятских мастеров живописи старшего поколения: «Общие черты произведений Ц. Сампилова, Р. Мэрдыеева, Ф. Балдаева, Г. Павлова на тему эпического сказания основаны на глубоком знании бытового уклада и жизни бурят начала XX века: детство и юность художников прошли почти в тех же условиях, которые описываются в легендарном фольклорном памятнике» [2, с. 17]. Реалистически проработанные, прочно привязанные к сюжету, подробные в этнографических деталях, эти работы производили впечатление вполне традиционных, решенных в мифологическом ключе творений художников [4, с. 5].

В 1959 году в Бурятском книжном издательстве вышел в свет один из вариантов «Гэсэра» на бурятском языке (сводный текст составил

Н. Балдано), приуроченный ко II Декаде бурятского искусства и литературы в Москве. В книгу вошла часть иллюстраций Ц. Сампилова, А. Окладникова, Г. Павлова, Ф. Балдаева. Оригиналы произведений первых бурятских художников пополнили фонды музея спустя многие годы после их создания. Так, начало формирования музейной коллекции изобразительной Гэсэриады относится к 1960 году, когда в собрание вошли работы Ц. Сампилова и Ф. Балдаева; позже, в 1972 и 1980 годах, фонды обогатились графикой Р. Мэрдыеева и Г. Павлова [3].

Переосмысление традиций (1960–1980-е)

Следующее большое поступление относится к 1980-м годам, когда были приобретены произведения А.Н. Сахаровской и Д.Г. Пурбуева, ставшие знаменательными в музейной коллекции [2, с. 20].

Начиная с 1960-х годов отмечается тенденция к переосмыслению культурных и духовных традиций, всплеск интереса к буддизму, что выражается в создании художественных произведений, базирующихся на символических системах и иконических знаках. Работы этого периода демонстрируют трансформацию традиционных мифологических сюжетов в рамках современного художественного дискурса.

Новую страницу в бурятской книжной графике открыла народный художник РСФСР Александра Никитична Сахаровская (1927–2004) своей серией иллюстраций к «Гэсэру» (ил. 5). В фондах музея хранится наиболее масштабная персональная

коллекция автора, насчитывающая более 70 предметов. Она включает линогравюры, созданные в 1961–1967 годах, и листы, выполненные в технике гуаши в 1985 году [2, с. 20].

В 1960-х годах А.Н. Сахаровская впервые попыталась создать книгу как стилистически единый организм, включая переплет, суперобложку, шмуцтитулы и концовки. Новое понимание задачи во многом диктовалось избранной техникой черно-белой линогравюры. Ее контрастность и резкий динамичный штрих оттеняют главную идею произведения: борьбу светлого, доброго начала, олицетворяемого Гэсэром, с темными силами — чудовищами-мангадхаями. При некоторой архаичности и порой прямолинейном использовании элементов традиционной буддийской тхангописи, иллюстрации А.Н. Сахаровской отвечали духу времени [4, с. 6]. Искусствовед И.И. Соктоева, автор первой рецензии на работы художницы, подчеркивает: акцент в них сделан не на детальном изображении конкретных эпизодов, а на передаче общего духа и настроения той жизненной основы, из которой произрастает сюжет. Иными словами, приоритетом для художницы становится не повествовательная точность, а эмоциональная выразительность, позволяющая зрителю ощутить саму суть эпохи [6, с. 42]. Несомненно одно: автору удалось уйти от этнографической иллюстративности и подняться до создания самостоятельных, драматических образов.

Доржи Гармаевич Пурбуев (род. 1941), заслуженный художник РФ, в своем творчестве обращается к «Гэсэру» через призму буддийской философии, используя весь комплекс выразительных средств: орнамент, буддийскую тхангопись, традиции буддийской ксилографии и т.д. В коллекции музея хранятся более 30 произведений художника, посвященных теме Гэсэриады. Подготовленное им новое издание «Гэсэра» (1975) уже не иллюстративно: из галереи образов Пурбуев отбирает троих: героя Абай Гэсэра, его жену и старика-улигершина (ил. 6). Мужество воина, красота и беззащитность женщины, мудрость старости воспринимаются как три ступени человеческого бытия. По наблюдению Т.Е. Алексеевой, «для воплощения своего творческого замысла — создать выразительные образы героев повествования, наполненные эмоциональной энергией, — автор использовал смешанную технику (акварель, гуашь, тушь), которая давала возможность колористического поиска цветовых контрастов и тонких тоновых переходов» [2, с. 20].

К этому же периоду относится произведение художницы Аллы Ойдоповны Цыбиковой (1951–1998) — знаковая монументальная роспись «На земле Гэсэра». Эскиз (1982, ил. 7–9) хранится в коллекции музея и представляет собой ценный материал для искусствоведческого анализа.

Создание монументальной росписи «На земле Гэсэра» (1983) в фойе Бурятского академического театра драмы имени Х. Намсараева стало важным этапом в творчестве А.О. Цыбиковой. Эта темперадная фреска, занимающая 150 кв. метров, — первый опыт художницы в технике монументальной росписи. Именно это произведение стало целостным художественным высказыванием мастера, отражающим ее мировоззрение и стремление к синтезу традиционного и современного искусства. Композиция объединяет историю театрального искусства, культуру Бурятии и демонстрирует преемственность традиций. Идея единства прошлого и настоящего проявляется в изображении народного эпоса «Гэсэр» и повседневной жизни Бурятии. Герои сказания вписываются в общую космологию, где природа и человеческая жизнь неразрывно связаны. Концепция «Небо — Земля — Человек» находит отражение в образе Гэсэра — сына Неба, исполняющего свою миссию на Земле. Взаимодействие элементов эпоса с современной жизнью подчеркивает значимость передачи традиций последующим поколениям.

Новый этап в освоении эпоса (1990–2000-е)

Одним из значительных этапов в истории бурятской культуры стало празднование 1000-летнего юбилея народного эпоса «Гэсэр» в 1995 году. Благодаря усилиям общественности, представителей бурятской интеллигенции, науки, культуры вышло постановление Президиума Верховного Совета БурАССР от 15 ноября 1990 года, первая строка которого гласит: «Согласиться с предложением Президиума Бурятского отделения Советского фонда культуры о проведении летом 1995 года фестиваля “Эпос “Гэсэр” — сокровище народов Центральной Азии”». К важному мероприятию начали готовиться заранее, значительный вклад внесла Всебурятская ассоциация развития культуры (ВАРК, 1991) во главе с первым президентом ассоциации, народным художником РСФСР, членом-корреспондентом РАХ Даши-Нимой Дугаровичем Дугаровым.

Основной вклад ВАРКа заключается в создании уникальных артефактов, символизирующих Гэсэра как эпического героя. Становое знамя Гэсэра (1993), комплект воинского снаряжения, троны Гэсэра и хатан, выполненные творческим коллективом — мастерами З.Д.-Н. Дугаровым, Ц.А. Цыжиповым, Д.Б. Батуевым, Э.В. Павловым и др., — это не просто предметы декоративно-прикладного искусства, а визуальные манифестации эпического мира (ил. 10–11). Создание этих артефактов стало возможным благодаря общим стараниям художников, ученых и общественных деятелей, объединенных вокруг ВАРКа. Под руководством Д.-Н.Д. Дугарова и Б.С. Дугарова

6. **Д.Г. Пурбуев.**

Гэсэр.

Из цикла «Гэсэр».

1976.

Бумага, акварель.

Л.: 15,5 × 12;

и.: 7,5 × 7,5.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

7. **А.О. Цыбикова.**

На земле Гэсэра.

Триптих, левая часть.

Эскиз.

1982.

Картон, гуашь, темпера.

70,5 × 126.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин





8. А.О. Цыбикова.
На земле Гэсэра.
Триптих, центральная
часть. Эскиз.

1982.

Картон, гуашь, темпера.
70,5 × 43.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

9. А.О. Цыбикова.
На земле Гэсэра.
Триптих, правая часть.
Эскиз.
 1982.
 Картон, гуашь, темпера.
 70,5 × 126.
 Национальный музей
 Республики Бурятия.
 Фото: С.И. Ильин



осуществлялся тщательный отбор иконографических мотивов, выбор материалов и технологий, что позволило создать произведения, сочетающие в себе традиции бурятского искусства и современные художественные тенденции. В конце 2000-х годов президентом ВАРКа Г.Н. Манжуевым предметы были переданы в дар музею, где и хранятся в коллекции декоративно-прикладного искусства.

Наряду с упомянутыми произведениями эта же коллекция включает и четыре панно (1974), выполненные народным мастером Дансараном Гармаевичем Санжицыбиковым (1927–2007) в технике рельефной резьбы по дереву на сюжеты героического эпоса «Гэсэр». Работы, поступившие в фонд музея в 1979 году, представляют собой цельное повествование, разворачивающееся словно страницы книги, вырезанные умелой рукой мастера.

В своих произведениях Санжицыбиков, безусловно, опирался на традиции бурятской художественной школы, стремясь переосмыслить опыт таких мастеров, как Г.Е. Павлов и А.Н. Сахаровская. Этот поиск особенно заметен в панно «Бой быков», где мастер точными линиями передает динамику и мощь схватки, но при этом смягчает экспрессию за счет округлых облаков, в отличие от более драматичных образов Г.Е. Павлова. В панно «Победа над чудовищем» (ил. 12) мастер обращается к лаконичным формам народного искусства, создавая выразительные образы Гэсэра и его противника, характерные для бурятских улигеров [10, с. 130].

В преддверии 1000-летнего юбилея «Гэсэриды» одновременно два художника — Т.С. Манжуев и Ч.Б. Шенхоров — обратились к иллюстрированию эпоса. В рисунках Тумэна Сергеевича

Манжеева (1957–2004) сказалось тяготение к театральной условности, характерное для его станковых работ: каждый лист художник выстраивает как отдельную мизансцену, выбирая близкий к рампе ракурс [4, с. 6]. 30 иллюстраций мастера размером 19 × 19 см вошло в книгу «Абай Гэсэр Богдо хаан» на бурятском языке, изданную в 1995 году Бурятским книжным издательством.

Заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ Чингиз Бадмаевич Шенхоров (род. 1948), как и в свое время Д.Г. Пурбуев, обращается к традициям буддийской печатной книги и народной орнаментики. В коллекции музея хранится серия из 55 листов, выполненных как в цвете (гуашь), так и в черно-белом варианте (тушь, перо). Каждая работа поражает своей особенностью: богатым художественным воображением автора, глубоко погруженного в традиции буддийской живописи — танга. В обликах чудовищ узнаются черты гневных буддийских защитников — сахюусанов. Как отмечает С.М. Белокурова, «Ч.Б. Шенхоров не копирует образ целиком, а лишь творчески переосмысляет, komponует детали, меняет позы, вносит новые элементы» [11, с. 37]. Концепция общего эпического мира выражена изображением большого солнечного круга и декоративно выразительных облаков, служащих фоном происходящих событий (ил. 13). Использование художественных приемов, заимствованных из буддийского искусства, позволяет работам Ч.Б. Шенхорова находиться в стилистическом поле традиционного бурятского изобразительного искусства «буряад зураг», которое традиционно сочетает фольклорные мотивы и элементы буддийской культуры.

10 | 11
—
12



10. **Ц.А. Цыжипов,
Д.Б. Батуев,
Э.В. Павлов.**
Троны Гэсэра и хатан.

1993.

Дерево, краски
минеральные, резьба,
роспись.

Основание:

54 × 114 × 104,
спинка: 170 × 115 × 12;
основание: 50 × 96 × 99,
спинка: 118 × 99 × 5,5.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин



11. **Мастера
Всебурятской
ассоциации развития
культуры (ВАРК, 1991).
Сэргэ (становое знамя)
Гэсэра.**

1993.

Дерево, металл, конский
волос; резьба, чеканка,
штамповка.

250 × 83,5.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

12. **Д.Г. Санжицыбиков.**
**Победа над чудовищем.
Панно.**

1974.

Дерево, ручное
изготовление, резьба.
35 × 57 × 2,5.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

В 1992 году коллекция изобразительной «Гэсэриады» пополнилась небольшим количеством графических листов заслуженного художника Бурятии Даниила Трофимовича Олоева (ил. 14). Подробно описывая обстоятельства появления произведений и творческое решение (использование акватинты),

Т.Е. Алексеева подчеркивает уникальность подхода мастера к осмыслению эпоса и открывает новые грани интерпретации национальных символов: «Как рассказал Д. Олоев, в 1991 году первый бурятский кинорежиссер Б. Халзанов предложил художнику создать произведения по мотивам бурятского

13. Ч.Б. Шенхоров.
Борьба (Война) Гэсэра
с Шэрэм-Мината-
ханом.
Из серии иллюстраций
к бурятскому эпосу
«Абай Гэсэр Богдо
хаан».
1993.
Бумага, тушь, перо.
Паспарту:
45 × 40;
изображение: 24,9 × 21,4.
Национальный музей
Республики Бурятия.
Фото: С.И. Ильин





14. Д.Т. Олов.

Битва.

Иллюстрация к эпосу
«Гэсэр» из цикла
«Абай Гэсэр-хан».

1991.

Бумага, офорт цветной,
акватинта.

32 × 43.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

героического эпоса «Гэсэр» для его нового проекта. <...> Он создал четыре листа, которые в кратком воспроизведении охватывают главные моменты из эпоса: ликование, когда Гэсэр спускается с небес, битва, победа, пир. Не следуя хронологии повествования, художник на листах изобразил основные сюжетные мотивы, на которых строится рассказ эпоса. Композиции графических работ напоминают буддийские житийные иконы с тонкими тональными переходами, которым соответствует техника акватинты, где художник применил свою авторскую технологию. В центре — главный герой, по сторонам — сопутствующие герою события, кроме сюжета заточения чудовища, который построен по классическому образцу» [2, с. 21].

Современный подход к эпосу «Гэсэр» (2010–2020-е)

Новый этап для обновления художественной коллекции Гэсэриады наблюдается с 2014 по 2020-е годы. В этот период были приобретены произведения по мотивам эпоса «Гэсэр» Е.А. Болсобоева, Д.В. Кантаковой и др.

В собрании музея представлена коллекция графических произведений по мотивам эпоса «Гэсэр», включающая более 10 работ заслуженного художника Республики Бурятия Евгения Анатольевича Болсобоева (род. 1971). Они выполнены в технике гравюры на пластике. Как отмечает сам художник, он пришел к теме «Гэсэриады» через интерес к шаманизму, важнейшему элементу духовной культуры бурят, и эпос «Гэсэр» для мастера, как и для многих художников Бурятии, стал силой и источником вдохновения и творческих поисков [3, с. 112].

Гравюры Е.А. Болсобоева, объединенные общим замыслом героического эпоса («Гэсэр Хан», «Стрела Гэсэра», «Битва Запада и Востока», «Утро», «Битва Гэсэра с Мангадхаем», «Битва с чудовищем»; ил. 15), привлекают внимание гармоничным сочетанием динамической энергии и статичной торжественности. Художник активно применяет выразительные композиционные приемы — энергичные диагонали, экспрессивные круговые формы, насыщенный штрих, — позволяющие достичь максимальной эмоциональной интенсивности.

Несмотря на утверждение Е.А. Болсобоева о том, что эпос «Гэсэр» является шаманским гимном бурятского народа, произведения мастера демонстрируют влияние буддийской традиции. Образ главного героя в листе «Гэсэр Хан» представлен художником в качестве божества-защитника «дамжана», держащего стрелу в левой руке и сидящего верхом на своем ездовом животном — «вахане». Таким образом, гравюры Е.А. Болсобоева представляют собой не просто иллюстрации к эпосу «Гэсэр», а глубокое художественное исследование, раскрывающее многослойность мифологического сознания бурятского народа, в котором прослеживается синтез этих двух традиций, создающий уникальный национальный культурный код.

В 2022 году в коллекцию музея при поддержке Министерства культуры Бурятии приобретена серия из 35 иллюстраций к эпосу «Гэсэр» молодого художника Даримы Кантаковой (род. 1991). Выпускница Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Д.В. Кантакова посвятила значительную часть своего творчества исследованию национальной идентичности, обращаясь к традиционным архаическим сюжетам и мотивам. Иллюстрации к эпосу «Гэсэр», выполненные в качестве дипломной работы в 2019–2020 годах, вызвали широкий резонанс в профессиональном сообществе (ил. 16–17).

По словам Д.В. Кантаковой, эпос «Гэсэр» — это безграничный источник вдохновения и возможностей для творческого самовыражения. В ее концепции художник выступает как современный улигершин (народный сказитель), пропускающий миф через себя и передающий его зрителям. Художница акцентирует внимание на моментах инициации и взросления героя, представляя зрителю сцены, ранее не нашедшие отражения в изобразительном искусстве. Выбор сюжетов, таких как «Костер» и «Прощение», свидетельствует о стремлении раскрыть психологическую глубину персонажей и сложность их морального выбора [12, с. 165]. Техника офорта с ее многослойным травлением и разнообразием фактур усиливает впечатление от созданных художественных образов.

В 2023 году, по завершении персональной выставки «Порталы» в Улан-Удэ, бурятский художник А.В. Ишигенов передал две свои работы в дар Национальному музею. Александр Ишигенов (род. 1970) с отличием окончил графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в 2001 году. Мастер является членом Санкт-Петербургского союза художников и в настоящее время работает

художником-декоратором Государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург).

Буддийские ценности, идеи трансформации и просветления играют ключевую роль в работах А.В. Ишигенова. Особое место в его творчестве занимает тема Гэсэра, художник рассматривает этот эпос как неотъемлемую часть мировой культуры, как драгоценный камень в сокровищнице народного творчества. Он подчеркивает, что сказание, повествующее о победе добра над злом, является важным элементом «разноцветной мозаики», составляющей картину мира². Через призму буддийской философии Ишигенов исследует вечные вопросы бытия, используя образы Гэсэра и других персонажей эпоса как символы духовного поиска и нравственного совершенствования.

Две графические работы А.В. Ишигенова из собрания музея — «Праздник» и «Тумэн» — служат характерными примерами авторской интерпретации темы Гэсэриады (ил. 18–19). В листе «Праздник» художник запечатлел женщину в традиционном монгольском костюме, символизирующую хранительницу очага и опору материального мира. Силуэты буддийских храмов на заднем плане подчеркивают неразрывную связь с духовными истоками. В работе «Тумэн» мужская фигура с нагайкой олицетворяет силу, защиту и внутреннюю работу. Через эти образы автор транслирует идею взаимодополняемости мужского и женского начал, образующих гармоничное единство.

Сегодня, осознавая непреходящую ценность своего собрания, Национальный музей Республики Бурятия уделяет особое внимание не только сохранению, но и активному пополнению и популяризации фондов. Важным событием стало создание в 2020 году электронного каталога «Лики Гэсэра», приуроченного к 1025-летию бурятского героического эпоса. Этот проект, обеспечивший доступ широкой интернет-аудитории к уникальной коллекции, является важным этапом цифровизации культурного наследия региона.

В сентябре 2024 года открылась международная выставка «Наследие Гэсэриады». Это совместный проект музея, Центра креативных индустрий «Хэб-Хаб», РОО «Буряад Соел» и студии бурят-монгольской каллиграфии «Титэм-арт». Став значимым культурным событием, экспозиция объединила актуальные художественные практики и каллиграфические произведения, вдохновленные героическим эпосом «Гэсэр» [13, с. 4–7]. Ключевой концепцией экспозиции стало представление уникальной изобразительной коллекции Гэсэриады из фондов музея как фундамента для современных творческих поисков, а также демонстрация работ

² Небесное письмо расскажет о Гэсэре // Санкт-Петербургские ведомости. 2022. № 107 (7190) от 16.06.2022. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/v-peterburge-otkrylas-buryatsko-mongolskaya-vystavka-zhivopisi-i-kalligrafii/> (дата обращения 07.11.2025).



15. **Е.А. Болсобоев.**
Битва с чудовищем.
Из серии «Эпос Гэсэр».
2017.
Бумага, тушь, гравюра
на пластике.
61 × 43; 50 × 35.
Национальный музей
Республики Бурятия.
Фото: С.И. Ильин

„Битва с Чудовищем“

Е. Болсобоев 2017г

16. **Д.В. Кантакова.**

Схватка.

**Из серии иллюстраций
к эпосу «Гэсэр».**

2020.

Бумага, смешанная

техника, акватинта.

33,2 × 37,4; 24,4 × 24.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин



современных мастеров-каллиграфов, предлагающих новые интерпретации эпоса. Выставка продемонстрировала потенциал синергии между традиционной культурой и современным искусством.

Особый интерес на выставке вызвали произведения, созданные с применением VR-технологий и нейросетей, которые позволяют трансформировать традиционные способы презентации материала. Ярким примером стала работа Валентины Дамбаевой «Карающий меч Гэсэра» (смешанная техника: комикс, нейросети, печать, тушь; ил. 20–21). Это произведение представляет собой

новаторский опыт в области выразительных средств, где образ Гэсэра переосмыслен в стилистике аниме. Подобная визуализация делает героя более понятным и актуальным для молодежной аудитории. Данный эксперимент открывает перспективы для создания комиксов и анимационных фильмов по мотивам этого эпического сказания, способствуя популяризации бурятской культуры. Интеграция инновационных технологий в работу с фольклорным наследием позволяет формировать новые художественные формы, сохраняя при этом культурную идентичность.



17. Д.В. Кантакова.
Три брата.
Из серии иллюстраций
к эпосу «Гэсэр».
2020.
Бумага, смешанная
техника, акватинта.
33,2 × 37,2; 24,6 × 24,8.
Национальный музей
Республики Бурятия.
Фото: С.И. Ильин

Выводы

Анализ обширного собрания Национального музея Республики Бурятия позволил установить, что художественная рецепция героического эпоса «Гэсэр» прошла значительный путь — от реалистической иллюстративности середины XX века до сложных философско-символических интерпретаций современности. Установлено, что изобразительный канон Гэсэриады развивался путем синтеза академических традиций, иконографии буддийского искусства и актуальных цифровых практик. Исследование подтвердило,

что импульсом к качественной трансформации образов становились масштабные юбилейные мероприятия и деятельность национальных объединений, в частности Всебурятской ассоциации развития культуры (ВАРК), чьи проекты способствовали актуализации эпического наследия.

Современное искусство активно переосмысливает классические сюжеты, обогащая их новыми смыслами и неординарными художественными решениями, вплоть до применения цифровых технологий и мультимедийных средств. Опыты художников, работающих как в традиционных техниках

18. **А.В. Ишигенов.**

Праздник.

2001.

Офорт, акватинта.

26,3 × 17,5; 19 × 12,5.

Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин





19. А.В. Ишигенов.

Тумэн.

2001.

Офорт, акватинта.

37 × 27,5; 20,5 × 13.

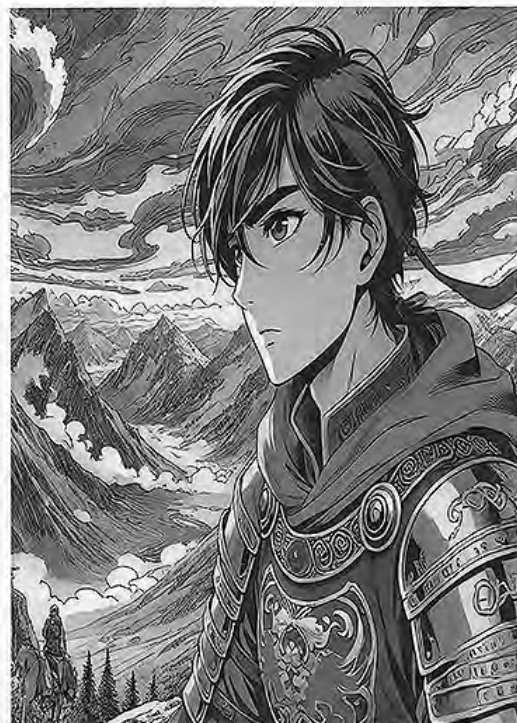
Национальный музей

Республики Бурятия.

Фото: С.И. Ильин

20. **В.Б. Дамбаева.**
Карающий меч Гэсэра.
(Часть 1).

2024.
Комикс; бумага рисовая,
тушь, нейросети, печать.
61 × 86.
Частная коллекция



ᠭᠡᠰᠡᠷᠠ
ᠬᠡᠷᠠᠵᠢᠶᠢᠮᠡᠴᠢ

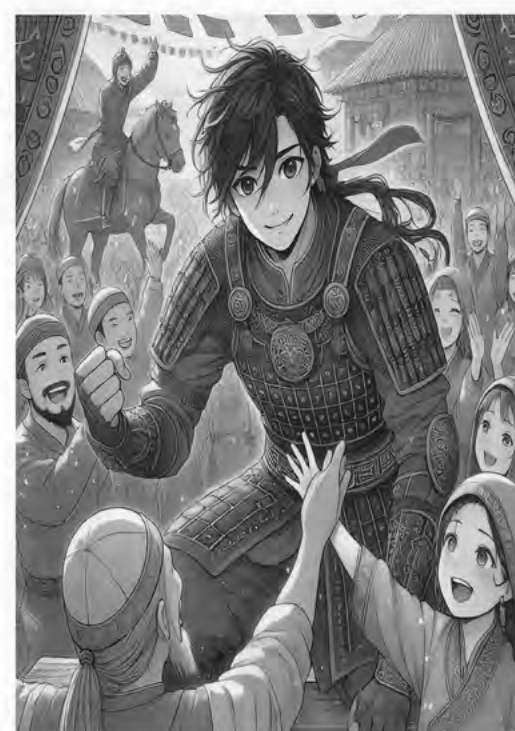


21. **В.Б. Дамбаева.**
Карающий меч Гэсэра.
(Часть 2).

2024.
Комикс; бумага рисовая,
тушь, нейросети, печать.
61 × 86.
Частная коллекция



ᠭᠡᠰᠡᠷᠠ
ᠬᠡᠷᠠᠵᠢᠶᠢᠮᠡᠴᠢ



(А.В. Ишигенов), так и с цифровыми инструментами и нейросетевыми алгоритмами (В.Б. Дамбаева, Д.В. Кантакова и другие), в исследовании изобразительной Гэсэриады рассматриваются впервые. Интеграция цифровых технологий, VR и нейросетей открывает новые, ранее недоступные возможности для интерпретации и популяризации эпоса «Гэсэр», делая его более актуальным и привлекательным для современного, особенно молодого, зрителя. Примером успешных проектов стали выставка «Наследие Гэсэриады» и электронный каталог «Лики Гэсэра».

Эпос «Гэсэр» продолжает оставаться центральным символом бурятской культуры, служа основой для формирования национальной идентичности и национального самосознания. Его интерпретации в искусстве способствуют передаче этих ценностей молодому поколению. Национальный музей Республики Бурятия играет ключевую роль в сохранении, изучении и популяризации изобразительной Гэсэриады через пополнение фондов, организацию выставок, создание электронных каталогов и участие в международных проектах.

Список источников

1. Дампилова Л.С., Нолев Е.В., Дугаров Б.С., Николаева Н.Н. Наследие Гэсэриады в общественно-политическом и академическом дискурсах в Бурятии // Эпос «Гэсэр» — духовное наследие народов Центральной Азии : сб. науч. ст. / отв. ред. Л.С. Дампилова. Улан-Удэ: Изд-во ИМБТ СО РАН, 2025. С. 3–8.
2. Алексеева Т.Е. История коллекции изобразительной «Гэсэриады». Национальный музей Республики Бурятия // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 1. С. 14–23.
3. Бороноева Т.А., Алексеева Т.Е. Лики Гэсэриады (электронный каталог коллекции). Опыт Национального музея Республики Бурятия // Бурятский героический эпос «Гэсэр». Из прошлого в будущее : мат-лы науч.-практ. конф. / ред. Е.В. Асалханова. Иркутск: Репроцентр+, 2024. С. 102–115.
4. Бороноева Т.А. Образы Гэсэриады в книжной графике Бурятии в 1960–1990-е гг. // Труды Национального музея Республики Бурятия / редкол.: Т.А. Бороноева, Б.Ц. Гомбоев. Улан-Удэ: [б. и.], 2014. С. 5–7.
5. Соктоева И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. 157 с.
6. Соктоева И.И. Образы бурятского эпоса // Искусство. 1966. № 9. С. 42–43.
7. Цыреннимаева Л.И. Национальная тема в творчестве А. Сахаровской: исследование. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2020. 160 с.
8. Цыреннимаева Л.И. Эволюция развития темы Гэсэриады в бурятской графике // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 64–68.
9. Дугаров Б.С. Бурятская Гэсэриада — песнь во времени и пространстве // Абай Гэсэр Богдо Хан / перев. С. Липкина. Улан-Удэ: Издательство Бурятского научного центра СО РАН, 2007. С. 6.
10. Жамбаева Т.И. Сюжеты эпоса «Гэсэр» в исполнении бурятского резчика по дереву Дансарана Санжицыбикова (1927–2007) // Бурятский героический эпос «Гэсэр». Из прошлого в будущее : мат-лы науч.-практ. конф. / ред. Е.В. Асалханова. Иркутск: Репроцентр+, 2024. С. 121–132.
11. Белокурова С.М. Образ Гэсэра в творчестве художников XX–XXI веков: к постановке проблемы // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 32–41. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.008>.
12. Николаева Л.Ю. Образ Гэсэра-ребенка в иллюстрациях Даримы Кантаковой // Бурятский героический эпос «Гэсэр». Из прошлого в будущее : мат-лы науч.-практ. конф. / ред. Е.В. Асалханова. Иркутск: Репроцентр+, 2024. С. 157–170.
13. Наследие Гэсэриады : каталог выставки Национального музея Республики Бурятия. Улан-Удэ: ЦКИ «Хэб-Хаб», 2025. 48 с.

References

1. Dampilova, L.S., Nolev, E.V., Dugarov, B.S. and Nikolaeva, N.N. (2025) 'The heritage of the Geseriad in socio-political and academic discourses in Buryatia', in Dampilova, L.S. (ed.) *The epic of Geser — the spiritual heritage of the peoples of Central Asia*. Ulan-Ude: IMBT SO RAN Publ., pp. 3–8. (In Russ.)
2. Alekseeva, T.E. (2021) 'The history of the fine art "Geser" collection. National Museum of the Republic of Buryatia', *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (1), pp. 14–23. (In Russ.)

3. Boronoeva, T.A. and Alekseeva, T.E. (2024) 'Faces of the Geseriad (electronic collection catalogue). Experience of the National Museum of the Republic of Buryatia', in Asalkhanova, E.V. (ed.) *Buryat heroic epic "Geser": From the past to the future*. Irkutsk: Reprintsentr+ Publ., pp. 102–115. (In Russ.)
4. Boronoeva, T.A. (2014) 'Images of the Geseriad in book graphics of Buryatia in the 1960s–1990s', in Boronoeva, T.A. and Gomboev, B.Ts. (eds.) *Proceedings of the National Museum of the Republic of Buryatia*. Ulan-Ude: [s. n.], pp. 5–7. (In Russ.)
5. Soktoeva, I.I. (1988) *Fine and decorative arts of Buryatia*. Novosibirsk: Nauka Publ. (In Russ.)
6. Soktoeva, I.I. (1966) 'Images of the Buryat epic', *Iskusstvo = Art*, (9), pp. 42–43. (In Russ.)
7. Tsyrennymaeva, L.I. (2020) *The national theme in the work of A. Sakharovskaya: a study*. Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya. (In Russ.)
8. Tsyrennymaeva, L.I. (2009) 'Evolution of the development of the Geseriad theme in Buryat graphics', *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Buryat State University*, (10), pp. 64–68. (In Russ.)
9. Dugarov, B.S. (2007) 'Buryat Geseriad — a song in time and space', in *Abay Geser Bogdo Khan*. Transl. by S. Lipkin. Ulan-Ude: Buryat Scientific Center SB RAS Publ., p. 6. (In Russ.)
10. Zhambaeva, T.I. (2024) 'Plots of the "Geser" epic performed by the Buryat woodcarver Dansaran Sanzhitsybikov (1927–2007)', in Asalkhanova, E.V. (ed.) *Buryat heroic epic "Geser": From the past to the future*. Irkutsk: Reprintsentr+ Publ., pp. 121–132. (In Russ.)
11. Belokurova, S.M. (2023) 'The image of Geser in the works of artists of the 20th and 21st centuries: to pose the problem', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 32–41. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.008. (In Russ.)
12. Nikolaeva, L.Yu. (2024) 'The image of the child Geser in the illustrations of Darima Kantakova', in Asalkhanova, E.V. (ed.) *Buryat heroic epic "Geser": From the past to the future*. Irkutsk: Reprintsentr+ Publ., pp. 157–170. (In Russ.)
13. Anon. (2025) *The Heritage of the Geseriad* [Exhibition catalog of the National Museum of the Republic of Buryatia]. Ulan-Ude: Kheb-Khab Center for Creative Industries Publ. (In Russ.)

Информация об авторах

Бороноева Татьяна Анатольевна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, директор, Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация, tatboronoeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0042-6779>, SPIN-код (Science Index): 3393-7165.

Гомбоева Арюна Жамсуевна, кандидат исторических наук, ученый секретарь, Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация, aryunabalzh@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-2197-8384>, SPIN-код (Science Index): 8855-8443.

Information about the authors

Tatiana Anatolievna Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Director, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation, tatboronoeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0042-6779>, SPIN-code (Science Index): 3393-7165.

Aryuna Zhamsuevna Gomboeva, Cand. Sc. (History), Scientific Secretary, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation, aryunabalzh@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-2197-8384>, SPIN-code (Science Index): 8855-8443.

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 03.02.2026; принята к публикации 04.02.2026.

The article was received by the editorial board on 27 October 2025; approved after reviewing on 03 February 2026; accepted for publication on 04 February 2026.



Научная статья
УДК 75.046(470.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.002

Путешествие из Урала в Сибирь: к датировке и атрибуции Скитской-Абалацкой иконы Божией Матери «Знамение» кисти сестры Анжелины



Попова Кася

Музей «Невьянская икона», Екатеринбург, Российская Федерация
kasya20@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-2522-1621>

Аннотация. В статье исследуется список одной из самых почитаемых чудотворных икон Сибири — Скитская-Абалацкая Божия Матерь «Знамение» из коллекции Красноярского краеведческого музея, которая сейчас находится в Знаменском скиту Дивногорска. Вопрос о научном изучении, датировке и атрибуции памятника до сих пор не ставился. Благодаря архивным источникам и публикациям удалось заполнить эту лакуну, подтвердить провенанс из иконописной мастерской Ново-Тихвинского монастыря Екатеринбурга, установить имя автора — сестры Анжелины, ее мирское имя и биографию. Памятник рассмотрен в контексте своего времени: икона выполнена в прогрессивном для второй половины XIX века византийском стиле, представляющем собой симбиоз академического искусства и традиционного иконописания. Анализ памятника позволил определить, чем именно рассматриваемый список отличается от первообраза, и затронуть проблему подобия в иконописи. Показано, что к концу XIX века иконописная мастерская Ново-Тихвинского монастыря достигла высокого профессионального уровня: такое высококлассное произведение живописного искусства, как Скитская-Абалацкая (Абалацкая) икона, не могло возникнуть на пустом месте.

Ключевые слова: иконопись, Урал, Абалацкая (Абалацкая) икона, Абалацкая Божия Матерь, Богоматерь Знамение, Ново-Тихвинский монастырь, Знаменский скит, сестра Анжелина, византийский стиль

Благодарности: Автор выражает искреннюю благодарность сестрам Александро-Невского Ново-Тихвинского монастыря, М.Ю. Нечаевой, игуменье Иоанно-Введенского монастыря Анне, М.Ю. Елькину, И.Г. Фёдорову.

Для цитирования: Попова К. Путешествие из Урала в Сибирь: к датировке и атрибуции Скитской-Абалацкой иконы Божией Матери «Знамение» кисти сестры Анжелины // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 38–53. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1260>.

Original article

Journey from the Urals to Siberia: dating and attribution of the Skete-Abalak icon of the Mother of God of the Sign by Sister Angelina

Kasya Popova

Nevyansk Ikon Museum, Ekaterinburg, Russian Federation
kasya20@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-2522-1621>

Abstract. The article examines a copy of one of Siberia's most venerated miraculous icons, the Skete-Abalak Mother of God of the Sign (Skitskaya-Abalaksкая Znamenie), from the collection of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. The icon is currently located in the Znamensky Skete in Divnogorsk. The scientific study, dating, and attribution of this monument have not yet been addressed. However, the use of archival sources and publications allowed for this gap to be filled and the icon's provenance from the icon-painting workshop of the Novo-Tikhvinsky Monastery in Ekaterinburg to be confirmed. Furthermore, the identity of the author was established as Sister Angelina, including her secular name and biographical details. This monument is examined in the context of its time, as it was executed in the Byzantine style, which was considered progressive for the second half of the 19th century. This style represents a symbiosis of academic art and traditional icon painting. The analysis of the monument allowed for the differences between this copy and the original to be determined, while also addressing the problem of likeness in icon painting. It was established that by the end of the 19th century, the icon-painting workshop of the Novo-Tikhvinsky Monastery had attained a high level of professionalism. This is evident in the Skitskaya-Abalatskaya icon, a high-quality work of pictorial art that could not have been created without a strong foundation of skill and expertise.

Keywords: icon painting, the Urals, Abalak Icon, Abalak Mother of God, Our Lady of the Sign, Novo-Tikhvinsky Monastery, Znamensky Skete, Sister Angelina, Byzantine style

Acknowledgements: The author wishes to express sincere gratitude to the sisters of the Alexander Nevsky Novo-Tikhvinsky Monastery, M.Yu. Nechaeva, Abbess Anna of the Ioanno-Vvedensky Monastery, M.Yu. Elkin, and I.G. Fedorov.

For citation: Popova, K. (2026) 'Journey from the Urals to Siberia: dating and attribution of the Skete-Abalak icon of the Mother of God of the Sign by Sister Angelina', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 38–53. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.002. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1260>. (In Russ.)

Введение

Абалацкая¹ икона Божией Матери «Знамение» — одна из самых чтимых святынь Сибири. «Божия Матерь на Абалацкой иконе изображается

так же, как на новгородской Знаменской, а именно: с распростертыми и воздетыми к небесам дланями и с Предвечным, но еще не родившимся, а только воплотившимся и находившимся во утробе

¹ Мы считаем корректным историческое написание названия иконы: так она именуется в «Сказании», так и у А.И. Сулоцкого. Притяжательное прилагательное, образованное от географического названия, пишется иначе — Абалацкий монастырь. При цитировании воспроизводится орфография источника.



1. Сестра Ангелина (Абакумова).

Скитская-Абалацкая икона Божией Матери «Знамение».

1886,

Ново-Тихвинский монастырь, Екатеринбург. Дерево (кипарис), шпонки тыльные врезные, левкас, темпера, масло, золочение, цировка.

91 × 68 × 5.

Красноярский краевой краеведческий музей.

Фото: И.Г. Фёдоров

**2. Сестра Ангелина
(Абакумова).
Скитская-Абалацкая
икона Божией Матери
«Знамение».**

(Фрагмент).
1886,
Ново-Тихвинский
монастырь, Екатеринбург.
Красноярский краевой
краеведческий музей.
Фото: И.Г. Фёдоров



Богоматерней младенцем; с тем впрочем отличием, что на Абалацкой иконе по сторонам Приснодевы изображаются еще предстоящими, на правой — святитель и чудотворец Мирликийский Николай, на левой — преподобная Мария Египетская, которых на новгородской Знаменской нет», — отмечает А.И. Сулоцкий [1, с. 112].

Один из ее списков XIX века — Скитская-Абалацкая Божия Матерь «Знамение» из коллекции Красноярского краеведческого музея (ил. 1–2) — сейчас находится на ответственном хранении в церкви возрожденного Знаменского скита в Дивногорске — городе Красноярской ГЭС.²

Икона является «мерою и подобием» прообраза: «пять четвертей длины, один аршин ширины, на кипарисной доске, исполненная в строго византийском стиле в живописной мастерской при

Тихвинском женском монастыре, пожертвована неким казаком К.Ф. Бабенковым Успенскому монастырю»³ (в Красноярске) в 1886 году.

Икона — как живопись, так и золочение — выполнена на высоком профессиональном уровне. По мнению красноярского реставратора Дмитрия Ильина, которому довелось с ней работать, по качеству исполнения и эффекту иллюзорности эта икона выглядит не провинциальной, а приближенной к лучшим образцам, написанным столичными живописцами.

Вопрос о датировке и атрибуции этого великолепного памятника до сих пор не ставился и не получил научного решения, что неудивительно, поскольку к изучению поздней иконописи всерьез приступили только в нашем веке и многие коллекции пока остаются малоисследованными.

² Музейное описание памятника: «Богоматерь “Знамение” Абалацкая с Николаем Чудотворцем и Марией Египетской на полях. Конец XIX в. (1887–1889 гг. ?), Екатеринбург (?). Дерево, левкас, резьба по левкасу, темпера, масло, золочение. 91 × 68 × 5 см. Поступила в Красноярский краеведческий музей между 1925 и 1930 гг. Храмовая икона Красноярского Знаменского скита, размещалась в трапезной до освящения храма в 1891 г. Инв. КККМ о/ф 9700/1173 ЖИ-1295. Происхождение: написана в Екатеринбургском женском Тихвинском монастыре на средства красноярского казака К.Ф. Бабенкова. Икона поступила в музей между 1925–1930 гг. Храмовая икона Красноярского Знаменского скита, размещалась в трапезном корпусе (до освящения храма в 1891 г.)».

³ Описание Красноярского Знаменского общежительного мужского скита // Енисейские епархиальные ведомости. 1904. № 7–8. С. 238.

Сведения об этой иконе содержатся в работе дивногорского исследователя И.Г. Фёдорова, изучавшего историю Красноярских монастырей вообще и Знаменского скита в частности. В 2019 году он опубликовал изданную в 1914 году редкую брошюру иеромонаха Серапиона, где названо имя написавшей икону монахини — сестры Ангелины из Ново-Тихвинского монастыря Екатеринбург [2, с. 102–106]. Эта информация и послужила нам отправной точкой.

Специального исследования деятельности екатеринбургской монастырской иконописной мастерской не существует, архив монастыря утрачен. Результаты изучения Синодального периода истории монастыря — крупнейшего на Урале и одного из крупнейших в стране — подытожила М.Ю. Нечаева в недавно изданной монографии [3].

Сведения из дореволюционных «исторических описаний» монастыря В. Иконникова (1875), Н.П. Штейнфельда (1892) и С.В. Керского (1901) обобщены в очерке об иконописной и живописной мастерских Ново-Тихвинского монастыря в монографии Н.М. Турцовой «Женщины-иконописцы» — первом издании, затрагивающем эту неисследованную гендерную тему [4, с. 244–248].

Отметим, что изучение иконописи требует комплексного подхода: как искусствоведческого анализа, так и исторических методов, в частности источниковедческого. Цель представленного в статье исследования — с их помощью уточнить атрибуцию и датировку памятника, определить его стилевые особенности, источник иконографии и условия создания, а также восстановить основные этапы биографии иконописицы, используя архивные документы.

Краткая история иконописной мастерской

Начало иконописной мастерской Ново-Тихвинского монастыря можно отнести к 1838 году, когда пять сестер начали обучаться живописному и иконному искусству у мастера Уктусского завода Чирышева [5, с. 48]. В дальнейшем уроки насельницам давали другие художники, в том числе и выпускники Академии художеств, а сами сестры преподавали рисование в епархиальном училище. Таким образом, уральский монастырь одним из первых в России занялся женским художественным образованием.

Необходимость иконописной мастерской монастырю диктовала прежде всего экономика. Женские обители были по определению беднее мужских, существовали в основном за счет своих

трудов и не могли себе позволить нанимать художников даже для поновления старых икон, не говоря уже о написании новых или о росписи храмов. При этом писание образов признавалось занятием не только богоугодным, но и выгодным; известно, что прп. Серафим Саровский советовал дивеевским насельницам избавиться от нужды, занявшись иконописанием [4, с. 124]. В XIX веке именно благодаря монашествующим художницам женское иконописание стало явлением значимым и обозримым.

Сейчас с трудом можно осознать гигантские объемы российского рынка икон. Еще Павел Алеппский заметил, что в России «у всякого в доме имеется бесчисленное множество икон... и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо любовь и вера их к иконам весьма велики» [6, с. 32]. Представление о массовом ремесленном «производстве благолепия» в середине XIX века дают следующие цифры: Холуй производил от 1,5 до 2 млн. образов в год, а только из Мстёры в 1879 году по железной дороге и на лошадях отправлено 1,25 млн. икон [7, с. 166, 171].

Очевидно, что такие огромные объемы производства должны были обеспечиваться соответствующим спросом, и Екатеринбург в этом смысле не был исключением. Если в июле 1873 года из 429 насельниц Ново-Тихвинского монастыря в иконописной мастерской работали десять [5, примеч. VII], то в 1904 году, как подсчитала комиссия Екатеринбургской консистории, — 45: пять мастериц, десять учениц и еще 30 человек, приучающихся и присматривающихся к работе; сверх того, три чеканщицы и две при них ученицы, две рисовальщицы по материи, две резчицы по дереву, одна выжигальщица и две при ней ученицы (ил. 3).

Монастырь, располагавший в начале XX века крупнейшими иконописными и рукодельными мастерскими в России, являлся обучающим центром для монашествующих иконописиц. Отсюда во многие более молодые обители Урала и Сибири отправляли опытных мастериц. Или же, напротив, монахинь командировали в Екатеринбург. Так, в 1886 году из Тобольска по просьбе настоятельницы Иоанно-Введенского монастыря Миропии в Ново-Тихвинский монастырь были приняты для обучения иконописанию две девицы, в 1887 году — еще две; курс продолжался около двух лет [8, с. 440].

По фотографии⁵ (конца XIX – начала XX века) иконописной Ново-Тихвинского монастыря можно

⁴ Так у Иконникова, который не совсем точен: Андрей Иванович Чирышев действительно из семьи мастеровых, но к тому времени уже переписался в общество мещан Екатеринбург, а с 1835 года работал цеховым мастером. Его сводная сестра поступила в Ново-Тихвинский монастырь, приняла постриг под именем Евтропии и в дальнейшем преподавала рукоделие в монастырском училище [5, с. 335].

⁵ Фотография сохранилась у родственников монахинь и передана в монастырь уже в нашем веке.

3. Сестры-иконописицы.

Фотография из архива
Алекса́ндро-Невского
Ново-Тихвинского
монастыря





4. Иконописная мастерская Ново-Тихвинского монастыря.

Конец XIX – начало XX в.
Фотография из архива
Александро-Невского
Ново-Тихвинского
монастыря

судить о качестве продукции мастерской. На фото каждая иконописица работает за своим мольбертом, исполняя свой «хороших писем» заказ (ил. 4). Судя по рельефному фону некоторых икон, они выполнены в изысканном византийском стиле, по гравированному золоченому фону. Здесь создание икон не было поставлено на поток, как, например, в то же время на суздальских иконных «фабриках» на пять-шесть работников, где процесс разбивали на десять операций и ежедневно производили от ста до трехсот «расхожих» икон [7, с. 166–167].

Еще один показатель высокого уровня — участие монастыря в выставках, например в 1900 году в Париже [9, с. 311]. Изготовленные трудами сестер икона Тихвинской Божией Матери в шитой золотом с разноцветными уральскими камнями ризе и воздухи, шитые золотом на бархате и украшенные тоже уральскими камнями, награждены дипломом высшего разряда с «виньеткой высокохудожественной работы с соответствующей на нем надписью, изложенной на французском языке», как сообщила в разделе «Хроника» газета «Урал» 20 апреля 1903 года (два года потребовалось для вручения диплома).

Византийский стиль

Икон, написанных в Ново-Тихвинском монастыре Синодального периода, сохранилось прискорбно мало. Тем ценнее образ Скитской-Абалацкой Богоматери «Знамение», который можно назвать свидетельством прогрессивного подхода екатеринбургских монахинь к иконописи. Как отмечает Н.М. Турцова, самым примечательным в жизни этой екатеринбургской мастерской было то, что уже в середине XIX века «ее рукодельницы откликнулись на меняющееся в обществе отношение к традиционной иконописи и стали изучать образцы византийского стиля» [4, с. 245].

Рассматриваемый образ подтверждает, что к середине 1880-х годов иконописная мастерская Ново-Тихвинского монастыря уже усвоила эту высочайше одобренную форму, которую называли еще «греческим письмом», «иконами по древним образцам», «в древнерусском стиле». Так, петербургский журнал «Изограф», приветствуя ставшую эталоном «русско-византийского стиля» [10, с. 310] роспись Грановитой палаты палешанами братьями Белоусовыми, писал⁶, что сам государь-император

⁶ Изограф: журнал иконографии и древних художеств. 1884. Т. 1. Вып. 7. С. 32.

изволил вызвать древнерусское художество из скромной провинции вновь в царские палаты. Во второй половине XIX века этот стиль вошел в моду, чему способствовали открытие русской иконы в верхних слоях культуры, начало коллекционирования древнерусской живописи и, наконец, развитие иконного рынка — словом, «икономания» [7, с. 209].

Рассматриваемая Знаменская Скитская-Абалацкая икона — поясное изображение Божией Матери с молитвенно поднятыми руками. На груди ее, в сиянии — Божественный Младенец Спас-Эммануил с правой рукой, сложенной в дугу, и со свитком в левой, в розовом хитоне с золотой каймой и темно-зеленом гиматии. Традиционное одеяние Богородицы — синяя с золотым шитьем туника и красный мафорий — дополнено драгоценными, унизанными жемчугом и камнями наручами, убрисом и нагрудником.

На полях — святитель Николай в архиерейском облачении, с протянутыми руками, и Мария Египетская, молитвенно сложившая их на груди. Преподобная завернута в половину гиматия, пожертвованную ей Христа ради, чтобы прикрыть наготу. Под ногами предстоящих — плиточный пол в перспективном сокращении, создающем иллюзорную глубину. Всё остальное иконное пространство — плоский золотой фон, изысканно украшенный по полям растительным орнаментом с виноградными листьями и цветами; в середине же гравировкой представлено сияние, исходящее от орнаментированного нимба Богородицы. Тонкая и изящная цирровка игрой света подчеркивает драгоценную фактуру изображения.

Гладкое личное письмо показывает искусное владение академическим рисунком. Прекрасные просветленные, будто фарфоровые, лики, фигуры и одеяния выписаны объемно и тщательно — до иллюзорности (на ладонях Богородицы даже можно рассмотреть папиллярные линии; звезды девства и кайма ее мафория, отделка хитона Младенца имитируют богатое шитье). Яркий колорит, роспись творенным золотом и светящийся золотой фон в сочетании с идеальными просветленными ликами придают образу возвышенную и праздничную эмоциональную остроту.

Такую иконопись — своеобразный симбиоз академического письма (с объемностью фигур, классицизирующими чертами ликов, глубинностью пространства и т.д.) и традиционных для иконописи золотых фонов — современники и называли византийским стилем. С позиций современного искусствознания такие иконы имеют мало общего с византийскими образцами, но в XIX веке представления о стиле и византийском искусстве были

совершенно иными [11, с. 520]. По определению Е.Г. Белик, византийский стиль XIX века фактически выражался в использовании византийских и древнерусских прорисей (композиция повторяла древнюю иконографию) и в активном использовании золота в фонах и орнаментах, что также воспринималось как обращение к византийскому наследию [11, с. 520].

Выполненная академическим письмом Скитская-Абалацкая икона, тем не менее, является точным, дословно — «мерю и подобием», списком чудотворной Абалацкой иконы Божией Матери. Здесь следует иметь в виду, что повторения чтимых образов — не копии в современном смысле, проблема подобия в иконописи не решается «фотоаппаратом». Каждая эпоха, каждый художественный центр «пересказывает» протограф на своем диалекте: на другую доску переносится не столько набор формальных признаков, сколько святость первообраза [12, с. 29].

Иконография

На Руси самое известное и древнее, середины XII века, «Знамение» — Новгородская икона Божией Матери, которая спасла Новгород Великий от войск князя Андрея Боголюбского, пытавшегося наказать новгородцев за незаконный сбор дани с его, княжеских, земель. Именно ее повторяет прообраз Абалацкой иконы Божией Матери — с добавлением святителя Николая и преподобной Марии Египетской на полях. Так — предстоящими новгородской иконе «Знамение» — увидела их во сне «добрая вдова» Мария, и так же в 1637 году их написал 70-летний протоиерей Софийского собора Тобольска Матфей Мартынов, прибывший в Тобольск из Новгорода в 1621 году вместе с первым тобольским архиепископом Киприаном⁷, бывшим архимандритом Хутынского монастыря [14, с. 148].

Описание явления иконы и ее чудес зафиксировано в литературном памятнике 1641 года — «Сказании известно о чудесах от иконы Пресвятой Владычицы нашей и Богородицы и Приснодевы Марии честного и славного ея Знамения, иже на Абалаце», которое приписывается архиепископскому дьяку Савве Есипову, автору Есиповской летописи — повествования о походе Ермака [15, с. 479].

Первое подробное описание иконы и ее списков составил сибирский историк, богослов и публицист А.И. Сулоцкий. Абалацкая упоминается в коллективном труде сибирских искусствоведов «Сибирская икона» [16, с. 213]. Из современных исследователей наиболее полно изучила иконографию и систематизировала исторические данные о почитании образа А.М. Левченко [17].

⁷ «Первые четыре тобольских архиепископа 1621–1650 гг. были уроженцы новгородские; они принесли с собой в Сибирь иконописание, которое производили привозимые ими из Новгорода монахи и белое духовенство» [13, с. 422].



серебра под золотом в раме, что вокруг нее; риза эта, кроме жемчуга и драгоценных камней в убрусе, стоит с пересылкою 8408 руб. 50 коп. серебром» (оклад также утрачен в прошлом веке) [1, с. 113]. При этом жемчужины на убрусе, нагруднике и поручах выполнены рельефно — в виде маленьких полусфер. Настолько же иллюзорно изображен и нательный крестик Младенца, который кажется реальным «прикладом» — подношением иконе.

Рисованный оклад — случай не исключительный. Списки с чудотворных икон зачастую предполагали копирование риз и подношений, поскольку, повторим, они передавали святость образа, а не его формальные признаки. Например, такой же жемчужный убрус и еще золотой венец изображены на иконе так называемой Иверской-Парижской Богоматери, которая датируется 1758 (?) годом и сейчас находится в церкви Трех Святителей в Париже (ил. 5). Эта «заместительница» осталась в часовне у Воскресенских (Иверских) ворот Москвы в 1812 году, когда французы подступали, а граф Ф.В. Ростопчин распорядился вывезти Владимирскую (из Успенского собора), Смоленскую и Иверскую иконы в Муром. Список Иверской похитил некий полковник наполеоновской армии, а в 1931 году приход парижской православной Трехсвятительской церкви выкупил ее из антикварной лавки [19, с. 327].

В рассматриваемой Скитской-Абалацкой иконе Божией Матери «Знамение» обращает на себя внимание еще один момент — перстосложение, или, выражаясь языком, принятым при Алексее Михайловиче, «ручной крест», отмененный при «Тишайшем» царе. Зачастую в «послераскольные» списки чудотворных икон вносились цензурные изменения — троеперстие, однако с введением единоверия двуперстие было снисходительно допущено к употреблению. При Александре II «Освободителе» оно уже не запрещалось в иконных изображениях — после «Записки о русском расколе» графа С.С. Ланского, поданной монарху в 1857 году, где отмечалось, что «старинное перстосложение находится на всех древних наиболее чтимых иконах церкви православной — Богоматери Федотиевской или Муромской» [7, с. 235]. Окончательно же оно было дозволено указом Александра III от 3 мая 1883 года «О даровании раскольникам некоторых прав гражданских и по отправлению духовных треб»¹⁰.

5. Иверская-Парижская икона Божией Матери.

1758 (?),
Москва (?).
Храм Трех Святителей,
Париж. Фотография
из архива
Трехсвятительского храма

Первообраз кисти Матфея Мартынова утрачен. Мы полагаем [18], что наиболее близкий к нему список, соответствующий признакам новгородской школы иконописи (копия в близком к современному пониманию), хранится сейчас в Третьяковской галерее⁸. На историческом месте прообраза, в Знаменской церкви Абалацкого монастыря, сейчас находится список конца XIX века, выполненный в том же византийском стиле.⁹

Как в рассматриваемой Скитской-Абалацкой иконе, так и в образе из Абалака трудно усмотреть признаки новгородской школы иконописи, однако композиция соответствует первообразу, дополненному кажущейся избыточной декоративностью: Богоматерь изображена не в простом мафории, а в унизанном камнями и жемчугами убрусе и нагруднике.

Однако и эти декоративные элементы служат «мере и подобию»: список повторяет не просто живописное изображение протодиакона Мартынова, кистью изображен еще и оклад — те самые «риза золотая, убрус жемчужный» чудотворного образа, которые «устроены в Москве в 1865 году купцом Корниловым; золота в ризе 15 фунтов да 13 фунтов

⁸ Богоматерь «Знамение» (Абалацкая). 1703. Дерево, яичная темпера. 91,5 × 79. Третьяковская галерея. Инв. № 22129.

⁹ Возможно, эту икону писала одна из монахинь Иоанно-Введенского монастыря Тобольска, обучившаяся византийскому стилю в Екатеринбургском монастыре. Но, как сообщила нам настоятельница этого монастыря игуменья Анна, на иконе в Абалаке нет никаких надписей, позволяющих ее атрибутировать.

¹⁰ Полное собрание законов Российской империи. Собр. 3-е. Т. 1. 1883. СПб.: Гос. типография, 1886. С. 219–221.

Обретение иконы

История обретения иконы излагается в брошюре «Краткие сведения о местночтимой чудотворной иконе, именуемой Знамение Абалакской Скитской Богоматери»¹¹ 1914 года (вероятно, из тех, что продавались в книжных лавочках, как на одноименной картине Виктора Васнецова)¹². Издание сохранилось, скорее всего, в единственном экземпляре, который в 1994 году неизвестная передала дивногорскому историку И.Г. Фёдорову.

По иеромонаху Серапиону, бывшему в то время наместником Успенского монастыря Красноярска, в 1886 году в Ново-Тихвинском монастыре Екатеринбургского казак Кассиан Бабенков заказал икону по доверенности от деревенских жителей Енисейской губернии. Заведующая живописной мастерской сестра Ангелина написала копию Знаменской-Абалацкой иконы, стоимость которой определили в 150 рублей. Доверители, однако, от нее отказались, написав Кассиану: «Очень дорога и не подходяща». Образ тем не менее освятили в монастырском соборе, причем сестра Ангелина определила: «Куда Мать Божия сама благоизволит». Кассиан забрал заказ и, соорудив для образа кошевку (плетеные санки), добрался до красноярского Успенского монастыря, где икона и пребывала до 24 ноября 1889 года, когда архиепископ Енисейский Тихон перевез ее в новый скит, устроенный в 35 верстах от Красноярска¹³. Датировку иконы подтверждает биография Кассиана Бабенкова, который с 1886 года числился послушником Успенского монастыря [20, с. 285].

Знаменский скит (первоначально подчинялся наместнику красноярского Успенского монастыря, с 1892 года — местному епископу) [21, с. 1412] построили на берегу Енисея, в глухой тайге (ил. 6), где «были случаи встречи людей с медведями, но как те, так и другие расходились каждые в свои стороны... Насколько смиренны птицы, примером этому может служить то, что глухари часто садятся на паперти у храма, а иногда разгуливают около построек обители. Жители Красноярска нарочно приезжают в Скит для сбора в окрестностях его грибов и различных ягод, особенно же малины, а также для рыбной ловли в реке Енисее, которая бывает иногда добычлива»¹⁴.

Таким мирным это место и оставалось, даже в советское время остановку речного транспорта красноярцы по-прежнему называли «Скит», пока здесь не построили Красноярскую ГЭС и город Дивногорск.

Неясно, как всё-таки разрешился вопрос оплаты заказанной иконы. Возможно, страннику ее отдали Христа ради. Или же Кассиана отпустили с обещанием расплатиться позже, поверив его честному слову, и в конечном итоге плату внес красноярский монастырь, собрав средства путем пожертвований: 150 рублей — серьезная сумма, без малого годовой заработок фабрично-заводских рабочих¹⁵.

Как бы то ни было, эта история приоткрывает взаимоотношения заказчика и исполнителя: очевидно, в работе монастырской иконописной мастерской допускалась как минимум отсрочка платежей, — и приводит пример цены на храмовую икону эксклюзивного образца, о чем свидетельствуют золочение и использование кипарисной — импортной и самой дорогой из ассортимента — иконной доски.

Возможно, именно такой способ финансовых расчетов вызвал недовольство комиссии Екатеринбургской консистории, которая, с одной стороны, подсчитала расходы мастерской в несколько тысяч рублей (содержание здания, отопление, довольствие столом, одеждой и обувью — около 60 рублей в год на каждую из 45 мастериц), а с другой — обнаружила, что «иконописная мастерская с вспомогательной позолоточной принесла монастырю дохода в 1903 году от 440 до 525 рублей». Объяснения заведующей, что некоторые работы исполнены собственно для нужд монастыря и предстоящей в Санкт-Петербурге выставки (в 1904 году монастырь участвовал в Первой Всероссийской выставке монастырских работ и церковной утвари в Таврическом дворце), не особо убедили комиссию. Последняя признала, что «цифра доходности этой мастерской является настолько ничтожной, что монастырю не остается другого выхода: или ликвидировать дела этой мастерской, или совершенно реформировать ее, но отнюдь не оставлять ее идти тем же путем, каким она шла до сего времени, ибо путь этот

¹¹ Краткие сведения о местночтимой чудотворной иконе, именуемой Знамение Абалакской Скитской Богоматери (из произнесенного поучительного слова иеромонахом Серапионом 19 августа, по случаю празднования двадцатипятилетия Скита со дня основания). Одесса: Тип. Е.И. Фесенко, 1914. 4 с.

¹² Виктор Васнецов. Книжная лавочка. 1876. Холст, масло. 84 × 66,3. Третьяковская галерея. Инв. № 1007.

¹³ Если верить иеромонаху Серапиону, то расстояние от Екатеринбургского монастыря до Красноярска Кассиан преодолел за четыре месяца. Возможно, пристал к обозу, ночуя иногда под открытым небом, как описано в «Запечатленном Ангеле» Николая Лескова. Вспомним, что декабристы, следовавшие этим же маршрутом, добрались из Петербурга в Иркутск за два месяца, впрочем, экстренным порядком — на почтовых с фельдъегерями.

¹⁴ Описание Красноярского Знаменского общежительного мужского скита // Енисейские епархиальные ведомости. 1904. № 7–8. С. 235.

¹⁵ В 1884–1885 годах средний заработок рабочих-мужчин составлял 14,16 руб. в месяц, женщин — 10,35 руб., подростков обоих полов — 7,27 руб., малолетних без учета гендерной принадлежности — 5,08 руб. [22, с. 130].



6. Вид

Знаменского скита.

1890-е.

Фотография из фондов
Дивногорского
художественного музея

может вести только к одному банкротству монастыря»¹⁶.

Датировка и атрибуция

Доверяя иеромонаху Серапиону, писавшему свою брошюру через 30 лет после создания иконы, можно передатировать памятник 1886 годом, атрибутировать его сестре Ангелине из Ново-Тихвинского монастыря и описать следующим образом: Сестра Ангелина (Абакумова, 23.04.1854–25.05.1908). Богоматерь «Знамение» Абалацкая с Николаем Чудотворцем и Марией Египетской на полях. 1886, Ново-Тихвинский монастырь, Екатеринбург. Дерево (кипарис), шпонки тыльные врезные, левкас, темпера, масло, золочение, цирровка. 91 × 68 × 5. Красноярский краевой краеведческий музей. Инв. ЖИ-1295. Госкаталог № 14579113.

Сестра Ангелина упоминается в опубликованных в 1998 году материалах к словарю мастеров

и мастерских церковного искусства на Урале XVIII – начала XX века: «монахиня, помощница сестры Августины, заведовавшей иконописной мастерской, где в 1905 году трудилось 45 сестер» [23, с. 254].

Биографические сведения восстанавливаются по «Книге о умерших по Екатеринбургскому Ново-Тихвинскому монастырю за 1908 год»: сестра Ангелина (Абакумова) скончалась от воспаления легких 25 мая 1908 года в возрасте 54 лет. Перед смертью ее исповедовал и приобщил протоиерей Крескент Коровин. 28 мая погребена на монастырском кладбище, которое было уничтожено в прошлом веке (ил. 7).

В послужных списках насельниц монастыря значится Александра Григорьевна Абакумова, дочь урядника Кушвинской волости (около 200 км от Екатеринбурга).¹⁷

В монастырь она поступила в двенадцатилетнем возрасте (вероятнее всего, по сиротству)

¹⁶ Екатеринбургская духовная консистория. Дело о ревизии Екатеринбургского Ново-Тихвинского монастыря. 21.07.1904–28.03.1905. На 77 листах. Ф. 6. Оп. 4. Ед. хр. 165. С. 44–45.

¹⁷ Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 198. Оп. 1. Д. 271. Л. 122, 127 об. (1866 г.); Ф. 198. Оп. 1. Д. 271. Л. 375 об. (1871 г.); Ф. 198. Оп. 1. Д. 271. Л. 409 об., 399 (1872 г.). (Сведения сообщены М.Ю. Нечаевой). Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 603. Оп. 1. Д. 443. Л. 3, 22 об. (1870 г.).

7. **Сестра Ангелина.**
Фотография из архива
Алекса́ндро-Невского
Ново-Тихвинского
монастыря



в 1866 году. В обители овладела грамотой и рукоделием, занималась рисованием и иконописанием «на византийский стиль», была «к послушанию способна и усердна» (прп. Серафим Саровский часто повторял, что «послушание выше поста и молитвы»).

Монахиня Ангелина помогала монахине Августине (Гребневой) в управлении иконописной мастерской. Обе они пользовались любовью у других сестер, по воспоминаниям послушницы Натальи Ежовских, были они «милыми и хорошими».

В метрической книге Свято-Троицкой церкви Кушвинского завода за 1854 год¹⁸ имеется запись о младенце Александре: родилась 23 апреля 1854 года, крещена 27 апреля. Родители — служащий в штате Гороблагодатских заводов урядник Григорий Варламов Абакумов и законная его жена Анна Алексеева.

Род Абакумовых — один из старейших уральских крестьянских родов, родословие которого изучается с 1990-х годов. Сейчас этим занимается М.Ю. Елькин, и родословная роспись включает уже более 3,5 тысячи записей, начиная с праотцев — трех братьев Епифана, Стефана и Софона Обакумовых, которые пришли на Урал с берегов Пинеги около 1630 года и обосновались в селе Покровском под Артемовским.¹⁹

Из тех мест прадеда Александры взяли в рекруты в Кушвинский завод, где работал и ее дед Варлам; отец — Григорий Варламович 1810 года рождения — пошел туда же мастерским в 14 лет

за «жалование 18 рублей в год и провианта два пуда в месяц». Впрочем, он первым из этой ветви семьи сделал карьеру: в 19 лет был произведен «в приказное звание» — в приказчики, а в 1850 году — в урядники первой статьи Кушвинской заводской конторы. Вероятно, он скончался в 1865 или 1866 году, после чего его дочь Александрю и определили в монастырь.²⁰

До сего времени в роду Абакумовых числилось семь художников, в их числе — известный уральский живописец и график Геннадий Мосин: его прабабушка была дочерью четвероюродного брата Александры-Ангелины.

Заключение

Введение в научный оборот Скитской-Абалацкой иконы Божией Матери «Знамение», ее датировка и атрибуция представляют значительный научный интерес, поскольку, во-первых, это высокохудожественный образец византийского стиля, который во времена создания памятника только начинал входить в употребление в столице, тогда как на Урале его уже приняли на вооружение. Во-вторых, данное исследование отчасти заполняет лагуну в истории Ново-Тихвинского монастыря в целом и его иконописной мастерской в частности, внося вклад в изучение поздней иконописи. В-третьих, восстанавливается личность написавшей икону сестры Ангелины — неизвестной до сих пор выдающейся иконописицы, получившей при постриге то же имя, что и у ее монашествующего собрата фра Анджелико.

Список источников

1. Сулоцкий А.И. Сочинения : в 3 т. Т. 1: О церковных древностях Сибири. Тюмень: Издательство Ю. Мандрики, 2000. 479 с.
2. Фёдоров И.Г. Документы и материалы по истории Красноярского Знаменского скита. Красноярск: Папирус, 2019. 172 с.
3. Нечаева М.Ю. Екатеринбургский Ново-Тихвинский монастырь. 1796–1917 гг. Екатеринбург: Ин-т истории и археологии УрО РАН, 2024. 324 с.
4. Турцова Н.М. Женщины-иконописцы. Россия в Средние века и Новое время. М.: БуксМАрт, 2021. 512 с.
5. Иконников В. Историческое описание Екатеринбургского первоклассного Новотихвинского девичьего монастыря. СПб.: Тип. Д. А. Лифшица, 1875. 103 с., 7 с. примечаний.
6. 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. III. М.: Изд. Имп. Общества истории и древностей при Московском университете, 1898. 208 с.

¹⁸ Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 6. Оп. 3. Д. 222. Л. 725 об.–726.

¹⁹ Медведева Н.А., Елькин М.Ю. Родословие Аввакумовых // Веси. 2020. № 9. Спецвыпуск: Уральскому историко-родословному обществу 25 лет. С. 8–11.

²⁰ Г.В. Абакумов: зап. 833 в родословной росписи Абакумовых на сайте Уральского генеалогического общества. URL: <http://godro.ru/gen/abakumov-rsp.xls> (дата обращения: 30.10.2025).

7. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Изд. группа «Прогресс», 1995. 496 с.
8. Грамматин А.Н. Иоанно-Введенский женский монастырь // Тобольские епархиальные ведомости. 1889. № 21–22. С. 432–441.
9. Каталог Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 года. СПб.: тип. Исидора Гольдберга, [1900]. 486 с.
10. Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019. 475 с.
11. Белик Е.Г. Иконописная мастерская Пошехоновых в Санкт-Петербурге // Искусство христианского мира. Сборник статей. Выпуск 10 / отв. ред. А.А. Воронова. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. С. 515–524.
12. Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сб. ст. / ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИР, 2001. С. 17–30.
13. Абрамов Н.А. Старинные иконы в Тобольской епархии // Известия Императорского Археологического общества. Т. 4. Вып. 5. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1863. С. 416–422.
14. 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>.
15. Шашков А.Т. Избранные труды. Екатеринбург: Баско, 2013. 733 с.
16. Сибирская икона: альбом / редкол.: В.И. Байдин, Н.Д. Зольникова, Б.Б. Овчинникова и др. Омск: Иртыш-92, 1999. 268 с.
17. 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.
18. Попова К. Икона и Сказание: образ Абалацкой Божией Матери с бытием в клеймах — уникальный памятник невянской школы иконописи // Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 14–29. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.001>.
19. Белоброва О.А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. М.: Индрик, 2005. 440 с.
20. Фёдоров И.Г. Святыня Красноярского Знаменского скита // Мартыановские краеведческие чтения : сб. докладов и сообщений (2021). Вып. 15 / ред. В.Г. Чернышёва. Красноярск: [б. и.], 2022. С. 283–288.
21. Нестеренко Д.Н., Дворецкая А.П., Ахтамов Е.А., Излученко Т.В. Знаменский скит в социокультурном окружении города Красноярска и его окрестностей // Былые годы. 2023. Т. 18. № 3. С. 1409–1420. <https://doi.org/10.13187/bg.2023.3.1409>.
22. Дементьев Е.М. Фабрика, что она дает населению и что она у него берет. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1897. 256 с., 39 с.
23. Уральская икона : альбом-монография / авт.-сост.: Ю.А. Гончаров и др. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. 351 с.

References

1. Sulotsky, A.I. (2000) *Works, in 3 vols. Vol. 1: On the church antiquities of Siberia*. Tyumen: Yu. Mandrika Publ. (In Russ.)
2. Fedorov, I.G. (2019) *Documents and materials on the history of the Krasnoyarsk Znamensky Skete*. Krasnoyarsk: Papyrus. (In Russ.)
3. Nechaeva, M.Yu. (2024) *Ekaterinburg Novo-Tikhvinsky Monastery. 1796–1917*. Ekaterinburg: Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
4. Turtsova, N.M. (2021) *Women icon painters. Russia in the Middle Ages and Modern Times*. Moscow: BuksMArt Publ. (In Russ.)
5. Ikonnikov, V. (1875) *Historical description of the First-Class Novotikhvinsky Monastery in Ekaterinburg*. Saint Petersburg: D.A. Lifshitz' Typography. (In Russ.)
6. Paul of Aleppo, Archdeacon (1898) *The journey of Antiochian Patriarch Macarius to Russia in the mid-17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo, vol. 3*. Moscow: Imperial Society of History and Antiquities at Moscow University. (In Russ.)
7. Tarasov, O.Yu. (1995) *The Icon and Piety. Essays on icon painting in Imperial Russia*. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)

8. Grammatin, A.N. (1889) 'St. John-Presentation of the Virgin's Monastery', *Tobolskie eparkhialnye vedomosti = Tobolsk Diocesan Journal*, (21–22), pp. 432–441. (In Russ.)
9. Anon. (1900) *Catalogue of the Russian section at the 1900 Paris World Exhibition*. Saint Petersburg: Isidor Goldberg Typography. (In Russ.)
10. Buseva-Davydova, I.L. (2019) *Russian icon painting from the Armory Chamber to Art Nouveau: the search for a sacred image*. Moscow: BuksMArt Publ. (In Russ.)
11. Belik, E.G. (2007) 'Poshekhonov icon painting workshop in Saint Petersburg', in Voronov, A.A. (ed.) *Art of the Christian world*. Issue 10. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities, pp. 515–524. (In Russ.)
12. Buseva-Davydova, I.L. (2001) 'The main problems of studying Late Russian icon painting', in Krasilin, M.M. (ed.) *Russian late icon painting from the 17th to the early 20th century*. Moscow: GosNIIR, pp. 17–30. (In Russ.)
13. Abramov, N.A. (1863) 'Ancient icons in the Tobolsk Diocese', *Izvestiya Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva = Proceedings of the Imperial Archaeological Society*, 4(5), pp. 416–422. (In Russ.)
14. 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.)
15. Shashkov, A.T. (2013) *Selected works*. Ekaterinburg: Basko. (In Russ.)
16. Baidin, V.I., Zolnikova, N.D. and Ovchinnikova, B.B. (eds.) (1999) *Siberian icon*. Omsk: Irtysh-92 Publ. (In Russ.)
17. Levchenko, A.M. and Yarkov, A.P. (2016) 'The Abalak icon in the context of the cultural space of Russia', *Tyumen State University Herald. Humanitarian Research. Humanitates*, 2(1), pp. 138–154. doi:10.21684/2411-197X-2016-2-1-138-154. (In Russ.)
18. 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. (In Russ.)
19. Belobrova, O.A. (2005) *Essays on Russian artistic culture of the 16th–20th centuries*. Moscow: Indrik Publ. (In Russ.)
20. Fedorov, I.G. (2022) 'The Shrine of the Krasnoyarsk Znamensky Skete', in Chernysheva, V.G. (ed.) *Martyanovskie Local History Readings. Issue 15 [Conference proceedings]*. Krasnoyarsk: s. n., pp. 283–288. (In Russ.)
21. Nesterenko, D.N., Dvoretzkaya, A.P., Akhtamov, E.A. and Izluchenko, T.V. (2023) 'Znamensky Skete in the socio-cultural environment of the city of Krasnoyarsk and its surroundings', *Bylye Gody*, 18(3), pp. 1409–1420. doi:10.13187/bg.2023.3.1409. (In Russ.)
22. Dementyev, E.M. (1897) *The factory: What it gives to the population and what it takes from it*. Moscow: Sytin's Typography. (In Russ.)
23. Goncharov, Yu.A. et al. (comps.) (1998) *The Urals icon*. Ekaterinburg: Ural University Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Попова Кася, старший научный сотрудник, Музей «Невьянская икона», Екатеринбург, Российская Федерация, kasya20@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-2522-1621>.

Information about the author

Kasya Popova, Senior Research Fellow, Nevyansk Icon Museum, Ekaterinburg, Russian Federation, kasya20@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-2522-1621>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 27.12.2025; одобрена после рецензирования 18.02.2026; принята к публикации 20.02.2026.

The article was received by the editorial board on 27 December 2025; approved after reviewing on 18 February 2026; accepted for publication on 20 February 2026.



Научная статья
УДК 739.4:672.11(470.53)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.003

Художественный металл Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии



Чагина Екатерина Викторовна

ГБПОУ «Художественное училище (техникум)», Пермь, Российская Федерация
evch5@mail.ru

Аннотация. В статье впервые предпринята попытка представить целостную историю создания металлического декора Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии (ныне город Александровск Пермского края). Исследование опирается на документы из Государственного архива Пермского края, которые впервые вводятся в научный оборот. С помощью историко-описательного и системно-аналитического методов выявлен перечень планировавшихся и реализованных в черных металлах отдельных частей декора и самостоятельных изделий. Это как весьма распространенные элементы металлического декора (напольные плиты, ступени, ограда и т.д.), так и более редкие (детали иконостаса, башенные часы). Широкое использование таких элементов было обусловлено наличием в селении собственного чугуноплавильного и железоделательного производства и включенностью его в комплекс предприятий. В ходе работы определены зоны ответственности участников строительства и декорирования данного культового сооружения. В научный оборот введено новое имя — управляющего Александровского завода М.И. Ускова, разработчика детальных чертежей, в том числе металлического декора. Установлено, что в первой половине XIX века владелец завода Всеволод Андреевич Всеволожский определял наличие металлического декора в культовом сооружении, задавал его художественные и стилистические качества, а члены Главного Пожевского правления (прежде всего главноуправляющий Пермским именем) и управляющий Александровского завода, решая вопросы о способах воплощения предписаний владельца в рамках производственного процесса, вносили свои коррективы. Выявленные факты расширяют представление об истории развития художественного металла в Пермском Прикамье в период с первой половины XIX до начала XX века.

Ключевые слова: художественный металл, художественнаяковка, чугунное литье, Пермское Прикамье, Пожевский завод, Александровский (Лытвенский) завод, металлический декор культовой архитектуры

Для цитирования: Чагина Е.В. Художественный металл Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 54–65. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.003>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1265>.

Original article

Artistic metalwork of the Transfiguration Church of the Aleksandrovsky Plant in Perm Governorate

Ekaterina V. Chagina

Perm Art School, Perm, Russian Federation
evch5@mail.ru

Abstract. The article is the first attempt to provide a comprehensive history of the metal decoration created for the Transfiguration Church of the Aleksandrovsky Plant in Perm Governorate (now the city of Aleksandrovsk in Perm Krai). It is based on previously unexplored documents from the State Archive of the Perm Krai. The author has used historical-descriptive and systemic-analytical methods to identify a list of decorative elements and individual products made from ferrous metals. These include commonly used elements such as floor slabs, steps, fences, etc., as well as rarer items like iconostasis details and tower clocks. The widespread use of these elements can be attributed to the presence of local ironworking and iron casting facilities, which were integrated into the larger industrial complex. The study also sheds light on the roles and responsibilities of those involved in the construction and decoration of the church. It introduces a new name, M.I. Uskov, the Administrator of the Aleksandrovsky Plant, who was responsible for developing detailed designs for the metal decoration. It is also revealed that in the first half of the 19th century, the plant owner, Vsevolod Vsevolozhsky, played a significant role in determining the presence and artistic style of the metal decoration in the church. However, the Main Pozhevsky Administration (primarily the Chief Administrator) and the Administrator of the Aleksandrovsky Plant also made their own contributions to the practical implementation of the owner's instructions within the production process. These findings provide valuable insights into the development of artistic metalwork in the Perm Kama region from the first half of the 19th century to the early 20th century.

Keywords: artistic metalwork, artistic forging, cast iron, Perm Prikamye, Pozhevsky Plant, Aleksandrovsky (Lytvensky) Plant, metal decoration of religious architecture

For citation: Chagina, E.V. (2026) 'Artistic metalwork of the Transfiguration Church of the Aleksandrovsky Plant in Perm Governorate', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 54–65.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.003. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1265>. (In Russ.)

Введение

История возведения каменной Спасо-Преображенской церкви Александровского (Лытвенского) завода Пермской губернии уже становилась объектом исследования. Наиболее подробной работой является статья Б. Накорякова «Дорога к храму» (1989)¹. Однако в силу газетного формата публикации автор не приводит ссылок на архивные источники. Краткая, но охватывающая

значительный временной период справка представлена в справочнике «Православные святыни земли Пермской» (2012) [1]. Данное издание ценно наличием цифровых копий архивных документов и фотографий, запечатлевших элементы металлического декора храма. Также заслуживает внимания статья А.Ю. Поповой «Спасо-Преображенская церковь» (2017)², которая, несмотря на лаконичность, содержит важный перечень архивных дел.

¹ Накоряков Б. Дорога к храму // Боевой путь. 1989. № 41–44.

² Попова А.Ю. Спасо-Преображенская церковь // Архивный отдел администрации Александровского муниципального округа [офиц. сайт]. Александровск, 2017. URL: <https://aleksarhiv.ru/articles.html> (дата обращения: 25.06.2026).

Упоминания о художественном металле Спасо-Преображенской церкви единичны. Так, М.В. Седова в своей диссертации, ссылаясь на документы Александровской конторы, приводит данные об изготовлении моделей напольных плит «с каймою и цветком» [2, с. 36]. В монографии Е.Н. Шумилова, посвященной истории Александровского завода, опубликована иллюстрация «Чугунная плита, отлитая на заводе в 1826 г. для строящейся церкви» [3, с. 50], а также приводятся общие характеристики самого здания. Ранее отдельные сведения о церкви упоминались и в работах автора данной статьи [4, с. 68, 69, 111–115].

Обзор имеющейся литературы подтверждает фрагментарность накопленных знаний о металлическом декоре Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии. Между тем *актуальность* его исследования обусловлена существующей перспективой практического применения его результатов: Спасо-Преображенская церковь, подвергшаяся в 1941 году серьезной перестройке со значительными утратами, в наше время восстановлена и процесс воссоздания ее декоративного убранства продолжается.

Цель исследования заключается в выявлении новых фактов о художественном металле Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии, систематизации сведений и формировании на их основе целостной картины создания ее металлического декора. Для достижения поставленной цели решаются следующие *задачи*: изучить архивные источники по данной теме; определить состав и объем архитектурно-художественного металла храма; реконструировать историю создания металлического убранства; выявить роль основных участников строительства и декорирования этого культового сооружения.

Методологическую основу исследования составляет сочетание историко-описательного и системно-аналитического методов.

Источниковой базой и основным материалом для исследования послужили документы, находящиеся в Государственном архиве Пермского края в фонде № 176 «Главное управление заводами и имением наследников А.В. Всеволожского (завод Пожевский Соликамского уезда Пермской губернии)». В связи с привлечением архивных материалов в работе используются как более ранние, так и поздние варианты написания названий заводов (Лытвенский, Александровской, Александровский; Пожевской, Пожвинский, Пожевский).

Вопросы организации и контроля строительства храма

Получение разрешения на строительство храма затянулось: началось оно в 1805 году, и лишь

в 1811 году епископ Пермский и Екатеринбургский Иустин утвердил план и фасад, после чего был заложен храм [5, л. 9, 41]. Трехпрестольная церковь возводилась в честь Преображения Господня с приделами во имя святых князей Всеволода Псковского и Александра Невского. Владелец селения Александровский завод Всеволод Андреевич Всеволожский лично курировал проект, давал указания, касающиеся этого сооружения, а Главное Пожевское правление, управлявшее всей его собственностью в Пермской губернии с 1798 года, регулярно отчитывалось о ходе работ. Несмотря на длительность строительства, состав Главного Пожевского правления оставался неизменным: Василий Петрович Воеводин (главноуправляющий), Иван Андреевич Митянин и Василий Александрович Седов. Позиции последних двух лиц в должностной иерархии со временем менялись.

Андрей Вяткин, сначала в должности архитекторского ученика, потом служителя, а с 1816 года архитекторского помощника, контролировал «по летам» с 1812 по 1819 год строительные работы на соответствие их утвержденному проекту [6, л. 97 об.– 98]. Его обязанности и субординация были четко прописаны Главным Пожевским правлением: «при кладке» церкви находиться неотлучно и наблюдать, чтобы размер был соблюден во всех частях без всякого отступления от утвержденного плана и фасада, чтобы кладка была прочной; вести себя всегда серьезно и порядочно; еженедельно рапортовать Главному Пожевскому правлению об успешности происходящей работы и о количестве израсходованного материала, «въ Прочемъ быть тебе поднепосредственной ответстве Тамошной конторе» [5, л. 103]. Кроме того, он составлял сметы на расходные материалы и выполнял детальные чертежи [5, л. 140, 155, 191]. Впрочем, вскоре, с 1814 года, его стали привлекать для участия в работе и над другими объектами, причем не только в Александровском заводе, но и с выездом за пределы селения [5, л. 151, 165, 231 об.], что привело к возникновению погрешностей в строительстве церкви.

В 1820 году (в связи с отъездом А.Д. Вяткина для строительства на мызе Рябово) его сменил архитекторский ученик Константин Сидоров [7]. В 1825 году Вяткин возвращается из Санкт-Петербурга в Александровский завод уже в должности старшего архитектора [8, с. 28], и его контроль за возведением Спасо-Преображенской церкви, предположительно, возобновился.

Участие в разных процессах, связанных со строительством и декорированием этого культового здания, их регулирование и проверка, входили в обязанности и руководящего состава Александровского завода — управляющего

завода и приказчиков Александровской заводской конторы. В отличие от стабильного состава Главного правления, в конторе завода в период строительства храма происходила ротация кадров.

История создания художественных элементов из металла **Кованые оконные решетки**

В 1813 году в документах впервые упоминается художественный металл. Приказчик Александровской заводской конторы в рапорте Главному Пожевскому правлению запрашивал уточнения по поводу оконных решеток: «Впоказанные по плану церковные окна Кажетца Должны быть железные решетки, Нобудутли они точно контора сия точнаго знания неимеетъ, то осемь покорнейше просить пожаловать Наградить предписаніемъ Согласно Коего иісполеніе учинено будетъ, апри томъ пожаловать вразумить иотомъ, ежели надобны будутъ делать, то какимъ ли манеромъ каковы имеютца вокнахъ у здешняго железосодержателнаго магазеина, или другимъ» [5, л. 104–104 об.]. Хотя подтверждений того, что решетки в итоге были установлены, не найдено, документ крайне важен: он иллюстрирует характерную для того времени условность обозначения металлического декора на утвержденном проекте, что было традиционным для изучаемого периода. Кроме того, запрос приказчика указывает на распространенную в Пермском Прикамье практику — использование одного и того же варианта оконной решетки для разных по назначению строений.

Чугунные архитектурно-строительные детали

При строительстве храма использовались архитектурно-строительные детали, отлитые из чугуна. На колоннах были установлены «чугунные капитальные квадраты или доски», и для «перекрыши въ кумполе окошекъ» также применялись «чугунные доски» [5, л. 182, 246].

Купольные кресты, листовые элементы кровли

Архивные источники содержат сведения и о работах с листовым железом. В августе 1817 года приказчик А.Д. Вяткин докладывал, что «вольные» кровельщики сразу по приезде приступили к делу, и запрашивал указания у Главного Пожевского правления: «Круглой фонарь сшейкой накумполье церкви: какимъ приказано будетъ обить железомъ простымли или наоной пришлетца белое ... также какой будетъ яблокъ подкрестомъ обивноили какимъ железомъ или сложной какой; даисамой крестъ также, навсе сіе ожидается резолюція» [5, л. 225–225 об.]. Параллельно решался вопрос и о покраске железа: «краскою зеленой ли медною, или малахидом, или другой какой приказано будет красить?» [5, л. 223]. Таким образом, эти

документы не только вновь подтверждают условность обозначения металлического декора на утвержденном проекте, но и свидетельствуют об отсутствии или относительности в нем цветового решения, что также часто встречалось.

Решение возникших вопросов было возложено на Главное Пожевское правление. Впрочем, надо учитывать, что документы, отражающие согласование этого вопроса с владельцем, могут отсутствовать, так как В.А. Всеволожский, проживая в это время в Пожве, мог давать устные указания.

Итоговый результат работ известен: маковица и крест на куполе храма были обиты белым железом. Белым листовым железом обшили также шпиль колокольни и венчающий его крест, причем лучи креста вызолотили на гульфарбу. Крыша здания была окрашена «намасле краскою медянкою» [9, л. 110 об., 111].

Отметим, что к кровельщикам, как и к другим приглашенным мастерам, завод приставил учеников [5, л. 209]. Подобная практика была традиционной для Пермских заводов В.А. Всеволожского. Эта рачительность в подходе к обучению была продиктована политикой заводовладельца и связана со значительной ограниченностью финансовых средств на данных заводах.

Согласно имеющимся сведениям, к кровельным работам вернулись в 1826 году: 1 февраля В.А. Всеволожский распорядился починить крышу, установить желоба и сточные трубы. При этом было предписано выполнить работы согласно предложениям Матвея Ивановича Ускова [10, л. 40]. Таким образом, заводовладелец полностью одобрил проект, разработанный управляющим Александровского завода.

Металлические детали печей

Металл использовался и при сооружении печей. К апрелю 1824 года в приделах церкви были сложены и оштукатурены две кирпичные печи. Однако в зимнее время они недостаточно прогревали помещения, а при сильных морозах дымили. Управляющий Александровского завода М.И. Усков связывал это с конструкцией железных труб на крыше, которые при остывании удерживали дым. 19 апреля он сообщил о проблеме заводовладельцу, подчеркнув, что ранее лично давал объяснения главноуправляющему В.П. Воеводину, но решения о переустройстве печей не получил. По мнению управляющего, переделка требовалась не только по функциональным причинам, но и потому, что печи «побезобразности своей съ лишкомъ много отъ Нимають виду» [11, л. 24 об.– 25]. Данный документ ценен тем, что демонстрирует значимость художественных качеств для управляющего Александровского завода М.И. Ускова как одного из разработчиков изделий из металла.

В августе 1824 года Александровский завод посетил главноуправляющий В.П. Воеводин и дал Александровской заводской конторе ряд предписаний, касающихся храма, в частности относительно печей: «акакъвъ церкви складенныя печи позамечанію моему совсемънена Гревають церковь то для кладки новыхъ поманеру техъ какіе я видяль въ Петербурге требовать пешниковъ отъ Правленія» [12, л. 25 об.].

Согласно указанию В.А. Всеволожского от 14 января 1825 года, для обогрева здания в зимнее время следовало соорудить в подвалах четыре «духовые» печи с «проводными» трубами и душниками в стенах (по образцу имеющихся при «мызе Рябовой») и две круглые печи «на манер Унтер-марковых» внутри церкви в боковых ее приделах (для вытягивания сырого воздуха). Кладку печей надлежало произвести под наблюдением М.И. Ускова [13, л. 12–12 об.].

Результатом этой переписки стали работы, завершённые к августу 1828 года. Всего в здании установили пять печей. В западной части самого храма разместили две печи системы Утермарка: их круглые железные корпуса выкрасили белой краской и дополнили сверху карнизами с лепными украшениями. Третью, кирпичную печь, сложили в палатке на паперти. Еще две «духовые» печи находились в палатках под полом — они обогревали помещение через проведенные кирпичные трубы [9, л. 110 об., 113 об.]. Примечательно, что итоговое устройство системы отопления отличалось от первоначальных указаний заводовладельца.

Нет сомнения, что чугунные детали, необходимые для печного оборудования, были отлиты на Пермских заводах В.А. Всеволожского, так как подобный вид продукции наличествовал в производственных отчетах [14; 15; 16; 17].

Чугунные напольные плиты, чугунные ступени лестницы

В конце лета — начале осени 1824 года начинается обсуждение вопроса об изготовлении чугунных напольных плит. Изначально их планировали отлить на Пожевском заводе и доставить «по зимнему пути», так как на Александровском предприятии не было вагранок (или «маленьких доменок», как их называли в то время) [9, л. 35–35 об.; 12, л. 23]. Однако из последующих документов становится известно, что соответствующее оборудование на Александровском заводе всё же было установлено; к тому же на Пожевской завод наняли специалиста по созданию металлических моделей.

В рапорте от 14 октября 1824 года Главное Пожевское правление (за подписью Василия Воеводина, Василия Седова, Ивана Митянина) сообщало В.А. Всеволожскому, что из-за недостатка качественных моделей для литейного производства

заводы не могут производить фигурное литье. Распоряжение владельца нанять в Екатеринбурге опытного резчика, который мог бы вырезать модели по меди и железу, долгое время оставалось невыполненным из-за нехватки свободных мастеров. Наконец во время пребывания В.П. Воеводина в Перми к нему явился уволенный со службы при Екатеринбургской гранильной фабрике унтершхтмейстер Яков Петрович Фролов. Личное общение и аттестат подтвердили, что Фролов — достойный мастер скульптурного и бронзолитейного искусства, владеющий лепкой из глины, воска и алебаstra, отливкой медных моделей и чеканкой.

В.П. Воеводин нанял Я.П. Фролова на работу на Пожевском заводе сроком на три года с годовым жалованьем 2000 рублей. В обязанности мастера входило выполнение работ и обучение четырех учеников, при этом за заводовладельцем сохранялось право досрочного расторжения договора: если «Его Превосходительству» или Главному Пожевскому правлению будет негодно иметь мастера на службе, то в любое время ему и отказать можно. Копии заключенного контракта, паспорта и аттестата были приложены на благоусмотрение «Его Превосходительства». Далее в документе сообщалось, что Фролов прибыл в Пожву и для работы ему планируется выделить «приличную» комнату. Правление обязалось регулярно извещать В.А. Всеволожского об успехах нового мастера и качестве отливок по его моделям [18, л. 61–63].

Воспроизведем прилагавшуюся при этом рапорте копию одного из документов, официально подтверждавших квалификацию, трудовой стаж и сословный статус мастера для представления будущим нанимателям.

«По Указу Его Величества Государя Императора Александра Павловича Самодержица Всероссийского. И прочая, и прочая, и прочая.

Объявитель сего, служивший по ведомству Екатеринбургской Гранильной фабрики и Горношнитского Мраморного Завода унтеръ шхтмейстеръ 3^{го} класса яковъ Петровъ фроловъ, въ службѣ вступилъ, какъ по формулярному его списку значить, изъ мастерскихъ детей въ ведомство помянутыхъ фабрикъ и завода мастеровымъ 1806^{го} июля 1^{го} 15^{го} февраля 1807 года отправленъ былъ въ Санктпетербургъ Императорской Академии художествъ на бронзовую фабрику, по уничтожении коей въ 1812 году, паки обращенъ въ Екатеринбургскую гранильную фабрику, где находясь задолжаемъ былъ по его познаниямъ следующими художествами: скульптурою, фурмованіемъ, оброннымъ резнымъ; бронзовымъ, гронильнымъ, шлифовальнымъ, литейнымъ, чеканнымъ и токарнымъ, такъ же рисованіемъ и черченіемъ разныхъ рисунковъ, что все отправляль с должнымъ

усердиемъ, и за оказанныя отличия въ Скульпторномъ, Абронномъ и бронзовомъ художествахъ произведенъ унтеръ шихтмейстеромъ 3^{го} класса 1819 года марта 19^{го} числа. Ныне въ следствие поданного отъ него прошения изъ ведомства Екатеринбургской Гранильной фабрики уволенъ въ отставку, отроду имеетъ 29 летъ, женатъ имеетъ дочь Парасковью 1/2 года. Данъ сей ему фролову заподписаниемъ моимъ и съ приложениемъ казенной печати Главной Екатеринбургскихъ Заводовъ Канторы въ Екатеринбурге Марта 4 дня в 1824 года.

Его Императорского Величества все милостивейшаго Государя моего Берг-гауптманъ 6^{го} класса Екатеринбургскихъ Горныхъ казенныхъ Заводовъ и Города сего имяни начальникъ и орденовъ Св. Анны 2^й и Св. Владимира 4^й степени кавалеръ.

Подписаль О. осиповъ

Уподлинного приложена печать: Екатеринбургскихъ Заводовъ Главной Канторы» [18, л. 64–64 об.].

Из вложенного аттестата узнаем, что унтер-шихтмейстер 3 класса Яков Петрович Фролов во время службы с 1 июля 1806 года при Екатеринбургской гранильной фабрике и Горнощитском мраморном заводе штрафов не имел и под судом не бывал, вел себя порядочно, возложенные на него должностные обязанности исполнял с усердием. Аттестат был подписан О. Осиповым и заверен печатью Главной канторы Екатеринбургских заводов [18, л. 65].

Появление мастера, способного создавать металлические модели, имело для заводов огромное значение, поскольку В.А. Всеволожский обычно присылал в Пермскую губернию лишь рисунки изделий, а не готовые образцы, модели.

Точных данных о том, какие именно модели выполнял Я.П. Фролов на Пожевском заводе, нет. Тем не менее, поскольку металлические модели напольных плит были созданы именно в 1825 году, можно обоснованно предположить, что он принимал в этом непосредственное участие.

В сохранившихся бумагах детально отражены этапы создания этих металлических моделей. Сначала вырезался деревянный образец. Далее из свинца отливались рельефные накладные элементы, составляющие декор, которые затем крепились к медной или латунной пластине. Деревянная заготовка при этом служила лишь наглядным ориентиром для правильного размещения рельефных накладок на пластине из «зеленой» или «красной» меди. На финальном этапе накладной декор подвергался чеканке.

Деревянные модели «половых досок», как их именовали в документах, были созданы на Александровском заводе, но под руководством мастера, числящегося на Пожевском заводе. В источниках сохранилось имя резчика — Капустин. Для

работы ему требовался столяр, которого предписывалось выделить из местного персонала. При этом Главное правление особо подчеркивало: на приезд столяра из Пожвы рассчитывать не стоит из-за чрезмерной загруженности мастеров. Пока Капустин находился на Александровском заводе, руководству рекомендовали определить к нему в обучение резьбе и «столярству» двух юношей, чтобы в будущем предприятие имело собственных специалистов.

На Александровском заводе были отлиты и свинцовые рельефные накладки (9 штук весом 38¼ фунта), однако их «расчистка» и закрепление на пластинах осуществлялись уже в Пожве. Также на Пожевском заводе выполнены и эталонные отливки из чугуна и клейма. После этого на Александровском заводе произведена отливка необходимого количества чугунных изделий [9, л. 49–50, 53–55; 13, л. 143–143 об.]. Металлические модели напольных плит выполнили в двух вариантах: «с алегреком» и «с каймою и цветком». Не дожидаясь окончательной готовности всех моделей, на заводе начали налаживать процесс отливки.

Особо отметим, что в это время на заводе находился член Главного Пожевского правления Иван Андреевич Митянин, который непосредственно регулировал данную производственную деятельность. Когда Главное правление выразило обеспокоенность привлечением Александровской заводской канторой большого количества людей для отливки напольных плит и ступеней на лестницу колокольни, он представил подробный отчет. Согласно его разъяснениям, на новой вагранке под началом мастера Сибирякова трудились четверо подмастерьев и десять литейщиков в две смены (дневную и ночную). При них состояли десять «работников из недоростков»: они просеивали песок (только после такой обработки горный песок, в отличие от речного, становился пригоден для литья). На чистке «досок», «ступней» и других изделий были заняты еще восемь мальчиков. Митянин убеждал правление, что высокая численность штата — мера временная: как только литейщики Александровского завода пройдут обучение у старших и «приобвыкнут» к делу, количество рабочих можно будет сократить [9, л. 51–52].

Попутно заметим, что в деле упоминается еще один литейный мастер — Миков.

Для улучшения чистоты отливки Александровская заводская кантора запрашивала у Главного Пожевского правления каменный трепел. Однако Пожевская заводская кантора ответила, что употребляемый там материал «преимущества не дает» [9, л. 56–57 об., 59].

Отлитыми из чугуна напольными плитами «с разными украшениями» выложили пол во всём

храме и наружные «крыльца». Плиты покрасили черной масляной краской.

Чугунные «ступни» предназначались для сложной из кирпича лестницы. Она начиналась у входа в паперть, вела на хоры и продолжалась до яруса звона (слухов) колокольни [9, л. 111, 113].

Чугунный декор иконостаса, чугунный декор алтарных дверей

24 октября 1824 года В.А. Всеволожский приказал Пожевскому правлению остановить изготовление иконостасов северного и главного приделов и вместо назначенной деревянной резьбы отлить их из чугуна по тем же самым рисункам и со всеми орнаментами. «Полдневной» же придел (во имя Благоверного князя Всеволода), уже поступивший в золочение, было велено завершить в кратчайшие сроки [11, л. 112].

Члены Пожевского правления В.П. Воеводин и И.А. Митянин сообщали заводладельцу, что резьба иконостаса для южного придела завершается (его золочение планировалось закончить к Пасхе), а работы над северным и главным приделами еще не начинались. В ответ на идею заменить деревянную резьбу чугунным литьем они представили свои возражения. По их мнению, золочение чугуна для прочности должно быть «через огонь», что существенно удорожит процесс. К тому же правление сомневалось, можно ли добиться на чугуне такой же чистоты, как при «бронзовом золочении на меди». Поскольку под позолоту (особенно под «полир») требовалась идеальная поверхность, отливки надлежало полировать или опиливать. Однако чугун значительно тверже меди, а значит, менее «удобен» для подобной обработки. Основываясь на этих доводах, Воеводин и Митянин просили разрешения отлить орнаменты из меди, а не из чугуна [18, л. 75–75 об.].

14 января 1825 года В.А. Всеволожский распорядился выкрасить стены в приделах и алтарях в зеленоватый цвет, а для иконостасов — как главного, так и боковых — была выбрана белая краска («шифервейс»), за исключением золоченых орнаментов, порезок и иных декоративных деталей [13, л. 12].

Согласно последним данным, позолоченные на гульфарбу чугунные накладки украшали только двери, ведущие из главного алтаря в боковые приделы. Сами двери были столярной работы, окрашены в белый цвет и лакированы. Над ними располагались «сияния», выполненные в более дорогой технике золочения — на полимент [9, л. 112 об.—113].

Металлические поручни у стен

В январе 1825 года В.А. Всеволожский своим приказом распорядился установить в главном приделе поручни из медной латуни вдоль стен, облицованных мрамором. Изготавливать их

предписывалось методом вытяжки «машинкой» (по аналогии со свинцовыми круглыми трубками), при необходимости вставляя внутрь деревянные брусья для прочности. Поручни должны были служить ограждением, чтобы прихожане не могли прислоняться к стенам и повреждать дорогой мрамор [13, л. 12]. Сведений о том, было ли это распоряжение исполнено, не сохранилось.

Чугунные паникадило и канделябры

В 1826 году В.А. Всеволожский распорядился отлить чугунное паникадило по образцу того, что находилось в церкви Императорского Конюшенного двора. Снятый с оригинала рисунок, а также четыре эскиза канделябров были направлены на Александровский завод. Всего требовалось изготовить из чугуна 18 экземпляров первого варианта канделябра и по 4 штуки второго и третьего типов. Как паникадило, так и канделябры проектировались сборными, со всеми обозначенными на рисунках украшениями и орнаментами. В «приличных» (подходящих) местах их следовало вызолотить на полимент, сочетая матовую фактуру и «полир» (блеск) [10, л. 40]. Сведений о том, были ли эти предметы в итоге отлиты, на данный момент не обнаружено.

Чугунные входные двери

В феврале 1826 года В.А. Всеволожский распорядился изготовить три входные двери храма из чугуна. Согласно его воле, они должны были быть створными и в точности соответствовать присланному рисунку [10, л. 40]. Однако, судя по сохранившимся описаниям храма, этот замысел не был реализован: все «наружные» двери были двойными, с западной стороны — со стеклами, а с южной и северной — столярной работы, окрашенные белой краской, над ними располагались «сияния», вызолоченные на гульфарбу [9, л. 113].

Металлические ограждения хоров

В феврале 1826 года Всеволод Андреевич предписывал отлить для хоров в главном храме (в осьмерике) балясины на 3 стороны согласно высланному рисунку [10, л. 40]. К сожалению, в итоговом описании церкви не указан материал, использовавшийся для ограждения хоров. Известно лишь, что над южным и северным приделами на колоннах с трех сторон были устроены хоры для певчих, по сторонам поставлены балясины с тумбами, окрашенные «белесовой» краской под лак и с позолотой на гульфарбу [9, л. 112].

Клирос, чугунная клиросная решетка

30 апреля 1826 года В.А. Всеволожский пишет М.Ю. Ускову, что «крылосы» в церкви нужно сделать точно так, как в присланном от Ускова «рисунке» они были запроектированы, а предложение В.П. Воеводина отменить. Данное распоряжение было выполнено к 30 мая того же года [10, л. 174, 176, 178]. Таким образом, если Воеводин и Усков

выступали авторами альтернативных вариантов сооружения клироса, то владелец, Всеволожский, только утверждал один из них.

В 1828 году южный придел украсила чугунная клиросная решетка. Она имела сборную конструкцию из балясин с накладными орнаментами в виде венков и медных «яблоков».

Летом того же года во время пребывания на Александровском заводе главноуправляющий В.П. Воеводин распорядился вызолотить на гульфарбу накладные орнаменты чугунной клиросной решетки только с наружной стороны, а внутреннюю сторону, обращенную к иконостасу, — просто покрасить. Это шло вразрез с более ранним предложением управляющего заводом М.И. Ускова, который планировал позолоту «приделок» с обеих сторон, а основной корпус решетки покрыть «под зеленую бронзу». Оказавшись перед необходимостью выбора между двумя вариантами, приказчики Александровской заводской конторы запросили у Ускова окончательное решение. Проведя опыты, Матвей Иванович признал правоту главноуправляющего: так как значительной разницы между покрытием орнаментов «колерам» или золотом достичь не удалось, было принято решение снаружи их вызолотить, а изнутри выкрасить, как и предлагал В.П. Воеводин [9, л. 81, 83]. Таким образом, технический аргумент управляющего подтвердил целесообразность решения Воеводина. Добавим, что такая рачительность объяснима и тем, что финансовый вопрос очень остро стоял на Пермских заводах В.А. Всеволожского, поскольку заводовладелец имел значительные долги.

Таким образом, чугунная клиросная решетка в южном приделе, установленная вдоль всего амвона напротив иконостаса, была собрана из балясин, или ганок. Основание решетки было окрашено в коричневый цвет, а чугунный декор («резьба» и «вся порыска») — вызолочен. В центре решетки для выхода на амвон и клирос располагались двустворчатые чугунные дверцы на медных «шалнерах» (петлях), оформленные в едином стиле с основным ограждением. Декоративные венки в центре звеньев также были покрыты позолотой. Решетку, изготовленную на Пермских заводах Всеволожского, дополняли четыре медных «яблока» с «репейками» и винтами, выполненными на Пожевском заводе [9, л. 120 об.– 121, 143, 149 об.].

2 ноября 1828 года приказчик Александровской заводской конторы доложил об исполнении распоряжения Главного Пожевского правления. Согласно указаниям главноуправляющего В.П. Воеводина, данным им во время визита на завод, чугунную решетку в южном приделе переместили с амвона к «полдневым» (южным) дверям. Одновременно с этим рабочие приступили к установке северной решетки — от главного придела

к колоннам. Завершить работы планировалось на следующей неделе [9, л. 140]. Таким образом, окончательное решение о расположении клиросных ограждений принимал лично главноуправляющий.

Подтверждение этих работ содержится в справочно-информационном издании Государственного архива Пермского края «Православные святыни земли Пермской» [1], где на фотографии интерьера южного придела запечатлена та самая клиросная решетка (ил. 1).

Разные чугунные элементы предметов культа

В ноябре 1828 года было предписано в срочном порядке изготовить на Пожевском заводе восемь чугунных «вызолоченных» консолей для лампад и четыре чугунные тумбы «с вазами». Последние предназначались для установки двух лакированных жестяных фонарей, Креста Господня и иконы Божией Матери.

Согласно архивным записям, «внутри олтаря ко освящению престола была положена чугунная рама» [9, л. 113 об., 141 об.– 142, 147–148 об.]. В начале 1829 года состоялось долгожданное освящение храма.

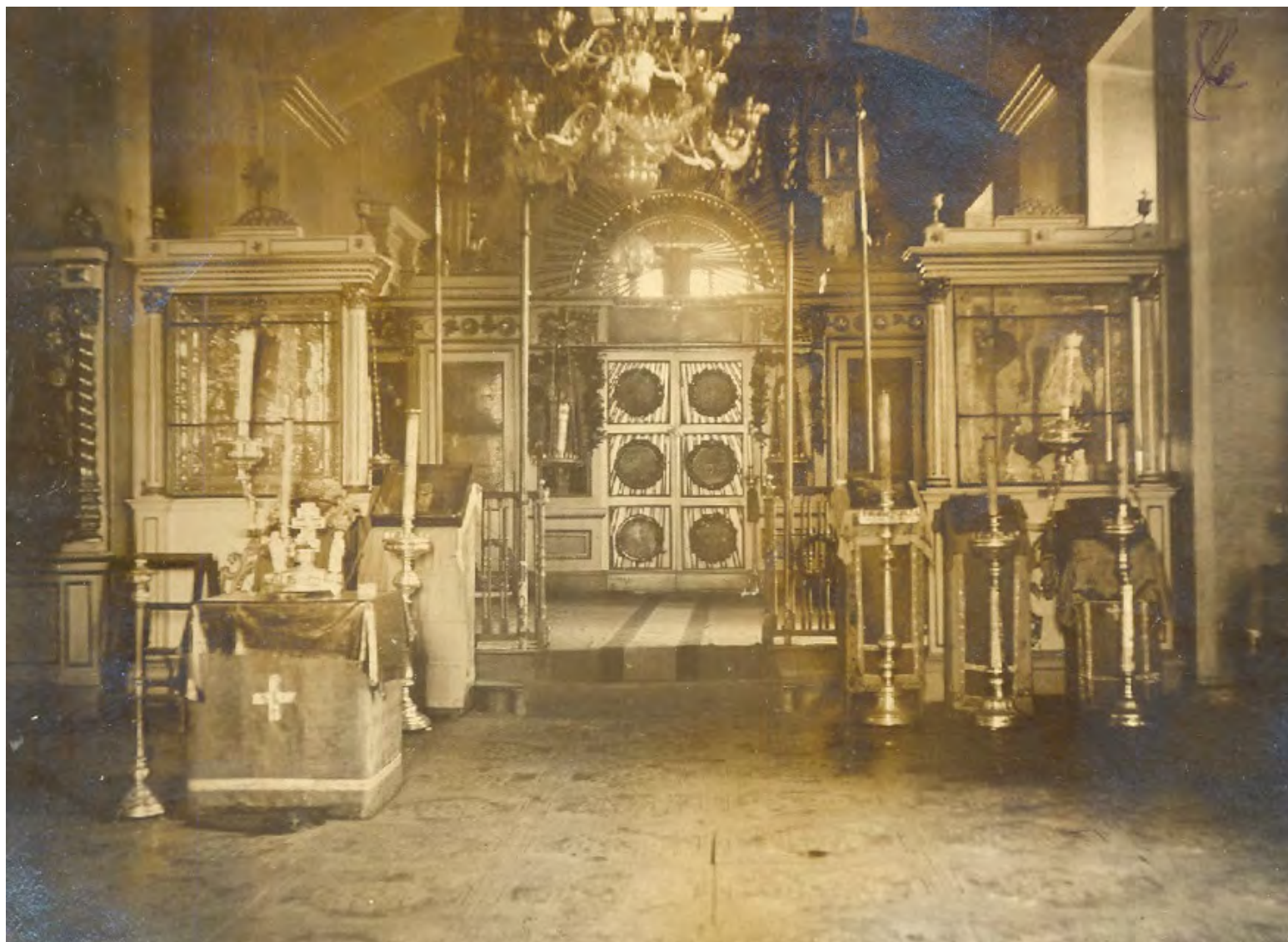
Башенные часы

К моменту освящения церкви на колокольне было лишь подготовлено место для часов — с круглыми окошками на все четыре стороны. Для доступа к механизму соорудили винтовую деревянную лестницу с железными перилами и поручнями [9, л. 111–111 об.].

Известно, что Пожевской завод специализировался на изготовлении башенных часов. Освоение их производства началось под руководством мастера Саутера: документы фиксируют работу его слесарной бригады над часовыми механизмами в 1821–1824 годах (в начале 1825-го Саутер покинул предприятие). Об этих успехах сообщалось в «Горном журнале» за декабрь 1826 года. С 1825 года производство башенных часов возглавил местный умелец — слесарь Александр Петрович Кочегин. Самым значимым достижением под его руководством стало создание часов для Спасо-Преображенского собора в Санкт-Петербурге, восстанавливавшегося после пожара. Их установка завершилась в августе 1829 года [19, с. 59; 20, с. 52–54].

Пожевской завод представил часы и в качестве экспоната на I Всероссийской мануфактурной выставке 1829 года в Санкт-Петербурге. За продемонстрированные там изделия В.А. Всеволожскому была присуждена золотая медаль первой степени [21]. Позже, в 1832 году, башенные часы пожевского производства экспонировались на выставке в Москве [22, с. 31].

В 1833 году Александр Петрович Кочегин числился «верховым» мастером слесарной фабрики



1. Южный придел
Спасо-Преображенской
церкви
Александровского
завода Пермской
губернии.
1936.
Фотография.
Источник: [1]

Пожевского завода. Во время пожара в ночь на 16 декабря 1833 года он с помощниками успел спасти из мастерской двое часов со слесарной башни. Одни из них в 1834 году были установлены на заводской церкви. В документах особо подчеркивалось, что башенные часы изготавливались «по воле Его Превосходительства» [23, л. 35 об., 78, 161 об., 270]. Тем не менее для окончательного подтверждения факта и даты установки часов на колокольню Спасо-Преображенской церкви Александровского завода требуются дополнительные архивные изыскания.

Металлическая ограда

Ко времени освящения церкви вокруг нее располагалась деревянная ограда. Планировалось в скором времени заменить ее на чугунную с каменными столбами, для чего уже был заготовлен материал, однако этим замыслом не суждено было осуществиться [9, л. 111 об.]. Ограда с коваными решетками, по-видимому, появилась лишь во втором десятилетии XX века. Это предположение основано на том, что на фотографии Александровской церкви из фондов Ивановского

государственного историко-краеведческого музея имени Д.Г. Бурылова (открытое письмо 1900-х годов, Госкаталог, № 13214018, ил. 2) запечатлено деревянное ограждение. При этом, согласно клировой ведомости 1922 года, храм уже был окружен оградой из железных звеньев с кирпичными столбами [24].

Вторая половина XIX – начало XX века ознаменовались значительными изменениями в судьбе Александровского завода. В 1884 году его приобрел П.П. Демидов. Уже с 1885 года предприятие находилось под государственной опекой, а в 1912 году было низведено до уровня небольшого механического заведения. В 1916 году завод продали «Акционерному обществу Нижне-Тагильских и Луньевских горных и механических заводов наследников П.П. Демидова кн. Сан-Донато». Наконец, в 1918 году он был национализирован [3, с. 105–120, 292].

В дальнейшем судьба Спасо-Преображенской церкви Александровского завода оказалась типичной для советской эпохи. В 1937 году храм закрыли. В 1941 году при перестройке здания были

2. Открытое письмо.

Александровский

завод.

Пермская губернская

Церковь. № 10.

1900-е.

Картон, фототипия ч/б.

8,9 × 13,8.

Россия, Москва,

Изд. А. Иванова.

Ивановский

государственный

историко-краеведческий

музей имени

Д.Г. Бурылова.

Госкаталог, № 13214018



разрушены колокольня, алтарная апсида, барабан и купол. В 1990 году здание бывшей церкви возвращено верующим. В настоящее время процесс возрождения храма продолжается.

Выводы

История создания металлического декора Спасо-Преображенской церкви Александровского завода Пермской губернии охватывает значительный период — с 1800-х до 1910-х годов. Нет сомнений, что со временем она будет дополняться за счет новых открытий. Несмотря на то что отдельные сведения о художественном металле храма встречались ранее, в настоящем исследовании впервые предпринята попытка формирования целостной картины его создания на основе обширного массива архивных документов.

Установлено, что активное использование архитектурно-художественного металла было обусловлено наличием собственного чугуноплавильного и железоделательного производства, интегрированного в единый промышленный

комплекс. Перечень планировавшихся и реализованных в черных металлах элементов декора (частей декора и самостоятельных изделий) включает как широко распространенные (такие как напольные плиты, ступени, ограда), так и более редкие (например, детали иконостаса, башенные часы). Наибольшее их число было изготовлено в период строительства церкви (с 1812 по 1828 год).

Проведенное изыскание позволило ввести в научный оборот имя активного участника строительства и декорирования храма — управляющего Александровским заводом Матвея Ивановича Ускова, который являлся разработчиком детальных чертежей, в том числе и металлического декора.

Полученные данные могут послужить основой для наиболее точного воссоздания интерьеров и внешнего облика храма. Кроме того, выявленные факты расширяют представление об истории развития художественного металла в Пермском Прикамье в период с первой половины XIX по начало XX века.

Список источников

1. Православные святыни земли Пермской : справочно-информационное издание / Государственный архив Пермского края; сост. С.В. Дагестанская, А.П. Зиновьев. Электрон. дан. Пермь: ГАПК, 2012. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
2. Седова М.В. Архитектурно-декоративное чугунное литье Урала XVIII – начала XX века: история и эволюция стилового развития, мастера : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.05. М., 1986. 166 с.
3. Шумилов Е.Н. Александровский завод: годы, работа, люди 1802–2002 / Е.Н. Шумилов; при участии В.И. Аверина. Березники: Тип. купца Тарасова, 2002. 296 с., ил.
4. Чагина Е.В. Художественный металл в архитектуре Пермского Прикамья конца XVIII – начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2008. 263 с.
5. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 308: «О строении при Александровском заводе каменной церкви и с разными по сей части производством. Т. 1».
6. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 708: «С формулярными списками заводских контор».
7. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 517: «С рапортами архитекторского ученика Сидорова по бытности его в Александровском заводе за устройство каменной церкви».
8. Архитекторы и архитектурные памятники Пермского Прикамья: краткий энциклопедический словарь / сост. Н. Казаринова, Г. Канторович. Пермь: Книжный мир, 2003. 160 с.
9. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 308а: «О строении при Александровском заводе каменной церкви и с разными по сей части производством. Т. 2».
10. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 596: «Приказание Всеволожского Пожевскому правлению».
11. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 556: «Донесения к Всеволожскому и повелений от него получаемые».
12. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 566: «Производство по бытности главуправляющего Воеводина в Александровском заводе».
13. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 577: «Повеления его превосходительства государя Всеволода Александровича Всеволожского».
14. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 158. Л. 168–168 об.
15. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 200. Л. 45.
16. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 213. Л. 146 об.
17. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 234. Л. 58.
18. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 573: «Рапорты о заводских благополучиях».
19. Козлов А.Г. Творцы науки и техники на Урале, XVII – начало XX века. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1981. 224 с.
20. Казанцев П.М. Пожвинский завод. Историческая хроника, 1754–2004. Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное издательство, 2004. 424 с., ил.
21. Ушаков И.Ф. Паровоз Пожевского завода // Труды Института истории естествознания и техники. Т. 38: История техники / отв. ред. С.В. Шухардин. М: Издательство АН СССР, 1961. С. 310–311.
22. Трапезников В.Н. Летопись города Перми: К 275-летию основания. Пермь: Государственный архив Пермской области, 1998. 272 с.
23. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 176. Оп. 1. Д. 623.
24. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 540. Оп. 1. Д. 9. Л. 1.

References

1. Dagestanskaya, S.V. and Zinoviev, A.P. (comps.) (2012) *Orthodox Shrines of the Perm Region: a reference and information publication* [Electronic data]. Perm: State Archive of the Perm Krai. 1 optical disc (CD-ROM). (In Russ.)
2. Sedova, M.V. (1986) *Architectural and decorative cast-iron casting of the Urals in the 18th – early 20th centuries: history and evolution of stylistic development, masters*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
3. Shumilov, E.N. (2002) *Alexandrovsky Plant: years, work, people 1802–2002*. Berezniki: Tipografiya kuptsa Tarasova. (In Russ.)

4. Chagina, E.V. (2008) *Artistic metal in the architecture of the Perm Kama Region of the late 18th – early 20th century*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
5. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 308 “On the construction of a stone church at the Alexandrovsky Plant and various production activities related to this part. Vol. 1”. (In Russ.)
6. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 708 “With the service records of plants offices”. (In Russ.)
7. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 517 “With the reports of the architect’s apprentice Sidorov regarding his presence at the Alexandrovsky Plant for the construction of a stone church”. (In Russ.)
8. Kazarinova, N. and Kantorovich, G. (comps.) (2003) *Architects and architectural monuments of the Perm Kama Region*. Perm: Knizhny mir. (In Russ.)
9. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 308a “On the construction of a stone church at the Alexandrovsky Plant and various production activities related to this part. Vol. 2”. (In Russ.)
10. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 596 “Orders of Vsevolozhsky to the Pozhev [Plant] Office”. (In Russ.)
11. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 556 “Reports to Vsevolozhsky and orders received from him”. (In Russ.)
12. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 566 “Proceedings during the presence of Chief Manager Voyevodin at the Alexandrovsky Plant”. (In Russ.)
13. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 577 “Commands of His Excellency Sire Vsevolod Alexandrovich Vsevolozhsky”. (In Russ.)
14. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 158, folios 168–168 verso. (In Russ.)
15. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 200, folio 45. (In Russ.)
16. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 213, folio 146 verso. (In Russ.)
17. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 234, folio 58. (In Russ.)
18. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 573 “Reports on the welfare of the plants”. (In Russ.)
19. Kozlov, A.G. (1981) *Creators of science and technology in the Urals, 17th – early 20th century*. Sverdlovsk: Sredne-Uralskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
20. Kazantsev, P.M. (2004) *Pozhvin'sky Plant. Historical chronicle, 1754–2004*. Kudymkar: Komi-Permyatskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
21. Ushakov, I.F. (1961) ‘Locomotive of the Pozhevsky Plant’, in Shukhardin, S.V. (ed.) *Proceedings of the Institute of the History of Natural Science and Technology. Vol. 38: History of technology*. Moscow: AN SSSR, pp. 310–311. (In Russ.)
22. Trapeznikov, V.N. (1998) *Chronicle of the city of Perm: To the 275th anniversary of its foundation*. Perm: State Archive of the Perm Region. (In Russ.)
23. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 623. (In Russ.)
24. *State Archive of the Perm Region (GAPK)*, fund 176, inventory 1, file 623, folio 1. (In Russ.)

Информация об авторе

Чагина Екатерина Викторовна, кандидат искусствоведения, преподаватель специальных дисциплин, ГБПОУ «Художественное училище (техникум)», Пермь, Российская Федерация, evch5@mail.ru.

Information about the author

Ekaterina Viktorovna Chagina, Cand. Sc. (Art History), Lecturer in special subjects, Perm Art School, Perm, Russian Federation, evch5@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.08.2025; одобрена после рецензирования 15.12.2025; принята к публикации 18.12.2025.

The article was received by the editorial board on 26 August 2025; approved after reviewing on 15 December 2025; accepted for publication on 18 December 2025.



Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.004

Фольклорные герои в произведениях тувинских камнерезов

Чап Айлана Алексеевна



*Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований
при Правительстве Республики Тыва, Кызыл, Российская Федерация
Lanachal@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-6645-4781>, SPIN-код (Science Index): 8229-3640*

Аннотация. Статья посвящена исследованию образов фольклорных героев, воплощенных в творчестве тувинских камнерезов в период второй половины XX столетия, на примере произведений таких мастеров, как А. Тумат, А. Ховалыг, Х. Донгак, А. Ойдул и Э. Байынды. Основная цель работы заключается в анализе и интерпретации образов из народных сказок и героического эпоса, отражающих богатство и разнообразие тувинского фольклора в малой пластике. Тувинская скульптура малой формы, особенно изображения фольклорных персонажей, пока изучена недостаточно. Статья поднимает важный вопрос о взаимосвязи между замыслом художника и литературным образом-персонажем, а также о значимости фольклорных мотивов в современном искусстве. Новизна исследования определяется попыткой комплексного анализа образов тувинских фольклорных героев, ранее не подвергавшихся искусствоведческому анализу. Рассматриваются не только художественные приемы и стилистические особенности, но и индивидуальные трактовки персонажей камнерезами, которые варьируются в зависимости от личных интерпретаций и художественных подходов. Показано, что такие сказочные образы, как Оскюс-оол или Демир-Маадыр, сохраняют свою актуальность и вдохновляют современных тувинских камнерезов. При этом каждое произведение, созданное на основе фольклора, обретает новую интерпретацию, отражающую художественный почерк того или иного мастера. Статья также акцентирует внимание на художественной выразительности малой скульптуры: автор рассматривает, как традиционные приемы помогают передать динамику и эмоциональную насыщенность фольклорных сюжетов. Обращаясь к эпическим героям, тувинские камнерезы находят уникальные пути для передачи культурного наследия, сочетая традиции прошлого с современными художественными решениями. Работа существенно расширяет понимание роли фольклора в тувинском изобразительном искусстве, подчеркивая его важность как источника вдохновения для художников. Исследования подобного рода не только способствуют углублению знаний о тувинском искусстве, но и поднимают вопрос о его месте и роли в современном художественном контексте.

Ключевые слова: изобразительное искусство XX века, изобразительное искусство Тувы, камнерезное искусство, малая пластика, фольклорные образы, образы эпоса, художественные приемы

Для цитирования: Чап А.А. Фольклорные герои в произведениях тувинских камнерезов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 66–77.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1266>.

Original article

Folklore heroes in the works of Tuvan stone carvers

Aylana A. Chap

Tuvan Institute of Humanitarian and Applied Socio-Economic Research under the Government of the Republic of Tuva, Kyzyl, Russian Federation

Lanachal@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-6645-4781>, SPIN-code (Science Index): 8229-3640

Abstract. This article explores the portrayal of folklore heroes in the works of Tuvan stone carvers during the latter half of the 20th century. It examines the works of renowned masters such as A. Tumat, A. Khovalyg, Kh. Dongak, A. Oidup, and E. Bayindy as examples. The main objective of this study is to analyse and interpret the depictions of folk tales and heroic epics in small sculptures, showcasing the diversity and richness of Tuvan folklore. Despite its significance, Tuvan small plastic art, particularly its portrayal of folklore heroes, has not been extensively studied. This article raises important questions about the relationship between the artist's intention and the literary character, as well as the significance of folklore motifs in contemporary art. The novelty of this research lies in its comprehensive analysis of the images of Tuvan folklore heroes, which have not been previously subjected to such in-depth art historical examination. It not only explores artistic techniques and stylistic features, but also delves into the individual interpretations of characters by stone carvers, which vary based on their personal perspectives and artistic approaches. The study reveals that fairy-tale figures like Oskysool and Demir-Maadyr continue to inspire contemporary Tuvan stone carvers. Moreover, each work inspired by folklore takes on a unique interpretation, reflecting the individual artistic style. The article also highlights the artistic expressiveness of small sculptures, which utilize traditional techniques to convey the dynamism and emotional depth of folklore narratives. By incorporating folklore characters, Tuvan stone carvers find innovative ways to convey cultural heritage, blending past traditions with contemporary artistic approaches. This research significantly expands our understanding of the role of folklore in Tuvan fine art, emphasizing its importance as a source of inspiration for artists. It not only contributes to a deeper understanding of Tuvan art but also raises questions about its place and role in the contemporary artistic context.

Keywords: 20th-century fine art, fine art of Tuva, stone carving, small plastic art, folklore motifs, epic motifs, artistic techniques

For citation: Chap, A.A. (2026) 'Folklore heroes in the works of Tuvan stone carvers', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 66–77. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.004.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1266>. (In Russ.)

Введение

Тувинское изобразительное искусство богато оригинальными художественными произведениями, созданными талантливыми художниками. Они передают красоту родной земли, разнообразие природы, отражают древний духовный мир. Источником вдохновения становилась как осязаемая материальная часть мира, так и нематериальное наследие — фольклор (сказания, мифы, даже детские сказки). Не исключение и художники-камнерезы,

которые, зная народный эпос и сказки, вдохновляются литературными фольклорными образами и создают разнообразные тематические произведения малой пластики. В первой половине XX столетия в скульптуре малой формы, изображающей людей, превалировали образы современников (чабанов-сакманщиков, героев социалистического труда и т.п.). Камнерезные сказочные герои появляются после 1960-х годов. Это всадники-богатыри, вырезанные верхом на конях, *арзыланах*

(мифических львах), сказочных оленях. Присутствуют многофигурные композиции — героические подвиги, момент битвы героя с чудовищем.

Цель этого исследования состоит в анализе и интерпретации образов из народных сказок и героического эпоса, воплощенных в тувинской малой пластике второй половины XX века, на примере произведений А. Тумата, А. Ховалыга, Х. Донгака, А. Ойдуца и Э. Байынды. Особенное внимание уделено пока недостаточно изученной взаимосвязи между замыслом художника-камнереза и литературным образом персонажа. Художественный замысел мастера может не вполне совпадать с литературным образом, поскольку в своей работе камнерез предлагает авторскую трактовку, преломленную сквозь призму личного восприятия первоисточника. Некоторые персонажи (например, Оскюс-оол, безымянные богатыри-борцы, лучники и др.), как наиболее популярные, встречаются в творчестве многих авторов. К теме героических подвигов, волшебных существ обращались практически все художники-камнерезы старшего поколения: Монгуш Черзи, Раиса Аракчаа, Когел Саая, Дондук Дойбухаа, Эрес-оол Байынды и др. Актуальна она и сегодня в работах современных камнерезов Хеймер-оола Донгака, Маадыра Монгуша, Александра Ойдуца и др.

Изучение искусства тувинской малой пластики всегда было актуально среди искусствоведов. К вопросу тувинской малой пластики обращались также этнографы и историки с начала XX столетия. Участников экспедиций в Урянхайский край (название Тувы на рубеже XIX–XX веков) привлекала тувинская скульптура малой формы. «Скульптура трактуется в условных, мощно обобщенных формах, где художник не интересуется мускулатурой и другими деталями и их не разрабатывает, где важно только целое. ... Кажется, что речь этих людей должна складываться только в форму эпоса. ... Во всём простота и величие. Тувинец простым, а, следовательно, и самым трудным способом достигает наибольшего художественного впечатления», — отмечал в 1930-е годы И.М. Мягков в одной из первых фундаментальных работ, посвященных традиционному прикладному и народному искусству Тувы [1, с. 298–300].

Стоявший у истоков изучения тувинской малой пластики историк, этнограф и краевед М.Б. Кенин-Лопсан в своей работе «Волшебник» (1976), посвященной анализу творчества камнереза Монгуша Черзи, рассматривал сказочно-фантастические мотивы в произведениях мастера [2, с. 22–23]. Изучением малой пластики в аспекте мифических существ занималась А.К. Иргит [3]; в статье «Дракон и лев в каменной пластике Тувы» [4] искусствовед анализирует происхождение и трансформацию

образов указанных мифических персонажей в произведениях тувинских камнерезов. Исследователями тувинской малой пластики ранее изучались в основном мифические, сказочные анималистические образы — *арзыланы* (собако-львы, защитники и охранники), драконы. При этом образы героев фольклора практически не попадали в орбиту изысканий искусствоведов. В.А. Кисель в научном журнале «Новые исследования Тувы» писал об образе *нойона* (князя, высокопоставленного чиновника) в тувинской мелкой пластике [5], рассматривая генезис этого образа с исторической позиции. Более широкий обзор и анализ образов фольклорных героев отсутствуют, указанная проблема ранее подробно не изучалась и, на наш взгляд, представляет искусствоведческий интерес.

С помощью формального и иконографического методов, позволяющих проанализировать визуальные характеристики произведений малой пластики (преимущественно из фондов Национального музея Республики Тыва имени Алдан-Маадыр), мы рассмотрим фольклорные образы и их авторские интерпретации. Обзорное исследование проведено на примере работ известных камнерезов: Э.Б. Байынды, Х.Б. Донгака, А.О. Ойдуца, А.Б. Тумата и А.А. Ховалыга. Данные произведения наиболее полно воплощают черты народных персонажей и позволяют выявить индивидуальные особенности техник резьбы, а также способы пластического обобщения и типизации образов.

Герои народных сказок и героического эпоса в произведениях тувинской малой пластики второй половины XX века

Один из основных жанров тувинского фольклора — сказания. В них повествуется о подвигах богатыря в борьбе с чудовищами или иноземными врагами, его поездке к далекой суженой, героическом сватовстве. Как заметил историк-этнограф Л.В. Гребнев, «народ — творец эпоса — в художественных произведениях <...> создавал героев в соответствии со своими представлениями и идеалами...»¹. Героическим сказаниям свойственен динамичный сюжет и подбор характерных персонажей с детальным описанием. В волшебных сказках также повествуется о борьбе героя с силами природы, злыми ханами, нечистой силой; о борьбе за невесту или наследство; о победе, достигнутой благодаря волшебным помощникам или различным волшебным предметам.

Сквозной герой многих повествований — сирота Оскюс-оол (в переводе с тувинского: «Парень-сирота»), отважный, сметливый, наделенный невероятной силой. Он выходит победителем из разных испытаний, наказывает жестокого и вероломного хана. Золотая *дангына*

¹ Сказания о богатырях. Тувинский героический эпос. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1960. С. 5.

1. **А.Б. Тумат.**

Хан-Херети

и Оскюс-оол.

1987.

Агальматолит, резьба.

17 × 14 × 7,4.

Национальный музей

Республики Тыва.

Фото: А.А. Чап



(царевна) — его супруга и советчик. В тувинских народных сказках, где главные герои — богатыри (*маадыры*), одновременно сильные и мудрые, — осуждаются трусость, измена, жадность, лень. Обычно тувинские рассказчики исполняют сказки напевно, речитативом. Известно, что сказителей брали с собой на охоту, в далекие торговые караванные переходы; они были желанными гостями в любой юрте.

Образ Оскюс-оола встречается в творчестве многих мастеров-камнерезов. В пример можно привести камнерезную работу А. Тумата «Хан-Херети и Оскюс-оол» (1987, ил. 1), выполненную из агальматолита коричневого цвета с вкраплениями. В композиции доминирует фигура сказочной птицы Хан-Херети (Хаан-Херети или в монгольской вариации — Хан Гаруди, Хан Гарди). В тувинский фольклор образ мифической птицы, скорее всего, проник во время распространения буддизма. В сказках волшебная гигантская птица не имеет человеческого лица, головы (по сравнению с птицей Сири́н или Фени́ксом). Автор вырезал

Хан-Херети с головой ястреба на изогнутой павлиньей шее и в тувинском головном уборе с лентами, который по форме он похож на чиновничий *ноян бөргү*, то есть шапку с островерхой тульей [6, с. 37]. К чиновничьим шапкам, как правило, прикрепляли на подставку (*одага*) павлиньи перья с «глазками», знак принадлежности к высшим княжеским чинам. На шапке Хан-Херети вместо перьев прикреплены две широкие ленты, поверхность которых покрыта резьбой-орнаментом. Сделав акцент с помощью головного убора, автор указывает, во-первых, на антропоморфность персонажа: сказочная Хан-Херети умеет разговаривать человеческим голосом, по-человечески привязана к семье, своим птенцам в высоком гнезде, за которыми трогательно ухаживает, добывая им пропитание. Также ей присущи сострадание и благородство. Головной убор чиновничьего ранга указывает, во-вторых, и на благородное положение птицы в иерархии волшебных существ. Хан-Херети — не простая птица; это «царь-птица», наделенная огромной силой и способностью перемещаться между мирами,



2. **Х.Б. Донгак.**
Демир-Маадыр отрубил
голову Мангысу.

1983.

Агальматолит, резьба.

13 × 15 × 5.

Национальный музей
Республики Тыва.

Фото:

Ш.Ш. Биче-оола (2012)

из архива Х.Б. Донгака

своими чудесными возможностями она помогает преобразению героя.

В скульптуре малой формы живописно вырезано оперение волшебной птицы. Резьба постепенно изменяется от плоскостного узора в виде чешуи до рельефных стилизованных перьев на концах и хвосте. Такой композиционный прием не только усиливает эмоциональную выразительность, но и придает фигуре Хан-Херети ритм и объем формы. Автор нашел баланс в декорировании персонажа, сумев остановиться на нужной границе, чтобы не впасть в украшательскую чрезмерность. Таким образом, не нарушена гармония композиции, что позволяет зрителю цельно воспринимать произведение. Небольшая фигурка Оскюс-оола, держащегося на хвосте птицы, контрастирует с птицей по пропорциям. Такой дисбаланс соответствует литературному описанию, в сказке она предстает как «огромная птица Хан-Херети», которая «раз в три года уносит жеребенка»². Фигура героя при статичном расположении (он лежит на спине птицы) полна динамики. Художнику удалось передать напряженность, всего лишь тщательно вырезав костяшки пальцев, которые

буквально вцепились в оперение хвоста. Выразительная мимика персонажа еще сильнее передает упорство героя.

В творчестве известного мастера-камнереза, заслуженного деятеля искусств Республики Тыва Х.Б. Донгака резьба по камню занимает ведущее положение. А.С. Хертек так характеризует творчество современного мастера камнерезного и деревянного искусства Тувы: «Еще студентом он вырезал одиночные фигурки животных без излишней орнаментации, лаконично моделируя пластические объемы голов и туловищ. Таковы его козероги, верблюды, арзыланы, сарлыки, кони, драконы, барсы, архары, кабаны, быки, вырезанные из агальматолита разных цветов и оттенков — от белого до красно-коричневого. Особой монументальностью выделяются его скульптуры животных и многофигурные композиции, выполненные из серпентинита, камня черного цвета с зеленоватыми и фиолетовыми оттенками. Многофигурные композиции из агальматолита, выполненные в 1990-е годы, изображают борьбу эпического богатыря со сказочными чудовищами — “Демир-Маадыр отрубил голову Мангыса”,

² Оскюс-оол и Золотая дангына: Тувинские народные сказки. Кызыл: Тувкнигоиздат, 1960. С. 17.

несколько вариантов укрощения Оскюс-оолом дикого сарлыка — «Укротитель», 1982, 1984, 1994 годов»³.

Обратимся к образу богатыря Демир-Маадыра (букв.: «Железного героя»), поборовшего чудовище (ил. 2), который типичен для тувинского фольклора. «Железный герой» совершает сверхъестественные подвиги (борется с врагами-чужеземцами, чудовищами и пр.). Он вырезан художником-камнерезом в виде человека в длиннополой национальной одежде, держащим в руке длинный кнут. Извилистый плетеный хлыст — орудие для поимки и уничтожения демонов и любой злой силы. Динамика образа героя подчеркнута диагональной полосой-окантовкой *тона* (национального туникообразного одеяния). Подвешенные к поясу нож в ножнах и огниво подчиняются анатомическому движению; их синхронизированное расположение усиливает движение изогнутого хлыста в поднятой руке героя.

Мифический Мангыс (*он же Амырга-Кара-Моос*), чудовище, чей образ «широко распространен в тюркско-монгольском фольклоре, в тувинских мифах предстает в облике огромного, черного или желтого цвета, змееподобного многоголового <...> демонического персонажа, проглатывающего людей и скот»⁴. В произведении камнереза Х. Донгака Мангыс — это огромная голова уже поверженного чудовища. Подобно древним скифским мастерам, способным передать облик зверя через одну лишь деталь, Хеймер-оол Донгак в своей малой пластике ограничивается изображением головы мифического чудовища. Отрубленная голова увенчана шишковидными рогами; ее окружают стилизованные клубы дыма. Сквозь них видна оскаленная пасть с клыками. Круглые выпученные глаза Мангыса художник вырезал в восточном стиле; такие способы в тибетской иконографии присущи для изображения гневных божеств.

В произведении Х. Донгака присутствует типичный классический подход в трактовке образа героя, борющегося с чудовищем-угнетателем. Мастер верен формам традиционного народного искусства, ставшего основой его творческого мировоззрения. Большое внимание он уделяет орнаменту. В образе, одеянии героя присутствует лишь строгий орнамент в виде косой сетки (*хана карак*). Для композиционного равновесия он также продублирован на боковых сторонах подставки. Привлекает внимание активная нижняя часть композиции,

в которой автор представил отрубленную голову чудовища. Рельефные и плоскостно-резные спирали, обрамляющие голову, от которой видны лишь оскаленная пасть, широкие ноздри и короткие рога, составляют своеобразный декор композиции. Они являются продолжением основания композиции. Очертания образов героя и чудовища практически составляют равностороннюю геометрическую фигуру, уравнивая друг друга.

Примечательно, что изображение богатыря, победившего чудовище, носит универсальный характер. Под его облик попадают по описанию несколько персонажей разных волшебных сказок. Вероятно, Х.Б. Донгак, вдохновленный сюжетами этих историй, создал своего героя по их мотивам. Если бы автор не указывал в названии произведения имя «Демир-Маадыр», зритель мог бы назвать любого другого сказочного персонажа, сразившегося с чудовищем. Например, в тувинской сказке «Медвежий сын силач Ыйгылак-Кара» герой одолевает пятнадцатиголового прожорливого змея, спасая тем самым птенцов волшебной птицы Хан-Херети, и становится ее другом⁵.

Тексты героических сказаний и сказок служат богатым источником вдохновения для камнерезов: наглядность фольклорных характеристик облегчает поиск художественного решения и стимулирует творческий поиск. Герои — богатыри, смельчаки, воины — обычно являются центральными персонажами фольклорного повествования и часто выступают в роли этического и эстетического идеала. Поэтому в текстах описанию их внешности уделяется значительное внимание. Вот, например, так описывается Боктуг-Кириш, герой популярного сказания «Боктуг-Кириш и Бора-Шэлей»: «Обул черные кожаные идыки, надел шапку черного соболя, халат черного шелка, застегнул все 30 пуговиц, опоясался черным шелковым поясом с булатным ножом на нем. Глядит на него сестра и диву дается: стал ее брат таким богатырем, что ростом своим он с вершиной Энгиргей-горы сравнялся, на черные облака в небе опирается...»⁶.

Как мы видим, внешний облик, одежда и различные аксессуары описываются очень подробно, образный язык рисует эпический портрет героя. Это позволяет художникам также подробно воспроизводить внешний облик героя в камне. Примеры тому — работы «Древний воин» (1994, ил. 3) А. Ойдуца или «Субедей» (2010) Э. Байынды.

Скульптура малой формы «Древний воин» А. Ойдуца вырезана из цельного куска серпентинита,

³ Хертек А.С. Пластика Хеймер-оола Донгака // Тувинская правда. 2022. № 90 (26 ноября). URL: <https://tuvpravda.ru/novosti/plastika-hejmer-oola-dongaka> (дата обращения: 18.09.2025).

⁴ Мифы, легенды, предания тувинцев / сост. Н.А. Алексеев, Л.С. Куулар, З.Б. Самдан, Ж.М. Юша. Новосибирск: Наука, 2010. С. 26.

⁵ Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск: ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1994. С. 243.

⁶ Тувинские героические сказания / сост. С.М. Орус-оол. Новосибирск: «Наука», Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. С. 19.



3. **А.О. Ойдуп.**

Древний воин.

1994.

Серпентинит, резьба.

15,5 × 22 × 9.

Национальный музей

Республики Тыва.

Фото: А.А. Чап

одного из излюбленных поделочных камней тувинских резчиков. Привлекает внимание нарочитая грубость обработки камня и практически отсутствие деталей. Здесь нет декоративной резьбы как украшения камня, лишь вырезанные бороздки обозначают густую шерсть яка (сарлыка). Это изображение мужчины-воина, скорее, воплощение архетипа. Он предстает перед зрителем как результат творческого осмысления и объединения художественных идей воинов и представляет собой универсальный образ. В скульптуре в позе всадника-кочевника, уверенно сидящего верхом, угадываются характерные очертания всех наездников. Таким его могли изобразить и 50–60 лет назад, в начале XX столетия, в период становления профессионального тувинского камнерезного искусства. Не исключено, что к такому характерному типу будут стремиться художники и в будущем, опираясь на «коллективную память». Подпитываясь известными изобразительными структурами, А. Ойдуп создал типовой «вечный»

образ. Перед нами воин, прошедший испытания «девятью трудностями, которые должен преодолеть мужчина...» [7, с. 87].

Одна из популярных тем и часто встречающийся сюжет в фольклоре и тувинской скульптуре малой формы — национальная борьба *хуреш*. Подробное описание поединка двух богатырей можно встретить во многих текстах. Так, например, в сказании о богатырях «Алдай-Буучу»: «И вот два богатыря, сотрясая землю и небо, встретились посреди необозримой глазом степи <...> схватились в борьбе, словно столкнулись черная скала с белой скалой...»⁷. Или в сказании «Боктуг-Кириш и Бора-Шэлей» есть фрагмент, описывающий поединок двух богатырей: «...Двое богатырей ходили, кружились один вокруг другого и вдруг схватились за руки. Прошло три месяца — девяносто суток, как они боролись. Бокту-Кириш схватил Сараатай-хана под мышки, забросил его вверх и пронес над собой вокруг степи, потом закружил вокруг себя и так бросил его вниз, что

⁷ Сказания о богатырях. Тувинские героический эпос. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1960. С. 51.

4. **А.А. Ховалыг.**
Борцы (Мөгелер).

1990.

Агальматолит, резьба.

10 × 11 × 5.

Национальный музей

Республики Тыва.

Фото: А.А. Чап



синее небо заколыхалось, черная земля задрожала...»⁸.

Образные красочные эпизоды вдохновляли многих камнерезов, обращавшихся к теме хуреша в своем творчестве. Здесь применяются все выразительные средства художественного воплощения в скульптуре: ритм, пропорции, способы полировки камня. Они обеспечивают выразительность движения каждого персонажа. Природная пластичность агальматолита позволяет создавать непринужденные по форме и содержанию скульптуры борцов. Как правило, борцы хуреша — «обзорные», собирательные характеры, поэтому могут быть соотнесены с любыми эпическими персонажами. Таковы творческие работы А. Ооржака «Борцы хуреш» (1979) или А. Ховалыга «Борцы» («Мөгелер») (1990, ил. 4). Последняя выполнена из агальматолита светлого серого оттенка. Однородность камня без лишних вкраплений позволила автору в полной мере передать игру объема и напряжение мышц. Скульптуре

свойственна естественная непринужденность, лишенная нарочитости, что придает композиции особую изящность. Минимализм в деталях (отказ от поверхностного или рельефного орнамента) способствует цельности восприятия миниатюры, чьи размеры не превышают 11 см. Напряженный момент захвата и игру светотени художник воплотил с помощью пластической проработки тел и тщательной шлифовки камня. Позы персонажей выстроены на контрасте (вертикаль и горизонталь, динамика и напряженная статичность), однако они образуют гармоничное композиционное единство. А. Ойдуп представил обобщенный облик борцов хуреша. Не имея конкретного прототипа для изображения и руководствуясь, вероятно, лишь художественным описанием, он предложил зрителю свое видение богатырей-мөгелер — «типических носителей народных идеалов богатырской мощи, воинской доблести, мужественной красоты» [8, с. 24].

Рассмотрим воплощение образа лучника, вернее, меткого стрелка. Поскольку стрельба из лука

⁸ Тувинские героические сказания. Указ. соч. С. 96.



5. **Э.Б. Байнды.**
Лучник Бокту-Кириш
Бора-Шээлей.
1991.
Агальматолит, резьба.
16 × 15 × 5.
Национальный музей
Республики Тыва.
Фото: А.А. Чап

(ча *адары*) издавна является одним из тувинских традиционных видов состязаний среди мужчин, эта тема неизменна в фольклоре. В.К. Даржа отмечает в книге, посвященной исследованию традиционного мировоззрения тувинских кочевников: «В тувинских сказаниях стрельба из лука отмечалась как самая интересная игра на праздниках. Особенно когда встречались два героя. Во время культовых праздников, чтобы выявить лучшего воина, участники должны были соревноваться в стрельбе из лука» [8, с. 195]. Любой положительный персонаж в сказке — весьма искусный лучник. В упомянутом ранее героическом сказании «Боктуг-Кириш и Бора-Шэлей» встречается такое описание персонажа: «Старик Окендей, когда был молодым, / Тугой крепкий лук имел — / На его верхнем конце / Тридцать драконов вырезано, / На его нижнем конце / Шестьдесят драконов вырезано...»⁹.

В творчестве Э.Б. Байынды, заслуженного художника России, образ лучника из сказания о Боктуг-Кирише запечатлен в одноименной скульптуре малой формы (ил. 5). То, что автор сам дал ей название «Лучник Бокту-Кириш Бора-Шэлей», на наш взгляд, указывает на непосредственное отношение к одноименному тувинскому сказанию. Силуэт всадника-лучника несет в себе отголоски степных *кижи-кожээ* (каменных изваяний воинов). Одевание — головной убор с высокой тульей, перекрученный пояс, *идики* (мягкие сапоги с загнутым сверху носком) — все внешние атрибуты отсылают к типичному образу эпического воина. Внешность лучника отличается тем, что непропорционально массивная верхняя часть туловища с большими руками контрастирует с миниатюрностью стоп. Классический разворот туловища всадника позволил мастеру продемонстрировать лук с наложенной стрелой. Сказочное оружие в интерпретации Э. Байынды представляет собой цельный камень. Завитки-узоры занимают всё пространство лука, который настолько стилизован, что менее всего походит на оружие. Покрытый тонкой поверхностной резьбой, изображающей стилизованные облака и волнистые параллельно расположенные линии, обозначающие потоки воздуха, он производит впечатление отточенной работы мастера. Детализация позволила камнерезу передать прием эпического произведения, когда «замедленность изложения достигается путем детальной обрисовки действия... “Натягивал лук с утра до самого вечера, с вечера натягивал до самого утра. Когда из-под руки, держащей стрелу, стал клубом выбиваться дым, из-под руки, держащей лук, стало разрастаться пламя”» [9, с. 32]. По мнению историка-этнографа Л.В. Гребнева, характерное «замедленное повествование подчеркивает

значимость, величавость описываемых событий» [9, с. 32]. Внимание Э. Байынды к этому моменту в описании персонажа отражено в таком подробном орнаментальном декоре.

Стоит обратить внимание на еще одного персонажа произведения — сказочного скакуна. «Для тувинца конь — это верный друг, помощник, в сказках — он мудрый советник...» [10, с. 190]. Как утверждал В.К. Даржа, общественный деятель, автор книги «Лошадь в традиционной практике тувинцев-кочевников»: «Воин-мужчина пешком никогда не ходил. <...> Конь был таким же идентифицирующим признаком, как имя человека, ведь след на земле оставляет не человек, а его конь» [9, с. 82]. Художник-камнерез Э. Байынды представил перед зрителем крепкого коня с густой длинной гривой. По физическим характеристикам мастер вырезал коня тувинской породы — невысокого, коренастого, именно такой испокон веков был верным помощником кочевникам в тувинских степях. Таким коням в сказках и героических сказаниях дают эпитеты «добрый», «несравненный», они наделены даром разговаривать, дают советы, к которым главный герой, как правило, прислушивается.

Изящество, присущее малой пластике, в полной мере раскрывается в работе Э. Байынды. Не претендуя на масштабность, произведение тем не менее обладает композиционной цельностью и воспринимается как монументальная в своей основе миниатюра.

Еще в 1990-х годах искусствовед С.М. Червонная писала, что «поэтический мир тувинского фольклора, сверкающий драгоценными россыпями народной фантазии сказок и богатырского эпоса, сохраняет свою привлекательность для разных поколений <...> тувинских художников» [11, с. 133]. Стиль и трактовка образов в камнерезной пластике кардинально не меняются, даже в настоящее время художники стараются придерживаться традиций народной тувинской скульптуры с ее определившейся во времени эстетической константой.

Выводы

Рассмотренные произведения скульптуры малой формы тувинских художников-камнерезов свидетельствуют о разнообразии характеров и фактур. Формальный и иконологический анализ произведений малой пластики, посвященных эпическим и сказочным героям — конкретным образам Оскюс-оола, Демир-Маадыра, Боктуг-Кириша и более обобщенным борцам *хуреш* и воинам древности — демонстрирует, что интерпретация образов сказочных персонажей в творчестве тувинских художников-камнерезов — это прежде

⁹ Тувинские героические сказания. Указ. соч. С. 299.

всего авторская трактовка. Замысел художественного произведения в скульптуре малой формы в представлении художника может быть передан через облик главного персонажа. Основной особенностью является трактовка образов, к которой прибегают тувинские резчики. Даже мастера молодого поколения совершенно не модернизируют свои работы, не наделяют героев своих произведений современными деталями-атрибутами. Интерпретируя знакомых с ранних лет героев фольклора, художники с профессиональной позиции находят традиционные средства передать их «сказочность» в камне.

Жанровые особенности композиций на сказочную тематику в тувинской малой пластике — динамизм и декоративная выразительность. Трактовка образов, выполненных в декоративно-реалистичной манере, несет традиционные национальные черты. При этом художники-камнерезы, конкретизируя образ того или иного героя, всегда привносят собственное видение, выражающееся в переданных деталях. Подробное описание, дающееся в текстах сказок, позволяет авторам конкретизировать свои работы, не впадая в аллегории.

Список источников

1. Мягков И.М. Искусство Танну-Тувы // Материалы по изучению Сибири. Т. 3 / ред.: В.В. Ревердатто, И.М. Мягков, А.М. Кузьмин. Томск: Издание биологического факультета Томского государственного университета, 1931. С. 283–315.
2. Кенин-Лопсан М.Б. Волшебник. Рассказ о народном камнерезе Монгуше Черзи. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1976. 84 с.
3. Иргит А.К. Происхождение мифических образов в мелкой пластике Тувы // Культура, искусство и образование в регионах Сибири : мат-лы науч.-практ. конф. / ред. Е.К. Карелина. Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2010. С. 158–163.
4. Иргит А.К. Дракон и лев в каменной пластике Тувы // Вестник Вятского государственного университета. 2010. № 2-2. С. 178–184.
5. Кисель В.А. Тувинское искусство мелкой пластики и образ нойона // Новые исследования Тувы. 2014. № 1. С. 63–76.
6. Ховалыг Р.Б. Тувинская традиционная одежда. Новосибирск: Наука: НГОПО Союза писателей России, 2018. 336 с.
7. Кенин-Лопсан М.Б. Традиционная культура тувинцев. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2006. 232 с.
8. Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос (опыт историко-этнографического анализа). М.: Издательство восточной литературы, 1960. 148 с.
9. Даржа В.К. Тайны мировоззрения тувинцев-номадов. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2007. 256 с.
10. Чап А.А. Мир скакунов в творчестве Хеймер-оола Донгака // Ученые записки. Вып. XXVI : сб. статей / отв. ред. В.Д. Март-оол. Абакан: Хакасское книжное издательство им. В.М. Торосова, 2023. С. 185–199.
11. Червонная С.М. Художники Республики Тыва. СПб.: Художник России, 1995. 184 с.

References

1. Myagkov, I.M. (1931) 'The art of Tannu-Tuva', in Reverdatto, V.V., Myagkov, I.M. and Kuzmin, A.M. (eds.) *Materials for the study of Siberia. Vol. 3.* Tomsk: Biological Faculty of Tomsk State University Publ., pp. 283–315. (In Russ.)
2. Kenin-Lopsan, M.B. (1976) *The magician. A story about the national stone carver Mongush Cherzi.* Kyzyl: Tuvinskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
3. Irgit, A.K. (2010) 'The origin of mythical images in the fine plastics of Tuva', in Karelina, E.K. (ed.) *Culture, art and education in the regions of Siberia* [Conference proceedings]. Kyzyl: Anyyak Publ., pp. 158–163. (In Russ.)
4. Irgit, A.K. (2010) 'The dragon and the lion in stone plastics of Tuva', *Vestnik Vyatskogo Gosudarstvennogo Universiteta = Herald of Vyatka State University*, (2-2), pp. 178–184. (In Russ.)
5. Kisel, V.A. (2014) 'Tuvan art of small statuary and image of Noyon', *Novye Issledovaniya Tuvy = The New Research of Tuva*, (1), pp. 63–76. (In Russ.)
6. Khovalyg, R.B. (2018) *Tuvan traditional clothing.* Novosibirsk: Nauka Publ., NGOP Union of Writers of Russia. (In Russ.)
7. Kenin-Lopsan, M.B. (2006) *Traditional culture of Tuvans.* Kyzyl: Tuvinskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
8. Grebnev, L.V. (1960) *Tuvan heroic epic (experience of historical and ethnographic analysis).* Moscow: Izdatelstvo vostochnoy literatury. (In Russ.)
9. Darzha, V.K. (2007) *Secrets of the worldview of Tuvan nomads.* Kyzyl: Tuvinskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
10. Chap, A.A. (2023) 'The world of racehorses in the works of Kheimer-ool Dongak', in Mart-ool, V.D. (ed.) *Scientific notes. Issue 26.* Abakan: V.M. Torosov Khakass Book Publ., pp. 185–199. (In Russ.)
11. Chervonnaya, S.M. (1995) *Artists of the Republic of Tuva.* Saint Petersburg: Khudozhnik Rossii Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Чап Айлана Алексеевна, научный сотрудник сектора культурологии, Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва, Кызыл, Российская Федерация, Lanachal@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-6645-4781>, SPIN-код (Science Index): 8229-3640.

Information about the author

Aylana Alekseevna Chap, Researcher in the Cultural Studies Sector, Tuvan Institute of Humanitarian and Applied Socio-Economic Research under the Government of the Republic of Tuva, Kyzyl, Russian Federation, Lanachal@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-6645-4781>, SPIN-code (Science Index): 8229-3640.

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

Статья поступила в редакцию 27.10.2025; одобрена после рецензирования 08.12.2025; принята к публикации 12.12.2025.

The article was received by the editorial board on 27 October 2025; approved after reviewing on 08 December 2025; accepted for publication on 12 December 2025.



Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.005

К.-Ж. Верне — ведущая фигура французской школы морского пейзажа в XVIII веке

Агратина Елена Евгеньевна



Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-код (Science Index): 6691-3631

Аннотация. Статья посвящена творчеству К.-Ж. Верне, мастера пейзажного жанра, считавшегося в XVIII веке второстепенным. Тем не менее Верне оказался весьма влиятельной фигурой в парижской художественной среде, что заметно по востребованности его у заказчиков и большому количеству выпускаемой им художественной продукции. Целью исследования является выяснение истоков и основ популярности Верне, а также значимости его творчества для современников. Хотя многие вопросы, связанные с личностью и искусством Верне, рассматривались в искусствоведческой — преимущественно франкоязычной — литературе, подобная постановка вопроса до сих пор отсутствовала в научной историографии, что определило новизну данного исследования. Представляется, что здесь важно изучить оригинальное взаимодействие художественного и социального, выразившееся в деятельности живописца, нацеленного на успешную карьеру. А потому задачи статьи включают в себя рассмотрение новшеств, привнесенных Верне в пейзажный жанр; его работы над уникальным заказом на серию «Порты Франции»; роли Верне в сложении теории пейзажного жанра; значения науки для формирования его творческой концепции; участия художника в официальных и частных парижских выставках и отзывов на его творчество критиков и теоретиков. На основании изучения всех указанных аспектов образ Верне приобретает устойчивость и материальность, вписывается в художественную и общественную жизнь своего времени, складывается картина того, как воспринимали мастера его современники и что служило катализатором их непреходящего интереса. В статье привлекается ряд произведений Верне, на материале которых возможно проследить важнейшие принципы его творчества. Изучение теоретических работ Верне и их отражение в трудах современников, таких как Дидро и Кошен, демонстрирует его роль в формировании теории пейзажа. Художник успешно синтезировал пейзаж с элементами исторического жанра, создавая драматические и эмоционально насыщенные произведения, что позволяло современникам воспринимать его как «исторического живописца в режиме реального времени». Новаторский характер творчества Верне в сочетании с социальным успехом сделал его самым влиятельным пейзажистом парижской художественной среды XVIII века.

Ключевые слова: французское искусство XVIII века, пейзажная живопись, морской пейзаж, творчество К.-Ж. Верне, художественная критика, художественные выставки, теория искусства

Для цитирования: Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне — ведущая фигура французской школы морского пейзажа в XVIII веке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 78–95.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1267>.

Original article

C.-J. Vernet was a leading figure of the French school of marine painting in the 18th century

Elena E. Agratina

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation**agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-code (Science Index): 6691-3631*

Abstract. The article focuses on the work of C.-J. Vernet, a master of the landscape genre, which was considered secondary in the 18th century. Despite this, Vernet proved to be a highly influential figure within the Parisian art scene, as evidenced by his popularity among patrons and the large volume of artwork he produced. The aim of this article is to understand the origins and foundations of Vernet's popularity and the significance of his work for his contemporaries. While many questions related to Vernet's personality and art have been explored in French-language art historical literature, this particular approach has been absent from scholarly historiography until now, making this study novel. It is important to examine the original interaction between the artistic and social spheres as manifested in the career-oriented activity of the painter. Therefore, the article's objectives include investigating the innovations Vernet introduced to the landscape genre, his work on the unique commission for the series "Ports of France," Vernet's role in the formation of landscape theory, the importance of science in shaping his creative concept, the artist's participation in official and private Parisian exhibitions, and the reception of his work by critics and theorists. By studying these aspects, the image of Vernet gains stability and tangibility, becoming integrated into the artistic and social life of his time. This creates a clearer picture of how the artist was perceived by his contemporaries, which served as a catalyst for their lasting interest. The article draws on several of Vernet's works, through which the key principles of his creativity can be traced. Studying Vernet's theoretical works and their reflection in the writings of contemporaries like Diderot and Cochin demonstrates his role in shaping landscape theory. The artist successfully synthesized landscape with elements of the historical genre, creating dramatic and emotionally rich works, which allowed contemporaries to perceive him as a "historical painter in real-time mode." The innovative nature of Vernet's work, combined with social success, made him the most influential landscape painter in the Parisian art world of the 18th century.

Keywords: 18th-century French art, landscape painting, marine painting, Claude-Joseph Vernet's oeuvre, art criticism, art exhibitions, art theory

For citation: Agratina, E.E. (2026) 'C.-J. Vernet was a leading figure of the French school of marine painting in the 18th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 78–95.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1267>. (In Russ.)

Введение

Во Франции XVIII столетия можно было наблюдать довольно любопытный парадокс. С одной стороны, существовала и никем прямо не оспаривалась жанровая иерархия: во главе всех прочих стоял исторический жанр. Только мастера, работавшие в историческом жанре, могли занимать серьезные административные посты в Академии.

Директор королевских строений, призванный делать заказы от имени короля, работал в основном с историческими живописцами и портретистами, причем первым отдавалось предпочтение, выразившееся в том числе и в финансовом эквиваленте. В то же время с середины столетия раздавалось всё больше голосов в поддержку втростепенных жанров. Даже сам директор

Академии Ш.-А. Куапель (1694–1752) писал: «Ничто не представляется нам столь важным для молодых людей, посвятивших себя живописи, как сделать верный выбор между различными жанрами, которые она в себе заключает...» [1, р. 205]. Куапель полностью поддерживает идею о том, что лучше быть первым в скромном второстепенном жанре, нежели посредственностью в главном — историческом, а также замечает, что каждый жанр предполагает достаточное количество вариаций, а потому любой художник может найти то, что подойдет именно ему.

Что касается частных заказчиков, то они отдавали предпочтение «низшим» жанрам без всяких оговорок и теоретических обоснований. На первом месте по востребованности, несомненно, стоял портрет, однако мастера бытового, «галантного» жанров, пейзажа и натюрморта также пользовались благосклонностью у частного заказчика и вполне могли сделать карьеру, альтернативную академическим высотам.

В настоящее время многие из этих мастеров известны и изучены лучше, чем современные им исторические живописцы. Не был лишен внимания и герой настоящего исследования. Во Франции первый монументальный труд, посвященный К.-Ж. Верне (1714–1789), был создан Л. Лагранжем в середине XIX века. Спустя несколько лет монография была доработана и заново опубликована с приложением в виде записных книжек художника [2]. Это очень подробное исследование исторического характера, которое, несмотря на отдельные устаревшие сведения, до сих пор остается вполне актуальным.

Каталог работ К.-Ж. Верне в двух томах, сопровождаемый научной статьей, был издан Ф. Инджерсоул-Смуз в 1926 году [3]. Полный и масштабный каталог, снабженный иллюстрациями, — свидетельство несомненного интереса к мастеру. Однако, учитывая столетнюю давность труда, приведенные в нем сведения нуждаются в корректировке и должны быть использованы с осторожностью.

В XX веке Верне неоднократно привлекал внимание исследователей. Ф. Конисби посвятил живописцу свою диссертацию, защищенную в 1971 году. Тезисы этого труда нашли отражение во вступительной статье к каталогу выставки Верне 1976 года [4]. Два года спустя вышла статья того же автора о воздействии на сложение творческого профиля Верне такого итальянского мастера, как Сальватор Роза [5]. Также Ф. Конисби принадлежит исследование, посвященное пребыванию Верне в Италии, причем в научный оборот вводятся некоторые ранее не опубликованные документы [6]. В каталог Руанской выставки пейзажной живописи 1650–1890 годов вошла статья

Ф. Конисби, посвященная проблематике «прекрасного и возвышенного» в творчестве Верне [7].

Последовательницей Ф. Конисби в деле изучения наследия Верне стала Э. Бэк-Саэлло. В масштабном труде «Неаполь и Франция» она постоянно обращается к творчеству Верне, его опыту мигрирующего художника [8]. Кроме того, исследовательницей был создан целый корпус статей, посвященных различным аспектам творчества Верне. Одно из исследований достаточно широкого профиля посвящено жанру пейзажа в эпоху Просвещения на примере Верне [9]. В другой статье подробно рассматривается проблема подражания природе в понимании XVIII столетия: то, как манера Верне сформировалась на основании уже имеющихся принципов и какое влияние мастер оказал на ее дальнейшее развитие [10]. Э. Бэк-Саэлло уделила внимание разработке Верне теории пейзажной живописи [11], а также явилась автором и других статей, затрагивающих отдельные аспекты творчества пейзажиста.

Обширная статья Х. Хаммонд посвящена заказу, полученному Верне еще в Италии от Неаполитанского короля [12]. Исследовательница не только подробно анализирует масштабное полотно под названием «Королевская охота на озере Патрия» (1746, Национальный музей Каподимонте), но и рассматривает многие обстоятельства пребывания Верне в Неаполе, приводит весьма любопытные исторические справки, относительно политического и экономического положения этой области в первой половине XVIII столетия.

Особенности масштабного королевского заказа на изображение самых значительных портов Франции рассмотрены А. Кантенем в статье с соответствующим названием [13]. Также из современных трудов можно отметить небольшое исследование Ш. Гишар, где внимание уделено анализу записных книжек Верне [14], а также статью С. Вурман, где популярные в XVIII столетии понятия «возвышенного» и «прекрасного» исследуются применительно к творчеству пейзажиста [15].

Что касается русскоязычной литературы, посвященной К.-Ж. Верне, то она крайне ограничена. Может быть упомянута публикация Е.В. Дерябиной о работах, хранящихся в Государственном Эрмитаже [16]. Атрибуционной проблеме, связанной с двумя полотнами Верне, одно из которых хранится также в Эрмитаже, а другое — в Музее изящных искусств Бордо, посвящена статья И.С. Немиловой в авторском сборнике «Загадки старых картин» [17]. Примером плодотворного изучения художественных влияний и модных тенденций в искусстве пейзажа является статья Е.Б. Шарновой, посвященная роли итальянского живописца Сальватора Розы в сложении французского пейзажа XVIII века; творчеству Верне здесь уделено немало внимания [18].

Изученная литература освещает различные стороны творчества К.-Ж. Верне: есть исследования, где проанализировано его пребывание в Италии, масштабные произведения французского периода, существуют научные работы, где творчество Верне ставится в контекст художественной жизни, теории искусства и даже философских исканий эпохи. Все эти труды — свидетельства того, что за фигурой Верне признается особая значимость в художественной культуре своего времени, а привлекаемые учеными источники доказывают, что и современники пейзажиста ставили его талант весьма высоко. Намерение понять истоки и основы этой необычной влиятельности станет *целью* настоящей статьи. Хотя факт популярности Верне и особого уважения к нему в парижской художественной среде XVIII века неоднократно констатировался учеными, причины того, почему маринисту удалось занять столь уникальное место, еще предстоит выяснить. Таким образом, состояние вопроса в настоящее время обуславливает *новизну* данного исследования. В то же время интерес современного научного сообщества к изучению жанровых и стилевых вариаций внутри определенной эпохи, к взаимосвязи социального и художественного делает исследование *актуальным* и отвечающим интенциям искусствоведческой науки XXI века.

Для достижения поставленной цели необходимо решить несколько значимых *задач*:

- рассмотреть состояние пейзажного жанра и, в частности, такой его разновидности, как морской пейзаж, до того момента, как Верне занял свое место во французской художественной среде;

- изучить обстоятельства замысла и реализации уникального заказа на изображение Верне всех значимых портов Франции;

- определить роль Верне в сложении теории пейзажной живописи в эпоху Просвещения и влияние науки на творческую концепцию художника;

- рассмотреть участие Верне в столичной выставочной жизни, имея в виду не только Королевские салоны, но и частную инициативу в этой области;

- на основании всего вышеописанного, а также критических и теоретических сочинений эпохи определить, как видели и воспринимали творчество Верне его современники.

Материалом исследования послужили произведения К.-Ж. Верне из отечественных и зарубежных собраний, теоретические работы художника и труды современников.

«Порты Франции»:

новая концепция пейзажной живописи

Если говорить о судьбе морского пейзажа во Франции, то по вполне понятным причинам местом наибольшего интереса к этому жанру изначально стал не Париж, а приморские города. Собственно, даже главный французский пейзажист XVII столетия Клод Лоррен (1600–1682) не был уроженцем Парижа и не жил в столице. Большая часть его жизни протекла в Риме, а несколько лет, проведенных во Франции, мастер работал в родной ему Лотарингии. Однако Лоррен — фигура масштабная и, несомненно, уникальная. Была во Франции школа маринистов более практического и прозаического свойства, находящаяся совсем недалеко от тех мест, где прошли юные годы Верне. Речь о школе при Тулонском арсенале. Тулон и Марсель, как известно, города, имевшие большое коммерческое и оборонительное значение для Франции. Были они и центрами кораблестроения. А потому обучавшиеся при Тулонском арсенале живописцы прочно стояли на практическом ремесленном фундаменте: им вменялось в обязанность не только писать станковые морские пейзажи, но и украшать интерьеры, расписывать декоративные части кораблей. Основателем и крупнейшим мастером тулонской школы стал Жан-Батист Делароз (1612–1687). В 1720-е годы, когда Верне приехал в Экс, в Тулоне еще работал и преподавал рисунок в школе при арсенале сын Ж.-Б. Делароза Паскаль Делароз, так же, как и отец, ставший маринистом [19, р. 12].

Работы упомянутых мастеров оказались важной составляющей формирующейся тогда творческой индивидуальности К.-Ж. Верне. Эти произведения давали молодому мастеру уверенную привязку к реальности: показывали — очень достоверно — процесс строительства кораблей и их спуска на воду, воспроизводили природную и архитектурную среду французских портовых городов, изображали портовую публику от многочисленных корабельщиков, строителей и работников верфей до торговцев и местной знати. Примером может служить масштабное полотно Делароза-старшего под названием «Порт Ла Съота в 1664 году» (1664, Национальный морской музей, Марсель, ил. 1). Больше половины полотна занято изображением облачного неба, на фоне которого ясно различимы вдающийся в море мыс под названием «Клюв орла», форт Сент-Антуан у самой воды и гора с возвышающейся на ней крепостью Форт-Беруар. На первом плане происходит активная портовая жизнь. Справа на фоне невысоких домиков с черепичными крышами выделяется ребристый остов строящегося корабля. Ближе к зрителю несколько человек заняты просмаливанием шлюпки. В середине картины на воде происходит



1. Ж.-Б. Делароз.

Порт Ла Сьота

в 1664 году.

1664.

Холст, масло.

115 × 193.

Национальный морской музей, Марсель.

Источник: webmuseo.com

весьма любопытное действие: опрокинутый на бок корабль буксируют к берегу. Весь этот мир населен бесконечным количеством персонажей, в которых можно узнать моряков, портовых рабочих, путешественников с Востока и даже цыган. Есть в полотне и присочиненная деталь: передний план решительно отделяется от заднего масштабными арками полуразрушенного акведука. Это сооружение, очень напоминающее римский Понте Ротто, вполне органично вписалось в реальный пейзаж. Несомненно, вся эта портовая жизнь была хорошо знакома Верне, а картины Делароза словно проявляли ее, пересоздавали, придавая повседневности величественность, созвучную Античности.

Свойство придавать пейзажу исторический масштаб могло только созреть и развиваться за время пребывания Верне в Италии, где он соприкоснулся с наследием Лоррена и Пуссена, а также вошел в тесный контакт со многими современными мастерами, как итальянскими, так и проживающими в Риме иностранцами [20]. В Италии Верне был замечен очень влиятельным человеком, чей гений смог породить идею, сомасштабную возможностям художника. Маркиз де Мариньи (1727–1781), готовясь к должности директора королевских строений, в 1749–1751 годах совершил путешествие по Италии. Знакомство с Верне и его произведениями заставили Мариньи задуматься о том,

чтобы поставить неординарный талант живописца на службу Франции. Будущий директор обещал мастеру крупный королевский заказ и сдержал слово. Когда в 1753 году Верне приезжает в Париж, чтобы получить звание академика в Королевской академии живописи и скульптуры, заказ уже ждет его. Речь о знаменитой серии «Порты Франции». Верне должен был в целой веренице масштабных полотен увековечить главные портовые города королевства.

Маркиз сам составил для Верне маршрут многолетней командировки. Этот маршрут, переписка художника с маркизом и все собственные записки художника собраны в IV томе «Архива французского искусства» [21, р. 139–167]. Первоначально должны были быть созданы виды следующих городов: Монако, которое не принадлежало Франции, но находилось под ее контролем, Антиба, Тулона, Марселя, Сетта, Байонна, Бордо, Рошфора, Ла Рошели, Порта-Луи и Лорьена (вместе), Бреста, Сен-Мало, Гавра, Кале и Дюнкерка. Заказ насчитывал двадцать полотен, так как значимые порты, например, Марсель, Бордо и Брест следовало написать не менее двух раз с различных точек зрения, а Тулон предполагалось изобразить трижды. Первоначальный план работы был впоследствии изменен. Вид Монако не вошел в серию. Порт-Луи и Лорьен, Брест, Сен-Мало, Гавр,

Кале и Дюнкерк так и не были написаны, мастер до них так и не доехал. Созданы были незапланированные виды Бандоля и Дьеппа. Таким образом, Верне выполнил следующие виды: Марселя (два полотна), Тулона (три полотна), Антиба, Бандоля, Сетта, Бордо (два полотна), Байонна (два полотна), Рошфора, Ла Рошели и Дьеппа. В итоге серия включила в себя пятнадцать полотен.

Французский исследователь А. Кантен пишет, что цель заказа состояла в том, чтобы «дать точное, но позитивное изображение морских портов королевства. Акцент должен был быть сделан на их стратегическом и фортификационном значении ... а также на разнообразии и активности торговых сообщений» [13, р. 59–60]. Поэтому требовалось, чтобы каждый вид достоверно показывал все основные сооружения порта, находящиеся в нем корабли, местную и приезжую публику во всем ее разнообразии. Два или даже три пейзажа создавались в случае, если приморский город был слишком значителен, чтобы представить все его достопримечательности на одном полотне [22, с. 23].

Маркиз де Мариньи, который, готовясь к должности, старался как можно основательнее изучить лучшие образцы каждого живописного жанра, естественно, указал Верне на свои предпочтения и сообщил, какие примеры для подражания представляются ему наиболее приемлемыми. Любопытно, что он рекомендовал Верне не итальянских вездутников и даже не Лоррена, а уже известного нам Делароза. Мариньи отмечал, что «по приезде в Тулон г-н Верне найдет у различных частных лиц множество морских пейзажей, написанных покойным г-ном Деларозом, маринистом, которого считают лучшим в этом живописном жанре, особенно по точности передачи пропорций кораблей и изображению их снастей» [21, р. 141].

Мариньи от имени короля требовал достоверности в передаче всех топографических особенностей местности, а кораблям уделялось особое внимание. Например, на одном из пейзажей Тулона можно было обнаружить изображения таких кораблей как «Ласточка», «Прочный» и — гордость французского флота — «Молниеносный». Последний был построен в Тулоне и спущен на воду в 1750 году. Однако в 1756 году его захватят англичане, и следующие двадцать лет корабль будет ходить под английским флагом. Верне успел написать его в тот совсем недолгий период, когда корабль стоял еще в родном порту. Случалось, Мариньи настаивал на том, чтобы Верне внес частичные изменения в композиции. Так, в период создания вида Бордо в порту находилось очень небольшое количество кораблей, поскольку шла Семилетняя война и их присутствие требовалось на театре военных действий. Мариньи дал Верне

указание написать «столько кораблей, сколько их имеется в мирное время» [13, р. 63], чтобы создать впечатление богатого и посещаемого порта [22, с. 24].

При создании полотен строго соблюдался принцип серийности, поэтому при общих размерах (1,65 × 2,63 м) и общем горизонтальном формате, полотна во многом сходятся и по композиции. Небу — очень живому и переменчивому — отведено обычно две трети. Остальное пространство занято изображением моря и суши. Здесь художник оказывается весьма изобретательным, варьируя не только точку зрения на тот или иной город, но и время суток, погоду, состояние моря.

В качестве примера приведем виды Марселя, который как один из самых крупных и значимых портовых городов был изображен дважды. На первом полотне (1754, Лувр, Париж, ил. 2) мы видим портовые укрепления издали, со стороны скалистого берега. Бухта усеяна кораблями и шлюпками, слева от центра возвышается мощная крепость. Скалы на первом плане отнюдь не безлюдны. Здесь можно видеть как рыбаков и купальщиков, толпу веселящихся простолюдинов, так и компанию благородных путешественников, рассеявшихся для пикника. Рядом художник изобразил и самого себя за работой. Вокруг него собралась вся его семья: сын Ливио, тесть и супруга. Взгляд, пробежав по пестрой многолюдности, останавливается на фигуре мужчины с подозрительной трубой. Эта фигура направляет своим примером внимание зрителя вглубь картины, на мощную архитектуру порта и выписанные со знанием всех деталей корабли. Автор раннего исследования, посвященного анализируемой серии, сообщает, что «порт Марселя — шедевр природы. Это бассейн овальной формы, имеющий 1198 метров (580 туазов) в длину и 312 метров (160 туазов) в ширину... может вместить до 700 кораблей по меньшей мере. На всем Средиземном море нет более надежных гавани и порта, чем Марсель...» [23, р. 3].

Если в рассмотренном полотне в целом преобладают прохладные, голубые оттенки, характерные для изображения дали, то второй вид Марселя (1754, Национальный морской музей, Париж, ил. 3) показывает пылающие закатными тучами внутренности шумного коммерческого порта. Набережная на первом плане завалена тюками, сундуками и бочками, только что выгруженными или предназначенными для погрузки на отплывающие суда. Со времен Людовика XIV в Марселе производились парусные ткани и мыло, сюда для перевозки попадали продукты из окрестных хозяйств: оливки и оливковое масло, миндаль, инжир и виноград. Привозили в город товары из Китая, Африки, Америки и обеих Индий: лен,



2. К.-Ж. Верне.
Вид на порт Марселя.

1754.

Холст, масло,

165 × 263.

Лувр, Париж.

Источник:

collections.louvre.fr

хлопок, шелк, различные пряности и экзотические плоды. Всё это выгружается на берег и погружается на корабли, вокруг снуют рабочие, за процессом надзирают торговцы и их поверенные. Купцы и путешественники, собравшись группами, важно беседуют между собой. Далее простирается закрытая часть гавани, окруженная портовыми сооружениями. Корабли, столпившиеся для отдыха и починки, вздымают целый лес мачт. Как некогда можно было видеть на полотне Делароза, одно судно опрокинуто на бок, чтобы у рабочих была возможность обследовать и починить его днище. В отличие от Делароза, Верне не вводит в композицию никаких выдуманных элементов, старательно выполняя требование Марины о точности. Собственно, виды Марселя являют собой развитую, современную и сочетающуюся с высочайшим живописным мастерством традицию Тулонской школы маринистов. Верне в совершенстве владеет геометрической и воздушной перспективой, прекрасно представляет себе все особенности современного кораблестроения. В то же время он уделяет особое внимание состоянию природы, которая не вытесняется из городского пространства, но сосуществует на полотне с человеческой цивилизацией.

Еще один пейзаж, на котором небезынтересно остановиться, — это вид Сета (1757, Лувр, Париж, ил. 4). Здесь город открывается со стороны моря, на этот раз взволнованного и обещающего опасность. В небе лазурные просветы чередуются с темными рваными тучами, проливающимися косыми струями дождя над городом, расположенным у подножия горы. Сет еще освещен солнцем. Этот контраст восходит к философской идее противопоставления «возвышенного» и «прекрасного». Концепция эта была сформулирована в 1757 году английским философом Э. Бёрком, который связывал ощущение «возвышенного» с предметами, заставляющими зрителя испытывать ужас, а «прекрасного» — со спокойствием и благоденствием [24, с. 72]. Эффекты и преимущества подобного контраста, художники понимали и не обращаясь к сочинениям философов. Верне, еще в бытность свою в Италии, нередко создавал произведения, изображающие бурю и спокойное море. Были случаи, когда мастер помещал оба мотива на одно полотно. Такой пример являет собой картина под названием «Поток или Водопады в Тиволи» (1735–1740, Лувр, Париж). Еще раз Верне воспользовался этим приемом при изображении вида Сетта. Однако здесь, в отличие от итальянского полотна, в противостояние природных сил

3. **К.-Ж. Верне.**

Вид на порт Марселя.

1754.

Холст, масло,

165 × 263.

Национальный морской музей, Париж.

Источник: musee-marine.fr



оказывается активно вовлечен человек. На первом плане борется с пенистыми волнами полная людей шлюпка. Чуть дальше слева кренится на бок, почти ложится на воду парусное судно. Освещенный солнцем город с выстроившимися вдоль берега кораблями оказывается тем самым желанным местом спасения и отдохновения, куда стремятся застигнутые штормом люди. Такая сверхпрограмма оказывается наложена на обязательную программу достоверного изображения конкретного топоса. Современники заметили специфику создаваемого эффекта. Д. Дидро писал о Верне: «Он умеет... искусно передавать движение и покой, свет и мрак, тишину и шум. Даже одно из этих качеств, выраженное в картине, приковывает внимание и чарует; какое же впечатление должны производить их сочетание, контраст между ними!» [25, т. 2, с. 129].

Верне и теория пейзажной живописи. Экспозиции и критика

Несмотря на то что в 1753–1762 годах художник лишь изредка появлялся в столице, здесь

были хорошо осведомлены о его деятельности, поскольку Верне представлял свои полотна почти в каждом академическом Салоне [23, р. 24–25]. Так, уже в Салоне 1755 года появились четыре полотна с видами Марселя и Тулона, а также была выставлена изображающая кораблекрушение картина, принадлежащая маркизу де Мариньи [26, р. 22–24]. В официальной брошюре-путеводителе, выпущенной к открытию указанного Салона, отмечено, что Верне «объединил на полотне всё, что может характеризовать торговый порт с обширными связями» [26, р. 22]. В Салоне 1757 года художник показал виды Антиба, Тулона и Сетта, а также не менее пятнадцати пейзажей, сделанных для частных заказчиков [27, р. 17–18]. В Салоне 1759 года было выставлено пятнадцать полотен Верне, среди которых можно было видеть два вида Бордо, вид Авиньона и двенадцать пейзажей, названия которых не указаны [28, р. 16–17]. В 1761 году в Салоне были представлены два вида Байонна и «множество картин под одним номером» [29, р. 17–19]. В 1763 году, обосновавшись в Париже на постоянное жительство, Верне экспонировал, помимо



4. К.-Ж. Верне.
Порт Сета в Лангедоке.
1757.
Холст, масло,
165 × 263.
Лувр, Париж.
Источник:
collections.louvre.fr

других пейзажей, виды Рошфора и Ла Рошели [30, р. 18–20].

Верне принимал участие не только в Королевских Салонах, но и в частных выставочных проектах, например в «Салоне Корреспонденции» Пазна де Ла Бланшери (1752–1811). Этот салон пользовался большой популярностью. Зачастую его экспонентами оказывались мастера прославленные, признанные Королевской академией и имеющие возможность выставляться в академическом Салоне, такие как М.-К. де Латур, Ж.-Б. Грёз, Ж.-А. Гудон, Ж.-Б. Лемуан, О. Пажу, А. Валайе-Костер. Самая знаменитая художница своего времени М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн выставлялась у Бланшери в 1783 году, то есть непосредственно в год своего принятия в Королевскую академию. Так же поступила и А. Лабиль-Гийар.

Верне выставлялся у Бланшери в 1779, 1782 и 1786 годах. В 1783 году была организована его персональная выставка, составленная из произведений, принадлежавших на тот момент разным собирателям. Экспозиция включала пятьдесят шесть полотен. Следует отметить, что сам Верне не пришел на открытие собственной выставки. Французский исследователь XIX века Э.-Б. Шавиньери считает, что мастер не захотел привлекать к себе излишнего внимания [31, с. 168].

Современный ученый Ж. Шатлю, напротив, высказывает предположение, что Верне выразил таким образом неудовольствие проведением его выставки, устроенной без его согласия [32, р. 28–29]. Ж. Шатлю, очевидно, опирается на свидетельство «Секретных мемуаров», где сообщается, что «г-н Верне счел весьма прискорбным, что без его участия столько его произведений было представлено публике», и отмечается, что в каталоге к выставке были допущены ошибки [33, т. 23, р. 111]. Однако в таком случае представляется весьма странным, что уже в 1786 году Верне снова принимает участие в салоне Бланшери. Кроме того, выставка Верне 1783 года была организована не одним лишь Бланшери, а общими усилиями коллекционеров, коллег и друзей мастера. Так, М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн представила для экспозиции портрет Верне, выполненный ею самой в 1778 году (Лувр). Трудно вообразить, что столь серьезная организационная работа была проведена без ведома художника. Более естественно предположить, что Верне сам принимал участие в формировании экспозиции или, по крайней мере, был поставлен о ней в известность. Выставка, очевидно, отвечала пожеланиям публики, для которой возможность ознакомиться с большим количеством произведений мариниста представлялась весьма ценной [34, с. 167–168].

Разумеется, будучи столь неординарным мастером пейзажного жанра, Верне вполне в духе своего времени попытался сформулировать теоретические основы своего искусства. Сохранилось три полноценных текста, доступных современному исследователю. В 1754 году в Риме было опубликовано «Письмо Жозефа Верне молодым людям, которые посвятили себя изучению пейзажа или марины» [35, р. 622–625]. Поскольку письмо было опубликовано сразу после отъезда мастера из Италии, а написано, по всей вероятности, еще в Риме, его можно рассматривать в качестве итога лет, проведенных Верне в стране Возрождения. Письмо невелико и посвящено исключительно вопросам художественной практики. Свои рассуждения Верне начинает с основного: «Самый простой и надежный способ [овладеть мастерством],— утверждает он,— это писать и рисовать с натуры» [35, р. 622]. Известно, что пейзажист во время своего пребывания в Риме постоянно выполнял такие зарисовки, поскольку имел перед собой великолепную натуру. В письме отцу своего друга Верне специально отмечает, что здесь «имеются самые прекрасные виды для рисования» [36, р. 43]. Далее Верне объясняет, на каком расстоянии от объекта следует находиться художнику, чтобы передать его наиболее достоверным образом. Пейзажист указывает, что, работая на пленэре, нужно стараться передавать натуру как можно точнее, а любые «исправления» следует вносить уже в мастерской, где художник создает законченное произведение, используя натурные зарисовки, но при этом руководствуясь своими представлениями о гармонии. Для более тонкого понимания природы Верне советует непрестанно сопоставлять природные объекты. Это позволит научиться воспринимать и передавать градации цвета, существующие, например, в мире растительности. Верне уделяет внимание тому, как лучше передавать отражения в воде, показывать переходные состояния в природе, воспроизводить особенности атмосферы. Подводя итог, пейзажист подчеркивает, что изучение природы является основополагающим для любого мастера кисти [20, с. 73].

Во втором тексте, который представляется более традиционным, речь ведется о предметах более общих, например, о необходимости овладеть перспективой, о светотени, которая должна быть не условной, а определенной реальными обстоятельствами: освещением и временем суток [11, р. 67–71]. Далее Верне отмечает, что, устраиваясь рисовать на пленэре, художник должен поместиться таким образом, чтобы работать, не поворачивая головы: весь вид должен открываться ему «разом». Еще раз уделяется внимание проблеме дистанции, делается вывод, что расстояние между художни-

ком и предметами на первом плане должно в два раза превосходить их высоту. Как ни странно, имеется довольно подробное отступление, касающееся портрета: того, как слишком малая дистанция между мастером и моделью заставляет искажать черты лица и фигуру.

Рукопись третьего письма хранится в Публичной университетской библиотеке Женевы и доступна онлайн [37]. Письмо на четырех страницах адресовано лично женевскому коллекционеру и меценату Ф. Троншену, который обратился к Верне с просьбой высказать свое мнение о двух полотнах начинающего пейзажиста де Ларива. В своем ответе Верне упрекает молодого живописца в нескольких недостатках. Во-первых, в слишком резком переходе от переднего плана к заднему. Верне советует де Лариву вводить в свои полотна средний план. Во-вторых, Верне считает, что листва на деревьях и фигуры изображены слишком манерно, и предлагает художнику «призвать на помощь природу, которая одна дает основательные уроки» [37, р. 1]. При этом Верне отмечает, что нужно «иметь глаза, уши и особенно душу, чтобы их воспринять, выбрать, что в ней есть хорошего и удачного для живописи» [37, р. 2]. Верне отмечает, что «талантливый живописец находит в природе то, что ни правила, ни заповеди не могут дать. Правила созданы лишь для того, чтобы сохранить то лучшее, что обнаружил гений. Правила учат, но невозможно научить гениальности, а по вдохновению делаются вещи, к которым никакие правила не могли бы сподвигнуть» [37, р. 2]. Верне утверждает, что, рассматривая внимательно шедевры живописи, видишь, что «чувство вело художника по верному пути» [37, р. 3]. И смотря на картину, зритель желает найти этот самый гений, а не старательные упражнения по отработке правил.

Впрочем, о правилах Верне не забывает и дает несколько практических советов. «Иногда встречаются предметы, которые совпадают по цвету, находясь на различном расстоянии от художника; это не мешает в природе видеть их форму и место; тогда, изображая их, нужно их показывать столь же совпадающими, не стараясь подчеркивать их форму или добавлять цвета; если их различают в природе, то будут различать и на картине. Нужно также внимательно наблюдать воздушную перспективу, согласно времени суток и погоде...» [37, р. 2], поскольку этому общему настроению будут подчиняться все предметы, как дальние, так и ближние. Верне указывает, что тени, полностью лишённые световых рефлексов, не должны содержать в себе цвета или указывать на него.

Внимание мастера к состоянию природы и согласование всех частей изображения с этим «общим знаменателем» кажется нам особенно

значимым. Верне был увлечен наблюдением за натурой во всех смыслах, в том числе и научными изысканиями. Л. Лагранж, исследователь творчества пейзажиста, заметил, что дневники мастера за 1764 год содержат повторяющееся чуть ли не на каждой странице слово «*Comus*». Заинтересовавшись значением этого слова, Л. Лагранж выяснил, что таково было прозвище популярного ученого Н.-Ф. Ледрю, «которому принесли известность сеансы занимательной физики. Ледрю был одной из тех двойственных натур, полуфокусников-полуученых, которые умеют, забавляя, поучать...» [2, р. 259]. Он был назначен профессором математики при детях Людовика XV, что не помешало ему держать открытый научный салон, где он устраивал представления, используя эффекты электричества и магнетизма. Верне, одной из любимых тем которого был шторм, использовал «уроки» Ледрю, чтобы лучше изучить и понять явление молнии.

Итак, Верне практически первым начал говорить о том, как применяется знаменитый тезис подражания природе к пейзажному жанру, какие эффекты и какими средствами должны достигаться. Значим для Верне и еще один вопрос: как будет видеть картину зритель. Художник должен располагаться на определенном расстоянии от природы, так как потом, когда речь уже пойдет о картине, на месте художника будет находиться зритель, который увидит природу как бы его глазами. Обманывать зрителя, предлагая ему искаженное и недостоверное изображение было бы большой ошибкой. Но и зритель должен помещаться на верном расстоянии от картины, чтобы увидеть ее правильно. Расстояние это зависит от размеров картины и составляет примерно полторы ее высоты [11, р. 69–70]. Верне, таким образом, дает не только рекомендации, как правильно писать картины, но и советы, как их следует смотреть, учитывая, что верное восприятие образа требует ответственности обеих сторон: художника и зрителя.

Хотя письма К.-Ж. Верне не были широко распространены, а последнее из них даже не предназначалось для печати, идеи пейзажиста получили распространение через его современников, с которыми он поддерживал личное знакомство и вел беседы. Среди этих современников были критики и теоретики, чьи сочинения получили широкую известность во французской художественной среде. Это, в первую очередь, Д. Дидро, а также секретарь Королевской академии Ш.-Н. Кошен. Э. Бек-Саэлло полагает, что «Салоны» Дидро 1760–1770-х годов и его «Опыт о живописи» «отражают, вполне возможно, его беседы с Верне» [11, р. 55]. В частности, со всей очевидностью, повторяются идеи о воздушной перспективе, светотени, необходимости работать на пленэре и уважения

к цвету в природе. Дидро был настолько увлечен творчеством Верне, что имя пейзажиста постоянно встречается на страницах «Салонов». Этому мастеру философ посвящает и самые длинные эссе, поскольку дело касается животрепещущего и очень важного для Дидро вопроса отношения искусства к природе. Первое масштабное эссе о Верне появилось в тексте «Салона» 1763 года. После восторженной речи о манере художника Дидро заявляет, что Верне «похитил у природы ее тайны; он способен повторить всё то, что она создает» [25, т. 1, с. 81]. Здесь же Дидро восклицает: «Кто больше этого художника смыслит в воздушной перспективе!» [25, т. 1, с. 81]. Высказываемые философом идеи вполне соответствуют тому, что Верне писал в своих письмах.

Кроме того, Дидро дает объяснение, почему Верне для него — больше чем пейзажист: «Природа разделила свои создания на холодные, недвижимые, неживые, нечувствительные, немыслящие и на живые, чувствующие и мыслящие. Таким образом, граница была определена издревле: следовало бы называть жанровыми художниками тех, кто изображает неживую природу, девственную природу, историческими же — тех, кто пишет природу живую и чувствующую» [25, т. 1, с. 234]. У Верне натура чувствующая и мыслящая, она величественна в своем первозданном совершенстве, но одушевлена человеческой цивилизацией. Дидро отмечает, что «Верне неизменно гармоничен, могуч и мудр, какими бывают великие поэты, эти редкостные люди, у которых вдохновение и рассудок уравновешены» [25, т. 1, с. 136]. Также Дидро заявляет, что «мастерство приобретает постепенно, а вдохновение и фантазию приобрести нельзя, с ними надо родиться» [25, т. 1, с. 167]. У Верне «надо всем витает творческий дух, вдохновение» [25, т. 2, с. 129]. Определенно, здесь есть сходство с тем, что Верне писал о творческом гении.

Ш.-Н. Кошен же, прямо советуя молодым мастерам взять за образец Верне, утверждает: «Великий художник не использует воображение, чтобы с огромным усилием извлекать из своей головы то, что он может увидеть с легкостью глазами» [38, р. 110].

О Верне упоминается и у авторов «Секретных мемуаров». В тексте, посвященном Салону 1767 года, читаем: «Каждая из его картин — это целая история, благодаря движению, которое властвует в его картинах... Правдивость составляет характер этого художника» [39, р. 41]. В тексте о Салоне 1769 года говорится о том, что слава Верне распространилась так широко, как это вообще доступно смертному [39, р. 54]. А описывая Салон 1773 года, автор именует Верне «честью французской нации в своем жанре» [39, р. 112]. Еще один современник Верне был склонен видеть

5. **К.-Ж. Верне.**
Смерть Виргинии.

1789.

Холст, масло,

87 × 130.

Государственный

Эрмитаж,

Санкт-Петербург.

Источник:

collections.hermitage.ru



в нем исторического живописца. Сен-Жюльен еще в 1753 году писал: «Кроме свежести, произведения г-на Верне обладают правдивостью, он умеет оживить их фигурами, чрезвычайно интересными и нарисованными со всем пылом и выразительностью. Актеры, которых он вводит в свои сюжеты, не бывают немymi и бесполезными. Если судить о господине Верне с этой, отдельно взятой стороны, он может сойти за исторического живописца; скажу больше — за очень хорошего поэта, настолько превосходно передает он характеры, чувства и страсти во всей их правдивости» [40, р. 10].

Здесь важно учитывать несколько существенных моментов. Во-первых, Верне, несмотря на то что являлся пейзажистом, получил такой серьезный и масштабный королевский заказ, какого не всегда удостоивались мастера исторического жанра. И хотя работа на корону имела свои минусы, в частности, неаккуратность в оплате, такой монументальный заказ, отданный в руки одного живописца, не мог не вызывать удивления и восхищения современников. Во-вторых, Верне сознательно никоим образом не собирался уступать историческим живописцам. Его приняла Академия св. Луки в Риме, которая славилась своим строгим

отбором и приверженностью высокому жанру. В 1753 году Верне стал членом Парижской академии живописи и скульптуры. Во время своего пребывания в Италии Верне постоянно делал рисунки с антиков. Он брался и за литературные сюжеты. В 1789 году Верне выполнил «Смерть Виргинии» (Государственный Эрмитаж, ил. 5) на сюжет «Поля и Виргинии» А.-Б. де Сен-Пьера. Сцена эта представляет кораблекрушение — сюжет хорошо известный и великолепно освоенный Верне.

Перед зрителем разворачивается картина настоящей катастрофы: разбитый корабль лежит на боку среди скал, гигантские волны бьются о берег, выбрасывая обломки. Тело Виргинии распростерто на песке, в руке она сжимает портрет своего возлюбленного. Рядом с ней склоняются в отчаянье выжившие. Еще несколько человек вскарабкались на скалу. Всё это при апелляции к литературному сюжету приобретает характер драматического репортажа о трагедии, разыгрывающейся здесь и сейчас. Как верно замечает С. Вурман, фокусировка на судьбе нескольких персонажей на фоне разразившейся катастрофы дает сильнейший эмоциональный эффект [15, р. 403–404]. Это уже не просто пейзаж и не просто историческое полотно, но их синтез,

приводящий к полному погружению зрителя в происходящее. Э. Бек-Саэлло отмечает, что Верне был если не свидетелем, то современником нескольких серьезных кораблекрушений [9, р. 3]: в 1738 году все были взволнованы гибелью у берегов Америки корабля «Принцесса Августа». На борту находилось 400 человек, из которых выжило всего 115. В 1740 году разбился корабль «Атлас» из Бордо, причем из 178 человек в живых осталось всего четверо. Э. Бек-Саэлло отмечает, что тема «бурь» и «кораблекрушений» начинает активно эксплуатироваться Верне с 1742 года. Это дает нам основания утверждать, что в глазах современников Верне был не просто пейзажистом, а историческим живописцем в режиме реального времени. Кроме того, заметим, что природная катастрофа обладает универсальным и вневременным характером, она объединяет все эпохи. Разумеется, природа у Верне может не только подавлять. Просто на примере изображения природных катастроф надъисторический характер произведений Верне высвечивается особенно ярко. Природа у Верне может быть благосклонна к человеку, возвышать его, просто присутствовать рядом в виде неизменной и непреодолимой данности. Именно это завораживало современников, хотя не все и не всегда могли объяснить свои ощущения.

Заключение

Среди молодых пейзажистов, ощутивших влияние К.-Ж. Верне, можно назвать Ф.-Ж. Лутербурга (1740–1812). В критических сочинениях его постоянно сравнивали с Верне. Лутербург писал весьма разнообразные пейзажи, однако в том, что касается марин, его можно назвать талантливым подражателем авиньонского мастера. Также находился под впечатлением от творчества Верне Ж.-Ф. Юэ (*Huë*) (1751–1823). Этому мастеру было суждено после смерти Верне продолжить знаменитую серию «Порты Франции». Репертуар живописца весьма напоминает охват Верне: здесь встречаются как изображения морского побережья в разное время суток, так и знаменитые бури, кораблекрушения и пожары. Прямым учеником Верне, способствовавшим распространению его творческих

принципов, стал П.-Ж. Волер (1728–1799). Манера и сюжеты Верне привлекали зрителей и подражателей более позднего времени, например, эпохи романтизма.

Что касается творческого метода Верне, то и в теории, и на практике мастер далеко уходит от идеализированного пейзажа Пуссена и Лоррена. Отличался он и от современных ему итальянских ведутистов, хотя опыт пребывания в Италии оказался для него весьма ценным. Данная статья, являющаяся составной частью цикла исследований, посвященных творчеству Верне, показывает, как опыт путешествий вкуче с впечатлениями, полученными на родине, и собственными открытиями пейзажиста позволили ему стать уникальной фигурой в художественной среде Франции. Фактически Верне первым вербализовал теорию пейзажной живописи, компенсировав малое количество сочинений постоянным общением с самыми крупными теоретиками своей эпохи, способными транслировать идеи мастера. Верне, хотя и не первый, кто советовал выходить на пленэр и говорил о его важности, смог в значительной степени содействовать распространению этой практики. Поскольку пейзажистов до него было немного, то работа на натуре не имела для предшественников Верне столь серьезного значения. Во многом именно благодаря Верне пленэр стал важнейшим опытом для современников мастера и пейзажистов последующего времени.

Знаменитая серия «Порты Франции» стала новым словом в европейской пейзажной живописи, объединив естественнонаучный интерес к природе и внимание к современной жизни во всех ее проявлениях: общественном, экономическом и культурном. Наблюдение повседневной жизни приморских городов и поселений, человеческих типажей и бытовых ситуаций, умение передать связь природы и цивилизации заставили современников воспринимать Верне как мастера, перешедшего границы своего жанра. Новаторский характер творчества К.-Ж. Верне в совокупности с его социальным успехом и возвел его в статус самого влиятельного пейзажиста в парижской художественной среде XVIII века.

Список источников

1. Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Vol. 6 / éd. A. de Montaignon. Paris: Charavay frères, libraires de la Société, 1885. 440 p.
2. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet. Paris: Didier et Co, 1864. 503 p.
3. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint, avec trois cent cinquante-sept reproductions. Vol. 1–2. Paris: E. Bignou, 1926.
4. Conisbee P. Claude-Joseph Vernet, 1714–1789. London: Greater London Council, 1976. 80 p.
5. Conisbee P. Salvator Rosa and Joseph Vernet // *The Burlington Magazine*. 1973. Vol. 115. № 849. P. 789–794.
6. Conisbee P. Vernet in Italy // *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi: atti del convegno (Pisa, Domus Galilaeana 3–4 dicembre 1990) / a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, M. Sicca*. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1993. P. 129–140.
7. Conisbee P. La nature et le sublime dans l'art de Claude Joseph Vernet // *Autour de Claude-Joseph Vernet: La marine à voile de 1650 à 1890 (catalogue de l'exposition de Rouen) / éd. C. Pétry*. Paris: Anthèse, 1999. P. 27–43.
8. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010. 250 p.
9. Beck-Saiello E. “Les Marines de Vernet sont pour moi des tableaux d'histoire...” Quelques réflexions sur le genre du paysage au Siècle des Lumières // *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières, actes du colloque (Paris, INHA). T. VII / éd. D. Rabreau, C. Henry*. Paris: Annales du Centre Ledoux, 2011. P. 181–191.
10. Beck-Saiello E. La fabrique de la nature et le “vrai rhétorique” chez Joseph Vernet // *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du Grand Siècle à nos jours. Vol. 1 / éd. Ch. Henry*. Paris: Mairie du 11e arrondissement, 2018. P. 7–23. URL: <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> (Дата обращения: 30.09.2025).
11. Beck-Saiello E. Joseph Vernet: de la pratique à la théorie // *De l'art et de la nature du paysage, actes du colloque (Marseille, 20 mai 2011) / dir. J.-N. Bret et Y. Escande*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017. P. 51–71.
12. Hammond H. Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the ‘Siti reali’ // *New Approaches to Naples, c. 1500–1800: The Power of Place / eds. M. Calaresu, H. Hills*. Farnham: Ashgate, 2013. P. 121–146.
13. Cantin A. Les Ports de France (1753–1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi // *Histoire de l'art*. 2009. Vol. 65. № 1. P. 59–69.
14. Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // *Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités / sous la dir. de J.-P. Bardet, M. Cassan, F.-J. Ruggiu*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2007. P. 231–244.
15. Wuhmann S. Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet // *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / sous la dir. de Th.-W. Gaehtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001. P. 403–424.
16. Дерябина Е.В. Картины Жозефа Верне в Эрмитаже. К истории коллекции // *Западноевропейское искусство XVIII века. Публикации и исследования : сб. ст. / редкол.: Т.А. Илатовская и др.* Л.: Искусство, 1987. С. 47–55.
17. Немилова И.С. О трех пожарах Верне // Немилова И.С. Загадки старых картин. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 83–93.
18. Шарнова Е.Б. «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века // *Искусствоведение*. 2017. № 3. С. 122–145.
19. Ginoux M.-Ch. Les écoles d'art à Toulon 1640–1887. Paris: Imp. Plon-Nourrit, 1887. 536 p.
20. Агрatina Е.Е. К.-Ж. Верне (1714–1789) в Италии. Путешествия и знакомства // *Философия и культура*. 2025. № 5. С. 60–77. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2025.5.74433>.
21. Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France. V. 4 / sous la dir. de Ph. de Chennevières. Paris: J.-B. Dumoulin, 1855. 396 p.
22. Агрatina Е.Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714–1789) // *Человеческий капитал*. 2023. № 1 (169). С. 20–29. <https://doi.org/10.25629/HC.2023.01.02>.

23. Miger P.-A.-M. Les ports de France, peints par Joseph Vernet et Huë: dont les tableaux enrichissent la galerie du Sénat conservateur, au Luxembourg : accompagnés de notes historiques et statistiques sur chacune des villes où ils se trouvent situés : on y a joint les portraits des auteurs, et l'ouvrage est précédé de la vie de J. Vernet. Paris: chez l'éditeur, chez MM. Lenormand, Treuttel et Würtz, Nicolle, Blankenstein, 1812. 164 p.
24. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
25. Дидро Д. Салоны. Т. 1–2. М.: Искусство, 1989. 321 с.; 434 с.
26. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LV. Avec privilege du Roi, 1755. 34 p.
27. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1757. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LVII. Avec privilege du Roy, 1757. 32 p.
28. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LIX. Avec privilege du Roy, 1759. 32 p.
29. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXI. Avec privilege du Roy, 1761. 32 p.
30. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1763. Paris: l'Imprimerie de Jean-Thomas Herissant, Imprimeur du Roy, des Cabinet, Maison & Bâtimens de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXIII. Avec privilege du Roi, 1763. 36 p.
31. Chavignerie E.-B. de la. Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés. Paris: J. Renouard, 1865. 422 p.
32. Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1991. 280 p.
33. Mouffle d'Angerville B.-F.-J. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur... T. 23. Londres: Chez John Adamson, 1784. 248 p.
34. Агрatina Е.Е. Художественные выставки в Париже XVIII века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2021. № 3. С. 148–172.
35. Jay L.-J. Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe; publiées à Rome par Bottari en 1754. Paris: Galerie de Tableaux, 1817. 459 p.
36. Marcel A. La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1). Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. P. 2–44.
37. Archives Tronchin, coll. 190, fol. 58. La Bibliothèque publique universitaire, Genève.
URL: https://archives.bge-geneve.ch/archive/fonds/tronchin_141_397 (Дата обращения: 30.09.2025).
38. Cochin Ch.-N. Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la peinture, donnée le 26 mai 1753 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et publiée en 1757 // Revue Universelle des Arts, T. XX. Paris: Vve Jules Renouard, Bruxelles, Mertens et fils, 1865. P. 34–45.

39. Les salons des “Mémoires secrets” 1767–1787 / sous la dir. de B. Fort. Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999. 384 p.
40. Baillet de Saint-Julien L.-G. La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.*, un des Auteurs de l'Encyclopédie. Londres [i.e. Paris]: [s. n.], 1753. 32 p.

References

1. Montaignon, A. de. (ed.). (1885) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Vol. 6*. Paris: Charavay frères, libraires de la Société. (In French)
2. Lagrange, L. (1864) *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet*. Paris: Didier et Co. (In French)
3. Ingersoll-Smouse, F. (1926) *Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint, avec trois cent cinquante-sept reproductions*. Vol. 1–2. Paris: E. Bignou. (In French)
4. Conisbee, P. (1976) *Claude-Joseph Vernet, 1714–1789*. London: Greater London Council. (In French)
5. Conisbee, P. (1973) 'Salvator Rosa and Joseph Vernet', *The Burlington Magazine*, 115(849), pp. 789–794.
6. Conisbee, P. (1993) 'Vernet in Italy', in Ciardi, R.P., Pinelli, A. and Sicca, M. (eds.) *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi: atti del convegno (Pisa, Domus Galilaeana 3–4 dicembre 1990)*. Firenze: Studio per edizioni scelte, pp. 129–140. (In Italian, in English)
7. Conisbee, P. (1999) 'La nature et le sublime dans l'art de Claude Joseph Vernet', in Pétry, C. (ed.) *Autour de Claude-Joseph Vernet: La marine à voile de 1650 à 1890 (catalogue de l'exposition de Rouen)*. Paris: Anthèse, pp. 27–43. (In French)
8. Beck-Saiello, E. (2010) *Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*. Roma: L'Erma di Bretschneider. (In Italian)
9. Beck-Saiello, E. (2011) 'Les Marines de Vernet sont pour moi des tableaux d'histoire... Quelques réflexions sur le genre du paysage au Siècle des Lumières', in Rabreau, D. and Henry, C. (eds.) *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières, actes du colloque (Paris, INHA)*. T. VII. Paris: Annales du Centre Ledoux, pp. 181–191. (In French)
10. Beck-Saiello, E. (2018) 'La fabrique de la nature et le “vrai rhétorique” chez Joseph Vernet', in Henry, Ch. (ed.) *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du Grand Siècle à nos jours*. Vol. 1. Paris: Mairie du 11e arrondissement, pp. 7–23. Available from: <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> (Accessed September 30, 2025). (In French)
11. Beck-Saiello, E. (2017) 'Joseph Vernet: de la pratique à la théorie', in Bret, J.-N. and Escande, Y. (eds.) *De l'art et de la nature du paysage, actes du colloque (Marseille, 20 mai 2011)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 51–71. (In French)
12. Hammond, H. (2013) 'Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the Siti reali', in Calaresu, M. and Hills, H. (eds.) *New Approaches to Naples, c. 1500–1800: The Power of Place*. Farnham: Ashgate, pp. 121–146.
13. Cantin, A. (2009) 'Les Ports de France (1753–1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi', *Histoire de l'art*, 65(1), pp. 59–69. (In French)
14. Guichard, Ch. (2007) 'Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle', in Bardet, J.-P., Cassan, M. and Ruggiu, F.-J. (eds.) *Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, pp. 231–244. (In French)
15. Wuhrmann, S. (2001) 'Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet', in Gaehtgens, Th.-W., Rabreau, D., Schieder, M. and Michel, Ch. (eds.) *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 403–424. (In French)
16. Deryabina, E.V. (1987) 'Paintings by Joseph Vernet in the Hermitage. On the history of the collection', in Ilatovskaya, T.A. et al. (eds.) *Western European art of the 18th century. Publications and studies* [Collection of articles]. Leningrad: Iskusstvo, pp. 47–55. (In Russ.)
17. Nemilova, I.S. (1989) 'On the three fires of Vernet', in Nemilova, I.S. *The mysteries of old paintings*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, pp. 83–93. (In Russ.)
18. Sharnova, E.B. (2017) "Landscape in the Taste of Salvator Rosa." Salvator Rosa and French landscape of the 18th century', *Iskusstvoznaniye = Art Studies*, (3), pp. 122–145. (In Russ.)
19. Ginoux, M.-Ch. (1887) *Les écoles d'art à Toulon 1640–1887*. Paris: Imp. Plon-Nourrit. (In French)

20. Agratina, E.E. (2025) 'K.-J. Verne (1714--1789) in Italy. Travels and Encounters', *Philosophy and Culture*, (5), pp. 60–77. doi:10.7256/2454-0757.2025.5.74433. (In Russ.)
21. Chennevières, Ph. de (ed.) (1855) *Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*. Vol. 4. Paris: J.-B. Dumoulin. (In French)
22. Agratina, E.E. (2023) 'Artist and customer in Europe of the 18th century: on the example of the landscape painter Joseph Vernet (1714–1789)', *Human capital*, (1), pp. 20–29. doi:10.25629/HC.2023.01.02. (In Russ.)
23. Miger, P.-A.-M. (1812) *Les ports de France, peints par Joseph Vernet et Huë: dont les tableaux enrichissent la galerie du Sénat conservateur, au Luxembourg : accompagnés de notes historiques et statistiques sur chacune des villes où ils se trouvent situés : on y a joint les portraits des auteurs, et l'ouvrage est précédé de la vie de J. Vernet*. Paris: chez l'éditeur, chez MM. Lenormand, Treuttel et Würtz, Nicolle, Blankenstein. (In French)
24. Burke, E. (1979) *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
25. Diderot, D. (1989) *Salons*. Vol. 1–2. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
26. Anon. (1755) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtiments du Roi, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LV. Avec privilege du Roi. (In French)
27. Anon. (1757) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1757*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LVII. Avec privilege du Roy. (In French)
28. Anon. (1759) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LIX. Avec privilege du Roy. (In French)
29. Anon. (1761) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXI. Avec privilege du Roy. (In French)
30. Anon. (1763) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1763*. Paris: l'Imprimerie de Jean-Thomas Herissant, Imprimeur du Roy, des Cabinet, Maison & Bâtiments de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXIII. Avec privilege du Roi. (In French)
31. Chavignerie de la, E.-B. (1865) *Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés*. Paris: J. Renouard. (In French)
32. Chatelus, J. (1991) *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon. (In French)
33. Mouffle d'Angerville, B.-F.-J. (1784) *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur... T. 23*. Londres: Chez John Adamson. (In French)
34. Agratina, E.E. (2021) 'Art exhibitions in the 18th century Paris', *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Philosophy. Sociology. Art Criticism*, (3), pp. 148–172. (In Russ.)
35. Jay, L.-J. (1817) *Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe; publiées à Rome par Bottari en 1754*. Paris: Galerie de Tableaux. (In French)
36. Marcel, A. (1915) 'La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines', in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1)*. Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, pp. 2–44. (In French)

37. *Archives Tronchin*, coll. 190, fol. 58. La Bibliothèque publique universitaire, Genève.
Available from: https://archives.bge-geneve.ch/archive/fonds/tronchin_141_397
(Accessed September 30, 2025). (In French)
38. Cochin, Ch.-N. (1865) 'Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la peinture, donnée le 26 mai 1753 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et publiée en 1757, in *Revue Universelle des Arts*, T. XX. Paris: Vve Jules Renouard, Bruxelles, Mertens et fils, pp. 34–45. (In French)
39. Fort, B. (ed.) (1999) *Les salons des "Mémoires secrets" 1767–1787*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts. (In French)
40. Baillet de Saint-Julien, L.-G. (1753) *La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.**, un des Auteurs de l'Encyclopédie. Londres [i.e. Paris]: [s. n.]. (In French)

Информация об авторе

Агрatina Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-код (Science Index): 6691-3631.

Information about the author

Elena Evgenievna Agratina, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Senior Scientific Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-code (Science Index): 6691-3631.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.11.2025; одобрена после рецензирования 29.01.2026; принята к публикации 30.01.2026.

The article was received by the editorial board on 17 November 2025; approved after reviewing on 29 January 2026; accepted for publication on 30 January 2026.



Научная статья
УДК 7.035:738.5
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.006

Мастер миниатюрной мозаики Георг Веклер и его работы в собрании Государственного исторического музея



Гамова Марина Александровна

Государственный исторический музей, Москва, Российская Федерация
bagamova@yandex.ru

Аннотация. Исследование посвящено анализу творческого наследия Георга Фердинанда Веклера (1800–1861), выдающегося мастера миниатюрной мозаики XIX века. В фокусе внимания находятся два ключевых произведения художника: мозаики «Преображение» (1835–1838) и «Моление о чаше» (1860), являющиеся частью коллекции Государственного исторического музея. Исследование базируется на комплексном подходе к изучению художественного наследия мастера. Особое внимание уделяется периоду обучения художника в Италии (1834–1837), где была создана одна из главных работ — мозаика по оригиналу Рафаэля Санти. Анализируется также заключительный этап творчества, отмеченный созданием произведения по картине Ф.А. Бруни. Материалом исследования послужили документы из Российского государственного исторического архива, личные письма художника, документы Императорской Академии художеств. Существенное значение имеют публикации предшественников — исследователей творчества мастера: исследование опирается на ранее опубликованные работы хранителей Государственного Эрмитажа (Л.А. Тарасовой) и Павловского дворца (А.М. Кучумова), дополняя их новыми данными. Научная ценность работы определяется введением в научный оборот новых биографических данных о художнике, уточнением хронологии создания произведений, а также углубленным анализом технического мастерства Веклера в области миниатюрной мозаики. Исследование позволило проследить эволюцию творческого метода мастера и его вклад в развитие отечественного мозаичного искусства.

Ключевые слова: искусство XIX века, Георг Фердинанд Веклер, мозаичное дело, микромозаика, римская школа миниатюрной мозаики, русская школа миниатюрной мозаики, смальта, тессеры, Преображение, Моление о чаше, Государственный исторический музей

Для цитирования: Гамова М.А. Мастер миниатюрной мозаики Георг Веклер и его работы в собрании Государственного исторического музея // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 96–109. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1268>.

Original article

The master of miniature mosaic George Wekler and his works from the collection of the State Historical Museum

Marina A. Gamova

State Historical Museum, Moscow, Russian Federation
 bagamova@yandex.ru

Abstract. The research focuses on analysing the creative legacy of George Ferdinand Wekler (1800–1861), a renowned master of miniature mosaic in the 19th century. Specifically, the study delves into two of his key works, ‘The Transfiguration’ (1835–1838) and ‘The Agony in the Garden (Prayer in the Garden)’ (1860), which are currently housed in the State Historical Museum collection. The approach taken in this study is comprehensive, taking into account various aspects of the artist’s work. Of particular interest is the period of Wekler’s studies in Italy (1834–1837), during which he created one of his most significant pieces, a mosaic based on a work by Raphael. The final stage of the artist’s career, marked by the creation of a mosaic after a painting by Fedor Bruni, is also examined. The research is based on archival documents from the Russian State Historical Archive (RGIA), the artist’s personal correspondence, and materials from the Imperial Academy of Arts. Previous studies, particularly those by State Hermitage curator L.A. Tarasova and Pavlovsk Palace curator A.M. Kuchumov, are also referenced and supplemented with new information. The significance of this research lies in its contribution of new biographical data about the artist, a clarification of the chronology of his works, and a thorough analysis of Wekler’s technical expertise in miniature mosaic. Through this study, the evolution of the artist’s creative process and his impact on Russian mosaic art can be traced.

Keywords: art of the 19th century, George Ferdinand Wekler, mosaic art, micromosaic, Roman school of miniature mosaic, Russian school of miniature mosaic, smalt, tesserae, Transfiguration, Agony in the Garden (Prayer in the Garden), State Historical Museum

For citation: Gamova, M.A. (2026) ‘The master of miniature mosaic George Wekler and his works from the collection of the State Historical Museum’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 96–109. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.006. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1268>. (In Russ.)

Se non è vero, è ben trovato
 Джордано Бруно

Введение

Георг Фердинанд Веклер (*George Ferdinand Wekler*, Рига, 1800 — Санкт-Петербург, 1861; в России мастера звали Егор Яковлевич Веклер)

работал в Санкт-Петербурге с 1820-х до 1861 года. Он продолжил в России традицию римской школы миниатюрной мозаики, своих учителей Доменико Молья¹, Микеланджело Барбери² и их предшественников. Его работы становятся известными и востребованными в высших сословных кругах России, и пришедшая из Италии мода украшать

¹ Доменико Молья (*Domenico Moglia*, 1780–1862) был учеником А. Агуатти (Агацци), изобретателя мелкой мозаики (см.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. / издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Типо-литография И.А. Ефрона, 1890–1907. Т. 5 (10): Вальтер – Венути. 1892. С. 735). По одним сведениям, находился в России в 1820-х годах, по другим — Молья прибыл в Россию с войсками Наполеона [1, с. 12].

² Микеланджело Барбери (*Michelangelo Barberi*, 1787–1867) — выдающийся итальянский мозаичист-миниатюрист, ученик А. Агуатти. В 1820-х годах был назначен управляющим мозаичной мастерской при Ватикане [2, с. 103]. В 1817–1819 и в 1824–1829 годах жил в Москве, в доме княгини З. Волконской в качестве воспитателя ее сына Александра [3, с. 64].

предметы интерьера и быта живописными инкрустациями из тонких стволиков цветного стекла, смальты, утверждается в России в первой половине XIX века именно благодаря Георгу Веклеру. Веклер обладал исключительным техническим и художественным мастерством, безупречным знанием и чувством цвета, которые позволяли ему создавать виртуозные произведения в технике миниатюрной мозаики.

На сегодняшний день в литературе определены основные этапы творческого пути Георга Веклера, однако сведения о его многочисленных произведениях, собранных в различных музеях, остаются разрозненными. Наиболее представительное собрание работ мозаичиста (около пятидесяти единиц) хранится в Государственном Эрмитаже. Ряд произведений находится в Павловском дворце — А.М. Кучумов упоминает о четырех мозаиках из этой коллекции [4, с. 280]. Творчество Веклера также представлено в фондах Музеев Московского Кремля, Государственного исторического музея, Музея В.А. Тропинина, Музея-усадьбы «Кусково», а также в Церковно-археологическом кабинете Московской духовной академии (ЦАК МДА).

Подробные сведения о судьбе мастера и его творчестве приведены в работах исследователей и хранителей коллекций: Л.А. Тарасовой (Государственный Эрмитаж) [3] и А.М. Кучумова (Павловский дворец) [4, с. 279–293]. А.М. Кучумов в своем очерке делает попытку обобщить биографические материалы, приводит важные архивные документы, раскрывающие значительные факты жизнеописания художника. Л.А. Тарасова выявила и систематизировала произведения Г. Веклера, хранящиеся в ГЭ. Большинство же авторов затрагивали искусство Георга Веклера в контексте становления мозаичной школы в России [5, с. 45–47, 55–56; 6, с. 212]. Некоторые сведения о произведениях мастера, а также особенности технологии создания мозаики опубликованы в работе А.В. Виннера [7, с. 200–202]. В более ранних заметках, опубликованных современниками [8, р. 195–197]³ Г. Веклера, читатель может как почерпнуть биографические сведения о нем, так и увидеть высокую оценку его таланта.

Данное исследование посвящено группе произведений выдающегося мастера Георга Веклера из собрания Государственного исторического музея (ГИМ). Две уникальные мозаичные картины с авторской подписью «George Wekler» хранятся в отделе древнерусской живописи ГИМ. Оба произведения демонстрируют вершину творческих

достижений автора в технике римской миниатюрной мозаики, над совершенствованием которой он работал на протяжении всей жизни.

Документы Российского государственного исторического архива (РГИА) позволили уточнить хронологию итальянского периода мастера. Особую ценность представляют личные письма Георга Веклера: они воссоздают атмосферу пребывания художника в Риме и содержат примечательные подробности его путешествия, очерчивая круг профессиональных интересов и раскрывая грани личности. Некоторые новые биографические сведения о художнике-мозаичисте обнаружены в материалах Императорской Академии художеств (РГИА). Данная статья призвана дополнить уже опубликованные сведения об авторе и его произведениях, а также проследить историю бытования мозаик из собрания Исторического музея.

Формирование художественной манеры Георга Веклера. Работа в Италии

Техника «тянутых смальт», в которой работал Веклер, применялась в Риме с 1770-х годов известными мозаичистами Джакомо Раффаэлли и Чезаре Агуатти. Смальта — стекло, окрашенное окислами металла (непрозрачное стекло)⁴, нагревалась повторно, ее вытягивали в длинные тонкие стержни, которым можно было придать любую форму, что позволяло создать тессеры — небольшие, размером меньше миллиметра, кусочки окрашенного стекла. После «мелкий мозаичный набор из тянутой смальты скреплялся на масляной мастике и на гипсе с обделкою в металлическую оправу, далее мозаику шлифовали и полировали для придания ей более блестящего вида, эти процессы почти всегда производили ручным способом»⁵. Техника *Smalti Filati* (от ит. «вытянутая смальта», «нитевидная смальта») позволила возвести мозаику в ранг ювелирного искусства. Изделия, выполненные в технике миниатюрной мозаики, отличались особым изяществом и элегантностью. Вскоре мастерство мозаичистов-миниатюристов стало чрезвычайно востребованным в Риме, откуда мода на него распространилась по всей Европе. Главная идея мастера Джакомо Раффаэлли заключалась в воссоздании живописных полотен в долговечном материале, при этом высокая детализация и художественная ценность таких работ позволяли считать их подлинными произведениями искусства.

Георг Веклер воссоздавал в технике римской миниатюрной мозаики картины европейских мастеров Сальваторе Роза, Франсуа Гране, Паулюса

³ См. также: Хаджи Д. О мозаичных работах Г. Веклера // Маяк современного просвещения и образованности : литературно-художественный журнал / ред. П.К. Корсаков, С.А. Бурачек. СПб.: Ю. Юнгмейстер, 1841. Ч. 13. С. 24–31.

⁴ Петухов С.П. Стекло мозаика // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Издание Брокгауз-Ефрон, 1901. Т. XXXIA (62): Статика – Судостроительство. С. 561.

⁵ Там же. С. 564. Более подробно о технике тянутых смальт и способе работы в ней Г. Веклера см.: [7, с. 200–202].

1. Г.Ф. Веклер.

**Преображение
(Trasfigurazione).**

1835–1838.

Медный сплав (основа),

смальта;

римская миниатюрная

мозаика.

60,6 × 42.

Государственный

исторический музей.

Фото: А.А. Грачёв



Поттера, Клода Лоррена, Юбера Робера, Гвидо Рени, Аннибале Карраччи, Рафаэля Санти, Тициана Вечеллио, Фёдора (Феделе Джованни) Бруни и набирал мозаики по акварелям современников и собственным эскизам, выполняя заказы для царской фамилии. Мастер создавал миниатюрные композиции, которые использовались для украшения мебели, каминов, шкатулок, табакерок и других декоративных произведений, в том числе ювелирного искусства. Часто Веклер выполнял несколько повторений одного и того же мотива, пейзажа (ведуты). Так, мозаика «Вид Дворца на Елагином острове с Крестовского острова» существует в нескольких вариантах.

В 1822 году Георг Веклер за выполненные по заказу императрицы Елизаветы Алексеевны миниатюрные мозаики «Елагин Остров» и «Каменный остров» был удостоен звания мозаичного мастера при Академии художеств в Санкт-Петербурге [4, с. 281; 7, с. 200, 294].

Алексей Николаевич Оленин, президент Императорской Академии художеств, обратил внимание на успехи художника-мозаичиста и усиливающийся интерес к этому виду искусства. 3 мая 1834 года он подал доклад министру императорского двора П.М. Волконскому, в котором отметил, что «весьма было бы полезно послать Г. Веклера <...> в Рим для изучения способов, употребляемых для большого рода мозаик, которыми украшаются там церкви и между прочим знаменитый Храм Святого Петра» [4, с. 283]. А.Н. Оленин выражает мысль о том, что Веклер, вернувшись из Италии, мог бы создать в России школу «большой мозаики», чтобы украсить строящийся в то время Исаакиевский собор.

В 1834 году художник-мозаичист Георг Фердинанд Веклер в качестве пенсионера Академии художеств отправляется в Италию для усовершенствования своего ремесла. Он прибыл в Рим 22 сентября/4 октября 1834 года и пробыл там до конца лета 1837 года. Обучаясь в Ватиканской мастерской (*Studio del Mosaico Vaticano*) у Микеланджело Барбери и Джустиниани Бонафедо⁶, большую часть времени он посвятил «искусному» выполнению мозаики «Преображение» (ил. 1), которая является уменьшенной копией с картины Рафаэля Санти (1516–1520, Ватиканская Пинакотека).

Хроника путешествия мастера в Италию отражена в письме, адресованном А.Н. Оленину. Видя конечную цель в Риме, художник пребывал в пути около трех с половиной месяцев и посетил многие города Европы. Георг Веклер пишет:

«Ваше Высокопревосходительство Милостивейший Государь Алексей Николаевич. В надежде, что вы не прогневайтесь, если я вам вкратце опишу свое Путешествие, которое я продолжал около трех с половиной месяцев и прибыл с женою благополучно и здорово в Рим. Маршрут был мой следующим: из Петербурга в Любек и Гамбург. Жил 5 дней, по почте в Берлин, был у посланника, не застал <...> Граф Мальтици велел сказать, что ему некогда. Осмотрел, сколько успевал, разных художественных произведений. Строение Музеума прекрасное. Картины по большей части древних мастеров. Жил там 7 дней. Всё довольно дорого. В Дрездене много прекрасных картин. Но не в таком порядке, как наш Эрмитаж. В Грин Эвелба (*Grünes Gewölbe*) есть много хорошего: два стола флорентийской мозаики хорошие, из римской мозаики ничего порядочного нету <...> Окрестности Дрездена все живописны. Оттуда путь в Богемию, где я жил около трех недель <...> Прекрасный город Прага <...> Здесь хотел я показать свои труды Карлу 10-му, бывшему фрейлину первому короля, но он никого не принимает <...> Мне советовали показать Принцессе Берри⁷, но она живет загородом, верст 20, путь я покончил и продолжил свой путь далее. Приехал дилижансом в Вену <...> жил 10 дней. Осмотрел разных галерей. Картин много “рубенсовых”. Мне хотелось на Тайную вечерю посмотреть. Сделана из мозаики по заказу Наполеона, но она убрана в ящики, и никому ее не показывают. В галерее Лихтенштейна портрет его из мозаики. Хорошо сделан. Стоит 32 тысячи флорин <...> В Венецию морем паровой машиною прибыли утром. Плыли 10 часов. Церковь святой Марии, внутри почти всё из мозаики <...> В Венеции много красивых дворцов, только в жалостном положении <...> гондолы все черные, вода в каналах вонючая. Насекомые нас чуть не заели. Оттуда я выбрался через 6 дней. Приехал в Болонье. Академия небольшая, имеет прекрасные картины. Один Рафаэль. Также есть у частных людей много порядочных картин <...> В церквях картины первейших мастеров. Город [...]. Жил 4 дня. Оттуда нас везли быками, лошадьми и ослами через большие горы. Тут я дорогою видел красоту Италии. Жаль, что горы почти все голы, от большого жару все травы и растения сгорели, местами видно виноградные сады. Особенно близ Флоренции <...> Флоренц вымощен по улицам весь плитами довольно часто, против других мест более живости. Церкви хороши в разных местах. Прекрасных картин Рафаэлевых несколько. Есть заведение Флорентийского мозаика, которые

⁶ Джустиниани Бонафедо (1823–1866) — итальянский художник мозаичист, профессор Императорской Академии художеств.

⁷ Мария Каролина Неаполитанская (Бурбон-Сицилийская), герцогиня Беррийская (итал. *Maria Carolina di Borbone-Due Sicilie*, фр. *Marie Caroline de Bourbon-Sicules, duchesse de Berry*; 1798–1870).

работают столы и украшения для церкви. Мастеров 12 и всего слишком 30 человек <...> Во Флоренции жить хорошо и недорого, был там 10 дней. Оттоле после 4 с половиной дней езды доехал благополучно в Рим. Не доезжая до Рима места голые, скучные и даже опасные. Итальянцы говорят, прежде много тут грабили и убивали. Но случается и теперь иногда <...> В Риме художественным произведениям не скоро конца найдешь <...> теперь я еще занимаюсь рассмотрением Рима <...> а там примусь за работу, но не за большую, потому что материалов нету. Надо все заказывать, на что нужно время и деньги. Я дорогою истратился, и при всей экономии вышло слишком три тысячи рублей. Спасибо, что я в Риме нашел своего учителя, который мне на первой случай даст материалы и везде на своей лошади даром возит <...> В Риме всё дорого, но я надеюсь зимою что-нибудь заработать еще. Засвидетельствую мое глубочайшее почтение с такою же преданностью имею честь быть вашим покорнейшим слугою. Художник мозаик Георг Веклер. 22 сентября / 4 октября. Рим 1834-го года» [9].

Письмо приведено в статье целиком неслучайно. Оно фиксирует маршруты поездок, встречи с важными персонками и изучение образцов европейской культуры — всё это помогает оценить влияние итальянского опыта на формирование стиля и техники мастера. Прямые высказывания Веклера позволяют выявить специфику технологий и эстетических предпочтений, используемых в процессе изготовления мозаик. Например, детальные описания техник работы с мелкими элементами смальты обогащают понимание технологических особенностей процесса создания произведений искусства. Помимо этого, письмо передает подробности взаимодействия Веклера с Академией художеств и высшими государственными деятелями, а также демонстрирует уникальный взгляд на культурную среду начала XIX века.

Переписка Георга Веклера со своими покровителями продолжилась, и 15 января 1836 года он вновь пишет А.Н. Оленину: «Осматривал везде художественных произведений, особливо касающихся до моего искусства, между тем заказывал материалы из Петербурга. Я с собой ничего не взял и, чтобы время даром не терять, принялся за маленькие вещи. Некоторые первейшие художники Рима, увидав мои трудов, советовали мне сделать *Transfigurazia*. Конечно, я рискую, потому что время пребывания мое в Риме короткое.

Но так как окружен прочими художниками, я начал в июле 1835 года и делал уже до половины, величиной моей мозаики было 15 вершков вышины и 10 ширины. Работаю с утра до вечера. Стараюсь оканчивать до крайней степени. Что эта картина весьма мудрена в мозаике, видно по сему: в течение 315 лет ни прежние, ни нынешние мозаисты за нее не принялись. В крупной мозаике она сделана и висит в Церкви Святого Петра, но немного лучше нашей Полтавской Баталии⁸. Я пробовал работать в крупной мозаике <...> без сомнения можно всё то сделать в России <...> В Риме всё довольно дорого, при том же, как вам известно, я с женою...» [12]. «Работаю и стараюсь в Риме не только для себя, но и чтобы сделать честь своим Покровителям. Более половины и многие труднейшие фигуры сделаны. Теперь я начал верхнюю часть <...> Сияние в круге Спасителя с его облаками мудро выполнено. Надобно надлежит великой расчет в колерах и оттенках. С удивлением смотрят на мою работу знатоки и художники, и мне кажется, что они довольны...» [13].

Современники отмечали, «что он один владел собственно скорою манерою втыкать лучиночки и срезывать их с непонятною ловкостью, так что все они вместе составляют нечто самым тщательным образом растушеванное штрихами, что очень редко встречается у римских мозаичистов...»⁹.

Сам же художник писал, что «работал с тринадцатью тысячами колеров и еще недостает на небеса с облаками...» [4, с. 284].

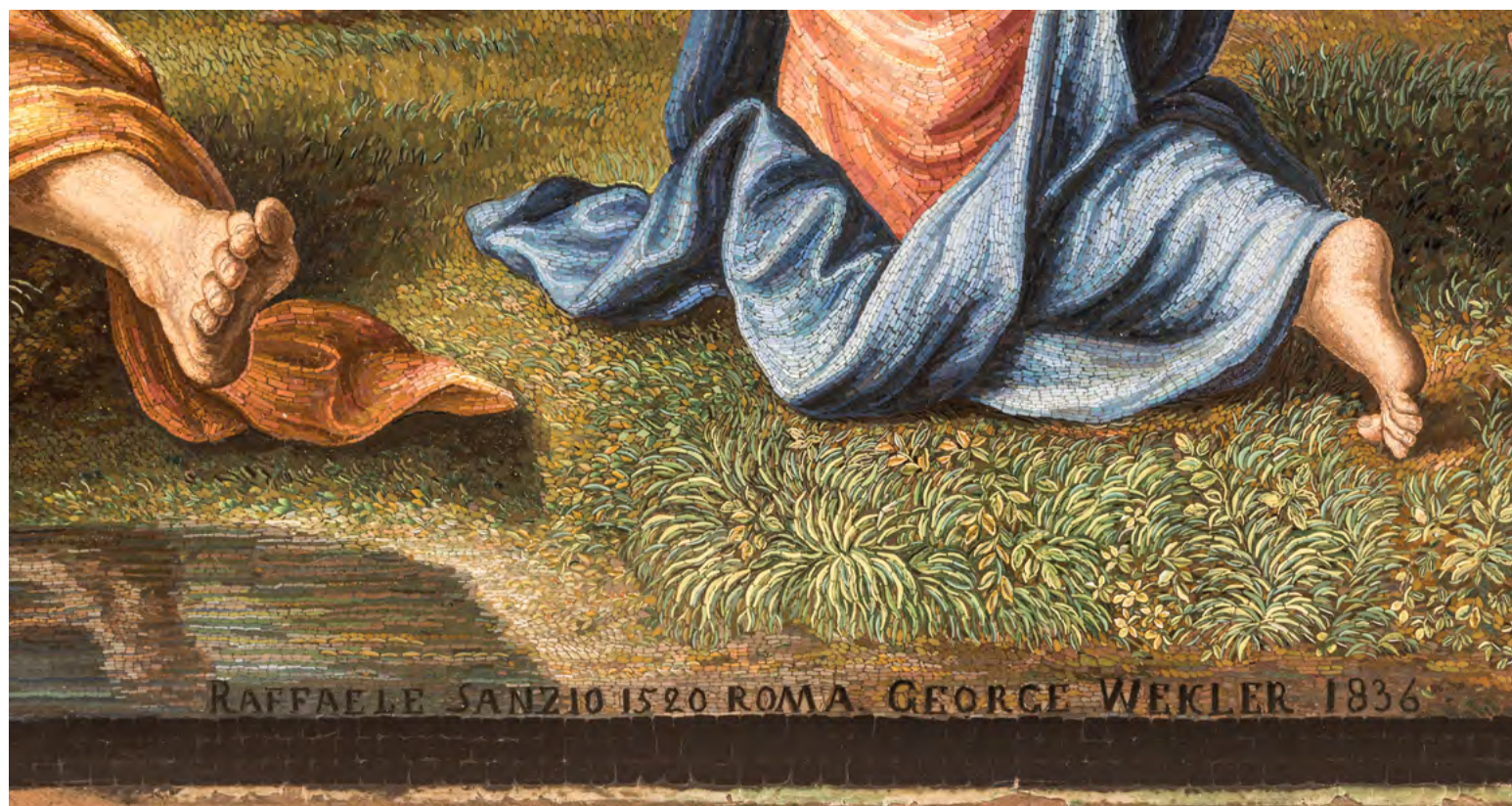
Мозаика «Преображение» была представлена итальянской публике, и еще в Риме за нее Веклер был удостоен серебряной (по другим источникам, золотой) медали от римского Папы Григория XVI [7, с. 294; 8, р. 195–197].

Возвращение мастера в Россию

По приезде в Россию Георг Веклер продолжил работать над мозаикой. Ему оставалось выполнить работу по шлифовке и полировке смальты. Президент Императорской Академии художеств А.Н. Оленин обращается с прошением от имени Георга Веклера к министру Императорского двора князю П.М. Волконскому (от 11 марта 1838 года): «Известный Вашей Светлости мозаичный мастер Академии художеств Г. Веклер, являясь ко мне сегоднешнего числа, объяснил, что он, узнав о Всемилостивейшем Его Императорского Величества внимании, в трудной мозаичной его работе, изображающей в малом виде знаменитую картину

⁸ Интересным является тот факт, что в начале 1830-х годов Георг Веклер предпринял попытку реставрации мозаики М.В. Ломоносова «Полтавская баталия» (1762–1765), однако проработав безуспешно год, оставил ее в том же виде [10, с. 434; 11, с. 66]. «Полтавская баталия» — это исключительный пример большой декоративной мозаики из тянутой смальты, куски которой в стороне разреза имеют от 1 до 6 мм, а длина стволиков составляет около 5 см (Петухов С.П. Стекланная мозаика // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Издание Брокгауз-Ефрон, 1901. Т. XXXIA (62): Статика – Судостроительство. С. 563).

⁹ Хаджи Д. Указ. соч. С. 27.



**2. Г.Ф. Веклер.
Преображение
(Trasfigurazione).**

1835–1838.

Фрагмент нижней части мозаики с набором подписи мастера.

Медный сплав (основа), смальта;

римская миниатюрная мозаика.

Государственный исторический музей.

Фото: А.А. Грачёв

**3. Г.Ф. Веклер.
Преображение
(Trasfigurazione).**

1835–1838.

Фрагмент нижней части мозаики с бумажной маркой и номером ВИМ.

Медный сплав (основа), смальта;

римская миниатюрная мозаика.

Государственный исторический музей.

Фото: А.А. Грачёв



Рафаэля, известную под именем: Преображение Господне, желает ныне приступить к шлифовке одной. Г. Веклер представил свою работу, как она прямо из-под руки его вышла, дабы можно было удостовериться, что в его работе никакой

подделки нет. Теперь он желает ее вполне докончить посредством полировки. Но денежные его обстоятельства по случаю дальнего путешествия из Италии и малых здесь заказов по части мозаичной препятствуют ему к исполнению его

4. Г.Ф. Веклер.

Моление о чаше.

1860.

Медный сплав (основа),

смальта;

римская миниатюрная

мозаика.

71 × 42 см.

Государственный

исторический музей.

Фото: А.А. Грачёв





5. Г.Ф. Веклер.

Моление о чаше.

1860.

Фрагмент нижней части мозаики с набором подписи мастера.

Медный сплав (основа), смальта;

римская миниатюрная мозаика.

Государственный исторический музей.

Фото: А.А. Грачёв

предположения. Г. Веклер желал бы, чтобы его работа была приобретена Государем Императором как самое трудное произведение его искусства. Несколько уже раз он воспользовался сим счастьем и почел бы себя счастливым, если б благоугодно было Государю Императору поместить и сей многодельный его труд в Эрмитаж, а его самого Всемилостивейше определить к Кабинету с жалованием, по примеру других художников, в звании Мозаиста Его Императорского Величества. Если же Государь Император благоволит Всемилостивейше принять его труд, то дабы приступить к шлифовке и полировке оною, он дерзает просить о ссуде ему теперь пяти тысяч рублей в счет суммы, которой благоугодно будет Государю Императору назначить за его работу. Г. Веклер не смел всего этого объяснить Вам, милостивый Государь, но просил меня убедительнейше довести его покорнейшую просьбу до Вашей Светлости. Доброе поведение и отличный талант Г. Веклера налагают на меня приятнейший долг ходатайствовать о сем искусном художнике. Президент: А. Оленин» [14].

Ответ не заставил себя ждать, и уже 13 марта 1838 года на том же листе на полях стояла высочайшая резолюция: «Высочайше повелеть Веклера определить к Кабинету мозаичистом Его Величества с жалованием по три тысячи руб. в год и спросить у него, какую желает иметь цену за мозаическую картину» [14].

16 марта Президент академии Художеств Алексей Николаевич Оленин вновь пишет министру Императорского двора князю Петру Михайловичу

Волконскому: «...что за эту работу предлагали ему в Риме 12 т. скудий, т.е. около 60 т. рублей; но Веклер желал повернуть свой труд к стопам Государя Императора <...> столь Всемилостиво и столь щедро его облагодетельствовавшего! И по этому, желая посильным своим трудом обеспечить свою мать и свою жену, он намеревался просить половину того, что ему предлагали в Риме <...> двадцать пять тысяч рублей, с тем чтобы из сей суммы отпущено ему было ныне для шлифовки и полировки его картины пять тысяч рублей, остальные же деньги — по совершенном окончании работы» [15].

**История бытования произведений
Георга Веклера**

Георг Веклер завершил работу над мозаичной картиной «Преображение» к 10 ноября 1838 года. Согласно предписанию министра императорского двора П.М. Волконского, «купленную у мозаиста Его Величества Веклера, мозаичную копию с картины Рафаэля Преображение Господне, Высочайше повелено поместить в Эрмитаж» [4, с. 286]. За уменьшенную копию с картины Рафаэля «Преображение Господне», выполненную в технике миниатюрной мозаики, художник был определен к Кабинету в звании «мозаиста Его Императорского Величества» [4, с. 286] и признан Академией художеств своим академиком [16, ч. 2, с. 448].

Доподлинно известно, что первоначально мозаика «Преображение» хранилась в галерее редких вещей в Эрмитаже [3, с. 62]¹⁰. Документальным свидетельством пребывания мозаики в Эрмитаже

¹⁰ См. также: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. / издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Типо-литография И.А. Ефрона, 1890–1907. Т. 5 (10): Вальтер – Вентути. 1892. С. 732.

является акварель архитектора К.А. Ухтомского [17, табл. L]. «Преображение» размещалось в интерьере мозаичной гостиной (Кабинет Кваренги) и было оформлено в золоченую деревянную раму.

Согласно записи в главной инвентарной книге, мозаика «Преображение» (ГИМ 68257/179, инв. И VIII 3776; Госкаталог, № 13171840; на лицевой стороне на поземе набранная подпись художника: «*Raffaele Sanzio 1520 Roma. George Wekler 1836*», ил. 2) передана на хранение в Государственный исторический музей из бывшего Военно-исторического музея в 1930 году.¹¹ На лицевой стороне мозаики в правом нижнем углу сохранилась бумажная наклейка (ил. 3) в виде марки с номером ВИМ-7151.¹²

Военно-исторический музей (ВИМ) в Москве возник из государственного хранилища памятников военной истории и бывших полковых музеев старой армии [18, с. 3]. Он просуществовал с 1919 по 1927 год, был открыт для обозрения в 1923 году в бывшем особняке князей Юсуповых в Хоромном тупике, д. 9. Впоследствии коллекции ВИМа войдут в фонды Исторического музея, филиалом которого он стал в 1924 году, и будут распределены по соответствующим отделам [19, с. 8]. Известно, что после революции фонды ВИМа пополнялись предметами военно-исторического быта из Петрограда, также зафиксированы поступления личных вещей, принадлежащих членам семьи Романовых¹³.

Мозаика «Моление о чаше» (ГИМ 74320, инв. И VIII 3777; Госкаталог, № 13172982, ил. 4) поступила в Государственный исторический музей в 1933 году из Русского музея в Санкт-Петербурге. В главной инвентарной книге музея записано: «Мозаика: Моление о чаше. Копия с картины Бруни, раб. G. Wekler 1860 г. Размер 70,5 × 42 см. В медной оправе»¹⁴. Работа выполнена по оригиналу одноименной картины («Христос в Гефсиманском саду») Ф.А. Бруни (1800–1875), которую художник написал между 1834 и 1836 годами в Риме [20, с. 211]. На лицевой стороне на поземе подпись художника, выполненная набором: «George. Wekler. 1860. S: P: B» (ил. 5).

¹¹ Государственный исторический музей. Главная инвентарная книга. Том IX. Л. 266. Коллекционная опись № ГИМ 68257. № п/п. 179 (б. л.).

¹² Государственный исторический музей. Основная опись фонда Военно-Исторического музея 1924 года (с № 5158 по № 7660). Л. 80 об.

¹³ Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ). Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 7; ед. хр. 17; ед. хр. 46.

¹⁴ Государственный исторический музей. Главная инвентарная книга. Том XI. Л. 61.

¹⁵ Анна Юлиана Элизабет Веклер, в девичестве *Anna Juliane Elisabeth Johanson*, жена мозаичиста Георга Фердинанда Веклера родилась в Санкт-Петербурге, умерла в 1871 году. Их дочери: Мария Аделаида Элеонора Веклер (родилась 27 июля 1860 г.) и Юлиания Аделаида Веклер (родилась 30 сентября 1861 г.).

¹⁶ *Scorzette* — с ит. «корочки». Термин «*Scorzetti*» упоминает С.П. Петухов (см.: Петухов С.П. Стекланная мозаика // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Издание Брокгауз-Ефрон, 1901. Т. XXXIA (62): Статика – Судостроительство. С. 561).

¹⁷ *Pizzo* — с ит., «уголок, кончик, острие».

¹⁸ Л.А. Тарасова пишет, что «некоторые из икон Веклера были приобретены Эрмитажем» [3, с. 62], без указания конкретных работ.

Некоторые сведения о бытовании мозаики сохранились в РГИА. После смерти мозаичиста Его Величества, Георга Веклера, в 1861 году вдове Анне Веклер¹⁵ досталось всё имущество художника, и та пожелала продать мозаику в Академию художеств. В 1868 году совет Императорской Академии художеств по поручению заведующего мозаическими работами ректора Ф.А. Бруни постановил: «рассмотрена мозаика работы Веклера и найдено, что мозаику эту по многосложности труда при выполнении следовало бы оценить в 2500 руб., но как она не вполне передает оригинал в отношениях художественном и техническом, то цена ей назначена 1500 р.» [21]. Известно также, что мозаика «Моление о чаше» была показана в Лондоне, и художнику предлагали за нее 7 тысяч рублей [3, с. 65; 4, с. 290].

Анна Веклер предоставила также на рассмотрение Правления Императорского мозаического заведения следующие предметы: «большое количество эмали (*filati*¹⁶, *scorzette*¹⁶, *pizzo*¹⁷), шкафы и ящики для градации и сортирования колеров и т.п. предметы, принадлежащие к мозаическому искусству. Материалы сии привезены были Г. Веклером из Рима, частично приобретены из Студии Мозаического заведения» [22].

Религиозная тематика в творчестве Георга Веклера

Художник не единожды обращался к религиозной живописи, беря за оригиналы работы выдающихся мастеров. Исследователи творчества Веклера Л.А. Тарасова и А.М. Кучумов публиковали его мозаики, отвечающие данной тематике [3, с. 62; 4, прил., с. 292–293]¹⁸. Авторы основывались на упоминании некоторых означенных работ вдовой Анной Веклер в прошении «О назначении ей, с двумя детьми, пенсиона после смерти мужа» [23].

Внесем в данный список некоторые уточняющие детали. Необходимо отметить, что большинство упомянутых произведений исполнены по заказам августейших особ, для которых мозаичист продолжал трудиться до самой смерти.

Мозаика «Образ святого Исаакия Далматского» (1840) была приобретена Николаем I для Исаакиевского собора, хранилась в церкви Зимнего дворца (местонахождение неизвестно).

«Голова спасителя в терновом венце» (1841) по картине А. Карраччи выполнена для императора Николая Павловича (местонахождение неизвестно).

«Образ Христа Спасителя» (1842) — с картины Гвидо Рени (местонахождение неизвестно).

«Святая Царица Александра» (1845) создана по картине К.П. Брюллова и находилась в Царско-сельском дворце (местонахождение неизвестно).

«Святое Семейство» (1847) — по картине Рафаэля.

«Образ святого Митрофана» (1848) выполнен для императора Николая I (местонахождение неизвестно).

«Богородица» (1849) — по картине Карло Дольчи.

«Спаситель» (1849) — по картине Тициана.

«Святая Мария Египетская» (1854) [3, с. 62].

«Моление о чаше» (1861), Государственный исторический музей.

Среди «замечательных работ мастера, выполненных в последнее время жизни», Анна Веклер упоминает мозаику «Спаситель в терновом венце» с оригинала Гвидо Рени. Эта небольшая работа (14,5 × 12,2 × 0,9) была выявлена автором представленной статьи в собрании Церковно-археологического кабинета Московской духовной академии (ММДА «ЦАК», КП-2225. Происходит из подарков Его Святейшеству Святейшему Патриарху Московскому и всея Руси Алексию I. На оборотной стороне мозаики выгравирована дарственная надпись: «Святейшему Отцу Нашему / Патриарху Алексию / от Киево-Печерской Лавры / 16/V1–1945»).

Актуальность религиозной тематики в творчестве Георга Веклера в 1840-е годы обусловлена и тем, что в 1846 году после путешествия в Италию император Николай I обратил внимание на мозаичные иконы в одном из соборов Рима (соборе Святого Петра) и принял решение заменить живопись Исаакиевского собора на мозаику [24, с. 56]. Однако мы имеем крайне мало сведений об этом периоде творчества мастера, чтобы безошибочно определить роль Веклера в реализации этого замысла.

Проект создания Мозаичного заведения при Академии художеств в Санкт-Петербурге разрабатывался в 1842 году П.И. Кривцовым, начальником русских художников в Риме, и Г. Веклером при участии архитектора Огюста де Монферрана [5, с. 51; 16, ч. 1, с. 129]. В проекте, представленном П.М. Волконским, имя Георга Веклера упоминается на начальном этапе создания мастерской. Князь Волконский предлагал основать в Риме студию, чтобы прошедшие в ней обучение

русские мастера могли выполнять мозаичные работы в Санкт-Петербурге. Он выдвигал кандидатуру Микеланджело Барбери возглавить мастерскую, а в ожидании его приезда «можно бы поручить работу Веклеру, предоставив ему выбрать двух учеников...» [5, с. 54].

Опыт и знания Веклера способствовали созданию Мозаичного заведения в Санкт-Петербурге. Деятельность этой мастерской была сосредоточена на масштабных работах по украшению Исаакиевского собора, что соответствовало первоначальному замыслу президента Академии художеств и покровителя мастера — А.Н. Оленина.

В Государственном историческом музее в других тематических отделах хранится больше десятка миниатюрных предметов и предметов быта (столов и столешниц) с инкрустациями микроминиатюрной мозаикой. Одна из подписных мозаик Георга Веклера — это декоративная вставка в крышку шкатулки «Вид Дворца на Елагином острове с Крестовского острова» (с наборной подписью «1822 G. Wekler»), выполненная им по оригиналу художника-пейзажиста М.Н. Воробьева (ГИМ 100870, инв. ИВ 68; Госкаталог, № 61968091). Другие мозаики не имеют подписи и требуют более тщательной атрибуции.

Заключение

Рассмотрев два ключевых произведения художника — мозаики «Преображение» (1835–1838) и «Моление о чаше» (1860) из коллекции Государственного исторического музея, приходим к выводу, что Георг Веклер работал со смальтами на максимально сближенных оттенках выбранного колера. Ему удавалось передать нюансы светотени и градации цветов за счет подбора едва различимых глазу вариаций «окрашенных стеклянных нитей». В некоторой степени мозаики автора близки акварельным миниатюрам. Восхищает богатство цветовой палитры мастера и его способность в распределении крошечных тессер определенной конфигурации на плоскости — труд, требующий поистине значительного напряжения зрения.

Работы мозаичиста Георга Веклера виртуозно повторяют живописные оригиналы. Технические приемы, воспринятые у учителей — итальянских мастеров миниатюрной мозаики, которые мастер усовершенствовал и дополнил, позволили ему как можно ближе подойти к фактуре подлинника, его колористике, добиться ощущения движения кисти, располагать пластинки стекла «свободно», по форме предметов, уподобляя их красочным мазкам.

Благодаря высоким покровителям Георг Веклер становится единственным мастером в России, обладающим исключительным техническим и художественным мастерством миниатюрной мозаичной живописи высокого уровня, основоположником

русской школы миниатюрной мозаики. Учеником Георга Веклера был А.И. Сиверс (1828–1879) [25, с. 167], который продолжил и развил его традиции, внося собственный вклад в совершенствование техники и расширение художественного диапазона миниатюрной мозаики в России.

Художественное наследие мастера сегодня недостаточно изучено и требует пристального внимания. Большая часть работ, хранящихся в различных музеях, до сих пор не атрибутирована. Продолжается поиск работ художника, сведения

о которых сохранились в архивах, для их последующей идентификации и атрибуции в музейных фондах. Анализ технико-технологических приемов мастера требует дополнительных, более точных методов исследования. В данной статье отчасти затронут контекст эпохи, на которую пришлись обучение и расцвет творчества мозаичиста, однако эту тему мы оставим для более масштабных изысканий, наметив лишь некоторый контур данной проблематики.

Список источников

1. Новицкий А.П. К истории Мозаичного искусства в России // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 1 (октябрь). С. 1–18.
2. Ефимова Е.М. Западно-европейская мозаика XIII–XIX веков в собрании Эрмитажа. М.: Советский художник, 1968. 112 с.
3. Тарасова Л.А. Мозаики Е.Я. Веклера в собрании Государственного Эрмитажа // Декоративно-прикладное искусство России и Западной Европы : сб. науч. тр. / науч. ред. И.Н. Уханова. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1986. С. 58–65.
4. Кучумов А.М. Статьи, воспоминания, письма / сост. Р.Р. Гафифуллин. СПб.: Арт-Палас, 2004. 339 с.
5. Петров П.Н. Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России. СПб.: Типография Комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и К°, 1864. 86 с.
6. Фролов В.А. Петербургская мозаика. Город – династия – культура: избранные статьи. СПб.: Российский институт истории искусств, 2006. 256 с.
7. Виннер А.В. Материалы и техника мозаичной живописи. М.: Искусство, 1953. 368 с.
8. Nagler G.K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon; oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. : in 22 Bd. München: Verlag von E.A. Fleischmann, 1851. Bd. 21: Vouillemont – Witsen. 752 S.
9. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 1624. Л. 81–81 об.
10. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования : в 2 ч. / ред. П.Н. Петров. СПб.: Типография Комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и К°, 1865. Ч. 2. 464 с.
11. Макаренко Н.Е. Мозаичные работы М.В. Ломоносова. Петроград: [б. и.], 1917. 232 с.
12. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 20. Ед. хр. 17. Л. 1–1 об.
13. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 1624. Л. 122–122 об.
14. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 13. Д. 1510. Л. 1–1 об.
15. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 13. Д. 1510. Л. 4.
16. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764–1914 : в 2 ч. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. Ч. 1. 350 с. Ч. 2. 454 с.
17. Воронихина А.Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях русских художников середины XIX века. М.: Искусство, 1983. 236 с.
18. Арндт В.Б. Военно-исторический музей в Москве. М.: Военный вестник, 1926. 8 с., ил.
19. Петров Ф.А., Афанасьев А.К. Военно-исторический музей в Москве и его документальная коллекция (ОПИ ГИМ. Ф. 137) // Труды Государственного исторического музея. Выпуск 92. Письменные источники в собрании ГИМ. Часть 3. Материалы по военной истории России / отв. ред. А.К. Афанасьев. М.: Государственный исторический музей, 1997. С. 7–84.
20. Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019. 476 с.
21. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 14. Д. 20-В. Л. 18, 20–22.
22. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 21. 1861 г. Д. 15. Л. 2.
23. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. (129/966) 31. Д. 10. Л. 14–17.

24. Бутиков Г.П. Исаакиевский собор. СПб.: Смарт, 1993. 136 с.
25. Булгаков Ф.И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия : в 2 т. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1890. Т. 2. 298 с., ил.

References

1. Novitsky, A.P. (1900) 'On the history of mosaic art in Russia', *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost = Art and Art Industry*, (1) (October), pp. 1–18. (In Russ.)
2. Efimova, E.M. (1968) *West European mosaic of the 13th–19th centuries in the collection of the Hermitage*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
3. Tarasova, L.A. (1986) 'Mosaics of E.Ya. Wekler in the collection of the State Hermitage', in Ukhanova, I.N. (ed.) *Decorative and applied art of Russia and Western Europe* [Collection of articles]. Leningrad: State Hermitage Museum Publ., pp. 58–65. (In Russ.)
4. Kuchumov, A.M. (2004) *Articles, memoirs, letters*. Comp. by R.R. Gafifullin. Saint Petersburg: Art-Palaz Publ. (In Russ.)
5. Petrov, P.N. (1864) *A brief overview of mosaic business, especially in Russia*. Saint Petersburg: Tipografiya Komissionera Imperatorskoy Akademii khudozhestv Gogenfeldena i K°. (In Russ.)
6. Frolov, V.A. (2006) *Petersburg mosaic. City – dynasty – culture: selected articles*. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History Publ. (In Russ.)
7. Vinner, A.V. (1953) *Materials and technique of mosaic painting*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
8. Nagler, G.K. (1851) *Neues allgemeines Künstler-Lexicon; oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.* Bd. 21. München: Verlag von E.A. Fleischmann. (In Germ.)
9. *Russian State Historical Archive (RGIA)* (n. d.) Fund 789, inventory 1, part 2, archive unit 1624, folios 81–81 verso. (In Russ.)
10. Petrov, P.N. (ed.) (1865) *Collection of materials for the history of the Imperial Saint Petersburg Academy of Arts for one hundred years of its existence*. Vol. 2. Saint Petersburg: Tipografiya Komissionera Imperatorskoy Akademii khudozhestv Gogenfeldena i K°. (In Russ.)
11. Makarenko, N.E. (1917) *Mosaic works of M.V. Lomonosov*. Petrograd: s. n. (In Russ.)
12. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 789, inventory 20, archive unit 17, folios 1–1 verso. (In Russ.)
13. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 789, inventory 1, part 2, file 1624, folios 122–122 verso. (In Russ.)
14. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 472, inventory 13, file 1510, folios 1–1 verso. (In Russ.)
15. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 472, inventory 13, file 1510, folio 4. (In Russ.)
16. Kondakov, S.N. (1914–1915) *Jubilee directory of the Imperial Academy of Arts, 1764–1914*. Saint Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vilborg Publ. (In Russ.)
17. Voronikhina, A.N. (1983) *Types of Hermitage and the Winter Palace halls in watercolors and drawings of artists of the mid of 19th century*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
18. Arendt, V.B. (1926) *Military Historical Museum in Moscow*. Moscow: Voenny vestnik Publ. (In Russ.)
19. Petrov, F.A. and Afanasyev, A.K. (1997) 'Military Historical Museum in Moscow and its documentary collection', in Afanasyev, A.K. (ed.) *Transactions of the State Historical Museum*. Vol. 92. Moscow: State Historical Museum Publ., pp. 7–84. (In Russ.)
20. Buseva-Davydova, I.L. (2019) *Russian icon painting from the Armoury Chamber to Art Nouveau: the search for a sacred image*. Moscow: BuksMArt Publ. (In Russ.)
21. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 789, inventory 14, file 20-V, folios 18, 20–22. (In Russ.)
22. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 789, inventory 21, file 15, folio 2. (In Russ.)
23. *Russian State Historical Archive (RGIA)*, fund 472, inventory (129/966) 31, file 10, folios 14–17. (In Russ.)
24. Butikov, G.P. (1993) *St. Isaac's Cathedral*. Saint Petersburg: Smart Publ. (In Russ.)
25. Bulgakov, F.I. (1890) *Our artists (painters, sculptors, mosaicists, engravers and medalists) at academic exhibitions of the last 25 years*. Vol. 2. Saint Petersburg: Tip. A.S. Suvorina. (In Russ.)

Информация об авторе

Гамова Марина Александровна, младший научный сотрудник отдела древнерусской живописи, Государственный исторический музей, Москва, Российская Федерация, bagamova@yandex.ru.

Information about the author

Marina Aleksandrovna Gamova, Junior Researcher, Department of Old Russian Art, State Historical Museum, Moscow, Russian Federation, bagamova@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.12.2025; одобрена после рецензирования 26.01.2026; принята к публикации 28.01.2026.

The article was received by the editorial board on 01 December 2025; approved after reviewing on 26 January 2026; accepted for publication on 28 January 2026.



Научная статья

УДК 7.034

DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.007

Мариенфельдский алтарь Иоганна Кербеке: влияние нидерландских художественных школ на живопись Вестфалии в XV веке



Забродина Елена Альбертовна

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва,
Российская Федерация

elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-код (Science Index): 4667-4435

Аннотация. Статья посвящена исследованию Мариенфельдского алтаря работы Иоганна Кербеке, одного из первых художников Вестфалии XV века, в творчестве которого отчетливо заметно влияние художественных школ южных Нидерландов, связанных с именами Робера Кампена, Рогира ван дер Вейдена и Яна ван Эйка. Его предшественники в землях нижнего Рейна, также оказавшие влияние на Кербеке, — Стефан Лохнер и Конрад фон Зост — во многом еще являются представителями интернациональной готики, тогда как в творчестве Кербеке, особенно в его *opus magnum* — Мариенфельдском алтаре, выполненном по заказу цистерцианского аббатства, отчетливо заметны новые тенденции, связанные с интересом к произведениям и художественной школы Брюгге, и мастерских Кампена и Рогира ван дер Вейдена. Мариенфельдскому алтарю посвящено весьма ограниченное количество исследований, среди которых отсутствуют публикации, связанные с анализом влияния ранней нидерландской живописи. Творчество художников Вестфалии недостаточно изучено, и в случае Кербеке это также затруднено в связи с разделением Мариенфельдского алтаря в XIX веке, что привело к тому, что алтарные створки находятся в разных европейских, американских и российских музеях.

В статье представлено искусствоведческое исследование алтаря, включающее формально-стилистический и сравнительный анализ в сочетании с элементами историко-культурологического метода и атрибуционного подхода для выявления связей между германской и нидерландской живописью начала XV века. Анализируется связь методов построения перспективы, света и тени, цветовая палитра, типы лиц и позировка персонажей, рассматривается техника исполнения некоторых деталей (архитектурных мотивов, фигур музыкантов, символов Евхаристии). Автор обращает внимание на углубленное понимание человеческого тела и одежды, умение художника передавать эмоции и духовные состояния персонажей. Отдельно исследуется происхождение иконографических мотивов (Дева Мария, Христос, Ангелы, Апостолы), используемых в немецком искусстве середины XV века, подчеркиваются параллели с текстами религиозных авторов той эпохи. В результате выявлены конкретные приемы и стилистические особенности, используемые Кербеке, и определена степень влияния южно-нидерландской живописи на формирование его художественного метода. Показано, что творчество мастера является одним из примеров постепенного перехода нижнерейнских художников к манере *ars nova*.

Ключевые слова: северный Ренессанс, ранняя нидерландская живопись, художественная школа, Мариенфельдский алтарь, Иоганн Кербеке, Ян ван Эйк, Робер Кампен, Рогир ван дер Вейден, Стефан Лохнер, Конрад фон Зост

Для цитирования: Забродина Е.А. Мариенфельдский алтарь Иоганна Кербеке: влияние нидерландских художественных школ на живопись Вестфалии в XV веке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 110–141. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1269>.

Original article

The Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke: the influence of the Netherlandish schools on 15th century' Westphalian painting

Elena A. Zabrodina

HSE University, Moscow, Russian Federation

elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-code (Science Index): 4667-4435

Abstract. The article examines the Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke, one of the pioneering 15th-century Westphalian artists, whose work clearly demonstrates the influence of the Southern Netherlandish schools associated with Robert Campin, Rogier van der Weyden, and Jan van Eyck. While his predecessors in the Lower Rhine region, such as Stefan Lochner and Conrad von Soest, were still heavily influenced by the International Gothic style, Koerbecke's work, particularly his opus magnum — the Marienfeld altarpiece commissioned by the Cistercian Abbey — showcases a clear shift towards new trends inspired by the Bruges art school and the workshops of Campin and Rogier van der Weyden. Despite its significance, the Marienfeld altarpiece has received limited attention in scholarly studies, with no publications specifically analysing the influence of early Netherlandish painting. The work of Westphalian artists, including Koerbecke, has not been thoroughly studied, and the division of the Marienfeld polyptych in the 19th century has further complicated its study, as the altar wings are now scattered across various museums in Europe, America, and Russia (specifically, the Pushkin State Museum of Fine Arts).

The article presents a study of an altarpiece from an art-historical perspective. It utilizes formal-stylistic and comparative analysis, as well as elements of the historical-cultural method and an attributional approach, to identify connections between German and Netherlandish painting in the early 15th century. The study examines the relationship between perspective construction, light and shadow, color palette, facial types, and figure posing. It also considers the technical execution of specific details, such as architectural motifs, musicians, and Eucharistic symbols. The author emphasizes the artist's deep understanding of the human body and drapery, as well as their ability to convey emotions and spiritual states of the characters. Special attention is given to the iconographic motifs (the Virgin Mary, Christ, Angels, and Apostles) commonly used in mid-15th-century German art, drawing parallels with contemporary religious texts. As a result, the study identifies specific techniques and stylistic features used by Koerbecke and determines the degree of influence exerted by Southern Netherlandish painting on his artistic method. It demonstrates that the master's work serves as a prime example of the gradual transition of Lower Rhine artists towards the Ars Nova style.

Keywords: Northern Renaissance, Early Netherlandish painting, art school, Marienfeld Altarpiece, Johann Koerbecke, Jan van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Stefan Lochner, Conrad van Soest

For citation: Zabrodina, E.A. (2025) 'The Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke: the influence of the Netherlandish schools on 15th century' Westphalian painting', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 110–141. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1269>. (In Russ.)

Исторический контекст создания Мариенфельдского алтаря

Вестфалия с XIII века становится одним из тех регионов империи, где формируется традиция алтарной живописи. Это происходит во многом благодаря связям с Ганзейским союзом: через вестфальский город Зост шли торговые пути, которые связывали Кёльн с Любеком и Гамбургом [1, с. 41]. При этом расположение Вестфалии на северо-западе немецких земель обусловило также влияние на эти территории нидерландского искусства, ярким примером чему станет творчество Иоганна Кербеке, мастера из Нижней Вестфалии, чей *opus magnum* — Мариенфельдский алтарь¹ [2, с. 621] — будет привлекать внимание как один из первых образцов новых тенденций в немецком искусстве XV века (ил. 1).

Заказчиком этой работы Кербеке был цистерцианский орден, который вскоре после своего основания стал одним из самых влиятельных монашеских объединений, особенно на территории немецких и нидерландских земель. Архивы монастыря в Мариенфельде хорошо сохранились, благодаря чему мы знаем и дату основания аббатства (1185), и дату освящения монастырской церкви (1222), и главного инициатора основания монастыря — епископа Генриха II Мюнстерского, по инициативе которого не в безлюдной местности, как было принято в цистерцианском ордене, а неподалеку от деревень был основан новый монастырь [3, S. 13–15].

Мариенфельдское аббатство было одним из важных интеллектуальных центров в немецких землях в XIII–XIV веках. В XIII столетии монастырь славился своей библиотекой, а ряд монахов регулярно обучался сначала в Парижском университете, затем в Праге и Эрфурте [4; 5; 6]. При настоятеле Людберусе фон Бодерике возобновилось строительство на территории аббатства: было возведено новое крыло клуатра монастыря, которое украсили витражами [2, с. 25].

После Великой схизмы цистерцианский орден, вовлеченный в раскол, утратил свое влияние. Не все цистерцианские аббатства смогли восстановить прежнее значение после окончания раскола, но Мариенфельду это удалось — во многом благодаря аббату Герману фон Варендорфу,

который управлял монастырем очень длительное время, с 1410 по 1443 год. Именно с этим настоятелем связывают заказ нового алтаря Иоганну Кербеке [7], который в конце жизни Германа фон Варендорфа унаследовал живописную мастерскую от своего отца, Германа Кербеке [8]. При этом основные работы над алтарем проводились Кербеке и его мастерской уже во время управления монастырем нового настоятеля — Арнольда фон Беверена. Алтарные створки были установлены в феврале 1457 года и освящены в день рождения Иоанна Крестителя в июне 1458 года [9, S. 305].

Композиция и иконография Мариенфельдского алтаря

Главный алтарь Мариенфельдского аббатства (Гютерсло, Вестфалия) является одним из важнейших произведений в творчестве Кербеке. Художник прожил долгую жизнь (умер в 1490 году), однако именно Мариенфельдский алтарь стал образцовой работой, связанной с именем этого мастера [10, S. 36]. Живописные створки, созданные Кербеке, обрамляли центральную часть, которая представляла собой комплекс реликвариев. В центре находилась статуя Мадонны с младенцем Христом (ил. 2), вокруг нее были расположены 24 реликвария с мощами спутниц Св. Урсулы, обернутых в драгоценные ткани, богато украшенные вышивкой, которые и сейчас находятся в музее монастыря [11, S. 8–9, 21–23].

Деревянная резная скульптура в центре алтаря была характерной особенностью полиптихов в немецких землях этого времени. Однако живописные панели, созданные Кербеке, представляли собой новую стадию развития немецкого искусства, демонстрируя переход от «мягкого» стиля поздней готики Стефана Лохнера и Конрада фон Зоста к более натуроподобной манере, отражающей влияние ранней нидерландской живописи на художников Вестфалии. Традиционно на внутренних створках располагался цикл, посвященный Деве Марии, тогда как на внешних были представлены Страсти Христовы. Также характерной особенностью створчатых триптихов и полиптихов, которая наблюдается и в случае Мариенфельдского алтаря, является демонстрация в будние дни исключительно внешних створок. Только по воскресным

¹ Атрибуция панели алтаря из коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина Иоганну Кербеке сделана М. Фридендером, о чем пишет в неопубликованной статье П. Эттигер.



1. **Иоганн Кербек.**
Мариенфельдский
алтарь, открытые
створки.

1457.

Дерево, масло.

65 × 93.

Германский национальный
музей, Нюрнберг.

Источник: gnm.de

и праздничным дням алтарь открывали для созерцания праздничного цикла [12, р. 8–10]. При этом в символике открывающихся и закрывающихся створок большую роль играли смысловые коннотации, связанные с именами Христа и Девы Марии [13].

Из восьми створок, посвященных Мадонне, уцелели семь. Слева располагались сюжеты: «Введение Девы Марии в храм», «Благовещение», «Рождество» и утерянное «Поклонение волхвов»² [14, S. 92–93]. Справа — «Сретение», «Явление

воскресшего Христа Деве Марии», «Вознесение Христа», «Вознесение Богоматери». При анализе расположения створок мы наблюдаем желание мастера сопоставить разные пространства: «Благовещение» и «Введение Девы Марии в храм» слева, так же как и «Сретение» и «Явление воскресшего Христа Деве Марии» справа в верхнем ряду, репрезентируют храмовое пространство; «Вознесение Христа» и «Вознесение Богоматери» — открытое пространство с разделением на мир небесный и мир земной. «Рождество Христово»

² Пол Пипер в каталоге вестфальской живописи указывает, что эта панель могла быть разбита.



**2. Дева Мария
с младенцем Христом.
Мариенфельдский
алтарь.**

XV в.

Дерево, позолота.

Церковь

Мариенфельдского
монастыря, Северный
Рейн-Вестфалия.

Источник:

kloster-mariefeld.de

3. Мастер
Шеппингенского
алтаря.
Благовещение,
закрытые створки
Шеппингенского
алтаря.

Ок. 1455.

Дерево, масло.

180 x 152.

Церковь Св. Бриктия,
Шеппинген, Северный
Рейн-Вестфалия.

Источник: st-brictius.de





также представляет собой открытое пространство с образом яслей на переднем плане и позволяет предположить схожее пространственное решение в утраченной створке «Поклонение волхвов».

Влияние нидерландской живописи на стиль Кербеке

Редким в немецком и нидерландском искусстве XV века является сюжет «Введение Девы Марии в храм». Кербеке при его разработке уделяет особое внимание архитектуре, аналогов чему нельзя найти в более ранних или современных Мариенфельдскому алтарю работам немецких художников. Например, произведение анонимного мастера, принадлежащего Кёльнской школе («Алтарь семьи Вассервас», 1420–1430, Музей Вальраф-Рихарца) демонстрирует весьма условное и несоразмерное изображение фрагмента города. В нидерландском искусстве, начиная с работ Кампена и ван Эйка, можно увидеть интерес к архитектуре (например, изображение строительства храма на рисунке «Св. Варвара»), однако максимального развития эта тенденция достигает в работах Мемлинга («Страсти Христовы»), выполненных уже после создания Мариенфельдского полиптиха.

«Благовещение» Кербеке сочетает в себе как традиционные позднеготические элементы

(например, золотой фон), так и внимание к фигурам персонажей, выполненным пропорционально, без готической удлиненности тел. Примечательно, что в отличие от решения Кербеке, у Рогера ван дер Вейдена в трех версиях этого сюжета фигура архангела Гавриила возвышается над сидящей или коленопреклоненной девой Марией. Подобное решение ближе другому вестфальскому художнику того же периода — современнику Кербеке, Мастеру Шеппингенского алтаря (ил. 3). Все эти варианты восходят к композиции центральной панели алтаря Мероде Кампена (ил. 4). При этом изокефалия, присущая работе Кербеке, скорее характерна для основателя художественной школы Брюгге Яна ван Эйка (ил. 5–6).

В ряду немецких Благовещений нужно отметить закрытые створки «Алтаря отцов города» Стефана Лохнера (ил. 7). Но у кёльнского мастера Мадонна и архангел занимают противоположные позиции, и убедительность трактовки фигур персонажей также сложно сравнить с работой Кербеке.

Близость решений Кербеке к мастерской ван Эйка подтверждается также сравнением изображения книги за спиной Мадонны и многочисленных изображений книг в работах ван Эйка, например, на центральной панели нижнего ряда Гентского алтаря — одного из первых произведений, где

4. Робер Кампен. Алтарь Мероде.

1427–1432.

Дерево, масло.

64,5 × 117,8.

Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Источник: metmuseum.org



5. Братья ван Эйк.

Благовещение.

Фрагмент.

Гентский алтарь,

1432–1435.

Дерево, масло.

260 × 375.

Собор

Св. Бавона, Гент.

Источник:

sintbaafskathedraal.be

в большом количестве показаны и закрытые, и открытые книги. Широкое распространение во фламандских городах, как и в городах Вестфалии уже в первой четверти XV века, *Devotio moderna* может служить одним из объяснений такого изобилия репрезентации книг: чтение и переписывание книг было одним из занятий Братств общей жизни — представителей этого религиозного направления [15, с. 182–224].

Сравнивая «Рождество Христово» Кербекке с рядом аналогичных сюжетов в нидерландской традиции, нужно отметить близость решений немецкого мастера к работам и мастерской Кампена («Рождество» из коллекции Музея изящных искусств в Дижоне), к ранней работе Дирка Боутса (левая створка триптиха Девы Марии, 1445, Прадо), созданной под влиянием ученика Кампена — Рогера ван дер Вейдена, а также к школе Брюгге, в частности, к двум работам Петруса Кристуса (ил. 8), где мы видим очень близкое построение пространства: ясли слева, справа — пейзаж с проработанным передним, средним и задним планами, детализацией персонажей, животных и растений [16]. Однако самым интересным сопоставлением «Рождества» Кербекке будет работа другого ученика Кампена — Жака Даре [16] (фрагмент полиптиха, выполненного Даре для алтаря Жана дю Клерка, аббата монастыря Сен-Вааст в Аррасе; ил. 9). Интересно отметить, что близка не только

общая структура (заказ дю Клерка также включал в себя центральную группу, состоящую из ряда скульптур, центральную фигуру Девы Марии и боковые живописные панели), но и судьба этих алтарей, которые были демонтированы в XVII–XIX веках [17, с. 21]. При этом, сравнивая Кербекке с работой другого немецкого мастера того же периода Стефана Лохнера (ил. 10), можно отметить, что пространство, детали пейзажа проработаны гораздо меньше, лица ангелов типизированы и в целом композиция изменена (ясли расположены справа).

Стоит отметить, что с 1440 по 1460 год Кербекке был членом Братства Богоматери в церкви Св. Эгидия в Мюнстере [18, р. 395], что, несомненно, стало важным фактором при создании Мариенфельдского алтаря. Ван Эйк и его последователи активно развивали иконографию Мадонны еще со второй половины 1420-х годов [19, р. 80–86], что могло послужить причиной интереса Кербекке к работам этой художественной школы и его возможного путешествия в Нидерланды [18, р. 395]. Также заслуживает внимания мнение Лукхардта о том, что последовательность сюжетов в Мариенфельдском алтаре почти полностью соответствует литургическому календарю [11, р. 23–24].

«Благовещение», как и сюжеты верхнего ряда правой части открытого Мариенфельдского алтаря («Сретение» и «Явление воскресшего Христа Деве Марии»), демонстрирует еще одну отличительную



особенность живописи Кербеке, сближающую его с нидерландской традицией, — интерес к гризайли. Здесь следует подчеркнуть особую роль утраченного триптиха Ломеллини³ кисти Яна ван Эйка (предположительно созданного в 1437 году), описание которого, включая сюжет Благовещения, хорошо известно из книги Бартоломео Фацио⁴ [Цит. по: 20, р. 102–103]. Над головами центральных персонажей в работе ван Эйка находилась архитектурно-скульптурная группа с фигурами пророков, которые, возможно, перекликаются с образами святых, созданными в мастерской ван Эйка и позже распространенными в копиях [21, р. 48–49]. Работа Кербеке может быть одной из интерпретаций центральной панели утраченного триптиха Ломеллини, о чем, помимо гризайли, свидетельствуют тип лица архангела Гавриила, характер складок на одеждах архангела и Мадонны, вышивка на ткани за спинами центральных фигур [22, р. 211–238].

«Сретение» Кербеке сопоставимо с близкой по композиции и времени создания работой Стефана Лохнера из Гессенского музея (на тот же сюжет). Однако вестфальский мастер сокращает число участников сцены, стремясь создать впечатление свободного пространства, в котором персонажи жестикуют более выразительно, принимая разнообразные позы. С точки зрения сценографии решение Кербеке ближе к работам на тот же сюжет, выполненным в 1430–1450-е годы учениками Робера Кампена — Жаком Даре и Рогиром ван дер Вейденом (ил. 11).

«Явление Христа Деве Марии» по композиции и форме балдахина над головами Богоматери и Христа перекликается с работой «Алтарь советников» Луиса Далмау, который, вероятно, посетил мастерскую ван Эйка еще в 1430-е годы [23]. Любопытны и параллели с рисунком Мастера Ллангаттокского часослова (миниатюриста из Брюгге). Последний принадлежал к следующему за ван Эйком поколению художников и мог видеть наброски мастера непосредственно в его мастерской.

В нижней части створки «Явление Христа Деве Марии» Кербеке помещает две группы ангелов со свитками, на которых различима музыкальная нотация. Поскольку Фландрия в XIV–XV веках являлась одним из центров развития полифонии [24, с. 101–130], образы музицирующих ангелов закономерно встречаются еще в Гентском алтаре. При этом в уменьшенном варианте полиптиха, выполненном в мастерской ван Эйка, обнаруживается отчетливое сходство с персонажами у ног Мадонны и Христа в работе Кербеке (ил. 12).

6. Ян ван Эйк.

Благовещение.

1434–1436.

Дерево, масло.

90,2 × 34,1.

Национальная Галерея,

Вашингтон.

Источник: nga.gov

³ Одна из возможных интерпретаций утраченного алтаря Ломеллини — это фреска Йооса Аммана (Джусто д'Алеманы) «Благовещение» (1451), Санта-Мария-ди-Кастелло, Генуя.

⁴ Facius B. De viris illustribus / ed. L. Mehus. Florentiae: Giovan Battista Stecchi, 1745. Работа переведена и переиздана в 1964 году, см. [20].

7. Стефан Лохнер.

Благовещение.

Закрытые створки

«Алтаря отцов города».

Дуб, темпера.

Каждая панель:

260 × 142.

Кафедральный собор,

Кёльн.

Источник: koelner-dom.de



Нижний ряд правой части открытого Мариенфельдского алтаря составляют две заключительные сцены мариального цикла: «Вознесение Христа» и «Вознесение Девы Марии». Сопоставление этих двух сюжетов опирается на тексты, близкие традиции *Devotio moderna*, — «Жизнь Христа» (*Vita Christi*) Лудольфа Саксонского (1374) и «Размышления о жизни Христа» (*Meditationes de Vita Christi*) Псевдо-Бонавентуры. В них авторы проводят параллели между этими событиями, трактуя образы Христа и Девы Марию как Жениха и Невесты [25, р. 211–217].

Створка с Мадонной также включает сцены музицирования, что позволяет сопоставить ее как с Гентским алтарем и работами вышеупомянутого анонимного художника из мастерской ван Эйка,

так и с произведениями последователя Робера Кампена из Национальной лондонской галереи. Примечательно, что и самый влиятельный художник Германии первой половины XV века — Стефан Лохнер — также создает образ Мадонны, окруженной музицирующими ангелами (ил. 13). Таким образом, в данном случае мы, вероятно, имеем дело с опосредованным влиянием нидерландской школы.

Работа из вашингтонской галереи представляет собой одно из самых выразительных собраний образов апостолов, наделенных индивидуальной мимикой и характерными жестами. Аналогов подобного рода в немецкой живописи эпохи Кербек не существовало [26, р. 104–112]. При этом школа ван Эйка вновь дает целый ряд сопоставлений



8. Петрус Кристус.

Рождество.

1452.

Дерево, масло.

74 × 59,5.

Государственные музеи,

Берлин.

Источник: smb.museum

9. Жак Даре.

Рождество.

1434.

Дерево, масло.

59,5 × 53.

Музей Тиссен-

Борнемисе, Мадрид.

Источник: museothyssen.org



с этой створкой: образы апостолов и пророков на нижней части открытого Гентского алтаря («Поклонение мистическому Агнцу»), апостолы вокруг ложа Богоматери в работе Петруса Крис-туса, а также свидетели казни Христа на работе мастерской ван Эйка и ее многочисленных повто-рениях (ил. 14–16).

На закрытых створках Мариенфельдского ал-таря справа располагалась «Голгофа», которую также можно сопоставить с вышеупомянутыми произведениями. Мастер Гримасничающего Ио-анна Богослова в своей версии показывает тот же наклон тела Христа, что и на створке Кербеке. Прототипами для вестфальского мастера мог



10. **Стефан Лохнер.**
Поклонение младенцу.
1445.
Дерево, масло.
37,5 × 23,6.
Старая Пинакотека,
Мюнхен.
Источник: pinakothek.de

11. Рогир ван дер
Вейден.
Принесение младенца
в храм.

Триптих Св. Колумба.

Ок. 1455/1460–1464.

Дерево, масло.

139,2 × 72,5.

Старая Пинакотека,

Мюнхен.

Источник: pinakothek.de





12. Анонимный мастер
(мастерская Яна
ван Эйка).

Фонтан жизни.

1440–1450.

Дерево, масло.

181 × 119.

Прадо, Мадрид.

Источник:

museodelprado.es

13. **Стефан Лохнер.**
Мадонна в беседке
из роз.

1440–1442.

Дерево, масло.

50,5 × 40.

Музей Вальраф-Рихарца,
Кёльн.

Источник: wallraf.museum





14. **Петрус Критуус.**
Успение Богоматери.

1460–1465.

Дерево, масло.

102,9 × 73,7.

Художественный музей

Тимкен, Сан-Диего.

Источник:

timkenmuseum.org

15. Ян ван Эйк
и мастерская.

**Распятие
и Страшный суд.**

1436–1438 / после 1441.

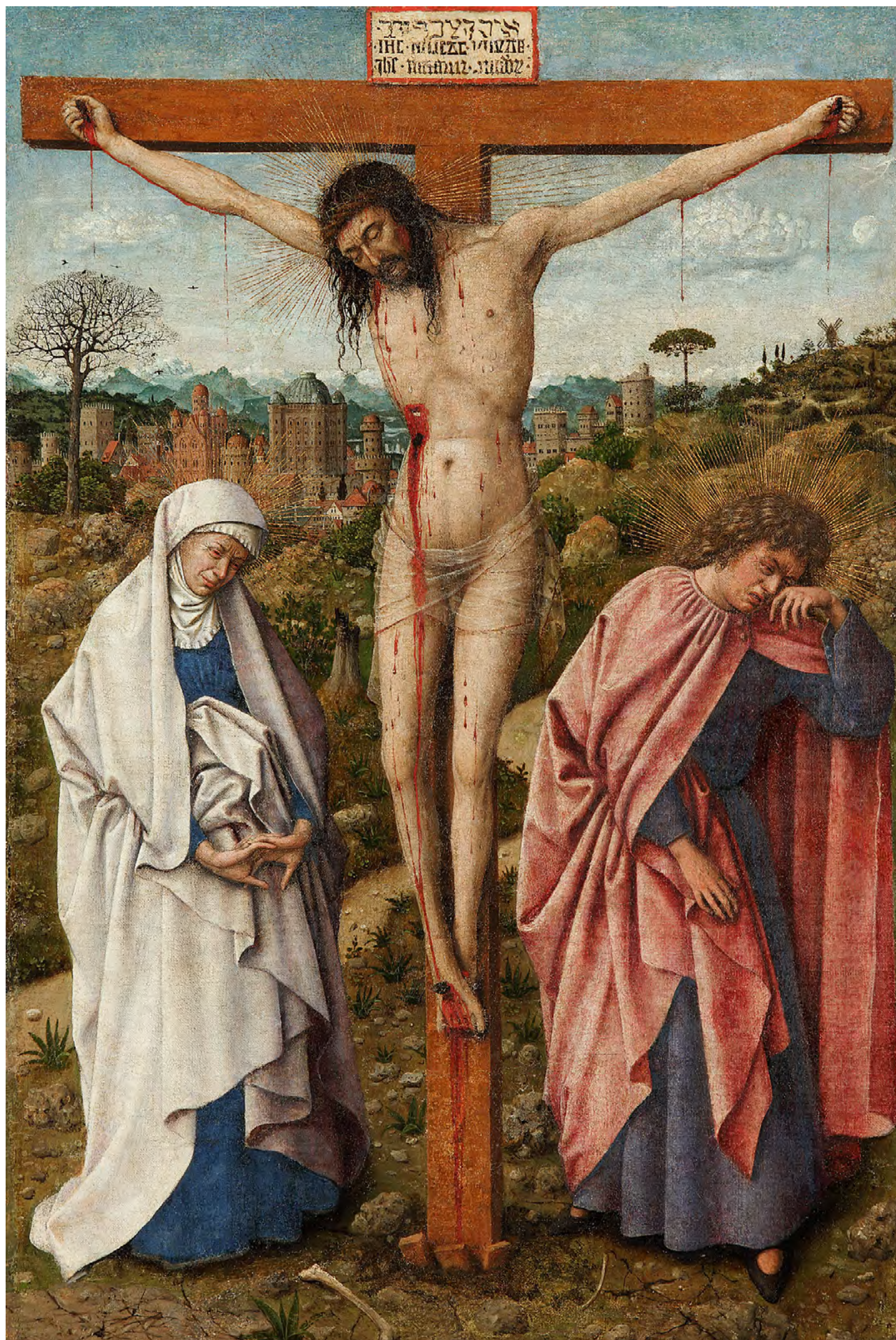
Масло, дерево.

Каждая панель:
56,5 × 19,7.

Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.

Источник: metmuseum.org





16. Мастер
Гримасничающего
Иоанна Богослова
(мастерская ван Эйка).
Распятие
с Иоанном-
Богословом
и Богоматерью.

Ок. 1435.

Масло, холст
(переведено с доски).

44,1 × 30,2.

Государственные музеи,
Берлин.

Источник: smb.museum

17. Рогир ван дер

Вейден.

Распятие.

Центральная панель
триптиха.

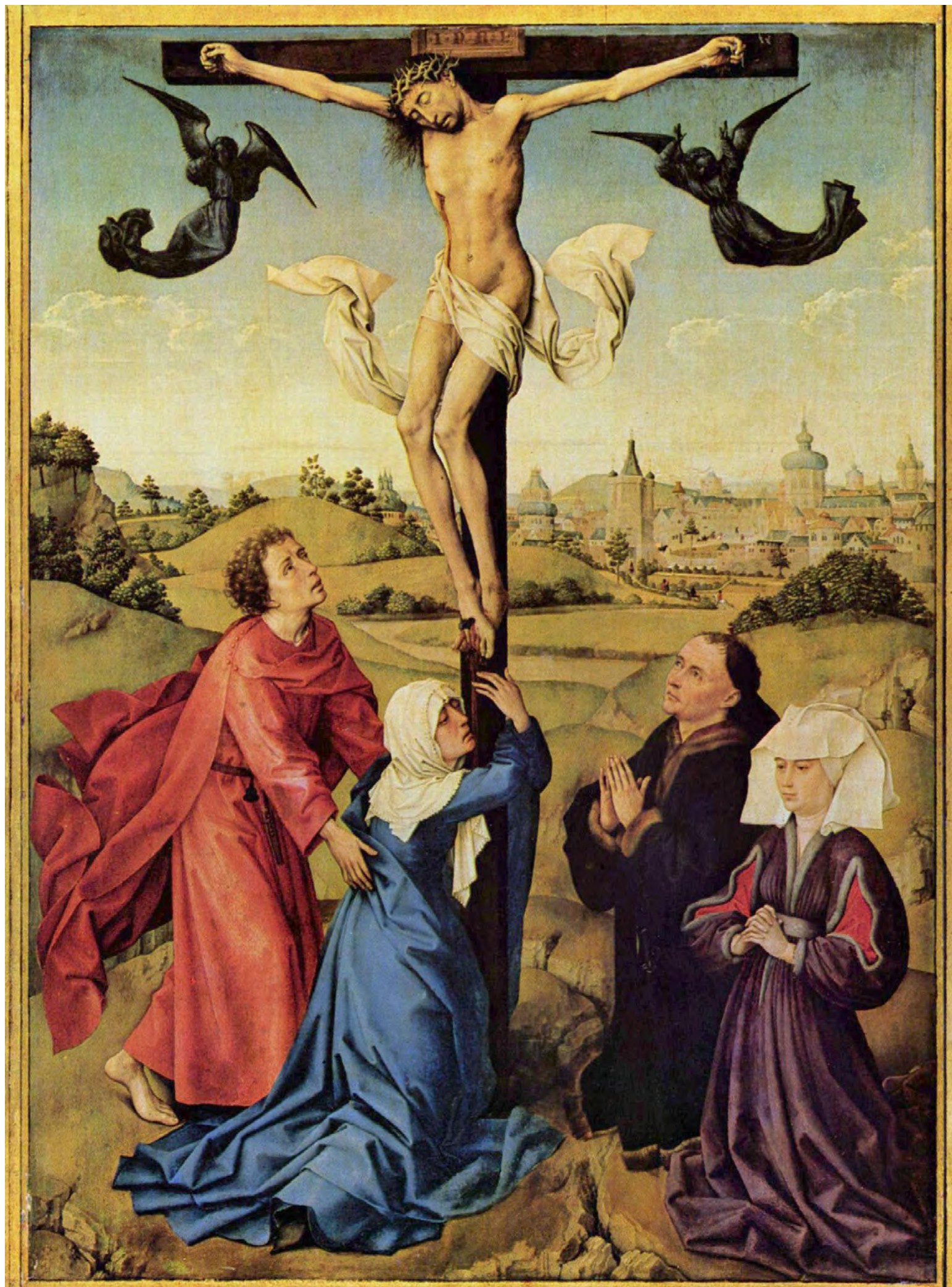
Ок. 1440.

Дерево, масло.

101 × 70.

Музей истории искусств,
Вена.

Источник: khm.at





18. Рогир ван дер Вейден (мастерская). Триптих Сфорца. Центральная панель.

Ок. 1460.

Дерево, масло.

53,7 × 44,8.

Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Источник: fine-arts-museum.be

19. Рогир ван дер

Вейден.

**Голгофа с Девой
Марией и Иоанном-
Евангелистом.**

Ок. 1460.

Дерево, масло.

Левая створка:

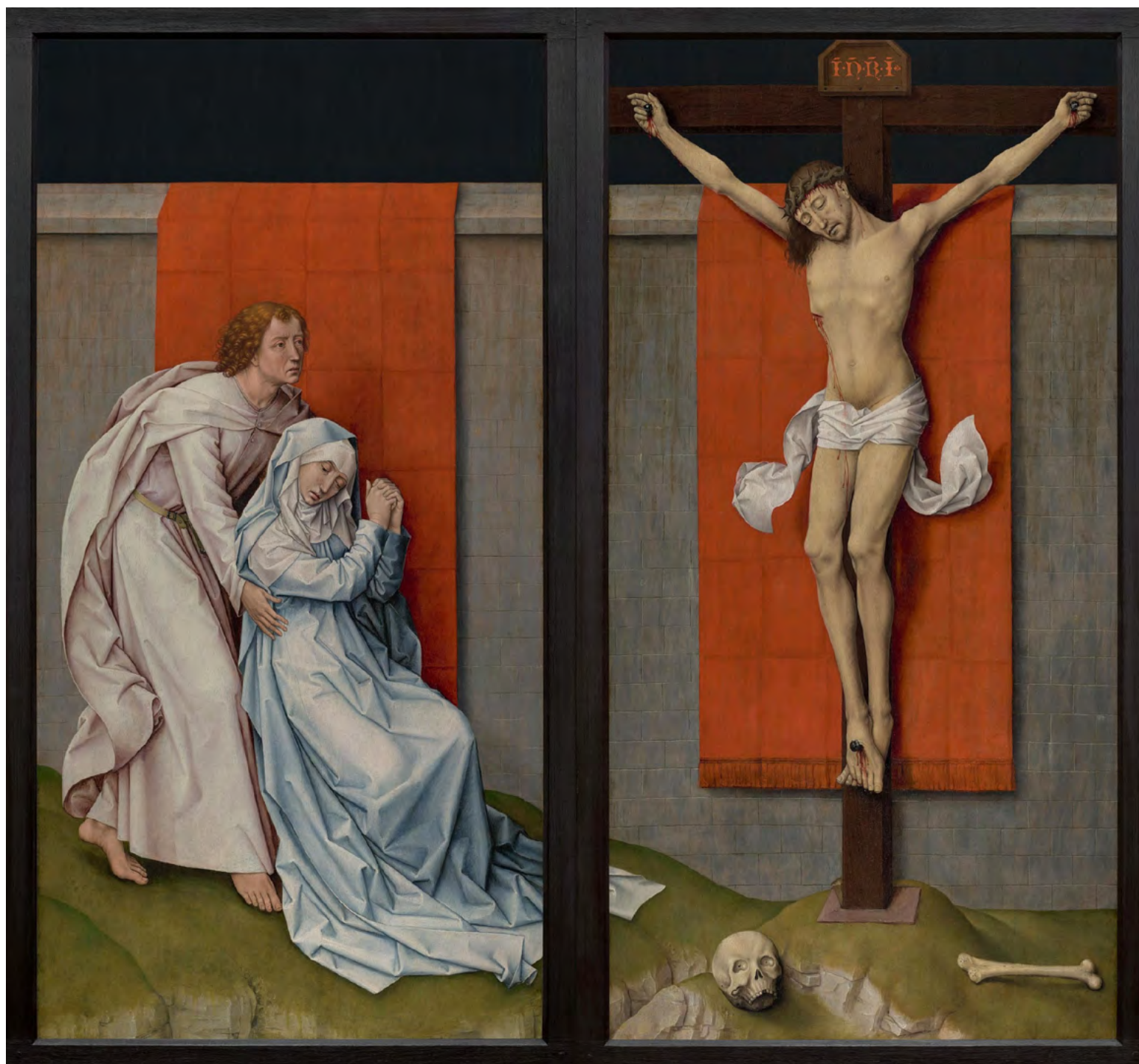
180,3 × 93,8;

правая: 180,3 × 92,6.

Художественный музей,

Филадельфия.

Источник: philamuseum.org



послужить и ряд работ Рогера ван дер Вейдена и его мастерской: аналогичный наклон тела Спасителя заметен на работах «Распятие» из Венского музея, в алтаре, созданном в мастерской на тот же сюжет, в диптихе из Художественного музея Филадельфии (ил. 17–19), позы и жесты фигур слева от креста напоминают произведения немецкого мастера. Однако в сравнении с нидерландскими алтарями работа Кербеке отличается неуверенностью в изображении обнаженного тела, а также большей обобщенностью фигур, расположенных вокруг распятого Христа.

Страстной цикл, представленный на закрытых створках Мариенфельдского алтаря, включает в себя преобладающие влияния со стороны

Робера Кампена и Рогера ван дер Вейдена, поскольку для ван Эйка нехарактерен интерес к подобным сюжетам. «Оплакивание» Кербеке напоминает и раннее произведение Кампена (ил. 20), где тот изображает саркофаг. Однако ключевым отличием работы вестфальского художника является ярко выраженная диагональ гробницы, создающая динамику. Многочисленные варианты этого сюжета, предложенные Рогиром ван дер Вейденом и его мастерской (ил. 21), демонстрируют значительно меньшее количество персонажей вокруг тела Христа, что позволяет максимально сфокусировать внимание зрителя на центральной сцене. При этом Кербеке заимствует из иконографии Рогера выразительное положение рук Мадонны и одного



20. Робер Кампен.
Сейлерн триптих.

1410-е.

Дерево, масло.

Центральная часть:

60 × 49.

Институт Курто, Лондон.

Источник: courtauld.ac.uk

из учеников Христа, которые поддерживают голову и тело мертвого Спасителя. Последнее объятие Богоматери описано Псевдо-Бонавентурой [27, р. 440–445], Кербекке более сдержан в изображении эмоций, чем нидерландский живописец: его Дева Мария лишь поджимает губы, художник показывает скорбную складку в уголках губ, но не слезы Богоматери, которые характерны для решений Рогера в этом сюжете Страстного цикла.

Поза мертвого Христа у Кербекке более сдержанна, что отсылает к другой ранней алтарной композиции Рогера ван дер Вейдена — «Обретение мощей св. Губерта» (ил. 22): здесь обнаруживаются схожие позы персонажей, окружающих тело святого, жесты, повороты головы. Прослеживается перекличка и с работой ученика Рогера ван дер Вейдена — Вранке ван дер Стокта «Пьета», где, в отличие от «Оплакиваний» ван дер Вейдена, руки Христа не раскинуты широко, а вытянуты вдоль тела, как и на створке Мариенфельдского алтаря (ил. 23).

Выразительные жесты персонажей на створках «Поругание Христа», «Бичевание Христа», «Голгофа» и «Положение во гроб» также близки пластике фигур на работе «Обретение мощей св. Хуберта». Интересно проследить перекличку этих работ Кербекке и триптиха «Искупление» Мастера Искупления из Прадо (ил. 24), где на центральной створке

в арке, обрамляющей Распятие, можно увидеть ряд сцен Страстей Христовых, которые перекликаются с композиционными решениями Кербекке. Этот анонимный художник, связанный с мастерской Рогера ван дер Вейдена, создал триптих около 1450 года [28, р. 252–269] — за несколько лет до завершения Мариенфельдского алтаря.

Примечательно также сходство фигур Пилата на двух створках полиптиха Кербекке («Поругание Христа», «Бичевание Христа») и одного из колена-преклоненных свидетелей с фрагмента «Алтаря Страстей» Робера Кампена (ил. 25). Эта работа могла быть хорошо известна Кербекке не только через мастерские Турне и Брюсселя, но и через художественную школу Брюгге [29, S. 129–153].

Створка «Воскресение» напоминает работы мастерской Рогера, а также Дирка Боутса, который с большой степенью вероятности учился у брюссельского мастера. Два произведения Боутса — полиптих Фоскари и триптих из Королевской капеллы в Гранаде — включают в себя сцены Воскресения Христа, где движение Спасителя, положение саркофага, даже пейзаж перекликаются с решениями Кербекке [27, р. 42–44; 30, р. 36–52]. Прототипом всех этих вариантов, несомненно, выступает одно из ранних произведений Рогера — «Триптих Мирафлорес», где на заднем плане правой створки также изображена сцена Воскресения (ил. 26).

21. Рогир ван дер
Вейден.
Триптих Мирафлорес.
Центральная панель.
1435–1445.
Дерево, масло.
74,3 × 45.
Государственные музеи,
Берлин.
Источник: smb.museum





22. Рогир ван дер Вейден.

Обретение мощей Св. Хуберта.

Кон. 1430-х.

Дерево, масло.

88,2 × 81,2.

Национальная

Галерея, Лондон.

Источник:

nationalgallery.org.uk

Сложно утверждать, что именно мог видеть Кербеке, однако ранние работы Рогир ван дер Вейдена, выполненные в 1440-е годы, при его возможном путешествии в Нидерланды вполне могли быть доступны молодому немецкому художнику — как подготовительные рисунки в мастерской, так и сами произведения Рогир ван дер Вейдена в храмах Брюсселя. С другой стороны, и старший современник

Иоганна Кербеке Стефан Лохнер также создавал ряд произведений под влиянием нидерландской живописи, что заметно при сравнении образов св. Иеронима работы мастерской ван Эйка и Лохнера, а также ряда других произведений⁵. Поэтому влияние Лохнера на Кербеке в целом отрицать сложно, однако отмеченные выше работы демонстрируют, что мастер Мариенфельдского алтаря

⁵ Несомненны влияния со стороны мастерской ван Эйка на образ Мадонны Лохнера, в частности, «Мадонна в беседке из роз» и музицирующие ангелы демонстрируют переклички с Гентским алтарем и рядом алтарей с изображением Богородицы.

23. Вранке ван дер Стокт.

Пьета.

Ок. 1455.

Дерево, масло.

86,4 x 71,3.

Музей Майер ван ден Берг,

Антверпен.

Источник:

museummayervandenbergh.be





24. **Мастер Испупления из Прадо.**

Триптих Испупления.

Ок. 1450.

Дерево, масло.

Центральная панель:

195 × 172;

боковые створки: 195 × 77.

Прадо, Мадрид.

Источник: museodelprado.es

25. **Робер Кампен.**

Нераскавшийся разбойник.

Фрагмент

«Алтаря Страстей».

Штеделевский институт,

Франкфурт-на-Майне.

Источник: staedelmuseum.de



26. Рогир ван дер Вейден.
Воскресение.

Фрагмент.

Триптих Мирафлорес.

1435–1445.

Дерево, масло.

Государственные музеи,

Берлин.

Источник: smb.museum



во многих своих произведениях применял гораздо более новаторские решения, чем Стефан Лохнер.

Внешние створки Мариенфельдского алтаря, в отличие от работ предшественников Кербек — Лохнера, Мастера Франке, Конрада фон Зоста, — демонстрируют внимание к построению пространства, натуралистические детали пейзажа (особенно на створках «Арест Христа», «Несение креста», «Голгофа», «Оплакивание Христа», «Воскресение») и отказ от золотых фонов, а также анатомическую точность в изображении фигур.

Значение Мариенфельдского алтаря

Мариенфельдский алтарь повлиял на традицию Вестфалии и других немецких художественных центров. Ярким примером этого влияния служит триптих «Семь радостей Девы Марии», выполненный Мастером Святого Семейства (Кёльнская школа).

Алтарь Иоганна Кербек, созданный еще молодым мастером, несомненно, стал ключевым произведением, сформировавшим высокую репутацию художника и ставшим его *opus magnum* как для современников, так и для последующих поколений мастеров. Влияние нидерландской жи-

вописной традиции на творчество Кербеке стало одним из первых, но не последним примером ученичества немецких художников у живописцев *ars nova*. Однако такие мастера, как Кербеке, были далеки от механического повторения приемов ранней нидерландской живописи, а скорее творчески интерпретировали подходы фламандских

художников. Далее подобные примеры, но уже более подтвержденные фактами пребывания в нидерландских художественных мастерских, мы наблюдаем в последней четверти XV века: ученичество Мартина Шонгауэра [31], Альбрехта Дюрера [32; 33], Михеля Зиттова [34, S. 29–63] в мастерской Мемлинга.

Список источников

1. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. М.: Искусство, 1972. 240 с., ил.
2. Введение в храм : сб. ст. / под ред. Л.И. Акимовой. М.: Языки русской культуры, 1998. 800 с.
3. Leidinger P. Die Zisterzienserabtei Marienfeld (1185–1803). Ihre Gründung, Entwicklung und geistig-religiöse Bedeutung // Westfälische Zeitschrift. 1998. № 148. S. 9–78.
4. Diekamp W. Ein Marienfelder Bibliotheksverzeichnis aus dem 13. Jahrhundert // Westfälische Zeitschrift. 1885. Bd. 43. Abt. 1. S. 161–177.
5. Degering H. Der Katalog der Bibliothek des Klosters Marienfeld vom Jahre 1185 // Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen / Hg.: A. Hortschansky. Berlin: M. Breslauer, 1913. S. 53–65.
6. Löffler K. Stifts- und Klosterbibliotheken des Bistums Münster, Teil 5: Marienfeld // Auf roter Erde: Heimatblätter für Münster und das Münsterland. 1931/32. № 7. S. 87–88; 1932/33. № 8. S. 5–8.
7. Pieper P. Johann Koerbecke, der Meister des Marienfelder Altares // Westfälische Zeitschrift. 1963. № 113. S. 258–259.
8. Prinz J. Urkundliches zur Geschichte der Malerfamilie Koerbecke // Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. 1941. № 26 (XXVI). S. 99–108.
9. Nordhoff J. B. Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1882. № 5. S. 305–310.
10. Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalterforschung / hrsg. von Petra Marx. Münster: Aschendorff, 2007/2008. 112 S. (Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. 2007/2008. № 85/86).
11. Luckhardt J. Der Hochaltar der Zisterzienser Klosterkirche Marienfeld (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte; Nr. 25). Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 1987. 47 S.
12. Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2011. 357 p.
13. Gibson G. M. “Porta haec clausa erit”: comedy, conception, and Ezekiel’s closed door in the Ludus Coventriae play of “Joseph’s Return” // Journal of Medieval and Renaissance Studies. 1978. Vol. 8. № 1. P. 137–156.
14. Pieper P. Westfälische Maler der Spätgotik 1440–1490. Katalog der Ausstellung des Landesmuseums // Westfalen. 1951. № 30. S. 77–131.
15. Логутова М.Г. Книга «О подражании Христу» Фомы Кемпийского // *Imitatio Christi* в религиозной культуре Средневековья и раннего Нового времени / сост.: Ю.Е. Арнаутова, А.Б. Герштейн. М.: Наука, 2016. С. 182–224.
16. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, vol. 2 / ed. by J. Arnaldo. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2004. 523 p.
17. Западноевропейская живопись из музеев СССР : каталог выставки / под ред. В.Ф. Левинсона-Лессинга. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1964. 43 с.
18. The grove encyclopedia of Northern Renaissance art: in 3 vols, vol. 2 / ed. G. Campbell. Oxford: Oxford University Press, 2009. 742 p.
19. Harbison C. Jan van Eyck: the play of Realism. London: Reaktion Books, 1997. 228 p.
20. Baxandall M. Bartholomaeus Facius on painting: a fifteenth-century manuscript of *De viris illustribus* // Journal of the Warburg & Courtauld Institute. 1964. Vol. 27. P. 90–107.
21. Borchert T.-H. The impact of Jan van Eyck’s lost Lomellini-Triptych and his Genoese Patrons // *Colnaghi Studies*. 2019. Vol. 4. P. 31–61.

22. Jakoby B. Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490). Köln: DME-Verlag, 1987. 354 S.
23. Cornudella R. Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón // *Locus Amoenus*. 2010. № 10. P. 39–62.
24. Синельникова О.В. Полифония западноевропейского Средневековья и возрождения. М.: Юрайт, 2021. 241 с.
25. Bruin C.C. de. Vita Ihesu Christi. Tleven ons Heren Ihesu Cristi: Het pseudo-Bonaventura-Ludolfiaanse leven van Jesus. Leiden; Boston: Brill, 2023. 229 p.
26. German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries (The collections of the National Gallery of Art systematic catalogue) / ed. by J.O. Hand. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 233 p.
27. Campbell L. The fifteenth century Netherlandish schools (National Gallery Catalogues). London: National Gallery Publications; Yale University Press, 1998. 464 p.
28. Preciado J.J.P. Fifteenth-century Netherlandish painting at the Museo Nacional del Prado. Catalogue raisonné. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2024. 387 p.
29. Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2 / Ed. by K. Gallwitz, J. Sander. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1993. 497 S.
30. Schoute R. van. La Chapelle Royale De Grenade: Les Primitifs Flamands I/6 // *Les Primitifs Flamands: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle* / Ed. P. Coremans. Bruxelles: Centre National de Recherches “Primitifs Flamands”, 1963. P. 36–53.
31. Nicolaisen J. Martin Schongauer — ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings? // *Pantheon*. 1999. Bd. 57 (LVII). S. 33–56.
32. Evers H.G. Dürer bei Memling. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. 102 S.
33. Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга // *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2022. № 2. С. 110–122.
34. Die Kunst Nordeuropas und der Baltenländer / Hg. E. Böckler. Bad Homburg: Martin-Carl-Adorf-Böckler-Stiftung, 1985. 249 S. (Homburger Gespräch; Bd. 7)

References

1. Libman, M.Ya. (1972) *Dürer and his era. Painting and graphics in Germany in the late 15th and first half of the 16th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Akimova, L.I. (ed.) (1998) *Introduction to the temple* [Collected articles]. Moscow: Yazyki russkoi kultury. (In Russ.)
3. Leidinger, P. (1998) ‘Die Zisterzienserabtei Marienfeld (1185–1803). Ihre Gründung, Entwicklung und geistig-religiöse Bedeutung’, *Westfälische Zeitschrift*, (148), pp. 9–78. (In Germ.)
4. Diekamp, W. (1885) ‘Ein Marienfelder Bibliotheksverzeichnis aus dem 13. Jahrhundert’, *Westfälische Zeitschrift*, 43(1), pp. 161–177. (In Germ.)
5. Degering, H. (1913) ‘Der Katalog der Bibliothek des Klosters Marienfeld vom Jahre 1185’, in Hortschansky, A. (ed.) *Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen*. Berlin: M. Breslauer, pp. 53–65. (In Germ.)
6. Löffler, K. (1931/1932) ‘Stifts- und Klosterbibliotheken des Bistums Münster, Teil 5: Marienfeld’, *Auf roter Erde: Heimatblätter für Münster und das Münsterland*, (7), pp. 87–88, and (8), pp. 5–8. (In Germ.)
7. Pieper, P. (1963) ‘Johann Koerbecke, der Meister des Marienfelder Altares’, *Westfälische Zeitschrift*, (113), pp. 258–259. (In Germ.)
8. Prinz, J. (1941) ‘Urkundliches zur Geschichte der Malerfamilie Koerbecke’, *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, (26), pp. 99–108. (In Germ.)
9. Nordhoff, J.B. (1882) ‘Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700’, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, (5), pp. 305–310. (In Germ.)
10. Marx, P. (ed.) (2007/08) *Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalterforschung* (Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 85/86). Münster: Aschendorff. (In Germ.)
11. Luckhardt, J. (1987) *Der Hochaltar der Zisterzienserklsterkirche Marienfeld* (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, 25). Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe. (In Germ.)
12. Jacobs, L.F. (2011) *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

13. Gibson, G.M. (1978) “Porta haec clausa erit”: comedy, conception, and Ezekiel’s closed door in the Ludus Coventriae play of “Joseph’s Return”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 8(1), pp. 137–156.
14. Pieper, P. (1951) ‘Westfälische Maler der Spätgotik 1440–1490. Katalog der Ausstellung des Landesmuseums’, *Westfalen*, (30), pp. 77–131. (In Germ.)
15. Logutova, M.G. (2016) ‘Thomas à Kempis’s “The Imitation of Christ”’, in Arnautova, Yu.E. and Gershtein, A.B. (eds.) *Imitatio Christi in the religious culture of the Middle Ages and Early Modern period*. Moscow: Nauka, pp. 182–224. (In Russ.)
16. Arnaldo, J. (ed.) (2004) *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, vol. 2. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
17. Levinson-Lessing, V.F. (ed.) (1964) *Western European painting from the museums of the USSR* [Exhibition catalogue]. Leningrad: State Hermitage Museum. (In Russ.)
18. Campbell, G. (ed.) (2009) *The Grove encyclopedia of Northern Renaissance art*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press.
19. Harbison, C. (1997) *Jan van Eyck: the play of realism*. London: Reaktion Books.
20. Baxandall, M. (1964) ‘Bartholomaeus Facius on painting: a fifteenth-century manuscript of De viris illustribus’, *Journal of the Warburg & Courtauld Institute*, 27, pp. 90–107.
21. Borchert, T.-H. (2019) ‘The impact of Jan van Eyck’s lost Lomellini-Triptych and his Genoese patrons’, *Colnaghi Studies*, 4, pp. 31–61.
22. Jakoby, B. (1987) *Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490)*. Köln: DME-Verlag. (In Germ.)
23. Cornudella, R. (2010) ‘Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón’, *Locus Amoenus*, (10), pp. 39–62. (In Span.)
24. Sinelnikova, O.V. (2021) *Polyphony of the Western European Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Yurait. (In Russ.)
25. De Bruin, C.C. (2023) *Vita Ihesu Christi. Tleven ons Heren Ihesu Cristi: Het pseudo-Bonaventura-Ludolfiaanse leven van Jesus*. Leiden; Boston: Brill.
26. Hand, J.O. (ed.) (1994) *German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries* [The collections of the National Gallery of Art systematic catalogue]. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Campbell, L. (1998) *The fifteenth century Netherlandish schools* [National Gallery catalogues]. London: National Gallery Publications.
28. Preciado, J.J.P. (2024) *Fifteenth-century Netherlandish painting at the Museo Nacional del Prado* [Catalogue raisonné]. Madrid: Museo Nacional del Prado.
29. Gallwitz, K. and Sander, J. (eds.) (1993) *Niederländische Gemälde im Städels 1400–1550* [Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2]. Mainz: Verlag Philipp von Zabern. (In Germ.)
30. Van Schoute, R. (1963) ‘La Chapelle Royale de Grenade: Les Primitifs Flamands I/6’, in Coremans, P. (ed.) *Les Primitifs Flamands: corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. Bruxelles: Centre National de Recherches “Primitifs Flamands”, pp. 36–53. (In French)
31. Nicolaisen, J. (1999) ‘Martin Schongauer — ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings?’, *Pantheon*, 57, pp. 33–56. (In Germ.)
32. Evers, H.G. (1972) *Dürer bei Memling*. München: Wilhelm Fink Verlag. (In Germ.)
33. Zabrodina, E.A. (2022) ‘Dürer in Memling’s workshop’, *RSUH/RGGU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*, (2), pp. 110–122. (In Russ.)
34. Böckler, E. (ed.) (1985) *Die Kunst Nordeuropas und der Baltenländer*. Bad Homburg: Martin-Carl-Adorf-Böckler-Stiftung. (Homburger Gespräch, 7). (In Germ.)

Информация об авторе

Забродина Елена Альбертовна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация, elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-код (Science Index): 4667-4435.

Information about the author

Elena Albertovna Zabrodina, Cand. Sc. (Art History), Senior Lecturer, HSE University, Moscow, Russian Federation, elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-code (Science Index): 4667-4435.

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

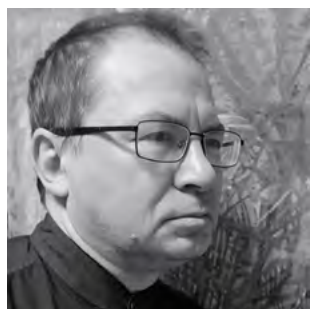
Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 25.11.2025; принята к публикации 27.11.2025.

The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 25 November 2025; accepted for publication on 27 November 2025.



Научная статья
УДК 7.035+7.045
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.008

«Призраки Эллады»: рецепция античной полихромии в программном цикле В.Д. Поленова



Мережников Андрей Николаевич

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская федерация
merejnikov7@rambler.ru, SPIN-код (*Science Index*): 1107-3115

Аннотация. Термин «программность» в современном искусствоведческом дискурсе несет иные смыслы и коннотации, нежели те, что связаны с понятием «программа»; он актуален и нуждается в определении в рамках искусствоведческого понятийного и терминологического аппарата. Под «программностью» сегодня понимается уже не соответствие произведения предданному письменному тексту (как это было в XVIII и XIX веках), а, скорее, напротив, наличие некой невербальной программы, имплицитной в самой структуре произведения и подлежащей последующей вербализации.

Ряд произведений В.Д. Поленова с общим названием «Призраки Эллады» ранее не рассматривался в качестве цикла. Ведущие исследователи творчества художника Э.В. Пастон, Т.Л. Карпова видят в этих картинах ряд авторских повторений, основанных на композиционном решении декорации к одноименной опере, написанной Поленовым на либретто С.И и С.С. Мамонтовых и поставленной на сцене Большого зала Московской консерватории. В статье выдвигается гипотеза, согласно которой данные станковые вещи Поленова рассматриваются как живописный цикл, художественный проект, обладающий качеством программности. Сравнительный анализ композиционного построения, основанного на классическом пирамидальном принципе, позволяет выявить черты своеобразия в поленовских пространственных построениях, которые становятся явными в сопоставлении с «Витязем на распутье» В.М. Васнецова, в его авторских репликах. Васнецовские произведения демонстрируют инвариантность пирамидальной пространственной структуры, в силу чего могут рассматриваться как хрестоматийный пример авторского повторения. При этом в композициях Поленова при повторяемости мотива и самих объектов изображения — гора, море, храм, статуя, жертвенник, стела — наблюдается поливариантность в пространственной организации; с изменением пространственных отношений меняется и система композиционных акцентов, и их образно-символическая интерпретация.

Имплицитная в поленовском цикле невербальная программа заключается в полемике с современными художнику теоретиками искусства и архитектуры (Г. Земпер, Дж. Хитторф) об античной полихромии. Подход Поленова к проблеме полихромии ближе к позиции А. Фуртвенглера, для которого «беломраморность» архитектуры и скульптуры была объективной ценностью. Разделяя эту позицию, Поленов предлагает собственную оригинальную модель реконструкции античной полихромии, основанную на пленэрном подходе, с использованием достижений импрессионизма и дивизионизма. Колористическому гению Поленова вполне по силам такая парадоксальная задача — создать призрачный объект, освещенный

реальным солнцем; выполнить архитектурную реконструкцию средствами пленэрной живописи. Это дает основание рассматривать «Призраки Эллады» в качестве программного цикла и в том значении понятия, которое предполагает, что произведение, обладающее этим качеством, как бы выходит за пределы самого себя, генерируя и транслируя смыслы, превышающие как сюжетно-фабульное, так и образно-символическое его наполнение. В поленовском цикле эта трансцендирующая сущность — соотношение реальной античности, оказавшейся доступной путем научной реконструкции, и Античности как эллинистической парадигмы европейской культуры; феномена и идеи Античности.

Ключевые слова: программа, программность, творчество В.Д. Поленова, пирамидальный принцип композиции, параметризм, античная полихромия, научная картина античности, пленэристский подход к реконструкции античности

Для цитирования: Мережников А.Н. «Призраки Эллады»: рецепция античной полихромии в программном цикле В.Д. Поленова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 142–161. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1270>.

Original article

“Ghosts of Hellas”: reception of ancient polychromy in the program cycle by V.D. Polenov

Andrey N. Merezchnikov

*Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
mereznikov7@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 1107-3115*

Abstract. The term “programmaticism” in modern art-historical discourse carries different meanings and connotations than those associated with the concept of a “program”; it is relevant and requires definition within the conceptual and terminological apparatus of art history. Today, the term “programmatic” does not refer to the correspondence of a work to a given written text (as was common in the 18th and 19th centuries), but rather to the presence of a non-verbal program implicit in the structure of the work itself, which is subsequently to be verbalized.

A number of works by V.D. Polenov with the general title “Ghosts of Hellas” have not previously been considered a cycle. Leading experts on the artist’s work, E.V. Paston and T.L. Karpova, identify in these paintings a series of authorial replicas based on the compositional solution of the set design for the opera of the same name. This opera was composed by Polenov, based on a libretto by S.I. and S.S. Mamontov, and staged at the Great Hall of the Moscow Conservatory. The article proposes a hypothesis according to which these easel works are viewed as a pictorial cycle — an artistic project possessing a programmatic quality. A comparative analysis of the compositional structure, based on the classical pyramidal principle, reveals distinctive features in Polenov’s spatial arrangements. These become evident when compared with V.M. Vasnetsov’s “Knight at the Crossroads” and its various versions. Vasnetsov’s works demonstrate the invariance of the pyramidal spatial structure, serving as a textbook example of authorial repetition. At the same time, Polenov’s compositions exhibit polyvariance in the spatial organization of the depicted objects (mountain, sea, temple, statue, altar, and stele); as spatial relations shift, so too does the system of compositional accents and their figurative-symbolic interpretation. The non-verbal program implicit in Polenov’s cycle is a polemic with contemporary art and architecture theorists

(G. Semper, J. Hittorf) about ancient polychromy. Polenov's approach to the problem of polychromy is closer to the position of A. Furtwängler, for whom the 'white marble' of architecture and sculpture was an objective value. Sharing this position, Polenov proposes his own original model for the reconstruction of ancient polychromy, based on a plein-air approach and utilizing the achievements of impressionism and divisionism. Polenov's colouristic genius was well capable of accomplishing this paradoxical task: creating a ghostly object illuminated by a real sun and performing architectural reconstruction through plein-air painting. This gives us reason to consider "Ghosts of Hellas" as a programmatic cycle, and in the sense of the concept that implies that a work possessing this quality goes beyond itself, generating and broadcasting meanings that exceed both its plot and its figurative and symbolic content. In Polenov's cycle, this transcendent essence is the relationship between the real antiquity that has been made accessible through scientific reconstruction and Antiquity as a Hellenistic paradigm of European culture; the phenomenon and the idea of Antiquity.

Keywords: program, programmability, creativity of V. Polenov, pyramidal principle of composition, parametrization, antique polychromy, scientific picture of Antiquity, plenairist approach to the reconstruction of Antiquity

For citation: Merezhnikov, A.N. (2026) "Ghosts of Hellas": reception of ancient polychromy in the program cycle by V.D. Polenov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 142–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1270>. (In Russ.)

Введение

Слово «программа» появилось в русском языке в XVIII веке. Искусствовед Е.А. Тюхменёва так описывает становление этого термина: «В конце XVII – середине XVIII века для обозначения творческого замысла, выраженного в текстовом варианте, в русском речевом обиходе использовали преимущественно определения "инвенция" и "прожект" ("проект"), которые фигурируют во всём комплексе известных на сегодня письменных материалов и источников. Заимствованные в Петровскую эпоху из иностранных языков, они имели достаточно большое количество значений. Греческое слово "программа" появилось и распространилось, по-видимому, несколько позже, во второй половине XVIII столетия, после основания самостоятельной Академии художеств. Именно так называли специальные (словесные) задания к экзаменам и конкурсам, проводимым в стенах учебного заведения» [1, с. 53]. Примечательно, что столь распространенное и давно универсализированное в русском языке понятие «программа» изначально связывалось

исключительно с произведениями изобразительного искусства. В XIX веке термин приобрел расширительное значение; наряду с существительным «программа» вошло в употребление и прилагательное «программный». Первоначально это расширение было инспирировано в области музыкальной культуры, конкретно — творчеством и теоретическими рассуждениями Ф. Листа¹. В тот период «программная симфония» рассматривалась как корректное по смыслу выражение, а «программная картина» — нет. В XX веке значение термина «программа» стало еще более расширительным в сравнении не только с XVIII, но и с XIX столетием. Стало возможным вести речь уже о «программности». Современный толковый словарь определяет ее как «...отвлеч. сущ. по прил. Программный»². Понятие, изначально обозначающее конкретный письменный текст, эволюционировало до уровня отвлеченного. «Программность» — в отличие от прилагательного «программный» — существительное; это самобытная сущность, притом уже обособленная в нашем сознании от понятия «программа». «Программность» по своему смыслу соответствует

¹ Определение «программный» находим в XXV томе энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона, вышедшего в 1898 году, здесь оно используется исключительно в словосочетании «программная музыка»: «Программа (от греч. *pro* — "прежде, вперед", *grapho* — "пишу") — краткое изложение того, что должно быть исполнено, напр. в концерте; краткое изложение сюжета, например, П. балета или какого-нибудь музыкального произведения. Программною музыкою называется та, которая пишется на известный сюжет. Форма такой музыки находится в зависимости от П., в особенности если она подробна <...> Программная музыка получила наибольшее распространение в XIX ст. (симфоническая музыка Листа, фантастическая симфония Берлиоза). П. проникла и в фортепианную литературу ("Kinderscenen" Шумана и пр.). И раньше программная музыка встречалась и у Баха в пьесах для клавесина, у Кунау — в сонатах, у Гайдна — в симфониях» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. XXV / Праяга – Просрочка отпуска. СПб.: Типография Акционерного общества Брокгауз – Ефрон, 1898. С. 346).

² Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный : в 2 т. М.: Русский язык, 2000. Т. 2. С. 464.

понятию платоновской идеи, какой понимают ее философы: «“Дом” есть идея, а мы — внутри идеи. Наше мышление внутри идеи. Жизнь “домности” и есть жизнь идеи. Или постель, кровать (этот пример часто встречается у Аристотеля и Платона). Значит, “кроватьность”. Дело в том, что это тоже некая заданная форма. В каком смысле заданная? А в том, что почему-то мы ложимся спать, мы ведь не спим стоя», — пишет М.К. Мамардашвили [2, с. 72]. И программность, подобно «домности» и «кроватьности», уже не определяется какой-то конкретной программой, а является «заданной формой». Но при том что, в отличие от существующих лишь контекстуально (только в кавычках) «домности» и «кроватьности», программность — словарное слово, словари не дают сущностного определения этого понятия, ограничиваясь тавтологиями: программность — от «программный»; программный — обладающий программой.

Однако в искусствоведческом дискурсе со всей определенностью слово «программность» сегодня используется именно в значении отвлеченного понятия. Программность видится вне сюжетно-фабульного смысла произведения и понимается уже не как соотнесенность с предданным вербальным текстом, а, напротив, как интенция произведения к возможной вербальной интерпретации, выходящей за пределы содержания самого произведения. В качестве примера, разъясняющего это утверждение и подтверждающего его правомерность, приведем статью современного искусствоведа; она называется: «“Утро помещицы” — программное произведение А.Г. Венецианова» [3]. Автор статьи выносит выражения «программное произведение», «программная работа» как непосредственно в заголовок, так и в аннотацию, подразумевая, следовательно, что смысл их ясен и не нуждается в том, чтобы их специально вводить в текст, давать авторское определение: «Программной работой А.Г. Венецианова принято считать картину “Гумно”. Но именно “Утро помещицы” (1823) таит в себе в завуалированной форме полемику художника с представителями академической школы живописи по вопросу творческого метода. Произведение демонстрирует не только кредо живописца, но и его возможные шаги по настройке образовательной системы Академии художеств» [3, с. 649]. Обратим внимание на выражение «и его возможные шаги по настройке образовательной системы». Автор говорит о гипотетической, подразумеваемой программе (в конкретном случае — о программе обучения), причем соотношение «программа — произведение» подверглось инверсии; теперь программа мыслится как имплицитно заключенная в самом

произведении, его художественной структуре, и может быть по мере надобности из него извлечена, экстрагирована и представлена в вербальной форме. В современном искусствоведческом дискурсе термины «программа» и «программность» не только несут в себе различные смыслы, но и обладают разнородными и даже противоречащими коннотациями. «Программа» явно тяготеет к вербальному выражению, и конкретно к письменному тексту. «Программность» же сегодня понимается, в сущности, как репрезентация творческого метода, причем вербальная интерпретация предстает как вывод из осмысления пластической структуры произведения. Что же касается прилагательного «программный», то его смысл сегодня следует интерпретировать не как «снабженный программой», а как «обладающий программностью», то есть направленный на репрезентацию творческого метода в произведении.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы обосновать статус серии произведений В.Д. Поленова «Призраки Эллады» как целостного живописного цикла и программного художественного проекта, выявив заложенную в его структуру невербальную программу, связанную с реконструкцией античной полихромии и осмыслением Античности как культурной парадигмы. Для достижения поставленной цели применены сравнительно-композиционный анализ, иконологический метод, историко-теоретический и контекстуальный анализ.

«Призраки Эллады» В.Д. Поленова как цикл произведений

До сих пор ряд произведений В.Д. Поленова, имеющих сходные или совпадающие названия — «Эллада», «Призраки Эллады», «Античный пейзаж» — и базирующихся на единой композиционной схеме, не рассматривался как цикл. Т.Л. Карпова в статье «Семирадский и Поленов» (2020) дает обобщенное указание на ряд живописных произведений, которые упоминает в контексте работ мастера в области музыкального театра. Поленов, пишет Карпова, «опираясь на свои эскизы декораций к этой опере (опере В. Поленова «Призраки Эллады»³. — Прим. А. М.), исполняет несколько вариантов картины “Античный пейзаж” (СХМ): “Эллада” (частное собрание), “Призраки Эллады” (в частном собрании и ОИХМ им. И.Н. Крамского)» [4, с. 206]. Знарок творчества Поленова Э.В. Пастон в статье «Образы “эллинизма” в творчестве Василия Поленова» (2016) подходит к этому ряду поленовских работ еще более обобщенно: указана лишь одна из них, обозначенная как «Призраки Эллады. Вариант эскиза

³ Опера «Призраки Эллады» была написана В.Д. Поленовым на либретто С.И. и С.С. Мамонтовых и поставлена на сцене Большого зала Московской консерватории в 1906 году в декорациях, написанных Поленовым.



1. **В.Д. Поленов.**
Эллада.
1890-е.
Холст, масло.
72 × 142.
Частное собрание,
Москва.
Источник: artlebedev.com



2. **В.Д. Поленов.**
Призраки Эллады.
1890-е.
Холст, масло.
55 × 100.
Частное собрание,
Москва.
Источник: art-catalog.ru

декорации для живой картины «Афродита» и для оперы «Призраки Эллады». 1890-е гг. Холст, масло. 55 × 100. Частное собрание. Москва» [5, с. 91]. В другой статье, написанной в связи с юбилейной выставкой Поленова в Государственной Третьяковской галерее (2019), Э.В. Пастон упоминает еще одну картину, определяя другие в ряду как авторские повторения: «На основе эскизов декораций к «Афродите» в 1890–1900-е годы Поленов исполнит картину «Эллада» (частное собрание),

или «Античный пейзаж» по другому ее названию, выполнив фон по натурному этюду и решив передний план в декоративном ключе. Этот сюжет будет пользоваться большой популярностью у любителей живописи, коллекционеров, и художник сделает несколько авторских повторений картины» [6, с. 31].

Известны четыре станковые картины с названиями: «Призраки Эллады», «Эллада», «Античный пейзаж», на которых изображен один и тот же

3. **В.Д. Поленов.**

Призраки Эллады.

Вторая пол. XIX в.

Холст, масло.

78 × 126.

Острогожский

историко-

художественный музей

имени И.Н. Крамского.

Госкаталог, № 14332428.

Источник: goskatalog.ru



4. **В.Д. Поленов.**

Античный пейзаж.

1906.

Холст на картоне, масло.

53 × 106.

Севастопольский

художественный музей

имени М.П. Крошицкого.

Госкаталог, № 36728333.

Источник: goskatalog.ru



мотив. Из них две (ил. 1–2) находятся в московских частных собраниях, две другие (ил. 3–4) — в Острогожском историко-художественном музее имени И.Н. Крамского и Севастопольском художественном музее имени М.П. Крошицкого. Все они написаны в конце 1890-х — начале 1900-х годов (более точная датировка невозможна), имеют схожий «фризовый» формат и близкие размерные

параметры: 1–1,4 м по горизонтали. Известна также и еще одна работа, из собрания Астраханской картинной галереи (ил. 5), которая в Госкаталоге Музейного фонда РФ числится как «Эскиз декорации к опере С. Танеева «Орестея»» (№ 7200138), но, вне сомнений, воспроизводит композиционную схему вышеназванных картин. Это маленький «набросок» маслом, великолепный по цвету, но, прямо



5. **В.Д. Поленов.**
Эскиз декорации
к опере С. Танеева
«Орестея».

Конец XIX – начало XX в.
Холст на картоне, масло.
14,5 × 24.

Астраханская
государственная
картинная галерея имени
П.М. Догадина.
Госкаталог, № 7200138.
Источник: goskatalog.ru



6. **Почтовая открытка**
с репродукцией
картины В.Д. Поленова
«Призраки Эллады».

1910-е.

Музейно-краеведческий
центр «Дом Позняковых»
— филиал

ГБУК Калужской области
«Калужский
объединенный
музей-заповедник»,
инв. Док 620/1.

Госкаталог, № 36559619.
Источник: goskatalog.ru

говоря, невыразительный в плане композиции; его не следует рассматривать в одном ряду с названными выше более крупными холстами.

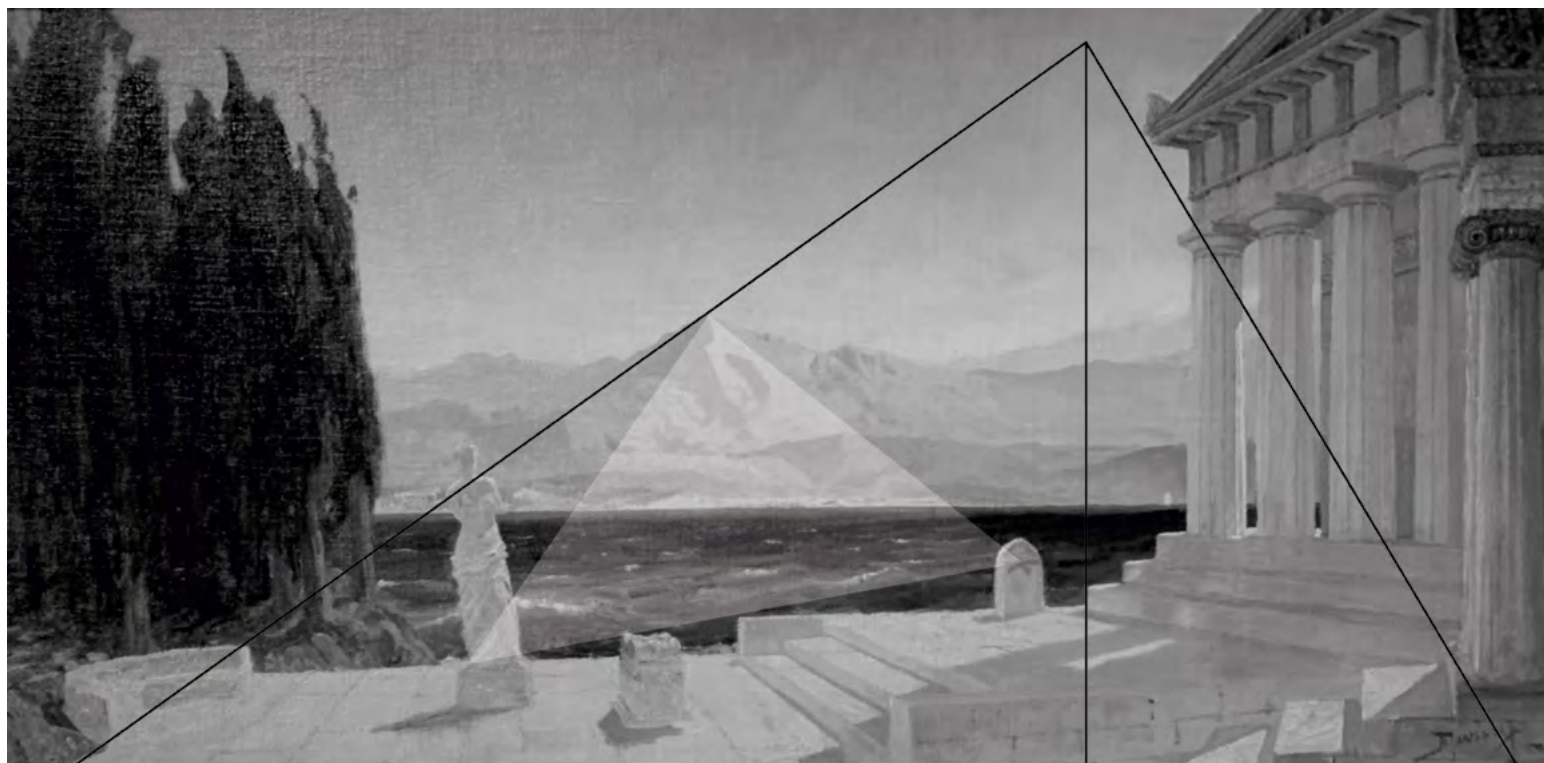
Художественная концепция Поленова в этих картинах явно предполагает максимальную обобщенность и значительную меру условности в изображении Античности. Можно предположить, что это связано с самим названием — «Призраки Эллады» — общим и для оперы, написанной Поленовым, и для картин, созданных в одном ключе с декорацией к этой опере. Помимо полотен, написанных маслом, существует и ряд реплик на бумажных носителях. Одна из них, известная по репродукции на почтовой открытке, по-видимому, наиболее точно отображает театральную декорацию, созданную Поленовым для представления живой картины «Афродита» (1894) и использованную в постановке собственной оперы (ил. 6).

Эта графическая реплика представляется наиболее соответствующей (в сопоставлении со всеми иными вариантами — и графическими, и живописными) именно театральнo-декорационным задачам, то есть первоисточнику всех творческих поисков Поленова в рамках данного художественного проекта. Композиция явно ориентирована на сценографическую модель; фрагмент развернутого под углом портика со ступенями справа и край занавеса с орнаментальным бордюром слева, несомненно, соответствуют кулисам. Стена кипарисов и портик с четырьмя видимыми колоннами образуют симметричные группы относительно жертвенника, поставленного на авансцену прямо посередине. В целом композиционная схема явно тяготеет к сценическому порталу. Скругленный край мощной площадки и установленный в фокусе этого скругления постамент статуи напоминают об оркестре с подиумом для декламатора.

Изображение, по сравнению со станковыми работами, гораздо более насыщено деталями. В частности, обратим внимание, что образцом для статуи Афродиты художник здесь выбрал не Венеру Милосскую (как во всех прочих вариантах и репликах), а другой античный подлинник, скорее всего, «Венеру из Капуи» (Неаполь, Национальный музей). Об этом можно судить не только на том основании, что у статуи не утрачены руки, но и по наклону головы — к плечу, как и у неаполитанской Венеры, в то время как у Венеры Милосской голова имеет противоположный наклон. Так силуэт фигуры больше напоминает не хрестоматийно известную (в том числе и своей, тоже ставшей классической, фрагментарностью) статую, а живого человека, что, по-видимому, являлось для художника значимым моментом. Это наблюдение еще раз подтверждает непосредственную связь данной акварели со сценической постановкой (напомним, в своей первоначальной формации

осуществленной в жанре *живой картины*). Эта работа Поленова создана вполне в русле его театральнo-декорационного творчества и отчасти напоминает декорацию «Кладбище среди кипарисов» для оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика», выполненную, согласно пожеланию Мамонтова, «вроде Беклина» [7, с. 572] (имелся в виду, конечно же, «Остров мертвых», с его кипарисовыми куцями).

При работе над станковыми «Призраками Эллады» логика художественной концепции приводит Поленова к ограничению числа изобразительных элементов. Каждый из них становится символическим объектом, который следовало бы именовать с прописной буквы: Небо, Море, Горы, Статуя, Стела, Храм, Алтарь. Закономерно, что сам «сортмент» этих объектов в станковых версиях картины инвариантен. Во всех четырех композициях разыгрывается одна и та же объемно-пространственная модель. Художник уходит от «портальной» схемы, с ее последовательно удаляющимися планами. Пространство всех картин решается, по сути, в двух планах: ближнем — «архитектурном» и дальнем — «природном». Центральный план, на котором в классицистской модели и разыгрывается главное действие, здесь отсутствует. Художник сознательно допускает разрыв между двумя основными планами — в противоположность постепенно убывающим «регистрам» театральнoй декорации. У зрителя возникает ощущение, что волны моря, как в плавательном бассейне, плещут на уровне площадки с храмом и статуей. Или, иными словами, художник намеренно формирует иллюзорное представление: площадка находится непосредственно на уровне моря. Разумеется, это было бы топографически недостоверно — тяжелое каменное строение не могло бы стоять на столь зыбкой основе, на песке пляжа. На самом деле площадка устроена на плато, возвышающемся высоко над морем, на обрывистом берегу; уровень воды значительно ниже. Поленов апеллирует к визуальному эффекту, знакомому каждому человеку, когда-нибудь созерцавшему морской простор: глаз как бы сбивается в своей привычной, «сухопутной» аккомодации и «считывает» область водной глади, значительно удаленную от наблюдателя, как непосредственно близкую. В «Призраках Эллады» из московского частного собрания и из Острогского музея Поленов изображает первую ступень лестницы, спускающейся к воде; остальные ступени невидимы в силу ракурса (даже в очень бегло написанном астраханском эскизе есть намек на эту ступень), что позволяет сделать вывод: художник задумывался, пробовал, искал варианты решения данного композиционного «узла» — как именно организовать стык двух пространственных планов; это было для него профессиональной задачей.



7. Схема ритмического согласования элементов изображения в картине «Эллада»
(из архива А.Н. Мережникова)

В «Элладе» из московского частного собрания, которая из всего рассматриваемого ряда холстов ближе всех других к театрально-декорационной «модификации», превышение террасы над уровнем моря визуализировано с гораздо большей определенностью и наглядностью: между краем площадки и поверхностью моря вклинивается мыс берега с кипарисами. Но в «Античном пейзаже» 1906 года из Севастопольского музея — а это, предположительно, самая поздняя версия — любой намек на спуск к воде исключен; можно представить, что площадь с храмом и статуей, как некий плот, плавает по поверхности моря — «поверх текучих вод», подобно пушкинской Лебеди. Несомненно, это усиливает суггестию в картине, эффект призрачности, невесомости искусственных объектов, контрастирующих с массивностью горного хребта и плотностью морских волн — «водяного мяса», если использовать метафору И. Бродского⁴. Напрашивается вывод, что минимизация пространственной модели, разрыв между двумя основными планами, создающий амбивалентное впечатление у зрителя, — это авторский художественный прием, от одной версии к другой применяемый всё более демонстративно.

Строя композицию станковой картины, Полenov — художник академической школы — закономерно прибегает к пирамидальной модели. Этот универсальный метод, последовательно разрабатывавшийся мастерами Ренессанса, барокко,

классицизма, академизма, позволял добиваться структурной целостности произведения при поразительном комбинаторном многообразии компоновки изобразительных элементов. Пирамидальные построения в классической станковой живописи можно, пожалуй, сопоставить с современной архитектурной практикой, известной как параметризм; в сущности, формальный метод в том и в другом случае схож: создание пластических структур на основе изопространственного модуля, способного к трансформации по всем своим параметрам. Подтверждение того, что пирамидальный принцип в рамках академического метода композиции интерпретировался именно таким образом, можно найти в интереснейшем документе XVIII века — учебно-методическом пособии для учащихся класса исторической живописи, написанном выдающимся художником и педагогом И.Ф. Урвановым: «Располагать же фигуры надлежит по планам, где которой быть пристойнее, стараясь дать красоту картины через соединение или разделение оных, ставя их приятно и прилично, и наблюдая от середины картины по сторонам ея некоторую ответственность их целых или частей их, что симитриею или равнообразием называется, которой можно помогать и другими предметами. Притом надлежит изъявлять лучшия части фигур, делая из них целых или частей их образы пирамиды, также наблюдая во всём противоположность, разноту и взаимную связь, без всякого упущения

⁴ Из стихотворения И. Бродского «Одиссей Телемаку» (1972): «...глаз, засоренный горизонтом, плачет, и водяное мясо застит слух...».

в разсуждении той природы, какой требует изображаемое деяние, например, благородной ли, простой ли, или гнусной и безобразной» [8, с. 51–52]. Примечательно, что Урванов здесь не только декларирует сам принцип пирамидоподобия, но и предлагает прием компоновки, так сказать, «ноу-хау». Отметим: речь не идет только лишь о том, чтобы наметить на эскизе схему пирамиды и вписывать в нее элементы изображения; напротив, предлагается свободно сопрягать различные части фигур, «помогая им другими предметами», в множественные сочетания пирамидального характера, «от середины картины по сторонам ея» (то есть центробежно, а не центростремительно; не от краев внутрь, а от центра к краям). Такой подход соответствует закономерностям, которые изучаются современной научной дисциплиной — фрактальной геометрией⁵ (лежащей в основе упомянутого «параметризма»). Параметрическую архитектуру сегодня создают компьютерные программы; пространственные построения в классической живописи моделировались «вручную», и весь каскад пирамидальных композиционных форм в картине осмысливался, переживался в сознании художника не только чисто пластически, но и образно-символически.

В холсте «Эллада» пирамидальная модель еще не наполнена смысловым содержанием, она играет лишь роль чисто формального упорядочивающего начала; это в большей степени треугольник, нежели пирамида. Художник здесь вполне отчетливо тяготеет к сценической «портальной» модели, для которой главный структурный принцип — фронтальность. Все объекты — экседра, статуя, жертвенник, портик храма — нанизаны на одну ось, однозначно параллельную картинной плоскости. Преобладают дробные, осколочные ритмы, напоминающие античную интарсию — *opus sectile* (ил. 7). Картина написана в духе декоративного панно (что точно отмечено Э.В. Пастон в процитированной выше статье); но очевидно, что декоративизм, вполне органичный для театральной декорации, противоречил тому архитектурно-пространственному пониманию композиции, которое стало для Поленова определяющим в станковой формации его «античной» идеи.

В следующих вариантах Поленов решительно отходит от фронтальности. В «Призраках

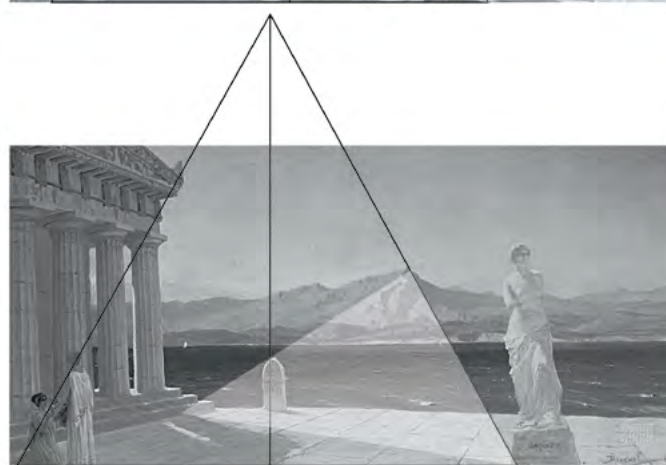
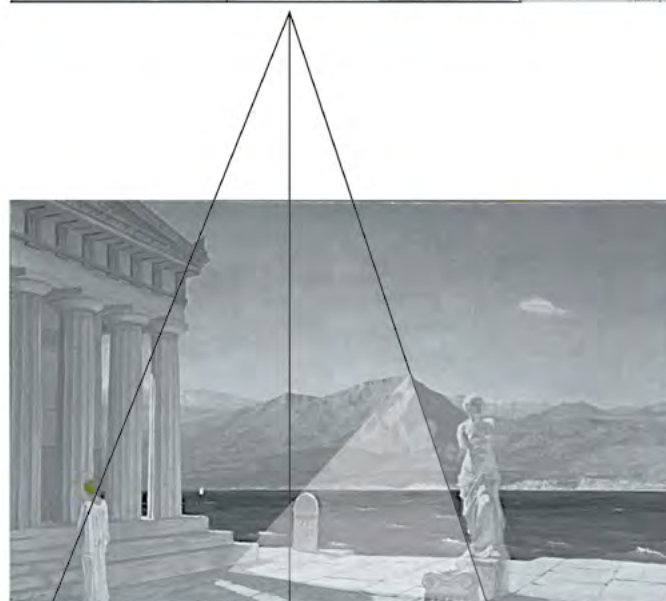
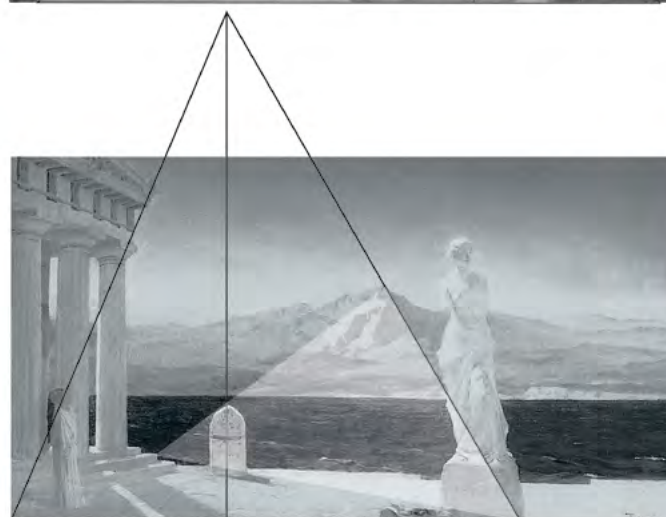
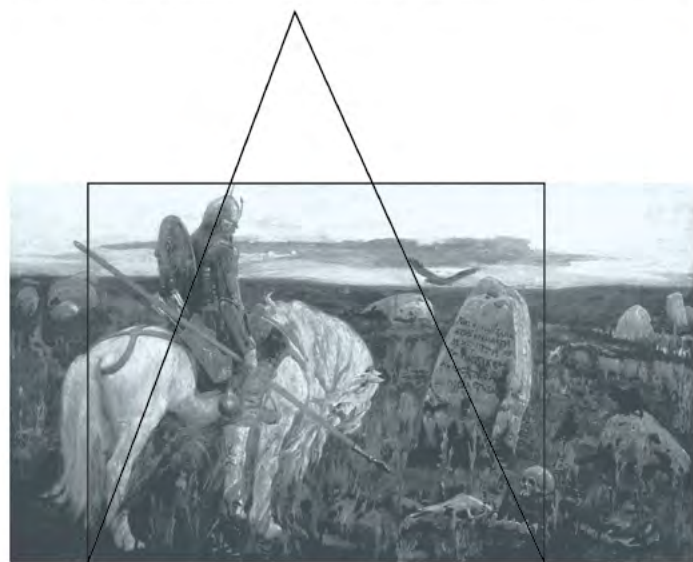
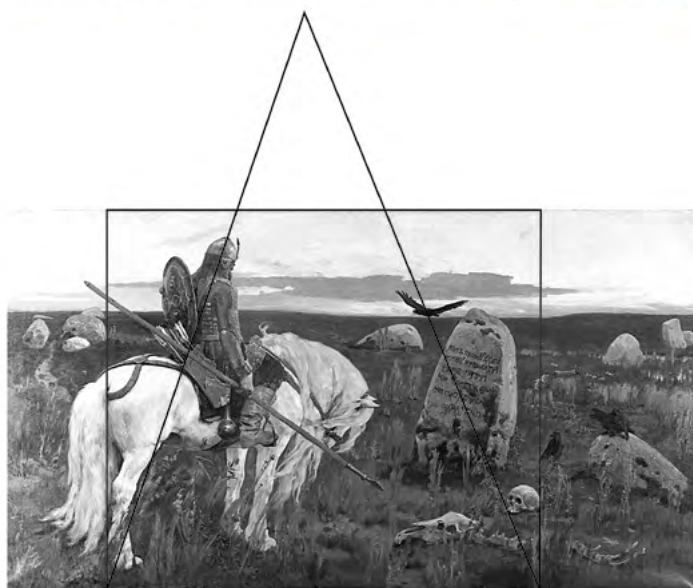
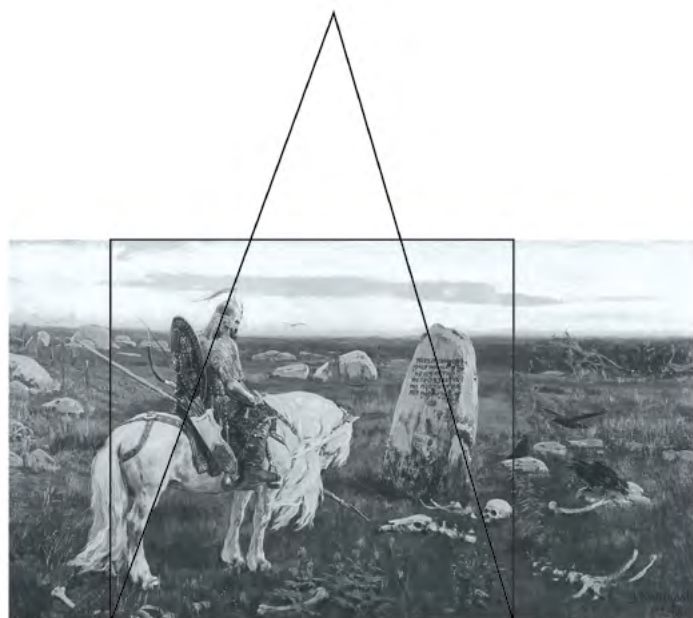
Эллады» из собрания Н.К. Федяевской и Севастопольском «Античном пейзаже» он выдвигает цоколь статуи вперед вплоть до предела предметного пространства, до совмещения с картинной

плоскостью; жертвенник вообще срезан линией основания картины, то есть, если интерпретировать композиционное решение в категориях перспективистского метода изображения, следует сказать, что он полностью вытеснен из предметного пространства картины в область «мнимого пространства»⁶ — смелая фрагментация, почти что модернистский прием, необычный для художника-академиста! Стела, напротив, «до отказа» отодвигается в глубину, оказываясь на самой кромке площадки, нависая над обрывом к морю. Плоскость треугольника, объединяющего главные смысловые акценты — статую, стелу и вершину горы, становится резко диагональной, она, как острый осколок, врезается в картинную плоскость. Этот треугольник видится зрителю обособленным, лишь одной гранью, отделенной от тела пирамиды, что придает особую остроту пластическому решению. Но эта грань включена, как отдельная деталь, в другую, более крупную и статичную пирамидальную форму, установленную фронтально к картинной плоскости (ил. 8, поз. 2, 4). Ее вершина вздымается гораздо выше края формата, что укрупняет масштаб изображаемых форм до степени космизма. Здесь пирамида, в отличие от композиции «Эллады», — уже не просто формальный элемент, а полноправный объект, символическая форма. Еще один чрезвычайно интересный в своей композиционной трактовке вариант (тот, что ныне — в собрании Острогжского музея) подобен вышеописанному по своей пространственной организации, но отнюдь не дублирует его (ил. 8, поз. 3). Объем храма здесь укрупнен, и ступени крепиды пересекают ленту морской воды, подобно орнаментальному бордюру задавая энергичный шаг подъема от края платформы к линии водного горизонта. Статуя, жертвенник на ближнем плане и вершина горы на дальнем — оказываются сближенными, они почти что сошлись «в створе», что резко усиливает чувство проникновения в глубину пространства; треугольная композиционная форма, пронизывающая углом плоскость картины, сокращается в своей проекции, но обретает еще более острый перспективизм.

В различных вариантах решения темы Поленов сохраняет общую схему расположения объектов в предметном пространстве картины. Изменяется их пространственная взаимосвязь. Это каждый раз создает новую систему смысловых акцентов, причем в роли главного акцента оказывается то вершина горы, то стела, то морская гладь. Тот метод, которым пользуется Поленов, вызывает

⁵ Термин «фрактал» введен французским математиком Бенуа Мандельбротом (1924–2010) для обозначения принципа самоподобных структур. Самоподобие в данном случае подразумевает распространение в пространстве объемного модульного элемента с его свободной трансформацией по всем трем изометрическим параметрам.

⁶ Мнимое пространство — термин из области теории перспективы; обозначает область пространства между картинной плоскостью и точкой зрения, не отображаемую в перспективной проекции.



8. Сравнение
композиционных схем
вариантов картины
В.М. Васнецова
«Витязь на распутье»
и «Призраки Эллады»
В.Д. Поленова
(из архива
А.Н. Мережникова)

1

2

3

4

представление о шахматисте, разыгрывающем этюд эндшпиля, когда на доске расставлены немногочисленные фигуры белых и черных, и игрок последовательно апробирует разные варианты окончания партии — ведь шахматный этюд, в отличие от задачи, имеет не одно, а ряд возможных решений.

Эта особенность поленовских композиций становится более явной, если «Призраки Эллады» сопоставить с еще одним рядом работ, принадлежащих другому художнику; их, безусловно, можно рассматривать как хрестоматийный пример авторского повторения. Речь идет, конечно же, о современнике В.Д. Поленова — В.М. Васнецове и его картине «Витязь на распутье». Если сопоставить картину 1878 года (ныне в собрании Серпуховского историко-художественного музея), вариант 1882 года из собрания Государственного Русского музея и его повторение 1919 года из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, то становится очевидным линейный характер изменений композиции картины от одного варианта к другому (ил. 8). Группа объектов — конь, всадник, камень-«вещун», человеческий череп, валун в глубине, замыкающий группу в некое подобие циклопического свода, — последовательно, от холста к холсту, укрупняется, так что в варианте екатеринбургского музея конь практически становится задними копытами на нижний срез формата, а шолом богатыря упирается в верхний. Это ре-масштабирование, несомненно, имеет целью усиление монументальности предметной группы и драматизацию образа. При этом композиционная схема (разумеется, пирамидальная) в васнецовских «Витязях на распутье» инвариантна, в отличие от поленовских «Призраков Эллады», где наблюдается комбинаторика в чередовании пирамидальных моделей.

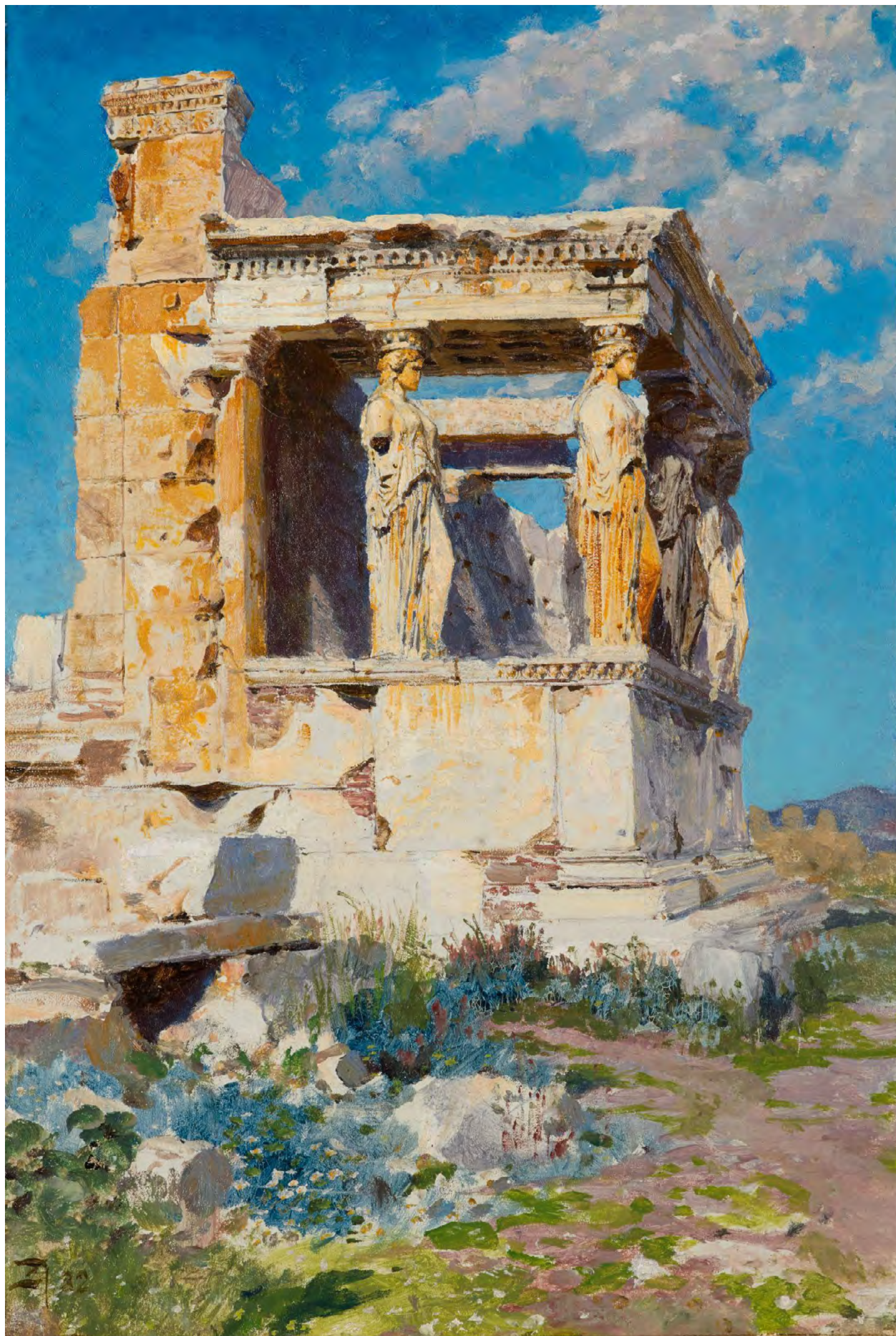
Сравнительный анализ дает основание видеть в «Призраках Эллады» не просто ряд авторских повторений, а гроссмейстерский этюд с ограниченным набором фигур, серию, в которой объединяющей идеей является не развитие, от одной картины к другой, сюжетной фабулы, а художественное исследование взаимодействия образа и композиции, предполагающее поливариантность, комбинаторику. Можно вести речь и о цикличности, которая усматривается в усилении станковых качеств: от фронтального декоративизма «Эллады» до глубинно-пространственной архитектоники «Античного пейзажа» 1906 года.

Рецепция античной полихромии как художественная программа

Т.Л. Карпова в своей статье замечает: «Если Семирадский занимается реконструкцией античных нравов, быта, произведений прикладного искусства, скульптуры и архитектуры, то Поленов стремится быть объективным. Позиция ученого-археолога, историка искусства, архитектора превалирует в его подходе к материальной культуре Древней Греции. В 1890–1900-е годы, отталкиваясь от натуральных впечатлений и воспоминаний, работая над оформлением живой картины “Афродита”, постановкой оперы “Призраки Эллады” собственного сочинения, Поленов создает символический образ Античности. Он не сокращает (как Семирадский), а, наоборот, увеличивает дистанцию между реальностью и стародавними временами. Античная Греция — мечта и недостижимый идеал гармонии, естественной и совершенной красоты, слияния искусства и жизни, не превзойденных в веках, явлены в его обобщенном, сочиненном пейзаже “Эллада” (1890-е, частное собрание) [4, с. 206–207]. Памятники Античности мастер писал в ходе своих поездок (1882–1911) — они в его этюдах неимоверно витальны, от них прямо-таки исходит животворная энергия (ил. 9).

Это руины, но они существуют сегодня как полновесные материальные объекты. Иное дело — призраки. Они не памятники, а явленные образы древности, реальные исключительно в художественном пространстве картины; существующие в изображении, но не обладающие вещественным бытием в изображаемом ландшафте, который, в отличие от них, реален и в чисто физическом плане⁷. Они стерильны, лишены повреждений, вообще любых осязаемых признаков, налета времени, всего того, что и дает человеку, созерцающему их, ощущение подлинности, телесности; вместо этого они обладают всего лишь *обликом* — но тем, который имели, когда были живы их создатели. Вот в чем замысел Поленова: море, воздух, солнечный свет Греции в картине — изображение реальных явлений, *современных* художнику и его зрителю. Строения и скульптуры, все искусственные объекты — фантомы, но погруженные в световоздушную среду, отбрасывающие тени, разнообразно окрашенные цветными рефлексамии. Колористическому гению Поленова, надо сказать, вполне по силам такая парадоксальная задача — создать фантомный объект, освещенный *реальным* солнцем; выполнить архитектурную реконструкцию средствами пленэрной живописи. Именно этой концептуальной задачей — сделать световоздушную среду более материальным, *телесным* элементом изображения, чем архитектурные

⁷ Для изображения противоположного скалистого берега Поленов использовал натуральный этюд «Троада (малоазийский берег, местонахождение древней Трои)» (1881, холст, масло, 19,8 × 38,4, Государственная Третьяковская галерея).



9. В.Д. Поленов.

Эрехтейон.

Портик кариатид.

1882.

Холст, масло.

40,5 × 27,7.

Государственная

Третьяковская галерея.

Госкаталог, № 4593062.

Источник: goskatalog.ru

и скульптурные массы, — и объясняется та отстраненность и обобщенность в их изображении, на которую указывает Т.Л. Карпова.

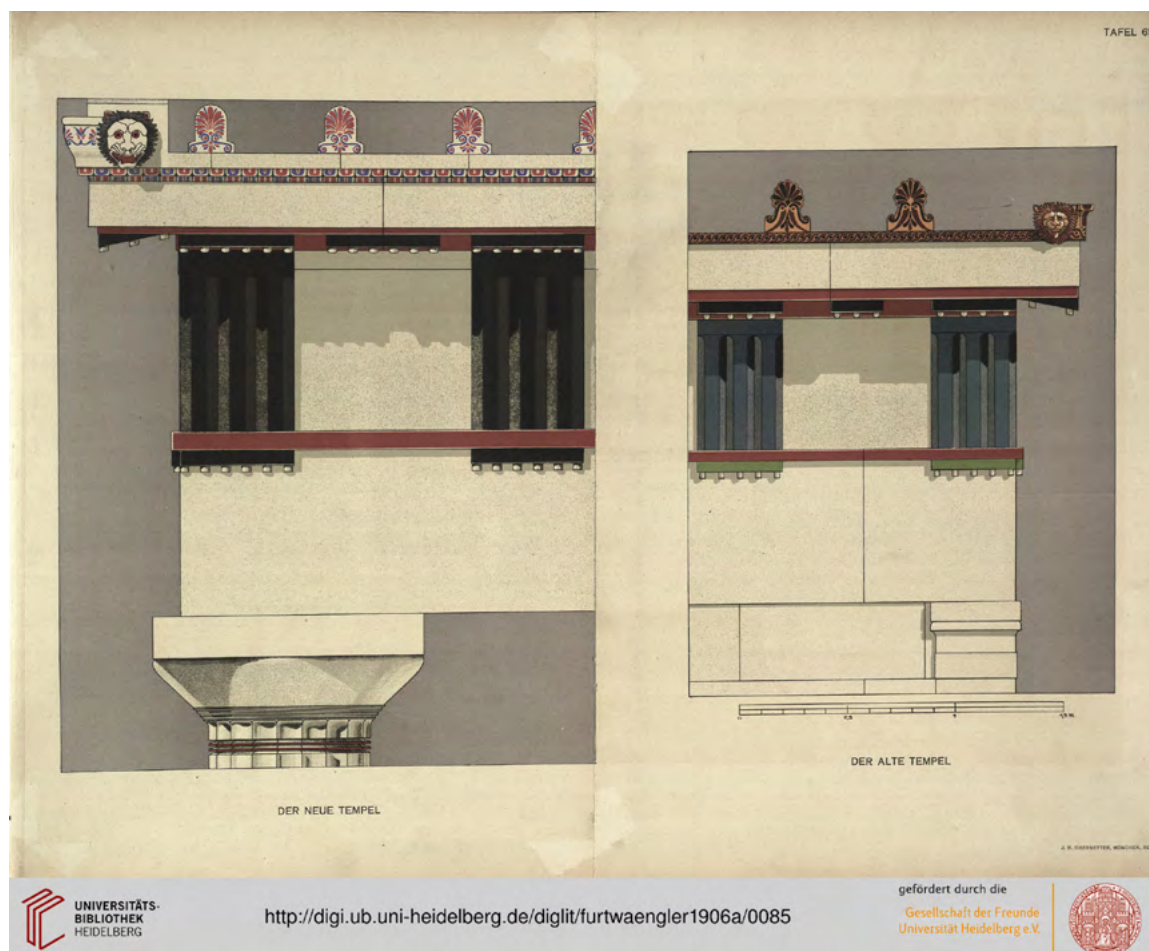
Чтобы осознать актуальность этой задачи — а ведь для современного зрителя, привыкшего к энергиям модернизма, эта актуальность неочевидна; умышленная бледность, анемичность мраморных форм в «Призраках Эллады» может быть принята попросту за творческую слабость, показаться авторской неудачей (особенно в сравнении с великолепными пленэрными этюдами)⁸ — необходимо увидеть античный проект Поленова в контексте общей культурной ситуации Европы конца XIX века, которая в указанный период во многом определялась обновленной картиной Античности. К. Вёрман, авторитетный историк искусств, в своем труде пишет: «Если исследование истории греческих художников после появления труда Брунна, положившего ей основание, установило сравнительно немного новых точек зрения, то количество греческих памятников, и именно оригинальных, разрослось неимоверно. Считаем излишним возвращаться к раскопкам в Трое и областях распространения микенской культуры; но необходимо упомянуть, например, о немецких раскопках в древнем укрепленном городе Олимпии, предпринятых под руководством Курциуса и Адлера в 1875–1881 гг., о немецких раскопках Конце и Гуманна в 1878–1886 гг. в акрополе Пергама, столицы Атталидов, в Малой Азии; о французских раскопках на Делосе, острове Аполлона, и в Дельфах, городе славнейшего из оракулов древности; о раскопках, произведенных греческим археологическим обществом в афинском акрополе и в Элевзисе; о немецких раскопках на Приене и в Милете. Со времен этих раскопок, вызвавших к новой жизни массу оригинальных произведений, покоившихся в мертвенном сне в продолжении 1,5 тыс. лет, история греческого искусства совершенно преобразилась» [9, с. 326–327]. Впечатляет эмоциональный накал этого, казалось бы, сугубо академического текста, содержащего традиционную историографическую справку перед началом изложения истории греческого искусства; даже о сенсационных открытиях Г. Шлимана почтенный автор говорит как о чем-то уже ставшем обыденным, чуть ли не приевшемся («считаем излишним возвращаться...»). Но это и не удивительно: краткий, практически мгновенный период, 1860–1880-е

годы, можно с полным основанием считать «эпохой великих археологических открытий» (по аналогии с эпохой Великих географических открытий) в истории искусства Античности. Практически одновременно были «открыты» и архаика («персидский мусор»⁹), и ранняя классика (храм Зевса в Олимпии), и грандиозный пергамский фриз. Вдумаемся: ведь это равнозначно тому, как если бы на глобусе вдруг, единовременно, появилось три новых материка, в добавление к ранее обозначенным. Закономерно имело место резкое повышение интереса к реконструкции античности в изобразительном искусстве — теперь это не традиционная (и уже воспринимавшаяся рутинной) практика Академий и Салона, а ответ на актуальные запросы современности, искусство *contemporary*.

Пожалуй, самым серьезным из вызовов, брошенных академической живописи этими новейшими археологическими данными, стала гипотеза о полихромии античной архитектуры, разделявшаяся ведущими теоретиками изобразительного искусства и архитектуры, такими как А. Фуртвенглер, Г. Земпер, Дж. Хитторф. Окрепла уверенность специалистов в том, что Античность была многоцветной, насыщенной яркими, по-варварски пестрыми красками. В плане теории искусств это представление вступило в противоречие с одним из важнейших ее положений — интерпретацией ордерной системы, восходящей еще к Витрувию, согласно которой универсальность ордера обусловлена его тектоничностью, то есть максимальным соответствием формы каждой детали, вплоть до самых мелких (мутул, гупт, тений, элементов капителей и пр.), ее конструктивному назначению в системе деревянного «протоордера». Эстетика ордера, начиная с его реконструкции Ренессансом, и далее в барокко, классицизме, неоклассицизме, прямо-таки требовала от ордерных построек окрашенности в светлые, неконтрастные тона, не препятствующие зрению человека выстраивать в сознании объемную модель архитектурного сооружения преимущественно на основе оттенков светотени, мозаики собственных и падающих теней. Но новые археологические данные, свидетельствующие о том, что все эти архитектурные детали, вообще все поверхности, не были монохромными и сближенными по цвету, что они, напротив, окрашивались открытыми пигментарными цветами (а отнюдь не смешанными,

⁸ Подобная же позиция типична и в отношении другого национального гения — А.А. Иванова. Стало своего рода искусствоведческим «тропом» превозносить его (бесспорно гениальные) натурные этюды над полотном «Явление Христа народу» (1837–1857). Между тем и сама картина — грандиозное творение, великий шедевр. Но это шедевр не столько живописи, сколько *композиции*, что вполне соответствует классицистским и, соответственно, академистским нормам: всё в картине подчинено композиции, живописные эффекты не должны претендовать на равенство, оспаривать верховенство линейного рисунка и архитектурного построения.

⁹ Образное наименование многочисленных артефактов, найденных в 1860-х годах на территории Афинского акрополя. Они были захоронены (в качестве оскверненных святынь) в земле акрополя после того, как армия персов в 480 году до н. э. временно захватила Афины.



разбеленными колерами), — эти данные не могли не вызывать в умах теоретиков когнитивного диссонанса. Современный автор Ю.А. Грибер в монографии, рассматривающей роль колористики в градостроительстве, обобщенно характеризует противоречивость концепций, стремящихся примирить строгий тектонизм греческой архитектуры со стихийной «анархией» активных цветовых полей: «Ученые по-разному представляли себе структуру греческой полихромии. По мнению Ф. Куглера, цветом греки лишь подчеркивали архитектурные детали и красоту материала как такового. С точки зрения Дж.-И. Хитторфа, все плоскости фасадов полностью были покрыты тяжелым желтым цветом, уравновешенным звучными красными, синими и зелеными акцентами. Г. Земпер, соглашаясь с Дж.-И. Хитторфом в том, что окрашены были полностью все стены греческих построек, в отличие от него не был уверен в том, что все цвета равноправно участвовали в организации цветовых пространств, и выделял один, самый главный в иерархии, доминирующий цвет — красный» [10, с. 38].

Два проекта реконструкции одного и того же памятника — храма Афины-Афайи на о. Эгина, принадлежащие выдающемуся теоретику А. Фуртвенглеру и выдающемуся архитектору Ш. Гарнье (ил. 10–11), демонстрируют два разных подхода

к проблеме античной полихромии. Представление Гарнье явно в русле концепции Земпера и Хитторфа; предполагается тотальная окраска всех поверхностей яркими пигментарными цветами. Гарнье даже еще более радикален, окрашивая поверхности антаблемента целиком в оттенок пурпура, а детали — абакы, триглифы, регулы и мутулы — в цвет индиго. Фуртвенглер же, со всей очевидностью, стремится сохранить качество «беломраморности». Для него принципиально важным представляется сохранение роли белой основы (будь то мрамор, порос или даже штукатурка) в качестве постоянного медиума; он, в отличие от Земпера, мыслит ее в качестве имприматуры, а не только грунта. При первом, прямолинейном и поверхностном сопоставлении, концепция Гарнье представляется более живописной. Однако, если выбирать, какая из концепций предпочтительнее, предложили бы живописцу (уточним — принадлежащему к академической школе), он, несомненно, остановился бы на модели Фуртвенгера. Она тоже в значительной мере живописна, но обращена, скорее, к методу классической акварели, который априори подразумевает ведущую роль белого — либо в виде так называемых живинок (незакрашенных прожилок бумаги между заливками), либо как светоносное «дно», лежащее под наслоениями лессировок; и в той и в другой

10. А. Фуртвенглер. Реконструкция полихромии храма Афины-Афайи на о. Эгина.

Хромофотография из издания «Aegina: das Heiligtum der Aphaia» [11]. Репродукция с сайта Гейдельбергского университета, Германия, digi.ub.uni-heidelberg.de

11. Ш. Гарнье. Реконструкция росписи храма Афины-Афайи на о. Эгина.

Хромофотография, выполненная на основе проекта Ш. Гарнье из издания «Revue générale de l'architecture et des travaux publics» [12, p. 205–214, pl. 33]. Репродукция из оцифрованных фондов Библиотеки имени Н.А. Некрасова, Москва, api.electro.nekrasovka.ru

ситуации массивность самого листа (а не только его белый цвет) играет структурообразующую роль в создании живописной поверхности — равно как и массив белой стены придает телесность и объем локальным цветовым пятнам в колористической модели Фуртвенглера.

Для художников (как живописцев, так и скульпторов) проблема античной полихромии должна была стоять еще более остро. Академическая школа рисунка и живописи базируется на светотеневой моделировке как главенствующем приеме. А светотень лучше всего выявлена на белой поверхности; напротив, активные цвета ее «съедают» — делают невидимой. Гипсовые слепки с античных скульптур — неотъемлемый компонент академического обучения. Сам естественный белый цвет гипса здесь становится эстетической ценностью: как в силу того, что белизна — знаковый признак гипса, материала, который, подобно Протею, бесчисленное число раз способен воспроизвести поверхность классических скульптурных форм; так и потому, что гипс по своим внешним качествам похож на мрамор античных подлинников. Да, бесспорно, мрамор имеет более привлекательную для живописца поверхность — теплую окрашенность, «живую» текстуру; гипс же излишне «простоват», лишен этой внутренней теплоты, патины. Но как классицизм видел собственное достоинство в том смирении, с которым преклонился перед классической Грецией, так и скромная честность гипса в том, что он не пытается скрыть — он всего лишь квазимрамор. В белизне мрамора заключен и символический смысл, также ставший важным аспектом новоевропейской культуры. Это и языческая, первобытная нагота человеческого тела, и вместе с тем самая сердцевина хтонической глубины, визуальное выражение *Terror Antiquus*¹⁰, воплощение довременного начала, абсолютно чуждого человеку. Пожалуй, наиболее полно эту антитезу выразил в своем великом романе американский писатель Герман Мелвилл (1819–1881): «Но и теперь не разгадали мы тайну магической силы в белизне и не узнали, почему так воздействует она на души; не узнали — что еще непонятнее и много чудеснее, — почему, как мы видели, она является многозначительным символом духовного начала и даже истинным покровом самого христианского божества и в то же время служит усугублению ужаса во всём, что устрашает род человеческий»¹¹.

Поленов как художник-интеллектуал, человек университетского образования, отмеченный печатью высокого европеизма, при этом сам великий колорист, не мог не сознавать художественной

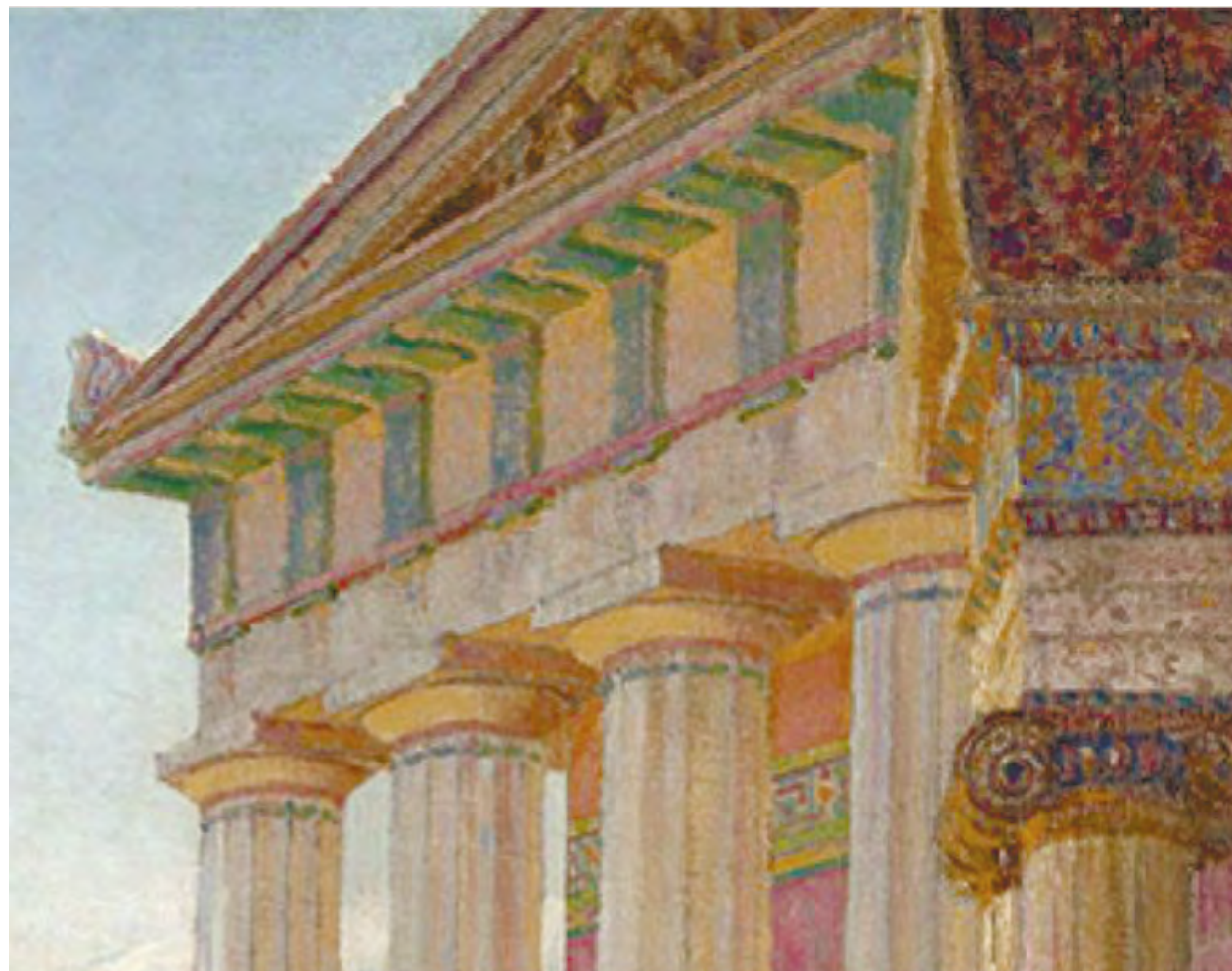
и общекультурной значимости рецепции античной полихромии в современной ему академической живописи. И в серии «Призраки Эллады» он намечает собственный оригинальный путь в решении этой задачи. Пожалуй, наиболее репрезентативным в этом плане следует считать полотно «Эллада» из московского частного собрания (ил. 1), экспонировавшееся на юбилейной выставке в Государственной Третьяковской галерее (2019). В своей картине Поленов изобразил шестиколонный амфипростиль, соответствующий эпохе высокой или поздней классики (судя по аскетичным профилям эхинов), обращенный к зрителю главным, восточным фасадом. Храм, несомненно, полихромный, и при этом Поленов в своей реконструкции явно ближе к модели Фуртвенглера — преобладает беломраморность, окраска деталей носит точечный характер, например, архитравы и абаки капителей показаны неокрашенными. У колонн полихромия распространяется на эхины и врезки гипотрахеи; в антаблементе — на триглыфы, тении, гупты; в карнизе — на мутулы и симы, горизонтальную и наклонную. Скульптура фронтона тоже раскрашена; за колоннадой, на стене целлы, виден фрагмент ионического (как в Парфеноне) фриза, также полихромный. На ближнем плане, частично заслоняя дорический храм, фрагментарно изображен ионический портик с ярко расписанным фризом.

Сцена освещена ярким светом; очевидно, солнце от зенита уже сдвинулось в закатную сторону; фасады храмов в тени, тень от портика падает на площадку. Свет, заливающий и террасу со всеми объектами, и склон горы на противоположном берегу, везде написан сближенными оттенками серебристо-розоватого цвета. В области теней контрастно противопоставлены тени собственные и падающие. Собственные — окрашены в теплый, золотисто-коричневатый (его хочется назвать темно-оранжевым) тон, в силу отраженного света от залитой солнцем террасы, падающие — в холодный, из-за отражения в них безоблачно-голубого неба. Особенно отчетливо этот контраст проявлен на ступенях крепиды, где, в соответствии с перспективистской теорией теней, проступи — в области падающей тени, а подступенки — собственной.

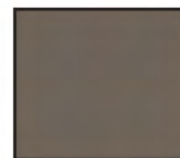
В колористике картины возникает конфликт цветовых контрастов: тонового — между оттенками окрашенных и беломраморных поверхностей и тепло-холодного, обусловленного игрой рефлексов и на тех, и на этих. Погруженность фасадов в тень для того и понадобилась, чтобы активизировать рефлексы, сделать их «конкурентоспособными» относительно полихромных архитектурных деталей; они (рефлексы) суть

¹⁰ «*Terror Antiquus*» — древний/античный ужас — название картины Л. Бакста (1908), Государственный Русский музей.

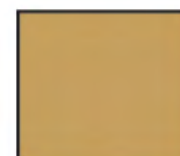
¹¹ Цит. по: Мелвилл Г. Моби Дик, или белый кит (роман) / пер. с англ. И. Бернштейн. М.: Художественная литература, 1981. С. 233.



1



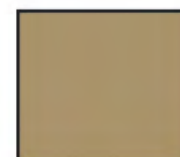
2



3



4



5



6

12. Колористическая
схема картины
В.Д. Поленова
«Призраки Эллады»
(из архива
А.Н. Мережникова)

отраженный свет и проявляются именно в тени. Триглыфы фриза и эхины капителей, таким образом, предстают на картине и *покрашенными* (согласно реконструкции, предпринятой Поленовым), и *окрашенными* цветными рефlekсами

в силу пленэристского живописного принципа; иными словами, по воле художника они передаются на изобразительной поверхности окрашенными дважды: сперва — античными зодчими, затем — солнцем и небом Греции. Если бы мастер буквально

следовал натуроподобию, то активная окрашенность деталей, даже и в тени, должна была бы «съесть», поглотить рефлекс; контраст между яркой окраской и белой поверхностью мрамора визуально значительно сильнее, чем контраст между цветом собственной и падающей тени. В тени цвет покраски изменился бы; триглифы, окрашенные в цвет индиго и на ярком солнечном свету выглядевшие бы светло-синими, с сероватым оттенком, в тени стали бы глубоко-темными, почти черными. Но Поленов прибегает к условности: покрашенные детали как бы «изымаются» из области тени: тень утемняет только беломраморные части; а триглифы, хотя и находятся в тени, имеют тот цвет, который был бы у них на ярком солнце.

Поленов в данном случае пишет *колерами* (так живописцы называют преобладающие сочетания красок, заранее подобранные на палитре, подготовленные красочные смеси). Если сопоставить колеры, подготовленные художником для полихромных деталей фасада (ил. 12, поз. 3, 4) и те, которыми написаны ступени крепиды (ил. 12, поз. 5, 6), становится очевидным, что это одни и те же цветовые пары. Предположительно, такие оттенки могли быть получены смешением на палитре кадмия оранжевого с умброй жженой, с добавлением белил — для теплого колера и синего кобальта со жженой сиеной, также в разбеле — для холодного. И эта же пара колеров, только с меньшим количеством белил, использована художником, чтобы написать ионический портик на первом плане, где капитель, фриз и поверхность черепичной крыши написаны уже в иной технике, не локально, а с разделением мазков, в мозаичной манере (ил. 12, поз. 1, 2). Образ полихромии в картине осознанно формируется художником как амбивалентный. Зрителю предоставляется возможность множественной интерпретации: можно представить, что детали ордера раскрашены яркими красками, но при этом смягчены игрой теней и цветных рефлексов (импрессионистский подход); можно понять и так, что это сами античные мастера окрасили свою постройку в колеры, имитирующие оттенки светотени (и тогда уже они оказываются в роли, так сказать, протоимпрессионистов); наконец, сопоставление дорического антаблемента с более приближенным ионическим дает основание для того, чтобы воспринять смягченные колеры удаленного храма как результат оптического смешения пестрой мозаики ярких, но мелких, точечных цветовых модулей (а это уже, скорее, дивизионистский подход).

Эта умышленная амбивалентность особенно отчетливо сказывается в изображении метоп на фризе дорического храма. Участки между триглифами, маленькие по площади, даны при этом с цветовой градацией — от активно-золотистого

(такого же цвета, которым окрашены и эхины капителей) у верхнего края до нейтрально-мрамористого у нижнего. Площадки метоп слишком мелко для такой сильной цветовой растяжки — очень уж резок разгон между ее «полюсами». В этом опять-таки имеется вымысел, условность, отход от натуроподобия. Если в отношении остальных архитектурных поверхностей у зрителя всегда есть ясное понимание: вот это — покрашенная деталь, а это — обнаженный мрамор, то в отношении метоп такой определенности нет. Они могут быть «прочитаны» по-разному: либо как беломраморные, осененные золотистым рефлексом (который предстает подобием какой-то дымки, поднявшейся по фасаду, как нагретый воздух и сгустившейся под карнизом); либо как украшенные античными мастерами посредством полихромной техники, аналогичной обоим ионическим фризам (ближнему и удаленному), причем в верхней части метопы сосредоточены золотистые «инклюзии», а в нижней преобладают тусклые цвета. Мастер прибегает к сложному, чуть ли не алхимическому, синтезу, соединившему объективную реконструкцию, академический метод и достижения европейского пленэризма, колористические новации импрессионистов и дивизионистов.

Заключение

Утверждать, что серия картин «Призраки Эллады» В.Д. Поленова несет в себе черты программности, можно по ряду причин. Цикл написан на основе одноименной оперы, которая сама по себе является программным произведением, и поленовских же декораций к ней. То есть в данном случае мы имеем дело даже не просто с программой, а с *программной* программой. Столь основательно фундированный художественный проект вряд ли мог осуществляться художником только ради тиражирования композиционного и образного решения, однажды удачно найденного, просто как ряд авторских повторений. Представляется перспективной исследовательская гипотеза, согласно которой серия вариантов композиционных и колористических решений темы рассматривалась художником как творческая лаборатория для исследования значимой художественной проблемы. Поленов в своем цикле ищет собственный ответ на вопрос общехудожественного, культурологического и отчасти просветительского, культуртрегерского значения: как примирить обновленную картину Античности (и в особенности новейшие теоретические концепции античной полихромии) — с одной стороны, и систему ценностей, от которой человек (тем более художник академической школы), эстетический вкус которого сформировался в русле новоевропейской классической культуры,

ни за что не сможет отказаться,— с другой. Это дает основание рассматривать «Призраки Эллады» в качестве программного цикла и в том значении понятия, которое предполагает, что произведение, обладающее этим качеством, как бы выходит за пределы самого себя, генерируя и транслируя смыслы, превышающие как сюжетно-фабульное,

так и образно-символическое его наполнение. В поленовском цикле эта трансцендирующая сущность — соотношение реальной античности, оказавшейся доступной путем научной реконструкции, и Античности, как эллинистической парадигмы европейской культуры; феномена и идеи Античности.

Список источников

1. Тюхменёва Е.А. К истории сочинения и осуществления программ произведений искусства в России в первой половине – середине XVIII века // Русское искусство Нового времени : сб. ст. Вып. 9: Из истории Императорской Академии художеств / сост. и науч. ред. И.В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 53–79.
2. Мамардашвили М.К. Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. 832 с.
3. Сечин А.Г. «Утро помещицы» — программное произведение А.Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. № 4. С. 649–673.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.405>.
4. Карпова Т.Л. Семирадский и Поленов // Художественная культура. 2020. № 4 (35). С. 184–211.
5. Пастон Э.В. Образы «эллинизма» в творчестве Василия Поленова // Русское искусство. 2016. № 2. С. 86–95.
6. Пастон Э.В. Василий Поленов. От золотого к серебряному веку // Третьяковская галерея. 2019. № 3 (64). С. 4–35.
7. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 840 с.
8. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. [СПб.]: Типография Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. 156 с.
9. Вёрман К. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних веков до XIX столетия. СПб.: ООО «Издательство Полигон», 2000. 944 с. (История искусства всех времен и народов. Т. 1).
10. Грибер Ю.А. Цветовое поле города в истории европейской культуры. М.: Согласие, 2012. 304 с.
11. Furtwängler A., Fiechter E.R., Thiersch H. Aegina: das Heiligtum der Aphaia. München: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, 1906. 130 Tafeln.
12. Revue générale de l'architecture et des travaux publics : journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires / Sous la direction de César Daly. Vol. 16. Paris: Bureau de la revue, 1858. 416 p., 60 pl.

References

1. Tyukhmeneva, E.A. (2005) 'On the history of the composition and implementation of art programs in Russia in the first half to the mid-18th century', in Ryazantsev, I.V. (ed.) *Russian Art of the New Time. Vol. 9: From the history of the Imperial Academy of Arts*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., pp. 53–79. (In Russ.)
2. Mamardashvili, M.K. (2002) *Philosophical readings*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (In Russ.)
3. Sechin, A.G. (2021) 'The Morning of a Lady of the Manor as a programme work of Alexey Venetsianov. On the issue of the academic method in the artist's theory and practices', *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 11(4), pp. 649–673. doi:10.21638/spbu15.2021.405. (In Russ.)
4. Karpova, T.L. (2020) 'Siemiradzki and Polenov', *Khudozhestvennaya kultura = Art and Culture Studies*, (4), pp. 184–211. (In Russ.)
5. Paston, E.V. (2016) 'Images of "Hellenism" in the work of Vasily Polenov', *Russkoe iskusstvo = Russian Art*, (2), pp. 86–95. (In Russ.)
6. Paston, E.V. (2019) 'Vasily Polenov. From the Golden to the Silver Age', *Tretyakov Gallery Magazine*, (3), pp. 4–35. (In Russ.)
7. Sakharova, E.V. (1964) *Vasily Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of a family of artists*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
8. Urvanov, I.F. (1793) *A brief guide to the knowledge of drawing and painting of the historical genre, based on speculation and experiments*. Saint Petersburg: Tipografiya Morskago shlyakhetnago kadetskago korpusa. (In Russ.)
9. Woermann, K. (2000) *The art of primitive tribes, the peoples of the pre-Christian era and the population of Asia and Africa from ancient times to the 19th century*. Saint Petersburg: Poligon Publ. (In Russ.)
10. Griber, Yu.A. (2012) *Urban color in the history of European culture*. Moscow: Soglasie Publ. (In Russ.)
11. Furtwängler, A., Fiechter, E.R. and Thiersch, H. (1906) *Aegina: das Heiligtum der Aphaia*. München: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften. (In Germ.)
12. Daly, C. (ed.) (1858) *Revue générale de l'architecture et des travaux publics : journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires. Vol. 16*. Paris: Bureau de la revue. (In French)

Информация об авторе

Мережников Андрей Николаевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, merejnikov7@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 1107-3115.

Information about the author

Andrey Nikolaevich Merezhnikov, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of Art History, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, merejnikov7@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 1107-3115.

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

Статья поступила в редакцию 16.12.2025; одобрена после рецензирования 14.01.2026; принята к публикации 16.01.2026.

The article was received by the editorial board on 16 December 2025; approved after reviewing on 14 January 2026; accepted for publication on 16 January 2026.



Научная статья
УДК 7.033.5...4:745/749
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.009

Мастерская Эмбриаки как исторический конструкт

Савченкова Анна Андреевна



Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация
Anna.ptasha@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-код (Science Index): 9992-3552

Аннотация. На протяжении многих десятилетий большая часть итальянской костяной продукции XIV–XV веков приписывалась мастерской Эмбриаки. Неразрывная связь предметов и имени фактически стала удобным и привычным шаблоном для музейных каталогов и аукционных продаж. Тем не менее при ближайшем рассмотрении оказывается, что «мастерская Эмбриаки» — это историографический фантом, не имеющий под собой твердого основания. Имя «Эмбриаки» в действительности следует расшифровывать как Убриаки или Обриаки, а стоит за ним вовсе не ремесленник и создатель костяных ларцов и триптихов, а Бальдассаре Убриаки — итальянский купец и банкир, патрон церкви Санта Мария Новелла, доверенное лицо Карла IV, Ричарда II Бордоского, Мартина I Арагонского и Джан Галеаццо Висконти, владелец разветвленной сети ремесленных мастерских, функционировавших во Флоренции, Венеции и Париже. Сведения о владельце недостаточны, чтобы судить об организации боттеги, стиле ее продукции и даже о точных годах ее работы. Личность главного мастера Эмбриаки — Джованни ди Якопо — дает еще меньше сведений. И потому самым продуктивным путем изучения резных предметов из кости и развенчания мифа о вездесущих и «всеохватных» Эмбриаки представляется разделение корпуса памятников по разнообразным параметрам: сюжетам, качеству исполнения, стилю, дополнительным архитектурным и орнаментальным элементам, сочетанию костяных плакеток с интарсией. Этот подход, разработанный Эленой Мерлини, предложившей четыре дополнительных группы мастеров, может быть расширен и на памятники-пастиши, некоторые из которых находятся в российских музейных коллекциях, и на отдельные фрагменты, утратившие свои основания. Подробное знакомство со всеми аспектами бытования и изучения «мастерской Эмбриаки» дает основание считать этот термин если не устаревшим и совершенно неактуальным, то хотя бы требующим большой осторожности исследователей и ясного разделения роскошной продукции, выходящей из рук ремесленников, которые состояли на службе у Бальдассаре Убриаки примерно в 1370–1410-е годы, и итальянской костяной резьбы XIV–XV веков в целом. Последняя, как и любое большое явление, была чрезвычайно разнообразна, и за неимением более конкретных источников о создателях и заказчиках именно костяные произведения Позднего Средневековья и Раннего Возрождения могут стать главными источниками информации об отдельном направлении художественного ремесла.

Ключевые слова: боттега Эмбриаки, Бальдассаре Убриаки, резная кость, декоративно-прикладное искусство, искусство западного Средневековья, искусство эпохи Возрождения, организация мастерской, Флоренция, Вен

Для цитирования: Савченкова А.А. Мастерская Эмбриаки как исторический конструкт // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 162–179.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1271>.

Original article

Embriachi workshop as a historical construct

Anna A. Savchenkova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Anna.ptasha@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-code (Science Index): 9992-3552

Abstract. For many decades, the majority of Italian ivory production from the 14th and 15th centuries was attributed to the Embriachi workshop. The inextricable link between the object and the name effectively became a convenient and familiar rubber stamp for museum catalogues and auction sales. However, upon closer examination, it becomes clear that the “Embriachi workshop” is a historiographical phantom with no solid foundation. The name “Embriachi” should actually be deciphered as Ubriachi or Obriachi; it stands not for an artisan of ivory caskets and triptychs, but for Baldassare Ubriachi — an Italian merchant and banker, patron of the church of Santa Maria Novella, confidant of Charles IV, Richard II of Bordeaux, Martin I of Aragon, and Gian Galeazzo Visconti, and owner of an extensive network of artisan workshops operating in Florence, Venice, and Paris. Information about the owner is insufficient to determine the organisation of the bottega, the style of its production, or even the precise years of its operation. The identity of the Embriachi’s head craftsman, Giovanni di Jacopo, provides even less information. Therefore, the most productive way to study carved bone objects and demolish the myth of the ubiquitous and “all-encompassing” Embriachi seems to be to divide the corpus of pieces according to various parameters: subject matter, quality of execution, style, additional architectural and ornamental elements, and the combination of bone plaques with inlay. This approach, developed by Elena Merlini, who proposed four additional groups of craftsmen, can be expanded to include pastiches, some of which are in Russian museum collections, and individual fragments that have lost their mounts. A detailed examination of all aspects of the existence and study of the “Embriachi workshop” suggests that this term is, if not outdated and completely irrelevant, then at least one that requires great caution from researchers and a clear distinction between the luxury products produced by the artisans who served Baldassare Ubriachi from approximately the 1370s to the 1410s and Italian bone carving in general from the 14th and 15th centuries. The latter, like any major phenomenon, was extremely diverse, and in the absence of more specific sources on the creators and patrons, it is the bone works of the Late Middle Ages and Early Renaissance that may become the primary sources of information on a distinct artistic movement.

Keywords: Embriachi workshop, Baldassare Ubriachi, ivory carving, bone carving, applied arts, Medieval art, Renaissance art, workshop setup, Florence, Venice, lordly commissions, history of art history, artistic succession

For citation: Savchenkova, A.A. (2026) ‘Embriachi workshop as a historical construct’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 162–179. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.009.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1271>. (In Russ.)

Введение

Увидев в залах итальянского музея хотя бы небольшую витрину с предметами из резной кости, можно не сомневаться, что среди этикеток обнаружится подпись «мастерская Эмбриаки» (ит. *Bottega degli Embriachi*). Эта атрибуция, в изучении декоративно-прикладного искусства

Позднего Средневековья и Раннего Возрождения в Италии превратившаяся в общее место, распространяется на предметы разных периодов, функций, размеров, стилей, тщательности исполнения, регионов и даже материалов, и потому возникают вполне обоснованные вопросы о том, кем были те Эмбриаки и как им удавалось

создавать продукцию, столь неровную по качеству и впечатляющую по количеству. Однако ответ на, как могло бы показаться, нетрудный вопрос превращается в самостоятельное исследование, затрагивающее как историю самой боттеги в конце XIV – начале XV века, так и историю ее изучения в XIX–XXI столетиях.

Изучение «мастерской Эмбриаки», получившей свое устоявшееся наименование благодаря Луке Бельтрами [1, р. 104–109], началось в конце XIX века: отправной точкой следует считать фундаментальную работу Юлиуса фон Шлоссера, посвященную светской продукции Эмбриаки, которая была создана в Венеции [2]. После этой первопроходческой работы в науке установилась странная тишина, в которой имя Эмбриаки не звучало вплоть до 1978 года — тогда Ричард Трекслер опубликовал основополагающее архивное исследование «Волхвы въезжают во Флоренцию. Убриаки во Флоренции и Венеции» [3], где изложил обнаруженное завещание Убриаки и представил в первую очередь флорентийскую, а вовсе не венецианскую, как у Юлиуса фон Шлоссера, интерпретацию его торговой, художественной и политической деятельности. Затем последовал целый ряд публикаций с краткими упоминаниями о продукции «мастерской Эмбриаки» в коллекциях музеев: в 1980–1990-е годы вышли каталоги резной кости музеев Кампани, музея Равенны, музея замка Буонконсильо в Тренто и музея Барджелло, в которых имя Эмбриаки служило скорее маркером качества продукции, нежели поистине доказанной атрибуцией. В 1988 году было издано революционное исследование Элены Мерлини [4], впервые предложившей отказаться от гегемонии Эмбриаки и рассмотреть весь корпус итальянской резной кости как продукцию разных мастерских или даже отдельных мастеров, обладавших неповторимыми техническими и стилистическими характеристиками. Подобный аккуратный подход к обращению с именем Эмбриаки был подхвачен Лучаной Мартини, которая выступила куратором масштабной выставки светских костяных ларцов с интарсией в Бреше [5]: в 2001 году Лучана Мартини предложила, не отказываясь от параметров, введенных Эленой Мерлини, при атрибуции и датировке резьбы опираться также на орнаменты и стиль деревянной интарсии, обрамляющей костяные сюжетные композиции.

В последние годы самые взвешенные и внимательные исследования были изданы Микеле Томази: отметим статью 2003 года «Древние мифы и свадебные обряды...» [6], посвященную

иконографии и функциям свадебных костяных ларцов, и масштабный труд «Памятники из кости: доссалы Эмбриаки и их заказчики» 2010 года [7], в котором автор сосредоточил свое внимание на трех самых крупных религиозных заказах, исполненных мастерской Эмбриаки. В отечественной историографии Эмбриаки были названы в популярной книге «В мире замков и соборов» М.Я. Крыжановской [8] и в каталоге западноевропейской резной кости из коллекции Государственного Эрмитажа [9], однако в этих публикациях мастерская удостоилась лишь краткого упоминания.

Следовательно, целью нашего исследования станет не только изучение феномена Эмбриаки и предложение некоторых параметров для доказательной атрибуции, но и знакомство русскоязычных исследователей с современным взглядом на состояние проблемы. Как кажется, возможность разобраться, что скрывается за устоявшимся термином «мастерская Эмбриаки», особенно важна теперь, когда в экспозициях и на выставках Государственного Эрмитажа, Государственного исторического музея и Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина всё чаще фигурируют отдельные плакетки и цельные произведения из резной кости, исторически также ассоциировавшиеся с мастерской Эмбриаки. Для выявления характеристик «мастерской Эмбриаки» будут использованы формально-стилистический, иконографический, историко-описательный, биографический и сравнительный методы.

Важно подчеркнуть, что человека или семейства с именем «Эмбриаки» никогда не существовало. Общепринятое фамильное обозначение оказывается результатом не совсем корректной транскрипции конца XIX века, придуманной исследователем Лукой Бельтрами [1, р. 104–109] и тремя годами позже подхваченной Юлиусом фон Шлоссером [2]. В оригинальных документах Павийской Чертозы близ Милана, изучением и каталогизацией которых занимался Лука Бельтрами, мы встречаем человека по имени Бальдассаре Убриаки (*Ubrichis*), Убриаги (*Ubrighis*), Обриаки (*Obriachi*) или Имбриаки (*Ymbriachis*): согласно акту оплаты от 20 февраля 1400 года, к Пасхе 1401 года приор Чертозы обязывался передать 1000 флоринов некому «Франциску»¹ (лат. *Franciscus de Masiis*) в качестве остатка платежа за одну “*tavola*”² и два костяных ларца, приобретенных у Бальдассаре [1, р. 104–105]; в платежном документе Чертозы от 1409 года Бальдассаре также был упомянут как адресат платежа. Благодаря этим документам удалось установить, что боттега Бальдассаре

¹ Этого персонажа принято связывать с флорентийским нотариусом Франческо ди Мазо де Мазо [3, р. 119].

² Вероятно, словом “*tavola*” был назван самый известный триптих из Павийской Чертозы. В более поздних источниках тот же дорогостоящий объект был упомянут как “*majestas*”: этим термином было принято обозначать высокие завершения алтарей, и именно там костяной триптих Эмбриаки изначально и находился [3, р. 119].

Убриаки, создававшая костяные предметы блестящего качества, которое могло удовлетворить даже Джан Галеаццо Висконти, была активна в 1400-е годы³. Позднее два венецианских акта 1431 и 1433 годов сообщали, что наследники Джироламо, Лоренцо и Доменико ди Антонио Убриаки делили имущество Бальдассаре и продавали резные костяные предметы и отдельные куски кости [4, р. 268], что дало основания продлевать сроки работы мастерской вплоть до 1430-х годов.

Следовательно, сам привычный термин «Эмбриаки», много лет фигурировавший в каталогах музеев и выставок, в атрибуциях и архивных исследованиях, в действительности встречается только в литературе, посвященной производству костяных предметов. Видоизменение имени владельца послужило причиной, по которой на протяжении долгого времени состоятельная и известная во Флоренции семья Убриаки не связывалась с ларцами и триптихами. Однако теперь маска «Эмбриаки» постепенно обретает очертания, сотканые из разрозненных упоминаний, финансовых выплат, изображений фамильных гербов и судебной документации.

Бальдассаре Убриаки

Под этой маской мы обнаруживаем Бальдассаре Убриаки — дипломата, купца, владельца мастерской или даже мастерских, донатора церкви Санта Мария Новелла, одного из самых влиятельных и богатых людей Флоренции второй половины XIV века.

О генеалогическом древе семейства известно немного: Бальдассаре был сыном Симоне и внуком Алиотто Убриаки, братом Алиотто и Аньооло, которые в 1360-е годы входили в Гильдию менял (ит. *Arte del Cambio*) [3, р. 81]. О биографии Бальдассаре мы узнаем из его собственного письма 1394 года его другу Франческо Датини из Прато [3, р. 82]: Бальдассаре описывал, что юношей приехал в Авиньон, папский город, где входил в итальянское братство и вместе с партнерами Якопо ди Герардо де Джуоки и Джованни д'Андреа Сеньини Бальдези владел постоянным двором, а затем основал коммерческое товарищество с флорентийцем Филиппо д'Арриго Бонайути. Уже в 1370-е годы Бальдассаре расширял свои коммерческие связи за пределами Авиньона и торговал с Пизой, Мессиной, Венецией. В 1369 году, предварительно продав императрице Елизавете жемчуг на сумму в 1200 флоринов, он получил звание графа Палатина от самого императора Священной римской империи Карла IV [3, р. 84], и с тех пор страсть к путешествиям и прелестям придворной жизни не покидала Бальдассаре. В 1360–1370-е годы

он вместе с Якопо ди Герардо де Джуоки и Джованни д'Андреа ди Сеньино Бальдези, своими торговыми партнерами, стал патроном храма Санта Мария Новелла [3, р. 85], выстроил и отделал капеллу Убриаки, посвященную святым волхвам, которых считал своими покровителями как из-за имени Бальдассаре, так и из-за постоянных странствий. До сих пор на капителях колонн Большого двора (ит. *Chiostro Grande*) и на восточной стене капеллы пребывают геральдические символы семейства Убриаки — утки (ил. 1). На каждой изображенной птице можно рассмотреть красные кресты, нанесенные уже после заговора Чомпи 1378 года. Именно тогда Бальдассаре по решению приоров, капитанов гильдий и лидеров партии гвельфов был официально «переведен» в пополаны и гвельфы, хотя происходил он из старинной семьи гибеллинов [3, р. 90]. Как предполагал Ричард Трекслер, коммерческие операции Убриаки были основополагающими для функционирования экономики Флоренции, и потому его политические и торговые права не должны были быть ограничены новыми постановлениями, касавшимися гибеллинов [3, р. 90]. В 1380-е годы Бальдассаре Убриаки поменял своего царственного покровителя и избрал новыми благодетелями Ричарда II Английского [3, р. 96] и его супругу Анну Богемскую, дочь уже знакомых нам Карла IV и императрицы Елизаветы. Благодаря письму другу Бальдассаре Симоне д'Андреа Белланди [3, р. 96] удалось установить, что Убриаки планировал поездку в Ирландию для встречи с королем, а также готовил для него большую карту морских просторов. Этой встрече не было суждено состояться: в 1399 году Ричард II был свергнут Генрихом Болингброком и заключен в замок Понтефракт, где вскоре скончался. В 1390-е годы Бальдассаре неоднократно встречался с королем Мартином I Арагонским и выполнил для него ряд почетных заказов, в том числе и навигационные карты [3, р. 116–125].

Уже с конца 1380-х годов Бальдассаре Убриаки постепенно захватывал рычаги влияния во Флоренции: вместе с Гуччо ди Чино Бартолини де Нобили он основал банковскую компанию, приобрел земли внутри города и за его пределами и в 1389 году легитимизировал своих сыновей Бенедетто и Алессандро как законных наследников [3, р. 99–109]. Однако в период с 1395 по 1401 год разбогатевшего и остепенившегося Бальдассаре ожидал целый ряд испытаний, которые привели к кризису его положения в городе и вынудили не только покинуть Флоренцию, но и оставить всякие надежды передать сыновьям земли и накопления, а самому быть упокоенным в капелле Убриаки в церкви Санта Мария Новелла. Финансовый

³ В середине XX века кругу Эмбриаки приписывали костяные произведения, созданные с 1360-х по 1490-е годы, то есть более чем за 100 лет [10, р. 245].



1. Неизвестный мастер.
Восточная стена
капеллы Убриаки,
церковь Санта Мария
Новелла.

1370-е.

Флоренция.

Изображение из открытых
источников

и репутационный крах Убриаки исследователи объясняют несколькими причинами [3, р. 109–110]: во-первых, судебные иски против Бальдассаре с требованиями компенсации в виде денежных средств и имущества подавали его зятя Рекко Каппони (муж дочери Бальдассаре Неры) и Пьеро Даванцати (муж Лизабетты Убриаки), которые не были удовлетворены невыплатой обещанного им приданого. Во-вторых, Бальдассаре избрал неудачную стратегию банковских выплат и политической поддержки во время войны коммуны с Джан Галеаццо Висконти, буквально выступив кредитором и распорядителем главного врага Флоренции.

В период между концом 1395 и 1398 годом Бальдассаре выдал замуж свою третью дочь Джиневру [3, р. 111]. В отличие от старших сестер, Джиневра стала женой не знатного флорентийца, а своего венецианского родственника — Антонио ди Томмазо дельи Убриаки, и именно с венецианской линией семейства Убриаки Бальдассаре, вполне в духе Короля Лира, с тех пор связал свою

жизнь и торговые предприятия. Венецианская ветвь рода берет начало от мессера Манфредо дельи Убриаки, который был гражданином Вероны, но уже его наследники — сыновья Марко и Мазо и внуки Джованни, Антонио и Манфредо — были полноправными гражданами венецианской республики [3, р. 111]. Согласно завещанию Бальдассаре Убриаки, написанному в 1395 году, в случае его смерти именно Джованни должен был стать наследником и исполнителем воли, то есть связь флорентийского и венецианского кланов была тесной и до брака Джиневры и Антонио [3, р. 112–113]. Что важнее для нас в контексте изучения боттеги Эмбриаки, в завещании 1395 года Бальдассаре ясно обозначил, что ведение хозяйства и воспитание детей в случае своей кончины он поручает некому Джованни ди Якопо, «мастеру работ с костью» [3, р. 113]. Принято считать, что именно этот Джованни ди Якопо и был фактическим руководителем мастерской резьбы по кости, а также учителем сына Бальдассаре Бенедетто, который стал художником и мастером работы со стеклом.

**2. Мастерская
во владении
Бальдассаре Убриаки.
Триптих со сценами
жизни Христа,
Мадонны, волхвов
и прорицателя Валаама
для Чертозы в Павии.**

1396–1400.

Дерево, кость, маркетри.

254 × 242.

Павия, Чертоза,

сакристия.

Изображение из открытых
источников



Однако после переезда в Венецию политические авантюры и путешествия Бальдассаре не прекратились: покинув Флоренцию, он получил полное моральное право [3, р. 119] вести торговые дела миланского герцога Джан Галеаццо Висконти, для которого — точнее, для Чертозы в Павии — в 1396 году выполнил костяной триптих с сюжетами из жизни Христа, Девы Марии, прорицателя Валаама и трех волхвов (ил. 2). Отметим, что Бальдассаре был посвящен в планы герцога по захвату Генуи, Пизы и Венеции и, несмотря на свои личные связи с Флоренцией и Венецией, всё равно выступал банкиром и доверенным лицом политического противника родных городов [3, р. 123]. За долги перед зятьями и службу миланскому герцогу в 1401 году все товары и владения Бальдассаре во Флоренции были арестованы и в дальнейшем переданы кредиторам или распроданы [3, р. 126].

Потеряв флорентийскую собственность и, стоит предполагать, мастерскую, Бальдассаре продолжал владеть какой-то частью боттеги,

существовавшей в Венеции в контраде Санта Лючия, а также, вероятно, лавкой в Париже, где Бальдассаре вместе с Джованни Убриаки жил в 1401–1402 годах и руководил исполнением крупного заказа Жана, герцога Беррийского, на монументальный костяной триптих для монастыря Пуасси (ил. 3). Уже в 1406 году Джованни, утративший доверие Бальдассаре из-за финансовых махинаций, переехал в Рим, а Антонио, отвечавший за руководство костяной мастерской, унаследовал венецианские и парижские дела [3, р. 132]. В 1411 году Антонио скончался, оставив Джиневру и маленьких детей на попечение брата Джованни, однако тот, очевидно, храня обиду на Бальдассаре, не выделял семье покойного брата причитавшиеся им средства [3, р. 137]. Не существует никаких доказательств, кроме позднего упоминания во флорентийском катасто 1469–1470 годов [3, р. 131], где потомок Бальдассаре Лоренцо, ни разу не встречавший Бальдассаре, обозначил своего давно почившего родственника как



**3. Мастерская
во владении
Бальдассаре Убриаки.
Триптих со сценами
жизни Христа, Иоанна
Крестителя и Иоанна
Евангелиста
для монастыря Пуасси.**

Ок. 1397.

Дерево, кость, маркетри.
276,5 × 236.

Париж, Лувр, Inv. MR 379.

Источник:

collections.louvre.fr

“sculptor”, что Бальдассаре сам был скульптором, художником или резчиком и имел к костяной продукции, выпускаемой боттегой в его владении, отношение более непосредственное, чем любой предприниматель и торговец имеет к своей *impresa*. Сын Бальдассаре, Бенедетто, напротив, обучился ремеслу росписи стекла и украшения стеклянных сосудов нитями-налепами в Венеции у Джованни ди Якопо, а впоследствии совершенствовал свою технику в Арагоне и на Майорке, где славился как талантливый мастер [3, p. 133].

В 1431 году три сына Антонио Убриаки — Лоренцо, Джироламо и Доменико — разделили имущество, имевшееся в доме, и на этом история боттеги Эмбриаки прекратилась [3, p. 140]. Однако не прервалась память о семье: в 1434 году во Флоренцию с официальным визитом прибыл папа Евгений IV и, по сообщению Бартоломео дель Коратца, остановился «в доме аббата, в том месте, что некогда принадлежало Бальдассаре Убриаки, где волхвы, за городскими воротами, у подножия Монте Оливето, по дороге от ворот Сан Фреддиано» [3, p. 145]. Вероятно, этот дом Бальдассаре потерял вследствие изъятия имущества в 1401 году, затем владение выкупил его зять Рекко Каппони, заявлявший о своих правах на капитал Убриаки в том размере, в котором он не был выплачен ему по свадебному соглашению перед бракосочетанием с Нерой Убриаки [3, p. 129].

Очевидно, Бальдассаре Убриаки прекрасно понимал вкусы и ожидания своих покупателей, так как сам происходил из их среды: он был образованным и начитанным купцом, придворным мужем и интеллектуалом, чьи связи простирались на обширные территории далеко за пределами Флоренции и Венеции. О литературных увлечениях Бальдассаре мы можем судить по косвенным сведениям: в 1370 году он приобрел «Новую Хронику» Джованни Виллани, а затем даже удостоился посвящения сонета авторства Альберто дельи Альбицци, который в 1380-е годы покинул двор Карла IV Богемского, вернулся во Флоренцию и вел активную переписку с самыми властными и просвещенными людьми города — Антонио дельи Альберти, Джованни Никколи, Роберто де Росси, Джино ли Нери Каппони и Ванни Кастеллани [6, p. 140].

Итак, биография Бальдассаре Убриаки и его наследников доказывает, что, несмотря на все перипетии истории и очень сложные дипломатические, политические и экономические связи, сам Убриаки был только владельцем мастерской по изготовлению костяных предметов, а вовсе не ремесленником, который мог дать свое имя триптихам, ларцам или зеркалам. Постоянные путешествия Бальдассаре усложняют локализацию предметов: исследователи так и не пришли

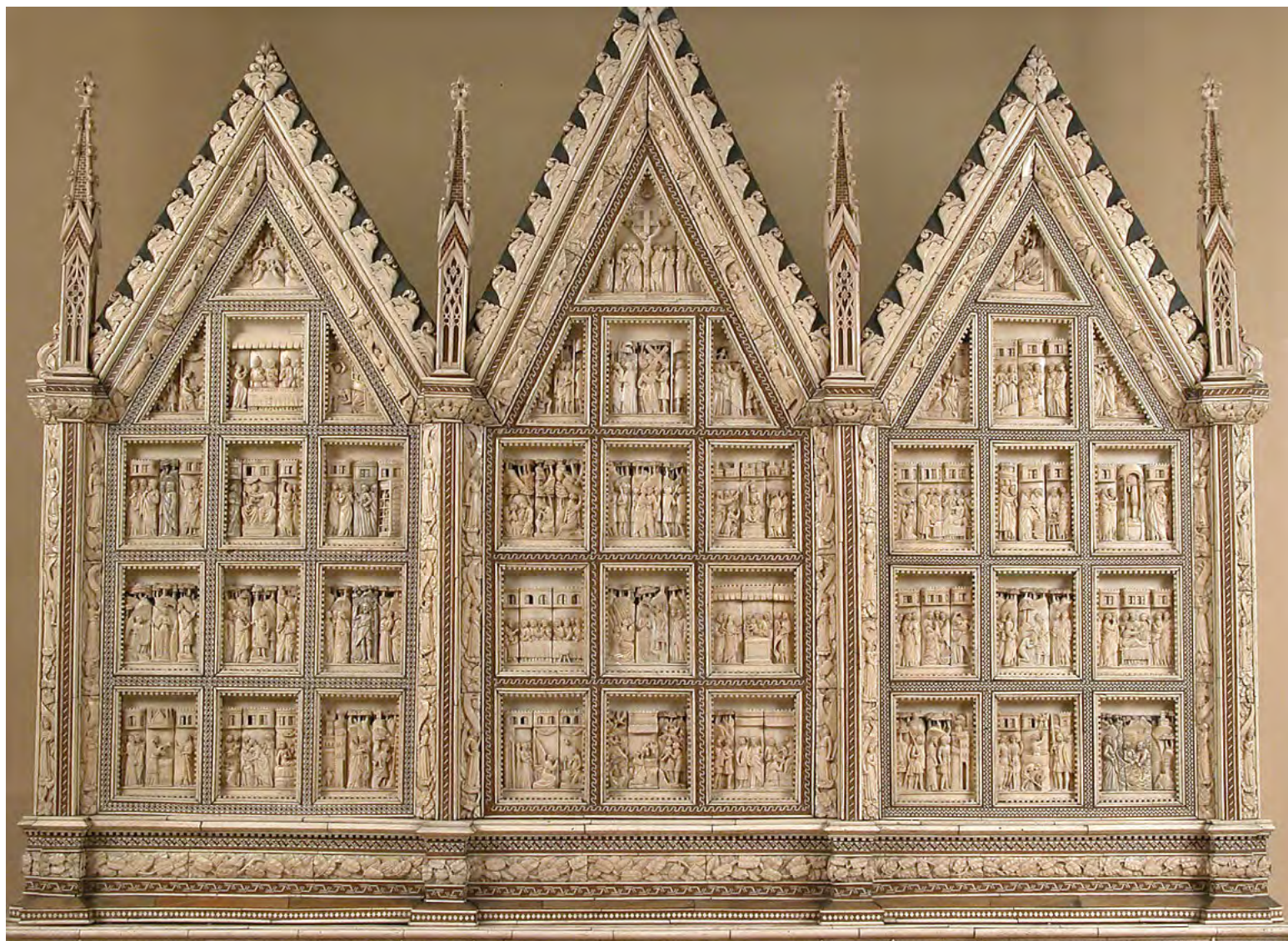
к консенсусу, переехала ли боттега Эмбриаки из Флоренции в Венецию или продолжала свою работу одновременно в двух городах. Неизвестно, когда боттега была окончательно закрыта — со смертью Джованни ди Якопо, самого Бальдассаре или при разделе имущества его наследниками. Кроме того, неясно, существовала ли в Париже отдельная мастерская или лавка, отвечавшая за изготовление или реализацию товаров Эмбриаки для французских аристократов, аббатства Клюни и монастыря в Пуасси. Несмотря на переезды боттеги и сотрудничество с венценосными заказчиками из разных земель, характер мастерской Эмбриаки всегда оставался исключительно флорентийским: это проявлялось и в выборе классических сюжетов, и во внимании к перспективной иллюзионистической интарсии, далекой от ориентализирующего вкуса венецианских мастеров деревянной мозаики [5, p. 15]. Вероятно, этот флорентийский дух был связан с личными предпочтениями Джованни ди Якопо как главного мастера боттеги. Хронология жизни Бальдассаре, восстановленная по его политическим выступлениям, письмам и гражданским актам, лишь подтверждает датировку самых крупных и известных сакральных заказов и никак не помогает разобраться в огромном массиве светской продукции, выпускавшейся его боттегой. Сложная и запутанная судьба Бальдассаре Убриаки оказывается увлекательным историческим сюжетом, требующим отдельного изучения, однако она крайне мало помогает понять «мастерскую Эмбриаки» как цельный феномен.

Джованни ди Якопо

Еще меньше секретов раскрыла фигура Джованни ди Якопо, «главного мастера» Эмбриаки. Известно, что Джованни был флорентийцем по происхождению, что его стиль сформировался во Флоренции в 1360–1370-е годы, что в 1401 году он был близок к дому Бальдассаре и в случае смерти последнего должен был заменить подраставшим детям отца, а также что к 1406 году он уже умер или утратил свое влияние в боттеге [5, p. 17]. Очевидно, этих сведений недостаточно, чтобы судить об эволюции или художественных предпочтениях самого мастера, а также об организации боттеги под его началом.

Продукция

Продукция боттеги, принадлежавшей Бальдассаре, чрезвычайно разнообразна и неоднородна. Среди произведений мастерской можно выделить две основные группы предметов: продукцию светского характера — шкатулки, рамы зеркал, рукояти кинжалов, а также религиозные заказы, среди которых назовем миниатюрные предметы



**4. Мастерская
во владении
Бальдассаре Убриаки.
Триптих со сценами
жизни Христа, Иоанна
Крестителя и Иоанна
Евангелиста
для аббатства
Клюни.**

Конец XIV в.

Дерево, кость,

интарсия, рог.

128,3 × 153,7.

Нью-Йорк,

Музей Метрополитен,

Inv. 17.190.489.

Источник: metmuseum.org

частного благочестия (например, маленькие складные триптихи и плакетки для целования мира) и монументальные алтарные триптихи, подобные тем, что были заказаны аббатством Клюни (ил. 4), Жаном I Великолепным, герцогом Беррийским, Филиппом II Смелым, герцогом Бургундским, или Джан Галеаццо Висконти, герцогом Милана [7, р. 13]. Столь роскошные заказные произведения для боттеги Эмбриаки были скорее исключением, чем правилом, тогда как большая часть продукции была типизированной и шла на открытый рынок итальянских городов [6, р. 126]. Это означает, что сюжеты, отобранные для ларцов, рукояток ножей и гравюров, должны были быть знакомы и понятны обеспеченным покупателям и соответствовали литературным предпочтениям эпохи.

Даже материал, на протяжении многих лет служивший фактическим синонимом имени Эмбриаки, — слоновая кость — не может выступать неизменной характеристикой боттеги: только отдельные части самых роскошных триптихов (например, триптиха Чертозы в Павии) были

выполнены из подлинной слоновой кости, тогда как большая часть декоративных плакеток вырезалась из значительно более дешевой цевки — костей лошадей, коров и другого крупного рогатого скота [8, с. 51]. Порой в относительно современных каталогах и исследованиях встречаются указания, будто большой триптих Чертозы был выполнен в боттеге Эмбриаки из клыков моржа [10, р. 244] или гиппопотама [3, р. 118; 4, р. 276; 5, р. 14], однако в изысканиях последних лет такая информация не фигурирует [7, р. 233], и, как кажется, это неподтверждаемое замечание следует объяснять, во-первых, труднодоступностью памятника для научного анализа вследствие его расположения в Старой Сакристии Чертозы, во-вторых, переменчивостью цвета цевки и слоновой кости, оттенки которых в триптихе Волхвов варьируются от серо-голубоватого до кремново-бежевого и, наконец, историческим анекдотом, который мигрировал между заметками путешественников XVIII века. Так, в 1729 году Йоханн Георг Кейсслер восхищался тонкой резьбой по кости бегемота в сакристии Чертозы, в 1791 ему вторил испанец Хуан Андрес,

**5. Мастерская
во владении
Бальдассаре Убриаки.
Ларец со сценами
истории Пирама
и Фисбы.**

Ок. 1390–1410.

Дерево, кость,
интарсия, рог.

30,5 × 28.

Музей Виктории
и Альберта, Лондон,
Inv. 5624&2-1859.

Источник:
collections.vam.ac.uk



считавший резные зубы гиппопотама имитацией драгоценной слоновой кости [7, р. 7–8].

Долгое время именно мастерская Эмбриаки как единственно достоверно существовавшая и одаренная фамилией владельца давала свое имя всем костяным работам Северной и Центральной Италии, созданным в 1370–1430-е годы [11, р. 751].

Первая попытка разделить руки мастеров и уловить неповторимые черты мастерской Эмбриаки была предпринята Эленой Мерлини в 1988 году. В своей статье Мерлини строго

ограничивала датировку предметов «боттеги во владении Эмбриаки» первым десятилетием XV века, то есть годами исчезновения из источников главного мастера Джованни ди Якопо, и не считала возможным изготовление предметов высочайшего качества наследниками и следующими поколениями учеников [4, р. 269]. Рассматривая ларцы мастерской Эмбриаки, Мерлини отмечала, что почти все они имеют сложную шести- или восьмигранную форму (ил. 5), а редкие прямоугольные образцы намного крупнее и весомее более поздних миниатюрных шкатулок



**6. Мастерская
во владении
Бальдассаре Убриаки
или ранние
подражатели.
Ларец с парами.**

Конец XIV в.

Дерево, кость, интарсия,
позолота.

18 × 24 × 14.

Музей Коррер,

Венеция,

Inv. Cl. XVIII n. 0001.

Изображение из открытых
источников

мастеров-подражателей [4, p. 273]. По качеству исполнения ларцы Эмбриаки близки триптиху из Павии и разрозненным фрагментам павийских ларцов из Музея Метрополитен (Нью-Йорк, Inv. 17.190.490a, b). Круг сюжетов на светских ларцах Эмбриаки органичен: здесь мы встретим легенду о рыцаре Элиасе, мифы о Парисе и Елене, Пираме и Фисбе, Ясоне и Медее, историю о Золотом орле (*Il Pecorone*) Джованни Фьорентино и новеллу о Гризельде из «Декамерона» Боккаччо [5, p. 15]. Подчеркнем, что ремесленники Эмбриаки, в отличие от французских резчиков, самостоятельно разрабатывали иконографические схемы, не опираясь на художественные решения, принятые в иллюминированных манускриптах [6, p. 137]. Нарратив всегда выстроен ясно и последовательно, с большим вниманием к деталям — в том числе и к пейзажу, который всегда присутствует на заднем плане плакеток, хоть и представлен весьма условным и обобщенным. Замечание об изображении

обжитой среды чрезвычайно важно и подчеркивает почти ювелирную технику мастеров Эмбриаки: дело в том, что для работы в боттеге выбирали тонкие пластины кости, поэтому бережно прорезать толщю цевки в несколько слоев и визуально разделить передний план с персонажами и задний план с деревьями и строениями было отнюдь не простой задачей. Ремесленники Эмбриаки не только справлялись с несколькими пластами рельефа, но и вырезали тонкие ажурные завершения крон деревьев и зданий, которые в самой шкатулке закрепляли на раскрашенных лазурных подложках, символизируя небо. Таким образом, завершение пластин не было прямым — они подобно тонкому кружеву вились по синему фону, что, с одной стороны, делало сцены более живописными и разнообразными, с другой — истончало цевку и увеличивало риски сломов и трещин как во время работы, так и в дальнейшем, при использовании шкатулок. Фигуры на ларцах грациозны,

7. Мастерская истории Сусанны I. Ларец с историей Сусанны.

Первая половина XV века.
Дерево, кость, интарсия.
Галерея герцогов Эсте,
Модена.
Изображение из открытых источников



но из-за низкого рельефа довольно статичны: их связь с основой никогда не нарушается, и персонажи остаются погруженными в свой замкнутый мир оживающего мифа. Контраст пейзажа и героев подчеркнут цветными акцентами красной, зеленой и золотой краски, которыми художники покрывали костяные фигурки. На крышках ларцов Эмбриаки мы обнаруживаем образы добродетелей или обнаженные мужские фигуры крылатых гениев, поддерживающих щиты с гербами семейств или флоральные венки. Деревянные поверхности всех произведений Эмбриаки украшены интарсией высочайшего качества: в ней кусочки дерева разных оттенков сочетаются с фрагментами цевки, перламутра и рога, образуя сложные перспективные построения, напоминающие ренессансные геометрические штудии и постепенно отходящие от плоскостности и орнаментальности чертозианской мозаики [5, р. 9]. В начале XV века, вероятно, после смерти Джованни ди Якопо, ларцы Эмбриаки постепенно уменьшались в размере и упрощались в качестве исполнения и в сюжетах [4, р. 275]: всё чаще мифологические нарративы заменяли на ряды пар дам и господ (ил. 6), запечатленных в немом диалоге, однако огромный интерес к витиеватой иллюзионистической интарсии, качественная полировка плакеток и внимание к лицам персонажей и деталям пейзажа (особенно привычным Эмбриаки пиниям с высокими кронами и башенкам городов) оставались отличительными

чертами боттеги вплоть до начала второго десятилетия XV века.

Следующая группа мастеров, которую выделила Елена Мерлини, получила условное название «Мастерской истории Сусанны» благодаря своему неизменному морализаторскому сюжету [4, р. 276]. Юлиус фон Шлоссер видел в этих работах первой половины XV века позднюю стадию мастерской Эмбриаки [2, S. 272], однако никаких связующих звеньев обнаружить не удалось. Между тем все различия в подходе убеждали исследователей в том, что эта мастерская была совершенно независимой группой резчиков: был утерян природный натурализм Эмбриаки, позы персонажей стали неуклюжими и неестественными, рельеф стал намного выше, плакетки — толще, архитектурные мотивы были сокращены до одного тонкого карниза, к которому прибавились тяжелые пилястры с коринфскими капителями на углах шкатулок (ил. 7). Изменения коснулись и интарсии: на место перспективных построений пришли звезды с металлическими вставками из свинца и олова.

Вслед за «Мастерской историей Сусанны», очевидно, еще менее квалифицированные мастера середины и второй половины XV века начали работу над ларцами «Второй мастерской истории Сусанны» [4, р. 276]. Сохраняя верность сюжету, полюбившемуся их предшественникам, они уже не справлялись с гармоничными пропорциями и тонко прорезанными лицами героев,



8. Мастерская истории Сусанны II. Ларец с историей Сусанны.

Третья четверть XV века.
Дерево, кость, интарсия.
Национальный музей,
Равенна, Inv. 1005.
Фото: А.А. Савченкова

а их шкатулки уменьшились в размерах (ил. 8): можно предполагать, что покупателями выступали обеспеченные горожане, которые не могли позволить себе приобрести масштабные ларцы с костяными плакетками. Всё развитие сюжетов таких ларцов устроено линейно, без стремления играть с пространством и разными ракурсами, невысокие фигуры лишены готической грации изгибов и поз, а солдаты на углах шкатулок показаны в антикизированных доспехах [5, р. 19]. Можно было бы усматривать в произведениях «Второй мастерской Сусанны» окончательный упадок традиции, однако сейчас это изменение вкуса все чаще связывают с общим увлечением

Античностью и сухим выверенным языком Андреа Мантеньи [5, р. 19].

Совершенно особый стиль для себя избрали ремесленники «Мастерской штриховки» (ит. *Bottega a tratteggi*): поверхности плакеток они покрывали полосочками штриховки⁴, чтобы передать графический эффект наброска, в фигурах отказывались от мягкости и пластичности мастерской Эмбриаки, а в архитектурных деталях отдавали предпочтение фризу с дентикулами (ил. 9). Этой мастерской не были чужды трогательные народные детали: отдавая дань своим известным «праотцам» в выборе нарратива о детстве и юности Париса, они сосредоточивали внимание на обуви

⁴ Похожий прием штриховки использовался в венецианской и феррарской керамике XV века, откуда, возможно, был позаимствован резчиками как необычный способ сделать кость матовой и более тактильной [5, р. 19].

9. Мастерская

штриховки.

Ларец с парами.

1400–1425.

Дерево, кость.

17,9 × 22,4 × 12,8.

Музей Виктории
и Альберта, Лондон.

Источник:

collections.vam.ac.uk



и costume крестьян, на пастушеских занятиях и на младенчестве главного героя [5, р. 18]. Аморины, поддерживающие гербы объединившихся семейств, в этой мастерской получали целомудренные юбочки, будто составленные из чешуйчатых складок, или широкие женские платья с круглым вырезом.

Может показаться, что все ремесленники так или иначе были последователями и, пусть и не прямыми, преемниками мастерской во владении Эмбриаки. Однако эту идейную монополию Эмбриаки нарушает группа ранних памятников так называемой «Мастерской фигур на гвоздях» (ит. *Bottega a figure inchiodate*) [4, р. 277–278]. Готицизирующая архитектура ларцов с зубчатыми завершениями башен и витыми колоннами, бессюжетные куртуазные и охотничьи сцены, а также модные костюмы позволили утверждать, что эта мастерская была активна с середины XIV вплоть до последней

четверти XIV века (ил. 10). Косвенным подтверждением является и любопытная техника крепления костяных плакеток, подарившая «мастерской» ее необычное название: очевидно, еще не слишком разобравшись со способами фиксации фрагментов цевки на деревянной основе, но уже получив заказы на итальянские ларцы во французском вкусе, ремесленники монтировали пластинки на каркас при помощи маленьких гвоздей с широкими круглыми выступающими шляпками. Как ни странно, мастера не только не пытались замаскировать необычные крепления, но, напротив, вбивали гвозди в центральные части композиции и даже в ноги и плечи самих персонажей, тогда как их шляпки золотили, чтобы функциональные детали подходили к позолоченным элементам костюмов, волос и лиц кавалеров и дам. «Мастерская фигур на гвоздях» не стремилась к полихромии и, в отличие от ремесленников Эмбриаки, не включала



10. Мастерская фигур на гвоздях.
Ларец с куртуазными сценами.
Ок. 1370.
Дерево, кость, медь.
19 × 29,5 × 15,5.
Палаццо Босси Бокки,
Парма.
Изображение из открытых источников

в палитру ни зеленый, ни лазурный цвета, сохраняя верность сочетанию алого, черного и золотого — триаде цветов, полюбившейся венецианским мастерам росписи кости в XIII–XIV веках [9, с. 213]. Строгое сочетание оттенков, отобранное «Мастерской фигур на гвоздях», было выдержано и в изысканной интарсии, которую выкладывали исключительно из черных и белых элементов, формирующих пересекающиеся круги. В противоположность более поздним мастерским, ремесленники «фигур на гвоздях» не задумывали сложных пространственных построений и не вырезали детали пейзажа: иллюзорная глубина в данном случае может быть прочитана только по наслаивающимся друг на друга силуэтам персонажей, которые изображают группы придворных. В сравнительно небольших шкатулках «Мастерской фигур на гвоздях» нет сложных повествований: все сцены здесь связаны с радостями аристократической жизни, часы которой отведены любви, охоте с соколами и псами, беседам у фонтана. На крышках ларцов изображены аллегории добродетелей, которые в дальнейшем перешли в репертуар мастерской

Эмбриаки. «Мастерская фигур на гвоздях», в целом не чуждая готическому духу рыцарства, не отказывала себе в комментировании художественного произведения прямыми внедрениями текста: до сих пор под фигурами на основаниях плакеток и на развернутых свитках-картушах можно разглядеть фрагменты стершихся позолоченных букв, когда-то составлявших девизы знатных родов, подписи персонажей или цитаты из литературных произведений. Отметим, что в мастерской Эмбриаки подобные текстовые вставки никогда не использовали, а значит, сюжеты на ларцах легко считывались образованной аудиторией и без дополнительных пояснений.

Сама Елена Мерлини признавала, что многие памятники в итальянских и зарубежных коллекциях не подчинялись ее классификации: как правило, в группы не удавалось вписать совсем простые и не обладавшие никакими отличительными чертами стиля и эпохи произведения, которые могли быть исполнены почти в любой мастерской, или же отдельные разрозненные плакетки, маленький размер которых не позволял со всей уверенностью

приписывать их указанным группам ремесленников [4, p. 279]. Кроме того, до сих пор одним из любимых «паззлов» исследователей являются шкатулки-пастиши, собранные из нескольких наборов костяных плакеток на одном деревянном основании: встречаются как единичные замены отдельных плакеток, которые могли трескаться, выпасть или биться, так и сложные системы, собранные из нескольких комплектов. Разумеется, плакетки, изначально созданные для разных ларцов, приходилось подпиливать или надставлять, чтобы они подходили по размеру и форме. Подобные вмешательства не были прерогативой коллекционеров-дилетантов XIX и начала XX века: уже в XVI–XVII столетиях, когда шкатулки с костяными плакетками постепенно переходили из сферы бытовых функциональных предметов в разряд ценных артефактов старины [7, p. 15], их деревянные и костяные фрагменты надставляли и «реставрировали», чтобы ларец казался цельным [7, p. 15].

Заключение. О феномене «мастерской Эмбриаки» и перспективах изучения

Современные исследования доказывают, что помимо мастерской Эмбриаки существовало как минимум семь разных «групп рук», работавших над созданием миниатюрных предметов частного благочестия и свадебных шкатулок [5, p. 10]. И, разумеется, не стоит забывать о том, что объединение мастеров в некие «мастерские», за исключением боттеги Эмбриаки, — это выдумка исследователей и большое упрощение, впрочем, необходимое для хотя бы частичной классификации памятников по сюжетам, материалам, техникам исполнения, регионам и периодам. Учитывая отсутствие сведений об организации работы, мы не можем утверждать, что у ремесленников в принципе были некие школы, регламентировавшие изменчивые вкусы и моды. Также неизвестно, сливались ли в ремесленниках роли резчиков и художников или для росписи и золочения деталей и фонов скульпторы обращались к миниатюристам, как это было принято во Франции в XIV веке [12, p. 57]. Пожалуй, единственное, что мы можем достоверно утверждать о «мастерских» — это то, что между ними существовала незримая и не очень понятная связь, которая могла проявляться в подглядывании и наследовании моделей и образцов⁵, по которым работали ремесленники, в переходе самих мастеров между группами, обмене обработанными заготовками и незавершенными произведениями

[5, p. 11]. Возможно, своеобразным «плавильным котлом» сюжетов и художественных решений, где резчики могли видеть образцы работы своих предшественников и современников, были боттеги мастеров интарсии, которые работали отдельно от резчиков по кости и создавали декорированные деревянные основы ларцов как для Эмбриаки, так и для безымянных ремесленников [5, p. 21].

Следовательно, изучение продукции, традиционно приписывавшейся мастерской Эмбриаки, в действительности приводит нас к выводу о том, что доля реального участия ремесленников, состоявших на службе у Бальдассаре Убриаки, крайне мала, а большая часть памятников нуждается в тщательном изучении и дальнейших атрибуции и датировке. Впрочем, и сама система организации мастерских, распределения заказов, обучения подмастерьев, обмена художественными образцами и техническими инновациями остается довольно загадочной. Хотя боттега Эмбриаки и предоставляет нам отправную точку в исследованиях продукции из резной кости в конце XIV и начале XV века, этого имени и биографии владельца, весьма далекого от реальных процессов обработки и украшения предметов, явно недостаточно для полномасштабных заключений о характере ремесла, региональных школах и эволюции стиля.

Не стоит забывать о том, что «мастерская Эмбриаки» — это искусственно созданный исторический конструкт, который на самом деле даже в двух коротких словах настраивает ученых на очень опасную отправную точку рассуждений, которая может привести к заведомо ошибочным выводам. В этом исходном термине содержится ложное представление о том, что из себя в данном случае представляет мастерская, ремесленная боттега, тогда как в действительности мы практически ничего не знаем о ее бытовании и организации. Более того, установившаяся связь между итальянскими костяными изделиями и именем Эмбриаки приучает исследователей мысленно возвращаться к небольшому набору сведений о Бальдассаре Убриаки и Джованни ди Якопо, сверять все свои предположения с этим единственным образцом, хотя пример одного семейства — это очевидно недостаточная основа для построения системы, особенно если мы будем учитывать объемы костяной продукции, созданной без покровительства Убриаки. Разумеется, во второй половине XIX века, когда итальянская резная кость боролась за свое право быть

⁵ В Италии не было обнаружено никаких вариантов «вторичных образцов» для резьбы по кости — ни рисунков, ни терракотовых слепков, о бытовании которых в других регионах мы знаем по сохранным отпечаткам из Музея изящных искусств в Бостоне, повторяющим силуэты костяных оригиналов из Льежа и Утрехта. Такие терракотовые рельефы не могли стать прямыми матрицами для резчиков: их только разглядывали и изучали для дальнейшего воспроизведения «на глаз». Вероятно, делали модели только с особенно выдающихся примеров европейской резьбы на евангельские и библейские сюжеты [13, p. 82].

сюжетом исторических и искусствоведческих исследований и старалась вырваться из разряда ремесленных диковин [7, р. 8–9], обнаруженное имя «Бальдассаре дельи Эмбриаки» стало для нее даром: возможность иметь в своем собрании атрибутированное произведение конца XIV века прельщала многих коллекционеров, да и в музейных каталогах соблазн заменить строку «неизвестный мастер» на конкретную персоналию был велик. Однако огромный корпус памятников,

разделенный между музеями, частными коллекциями и храмами по всей Европе, в настоящее время нуждается в кропотливом и аккуратном исследовании, которое не будет иметь целью возвращать химеру Эмбриаки, но будет понемногу определять характерные черты стиля, разнообразные приемы, технические детали, сюжетные коллизии, которые в дальнейшем, как сумма параметров, позволят выявить руки мастеров и ограничить хронологические рамки их работы.

Список источников

1. Beltrami L. Storia documentata della Certosa di Pavia: I, La Fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389–1402). Milan: Edizione Ulrico Hoepli, 1896. 230 p.
2. Von Schlosser J. Die Werkstatt der Embriachi in Venedig // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1899. Bd. 20. S. 220–282.
3. Trexler R.C. The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice // Church and community, 1200–1600: Studies in the history of Florence and New Spain. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1987. P. 75–167.
4. Merlini E. La “Bottega degli Embriachi” e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione // Arte Cristiana. 1988. Vol. 76. № 727. P. 267–282.
5. Bottega degli Embriachi: cofanetti e cassetine tra Gotico e Rinascimento / a cura di L. Martini. Brescia: Grafica Sette, 2001. 109 p.
6. Tomasi M. Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi // Iconographica. 2003. Vol. 2. P. 126–145.
7. Tomasi M. Monumenti d'avorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti. Pisa: Edizioni della Normale, 2010. 386 p.
8. Крыжановская М.Я. В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 158 с.
9. Западноевропейская резная кость Средних веков : каталог коллекции / сост. М.Я. Крыжановская. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. 312 с.
10. Mallé L. Smalti, avori del Museo d'Arte Antica. Torino: Museo Civico di Torino, 1969. 354 p.
11. Williamson P., Davies G. Medieval ivory carvings: 1200–1550. London: V&A Publishing, 2014. 928 p.
12. Gothic ivory sculpture: content and context / ed. by C. Yvard. London: The Courtauld Institute of Art, 2017. 159 p.
13. Images in ivory: precious objects of the Gothic Age / ed. by P. Barnet. Detroit: The Detroit Institute of Arts Founders Society, 1997. 332 p.

References

1. Beltrami, L. (1896) *Storia documentata della Certosa di Pavia: I, La Fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389–1402)*. Milan: Edizione Ulrico Hoepli. (In Ital.)
2. Von Schlosser, J. (1899) 'Die Werkstatt der Embriachi in Venedig', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20, pp. 220–282. (In Germ.)
3. Trexler, R.C. (1987) 'The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice', in Trexler, R.C. *Church and community, 1200–1600: Studies in the history of Florence and New Spain*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 75–167.
4. Merlini, E. (1988) 'La "Bottega degli Embriachi" e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione', *Arte Cristiana*, 76(727), pp. 267–282. (In Ital.)
5. Martini, L. (ed.) (2001) *Bottega degli Embriachi: cofanetti e cassetine tra Gotico e Rinascimento*. Brescia: Grafica Sette. (In Ital.)
6. Tomasi, M. (2003) 'Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi', *Iconographica*, 2, pp. 126–145. (In Ital.)
7. Tomasi, M. (2010) *Monumenti d'avorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti*. Pisa: Edizioni della Normale. (In Ital.)
8. Kryzhanovskaya, M.Ya. (2007) *In the world of castles and cathedrals: applied arts of the Western Medieval Age*. Saint Petersburg: State Hermitage Publ. (In Russ.)
9. Kryzhanovskaya, M.Ya. (comp.) (2014) *Western European medieval ivories*. Saint Petersburg: State Hermitage Publ. (In Russ.)
10. Malle, L. (1969) *Smalti, avori del Museo d'Arte Antica*. Torino: Museo Civico di Torino. (In Ital.)
11. Williamson, P. and Davies, G. (2014) *Medieval ivory carvings: 1200–1550*. London: V&A Publishing.
12. Yvard, C. (ed.) (2017) *Gothic ivory sculpture: content and context*. London: The Courtauld Institute of Art.
13. Barnet, P. (ed.) (1997) *Images in ivory: precious objects of the Gothic Age*. Detroit: The Detroit Institute of Arts Founders Society.

Информация об авторе

Савченкова Анна Андреевна, главный специалист отдела дополнительного образования, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация, Anna.ptasha@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-код (Science Index): 9992-3552.

Information about the author

Anna Andreevna Savchenkova, Head Specialist, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, Anna.ptasha@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-code (Science Index): 9992-3552.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 02.12.2025; одобрена после рецензирования 10.02.2026; принята к публикации 12.02.2026.

The article was received by the editorial board on 02 December 2025; approved after reviewing on 10 February 2026; accepted for publication on 12 February 2026.



Научная статья
УДК 75.046(470.317)“16”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.010

Развитие костромской иконописи с первой трети XVII века по 1682 год



Сулоев Иван Николаевич

*Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник,
Кострома, Российская Федерация
iwdoroga@mail.ru, SPIN-код (РИНЦ): 3827-5743*

Аннотация. Исследование посвящено анализу развития костромской иконописи в период с первой трети XVII века по 1682 год. Актуальность работы обусловлена выявлением новых памятников, требующих атрибуции, а также растущим интересом к региональному художественному наследию в контексте развития туризма и паломничества. Целью работы является установление хронологии создания икон, выявление их специфических стилистических черт и прослеживание общей динамики развития местной школы. Источниковая база исследования включает 118 икон, изученных с применением искусствоведческого и сравнительно-исторического методов. Установлено, что к 1640-м годам костромское письмо обрело индивидуальные черты, выраженные в двух линиях развития: ориентации на традиции XVI–XVII веков и следовании столичным образцам. Для каждого из направлений определены характерные черты. К середине XVII века сформировались костромские артели иконописцев. К 1670-м годам костромская иконопись демонстрирует обогащение палитры, детальную проработку, появляются новые стилистические черты, включая элементы фряжского письма.

Ключевые слова: иконопись XVII века, костромское письмо, костромские иконописцы, Гурий Никитин, икона

Для цитирования: Сулоев И.Н. Развитие костромской иконописи с первой трети XVII века по 1682 год // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 180–191.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1272>.

Original article

The development of Kostroma icon painting from the first third of the 17th century to 1682

Ivan N. Suloev

Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve, Kostroma, Russian Federation
iwdoroga@mail.ru, SPIN-code (ПИИЛ): 3827-5743

Abstract. This study focuses on analysing the development of Kostroma icon painting from the early 17th century to 1682. The relevance of this work lies in identifying new monuments that require attribution, as well as the growing interest in regional artistic heritage within the context of tourism and pilgrimage. The research aims to establish a chronology for the creation of these icons, identify their specific stylistic features, and trace the overall evolution of the local school. The study is based on 118 icons, which were examined using art-historical and comparative-historical methods. It has been determined that by the 1640s, Kostroma icon painting had developed distinct characteristics, with two distinct lines of development: one following the traditions of the late 16th and early 17th centuries, and another influenced by metropolitan (Moscow) models. The defining features of each direction have been identified. By the mid-17th century, Kostroma icon-painting workshops (*artels*) had fully formed, and by the 1670s, Kostroma icon painting demonstrated an enriched palette and meticulous detailing, with new stylistic elements emerging, including features of the Frangian style (Western-influenced Russian icon painting).

Keywords: 17th-century icon painting, Kostroma icon painting, Kostroma icon painters, Guriy Nikitin, icon

For citation: Suloev, I.N. (2026) 'The development of Kostroma icon painting from the first third of the 17th century to 1682', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 180–191.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1272>. (In Russ.)

Введение

После Смутного времени в России стали активно возрождаться храмы и монастыри. Вместе с ними получили развитие и региональные иконописные школы. В частности, мастера из Костромы продолжают вносить вклад в создание икон и роспись храмов. Актуальность исследования костромской иконописи этого периода обусловлена выявлением новых памятников, требующих научной атрибуции. Кроме того, рост внутреннего туризма и паломничества к историческим религиозным центрам подчеркивает необходимость детального изучения и каталогизации местного художественного наследия.

В настоящее время в историографии этого вопроса обобщающие исследования, комплексно освещающие развитие костромской иконописи в XVII веке, отсутствуют. Существующие публикации

представлены преимущественно отдельными статьями в тематических каталогах, затрагивающими лишь отдельные памятники [1]. В начале 2020-х годов автором этой статьи предпринимались попытки анализа развития костромской школы иконописи в первой половине XVII века [2 и др.]. За прошедшее время накоплен значительный новый эмпирический материал и исследовательский опыт, что создает методологические предпосылки для переосмысления ранее поставленных вопросов.

Целью настоящего исследования является комплексное изучение развития костромской иконописи в хронологических рамках с первой трети XVII века до 1682 года. Выбор начального периода обусловлен датировкой первых икон, атрибутируемых костромским мастерам, тогда как верхняя граница (1682 год) связана с датировкой

произведения Гурия Никитина — значимого памятника, фиксирующего определенный этап эволюции местной иконописной традиции. Достижение этой цели предполагает решение следующих задач:

— на основе собранного материала выстроить хронологию создания икон с уточнением датировок и атрибуции;

— выявить характерные стилистические и технологические черты, присущие наиболее ранним произведениям рассматриваемого периода;

— проследить динамику выявленных черт в последующих памятниках: определить, какие из них закрепились как устойчивые признаки школы, а какие претерпели изменения или исчезли в процессе развития традиции.

Источниковую базу исследования составили 118 икон, опубликованных и находящихся в различных собраниях. В центре внимания — иконостасы как важнейшие памятники, отражающие специфику костромского письма. Наряду с ними проанализированы и отдельные иконы, предположительно созданные мастерами данной традиции.

В ходе работы применялись искусствоведческий и сравнительно-исторический методы исследования.

Развитие костромской иконописи с первой трети XVII века по 1654 год

Иконы костромской школы иконописи первых десятилетий XVII века в настоящее время выявлены фрагментарно. Значительная часть произведений этого периода была утрачена в результате войн и пожаров, характерных для Смутного времени и последующих десятилетий. Одним из немногих сохранившихся памятников, позволяющих судить о ранней стадии развития костромской иконописи, является «Усекновение главы Иоанна Предтечи, с иконой “Богоматерь Феодоровская”, избранными святыми и житием Иоанна Предтечи» из собрания Виктора Бондаренко. Произведение датируется первой третью XVII века и рассматривается искусствоведами как самый ранний образец, приписываемый костромским мастерам. По мнению исследователей, «не исключено, что образ был создан в Костроме или близких ей землях», в первой трети XVII века «художественный стиль этого центра еще только складывался, лишь к середине столетия превратившись в яркое самобытное явление. <...> более разумным представляется связывать икону с вкладом в какой-то поволжской или костромской семьи, заказавшей памятник по случаю рождения чада» [3, с. 247, 254]. То есть произведение фиксирует начальный этап формирования иконописного стиля в Костроме или Поволжье, который опирается на художественные традиции конца XVI – начала XVII века. Колористическое решение иконы характеризуется сдержанной цветовой гаммой:

преобладают темно-зеленые, желтые и коричневые оттенки, создающие несколько приглушенную, но гармоничную палитру. Композиционное и пластическое решение отличается лаконизмом: детальная проработка элементов отсутствует, что свидетельствует о следовании архаизирующим тенденциям эпохи.

Другой памятник, предположительно созданный в Костроме, — икона «Святые, соименные членам семейства царя Михаила Фёдоровича» (1636–1639) из собрания Русского музея: судя по «колористической гамме с использованием разбеленных голубых и розовых цветов, плотному охристому фону, пропорциям фигур с крупными головами и широко раскрытыми глазами, упрощенным рисунком ликов, икона написана провинциальным костромским мастером» [4, с. 44]. Она представляет собой первый достоверно датированный памятник с четко установленным хронологическим интервалом. Наряду с ней известны еще две иконы, датируемые первой третью XVII века. При этом происхождение всех трех произведений остается неустановленным.

В 1642 году костромичом Любимом Агеевым была написана храмовая икона Ферапонтова монастыря «Рождество Богородицы, со сценами жития» с 18 клеймами. По мнению Т.Е. Казакевич, «это работа Любима Агеева и его ближайших учеников» [5, с. 225]. Искусствовед приводит следующее описание памятника: «Палатное письмо, выполненное в среднике различными оттенками зеленого цвета, носит архаичный характер. Горки так искусно выписаны золотистой охрой, что эта охра заменяет тон натурального золота, которое здесь отсутствует и заменено двойником. Очень скупые белильные штрихи хорошо передают форму. Праздничность иконы достигается обилием красной киновари одного и того же оттенка. Одним и тем же красным цветом написаны покрывало Анны, накидки служанок, велум между палатами, подушка Иоакима и две стены. Красным же выполнены надписи, рукоять рипиды, шест двух занавесей. Большим своеобразием отличаются лики персонажей: они полные, почти “античные”, с очень ярко выраженной светотеневой моделировкой. Санкирной подготовкой служит золотистая теплая охра. Античные прически у служанок, уже не характерные для икон этого времени, подсказаны образцами XV века» [5, с. 226]. Следовательно, для костромской школы иконописи характерны следующие черты: преобладание оттенков зеленого и красного цветов, редкие белильные штрихи, античные лики.

Рассматриваемый памятник служит важным свидетельством становления «костромской школы иконописи» в 1640–1642 годах. Стиль письма отличается от того, что представлен на иконах «Усекновение главы Иоанна Предтечи, с иконой

«Богоматерь Феодоровская» и «Святые, соименные членам семейства царя Михаила Фёдоровича». При этом данный памятник отделен от предыдущих икон приблизительно пятью годами. Иконописец ориентировался на столичные образцы. Следовательно, в развитии костромской иконописи в это время существовало два художественных вектора. Первый опирался на традиции рубежа XVI – начала XVII веков: для него были характерны широкая цветовая палитра и детальная, подробная прорисовка. Второй вектор связан со столичными иконописными образцами, что проявлялось в сдержанной колористике (преобладании коричневатых и темных оттенков) и более обобщенной манере письма без излишней детализации.

Храм Илии Пророка в Ярославле и развитие костромской иконописи

В 1650 году в Ярославле возведен храм Илии Пророка. В его описи за 1651 год зафиксированы иконы, написанные костромскими иконописцами. Приведем здесь ряд важных сведений из источника. Итак, под иконой находились три складня. Первая икона написана на трех досках: в середине Господь Вседержитель, справа и слева — Богородица и Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, Преподобные Зосим и Савватий Соловецкие, с правой стороны — икона «София Премудрость Божия», с левой — апостолы Пётр и Павел, святитель Иоанн Златоуст, преподобный Иоанникий Великий. В храме находились также складни из трех створок: посередине образ Воскресения Христова, на одной створке — Сретение Господне, на другой — святители Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, священномученик Фока. Данные складни писал диакон Пётр Костромитин. В описи указаны еще некоторые иконы, которые писал диакон Пётр Костромитин: «Воскресение Господне» и «Знамение Пресвятой Богородицы». В пределе Положения Ризы Господней стояла икона «Положение ризы Господней в Успенском соборе Московского кремля», написанная диаконом Петром Костромитиным [6, с. 429]. Таким образом, согласно описи, костромичи принимали участие в написании икон для ярославского храма в 1650 году.

Т.Е. Казакевич писала, что иконописцы Пётр Попов и Марк Гуцин являлись костромичами, а братья Стефан и Иван Дьяконовы — ярославцами, поэтому можно «говорить о двух иконописных дружинах, работавших над ильинским заказом: костромской и ярославской, которые принадлежали к совершенно различным художественным направлениям» [7, с. 27]. Известно, что в коллекции Ярославского музея-заповедника есть икона Петра Иванова Попова (Костромитина) «Положение ризы Господней в Успенском соборе Московского

кремля», поставленная на учет в 1975 году. Описание памятника дано в каталоге так: «Доска липовая из двух частей, с двумя врезными односторонними шпонками. Ковчег, левкас, темпера, паволока не просматривается» [8, с. 274]. В отличие от иконы «Рождество Богородицы со сценами жития» здесь одежда полностью покрыта декоративным орнаментом, который, примечательно, ближе к иконе «Священномученик Антипа Пергамский» середины XVII века [9, с. 25]. Подобный орнамент изображен на иконах праотеческого ряда храма Иоанна Златоуста в Ярославле [10, с. 101]. Отличается икона от костромского письма и цветовой палитрой: она ограничена, приглушена. Стилистически произведение тяготеет к ярославской иконописной традиции, а не к костромской школе. На иконе над сенью изображена икона «Успение Пресвятой Богородицы», по иконографии отличающаяся от костромской иконописи [1, с. 505] и близкая ярославской. В совокупности все признаки позволяют предположить, что костромичи и ярославцы, работавшие в этом храме, использовали единый художественный стиль.

Иконы из храма Воскресения на Дебре в Костроме

В 1645 году было завершено строительство храма Воскресения на Дебре в Костроме. Спустя пять лет, в 1650 году, освятили придел Трёх святителей этого храма. В том же году для придела было создано 22 иконы [1, с. 505]. Некоторые искусствоведы предполагают, что написание икон «можно связать с семьей иконописцев Поповых: Иваном, священником Воскресенского храма на Дебре, и его сыновьями — Иваном и Петром, дьяконом той же церкви» [1, с. 505]. Однако данное утверждение не подкреплено какими-либо доказательствами. Согласно имеющимся источникам, в указанный период Поповы работали в Ярославле [7, с. 27], что ставит под сомнение их причастность к созданию икон для костромского храма.

Согласно оценкам искусствоведов, «иконография икон деисусного и пророческого рядов традиционна» [1, с. 505]. Орнамент на обшлаге Богоматери из придела Трёх святителей плохо просматривается на имеющейся фотографии. Более отчетливо представлено украшение на облачении архангела Михаила: на горизонтальной ленте видны камни в оправе в форме цветка и ромбы, а по бокам — камень; на вертикальной и горизонтальной лентах — чередование элементов: два камня в оправе в форме цветка, затем ромбик, по бокам — камень, между ними — два камня; в нижней части — крупные камни в оправе в форме цветка. Аналогичная орнаментальная схема прослеживается и на облачении архангела Гавриила.

В значительной части «праздничных икон также использована обычная схема, ориентированная на образцы конца XVI – начала XVII века. На иконе «Успение» архангел в сцене с Авфонией представлен слева, в соответствии с изменениями данной иконографии в первой половине XVII века. Характерен жест правой руки архангела: она вытянута вперед, так что закрывает корпус. Этот жест закрепился и получил развитие в костромской иконографической традиции, в отличие от общерусского варианта, где архангел, развернувшись лицом на зрителя, заносит руку с мечом вверх» [1, с. 505]. Иконография образа «Успение» из придела Трех святителей отличается от «Успения» на иконе «Положение ризы Господней в Успенском соборе Московского Кремля» храма Илии Пророка. Важно отметить, что храм Илии Пророка и церковь Воскресения на Дебре строились параллельно и иконостасы создавались почти одновременно. Это позволяет предположить, что иконы иконостаса придела Трех святителей были написаны другим иконописцем, обращавшим внимание на традиции конца XVI – начала XVII века.

Серединой XVII века датируется храмовая икона придела «Святители Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст» [11, с. 41]. Одежда святителей на ней покрыта богатым орнаментом. Исследователи предполагают, что иконописцы Поповы написали в середине XVII века иконы «Единородный Сыне» и «Спас Вседержитель с Апостольскими страстями» [11, с. 43]. Серединой XVII века датируется и икона «Великомученица Екатерина» [11, с. 45], где орнамент с «каменьями» в форме цветков на полях одежды перекликается с декоративным решением икон иконостаса придела Трех святителей. Позднее, во второй половине XVII века, появилась икона «Троица ветхозаветная» («Гостеприимство Авраама») [11, с. 20]. В отличие от иконы конца XVI века «Пресвятая Троица» [12, с. 56], где Авраам закалывает агнца в левом верхнем углу, на данной иконе это изображено внизу. Таким образом, автор иконы из храма Воскресения Христова опирался на более ранние изводы.

В 1652 году был выполнен главный иконостас. В пророческом, деисусном и праздничном рядах — 28 икон. По стилю письма иконы разделяются на три группы. В первую входит праздничный ряд, иконы которого близки к иконостасу придела Трех святителей и могут быть отнесены к творчеству иконописцев Поповых [1, с. 508]. Однако порядок праздников здесь нарушен, а на иконе «Успение», в отличие от иконы из придела Трех святителей, архангел заносит руку с мечом над головой. Эти различия позволяют предположить, что над праздничным рядом главного иконостаса работали иные мастера. Две другие группы иконописцев прослеживаются в деисусном и пророческом

рядах [1, с. 508]. Следовательно, в создании иконостаса принимали участие как минимум три артели или три разных мастера. Иконы местного ряда до наших дней не сохранились [11, с. 13].

Таким образом, над иконами храма Воскресения на Дебре работало не менее пяти иконописцев, которые создали более 50 икон. При этом мастера ориентировались на традиции рубежа XVI–XVII веков, что является логическим продолжением развития костромских икон первой трети XVII века: «Усекновение главы Иоанна Предтечи, с иконой “Богоматерь Феодоровская”», «Святые, соименные членам семейства царя Михаила Фёдоровича». Живопись этого периода отличается преобладанием темно-зеленых, желтых и коричневых тонов, а также лаконичностью письма, для которого характерно отсутствие детальной прорисовки.

Комплекс икон из Ипатьевского монастыря Костромы

Иконописный ансамбль Троицкого собора Ипатьевского монастыря, выполненный в период с 1652 по 1654 год, включает 43 иконы — праотеческого, пророческого и деисусного чинов.

Анализ художественных особенностей этих образов позволяет говорить о неоднородности их исполнения. Так, по мнению С.С. Катковой, «в живописи икон пророческого и праотеческого чинов особенно выделяются по почерку два мастера. Первый — виртуоз линии живой, подвижной, каллиграфически точной, то уплотняющийся, то тонким росчерком сходящей на нет, особенно в воздушно-легких прядях волос и бороды. Он избегает контрастных цветов, у него даже складки, тени всегда прозрачно-коричневатые, контур легок и изящен. Его лики мягко моделированы по светлому санкирю, белильные высветления пролессированы охрой» [13, с. 14]. Для письма другого мастера характерны «уверенная размашистость рисунка, упругие линии светов по складкам одежд, в личном темный коричневый санкирь и крупное вохрение с жесткими высветлениями» [13, с. 14]. В иконах верхних ярусов «угадывается ученическая рука. Ее выдает некоторая робость в наведении белильных светов, теней, особенно при разделке волос» [13, с. 14]. Таким образом, иконы праотеческого, пророческого и деисусных чинов писали три мастера.

Рассмотрим подробнее деисусный чин. В отличие от других образов, орнамент полностью отсутствует на одеянии Иоанна Предтечи, а у Богородицы из иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря узоры присутствуют только на обшлаге: по углам расположены четыре пятиугольных камня зеленого цвета, а в центре — семиугольный красный камень в оправе в форме цветка с семью

лепестками. Наиболее богато декорировано облачение архангела Михаила из того же ансамбля: орнамент украшает тунику по верхнему и нижнему краям, по центру, а также на опоясывающей ленте. На запястье изображена лента с тремя видимыми маленькими камнями по углам (четвертый скрыт складкой одежды) и центральным красным камнем в восьмилепестковой белой оправе. В верхней части туники выделяются три крупных темно-зеленых камня с белыми вкраплениями, заключенные в цветочные оправы: две восьмилепестковые и одна с дополнительными острыми белыми лепестками. Декор ленты на груди и на рукаве представлен крупными камнями в оправе в форме цветков с дополнительными лепестками, похожими на шипы. Здесь прослеживается четкая последовательность: группы из четырех малых камней чередуются с центральным камнем в оправе в форме цветка. Цвета крупных камней чередуются: темно-зеленый сменяется красным. Для малых камней выбраны серый и зеленый цвета; эти украшения обрамлены белыми лепестками и шипами серого цвета. Нижний край украшен следующим образом: четыре малых овальных камня в оправе-цветках с дополнительными лепестками-шипами симметрично расположены относительно центрального круглого камня в аналогичном обрамлении. В окраске крупных вставок используется ритмичное чередование темно-зеленого и красного, тогда как палитра малых камней включает серый, красный и темно-зеленый тона.

Особенности декора прослеживаются и в образе архангела Гавриила. Орнамент на его запястье практически полностью скрыт одеждой — виден лишь край цветочного лепестка. Аналогично, в верхней части туники из-за складок плаща просматриваются только фрагменты узора в виде ромбов. Декор центральной части туники строится на строгом ритме: группы из четырех ромбов чередуются с камнем в оправе-цветке, дополненной лепестками-шипами. В колорите этих вставок соблюдается четкая последовательность: красный сменяется темно-зеленым.

Оформление подола и поясной ленты идентично: центральный камень в цветочной оправе с дополнительными лепестками-шипами расположен между четырьмя малыми камнями. Здесь также выдержана цветовая поочередность красного и темно-зеленого тонов. Таким образом, палитра рассмотренных икон отличается от цветовой гаммы храма Воскресения на Дебре, несмотря на общие принципы орнаментации каймы одежд в деисусных чинах обоих памятников.

В коллекции Костромского музея-заповедника хранится пятифигурный деисусный чин из Ипатьевского монастыря, датируемый серединой XVII века. По мнению В.Г. Брюсовой, иконы написаны,

предположительно, костромским иконописцем Силой Савиным [14, с. 92]. В настоящее время они находятся в экспозиции Палат бояр Романовых.

У Богоматери из пятичастного деисусного чина обшлаг украшен композицией из четырех малых камней и одного крупного центрального, заключенных в цветочные оправы. По сторонам от центрального камня расположены две круглые вставки, а по самому краю обшлага — три круглые жемчужины. В верхней части туники изображен узор из четырех многоугольников с центральным камнем в оправе в форме цветка, тогда как край мафория декорирован ритмичным чередованием камней в оправе в форме цветка, простых камней и цветков. Иоанн Предтеча изображен держащим чашу с Младенцем. Передний край чаши украшен шестиугольниками и жемчугом в белых оправе-цветках. Облачение архангела Михаила также отличается детальной проработкой: на запястье виден белый восьмилепестковый цветок в окружении четырех миниатюрных камней. Аналогичный мотив повторяется в верхней части туники. Орнамент на ленте строится на чередовании двух комбинаций: группы из четырех малых камней перемежаются то с восьмилепестковыми розетками, то с камнями в оправе в форме восьмиконечных звезд. Подобный орнаментальный ритм сохраняется и по полю туники Михаила, а также в одеянии архангела Гавриила.

Таким образом, сравнительный анализ художественных особенностей позволяет заключить, что над иконостасами церкви Воскресения на Дебре и Троицкого собора Ипатьевского монастыря работали разные артели. К середине 1650-х годов в Костроме уже сложились объединения иконописцев (имена большинства из которых остаются неизвестными), создавшие за короткий период (1650–1652) около ста икон. В развитии местного стиля этого времени можно выделить два направления. Первое ориентировалось на традиции рубежа XVI–XVII веков: для него характерна сдержанная палитра с преобладанием мягких желтых тонов и лаконичность письма. Второе направление тяготело к столичному искусству, что проявлялось в использовании богатой гаммы ярких, насыщенных цветов. Характерной чертой этого «столичного» влияния в иконах деисусного чина становится детальный орнамент на полях одежд: в виде драгоценных камней в оправе в форме цветов.

Развитие костромской иконописи с 1654 по 1669 год

Эпидемия чумы 1654 года прервала естественный процесс развития местной художественной школы. Гибель многих мастеров привела к вынужденной приостановке иконописных работ: памятники, созданные костромичами или непосредственно

в Костроме в период с 1654 до начала 1660-х годов, к настоящему времени не выявлены. Лишь в 1660-х годах костромские изографы вновь активно включаются в художественную жизнь, работая преимущественно над росписями столичных храмов и реже выполняя заказы в провинции.

Первая икона «Святые, соименные семейству царя Алексея Михайловича», относимая предположительно к Костроме, датируется 1666–1669 годами, то есть написана спустя более десяти лет после эпидемии. Происхождение памятника остается неизвестным. На иконе изображены пятнадцать святых в рост «в три ряда: вверху образ Христа Эммануила: святитель Симеон Персидский, Алексей митрополит Московский, Иоанн Предтеча, Алексей человек Божий, Феодор Стратилат (1-й ряд); София, Екатерина, Анна, мать Богородицы, Ирина, Феодосия, Татиана (2-й ряд); преподобная Евдокия, Мария Египетская, преподобная Марфа, мать Симеона, преподобная Мария» [15, с. 361]. Ввиду отсутствия фотографии иконы и возможности визуального анализа судить о ее стиле затруднительно. Памятник находится в собрании Государственного Русского музея.

К указанному периоду близки два памятника, происходящие из московской церкви святого Григория Неокесарийского на Большой Полянке в Москве. Храм был возведен в 1662–1679 годах, а в 1668–1669 годах его расписали костромские изографы: Гурий Никитин, Сила Савин, Григорий Попов, Пётр Дунаев, Леонтий Пушкаритин и Семён Павлов [16, с. 435]. К сожалению, эта роспись не сохранилась. Для создания икон также пригласили мастеров из Костромы [17, с. 104]. В период закрытия церкви (с 1935 по 1991 год) часть ее иконостаса была распределена между крупнейшими музеями: Государственной Третьяковской галереей, Государственным Русским музеем и Государственным историческим музеем (ГИМ). В собрании ГИМ, в частности, хранятся царские врата главного престола.¹

В настоящее время опубликованы сведения о четырех иконах, датируемых 1668–1669 годами. Среди них — образ «Единородный Сыне» из собрания Государственной Третьяковской галереи, представленный в каталоге коллекции музея. Ранее икона находилась на правом клиросе в приделе Тихона Амафунтского. По мнению исследователей, «стилистические особенности иконы не исключают возможности ее написания лучшими костромскими мастерами» [1, с. 525]. При этом авторы каталога костромской иконописи XIII–XIX веков не приводят детального анализа художественных характеристик памятника, ограничиваясь указанием на миниатюрную манеру письма.

Икона «Отче наш» из собрания Государственного Русского музея опубликована в его каталоге [4, с. 143]. Памятник имеет девять клейм, иллюстрирующих строки молитвы Господней: 1) «Отче наш, иже еси на небесах» (Саваоф в окружении девяти чинов ангельских); 2) «Да святится имя Твое» (Несение креста Христом и апостолами); 3) «Да приидет Царствие Твое»; 4) «Да будет воля Твоя»; 5) «Хлеб наш насущный»; 6) «И остави нам долги наши»; 7) «И не введи нас во искушение»; 8) «Но избави нас от лукавого»; 9) «Яко Твое есть Царствие и сила и слава...» [1, с. 525]. Изначально образ располагался на южной стороне местного ряда за левым клиросом, составляя пару иконе «Символ веры». В.Г. Брюсова предположила, что в создании памятника принимал участие костромской иконописец Сергей Васильев Рожков, известный как выдающийся миниатюрист (его кисти приписывают клеймо «Но избави нас от лукавого...») [1, с. 525]. Стоит отметить, что И.А. Кочетков в своем словаре не упоминает о работе Рожкова в храме Григория Неокесарийского [18, с. 533]. Так или иначе, предположение о том, что икону писало несколько иконописцев, остается.

Икона «Символ веры» (1668–1669) из собрания Государственного Русского музея опубликована в каталоге «Костромская икона XIII–XIX вв.» [1]. Изначально образ находился в местном ряду иконостаса у южной стены за клиросом, замыкая правую сторону чина, и была парной иконе «Отче наш». Композиция памятника включает тринадцать клейм.

По мнению В.Г. Брюсовой, кисти Гурия Никитина принадлежат следующие сюжеты: «Вознесение» (иллюстрация шестого члена Символа веры — «И возшедшаго на небеса, и сидяща одесную Отца»), «Воскресение» (пятый член), «Сошествие Святого Духа» (восьмой член) и «Святая Церковь» (девятый член Символа веры) [19, с. 49].

Обе иконы — «Символ веры» и «Отче наш» — выполнены в едином стиле, это первые памятники, которые исследователи атрибутируют кругу Гурия Никитина [4, с. 142]. По мнению искусствоведов, манера письма поволжских мастеров этого периода отличается «бурной динамикой форм, богатством палитры и обильными золотыми пробами» [4, с. 142]. Таким образом, первые иконы, приписываемые кругу Гурия Никитина, появляются в столичных храмах в конце 1660-х годов.

Аналогичный стиль прослеживается в иконе «Сказание о иконе Богородице Римской. Сошествие во ад, с клеймами. Житие святой Фотинии. Евангельские сюжеты» [1, с. 531], датируемой 1668–1669 годами. Памятник хранится в Государственной Третьяковской галерее. По своим художественным особенностям этот образ обнаруживает сходство с иконами «Отче наш» и «Символ веры».

¹ Москва : энциклопедия / сост. М.И. Андреев, В.М. Карев. М.: Большая российская энциклопедия, 1997. С. 238.

Таким образом, иконы «Единородный Сыне», «Отче наш», «Символ веры», а также «Сказание об иконе Богоматери Римской. Сошествие во ад, с клеймами. Житие святой Фотинии. Евангельские сюжеты» (1668–1669) написаны предположительно костромскими иконописцами. Их относят к кругу Гурия Никитина. Для этих памятников характерно миниатюрное, детализированное письмо и богатая палитра с использованием множества оттенков. По своим стилистическим особенностям они обнаруживают близость к иконе «Рождество Богородицы с житием» с восемнадцатью клеймами (1642) из Ферапонтова монастыря. Следовательно, в творчестве мастеров круга Гурия Никитина находят свое продолжение традиции выдающегося костромского иконописца Любима Агеева.

Развитие костромской иконописи с 1670-х по 1682 год

Следующие три иконы, датируемые около 1676 года, происходят из собора Воскресенского монастыря г. Углича Ярославской губернии. В синодике монастыря упоминается родословная костромского иконописца Оксена Ионина. По мнению исследователей, Оксен Ионин с артелью принимал участие в росписи Воскресенского собора [20, с. 406]. От фрескового ансамбля сохранились лишь фрагменты и три иконы, которые также относят к костромской школе [21, с. 188]. К ним относится икона «Царевич Димитрий и князь Роман». В ее колорите присутствуют желтый, красный, зеленый и фиолетовый цвета, представленные множеством различных оттенков. Одежды украшены растительным орнаментом в виде цветов. По своей декоративности икона близка к ярославскому письму [9, с. 25]. По характеру орнамента с ней схожа и икона Петра Иванова Попова (Костромитина) «Положение ризы Господней в Успенском соборе Московского Кремля» (1650).

Иконы «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча» происходят из деисусного чина собора Воскресенского монастыря г. Углича [21, с. 188] и датируются около 1676 года. Ближайшей стилистической аналогией им служат образы деисусного чина из иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря (середина XVII века). На угличской иконе Богоматерь изображена в темно-зеленой тунике и темно-коричневом мафории. Орнамент на обшлаге включает четыре камня (один из которых скрыт складкой) с центральным камнем в цветочной оправе; аналогичный декор из «каменьев» прослеживается по верхнему краю туники. В отличие от предыдущих памятников, здесь орнаментация выглядит более сдержанной, однако сохраняется характерный мотив камней в оправках-цветках. Таким образом, в иконографии деисусного образа Богоматери в период с 1654 по 1676 год

существенных изменений не произошло. Это позволяет по аналогии отнести данный памятник к костромской школе иконописи. В то же время образы Иоанна Предтечи в этих ансамблях заметно отличаются друг от друга, что свидетельствует о работе разных мастеров.

К 1670-м годам относится складень-кузов со створами, на которых изображены избранные праздники: «Благовещение», «Воскресение», «Богоявление» и «Вход в Иерусалим». По мнению искусствоведов, «клейма створ были написаны одним из лучших костромских иконописцев — “мелочников”» [1, с. 538]. Памятник отличается виртуозным миниатюрным письмом и богатой цветовой палитрой, что позволяет видеть в нем продолжение традиций икон из храма Григория Неокесарийского на Большой Полянке в Москве. Несмотря на то что из-за малых размеров письма детальный анализ ликов практически невозможен, совокупность художественных признаков позволяет отнести складень к костромской школе иконописи.

К периоду 1670–1680-х годов относятся три памятника, среди которых — икона «Рождество Христово». Происхождение образа остается неизвестным, однако исследователи отмечают: «Художественный язык иконы соответствует костромской художественной традиции последней трети XVII века. Продуманное цветовое решение композиции, построенное на сочетании чистых контрастных цветов, гибкий рисунок, мягкая пластика в личном, живописная свобода построения формы позволяют отнести ее к числу произведений, наиболее ярко отражающих особенности этого художественного центра» [22, с. 181]. В колорите иконы преобладают различные оттенки красного, желтого и зеленого цветов. В отличие от предыдущих памятников, здесь прослеживается светотеневая моделировка и объем, что сближает манеру письма с «фряжскими» образцами. Декоративный орнамент на одеждах напоминает жемчуг. Учитывая эти стилистические новшества, икону, вероятно, следует датировать более поздним периодом — 1680-ми годами.

Происхождение иконы «Успение» из собрания С.А. Ходорковского неизвестно. По мнению исследователей, в композиции присутствует «деталь западного происхождения — покрывало на ногах лежащей на ложе Богоматери. Наиболее ранний известный пример его использования — композиция “Успение” в составе несохранившихся росписей Богоявленского собора Богоявленского мужского монастыря в Костроме, которые были выполнены артелью Гурия Никитина в 1672 году» [23, с. 60]. Другим признаком костромской школы является иконографическая деталь: ангел протягивает руку с мечом перед собой [24, с. 11]. В то же

время на иконе из собрания С.А. Ходорковского ангел заносит меч над головой, а на аналогичном образе из собрания Музея имени Андрея Рублёва — уже за головой.

Икона «Рождество Богоматери» (происхождение неизвестно [25, с. 71]) также включена в научный оборот. Опубликованное изображение памятника, однако, небольшое и черно-белое, поэтому провести полноценный искусствоведческий анализ иконы в настоящее время не представляется возможным.

Около 1682 года датируется икона «Сошествие во ад». На ныне утраченной подкладке из тафты имелась надпись: «Образ Воскресения Христова 7190 (1682) году февр(аля) 2 день построен сей образ на нал(ой) в церковь живоначалное Троицы в Ипацкой монастырь по обещанию Чюдова монастыря монахом Афонасием иеродиакон» [26, с. 58]. По мнению искусствоведов, «манера письма иконы позволяет предполагать, что она создана в мастерской Гурия Никитина. Ее композиция повторяет фреску одноименного сюжета в стенописи Троицкого собора на центральном люнете южной стены» [26, с. 58]. В колорите иконы преобладают оттенки красного, зеленого и желтого цветов при полном отсутствии фиолетового. Для памятника характерна детальная прорисовка; полы одежд украшены изображениями драгоценных камней в оправе в форме цветов. Это вторая икона, которую исследователи относят предположительно к Гурию Никитину. Учитывая, что первый подобный памятник датировался 1667–1668 годами, можно констатировать значительный временной разрыв (более десяти лет) между известными иконами, приписываемыми мастеру.

Выводы

Развитие костромской школы иконописи представляет собой сложную научную проблему, так как в настоящее время отсутствуют эталонные памятники, в полноте отражающие этапы ее становления и развития. Первые произведения, атрибутируемые костромским мастерам, относятся к первой трети XVII века. Уже в этот период источники фиксируют сложившиеся художественные

направления, а к 1640-м годам костромское письмо обретает свои индивидуальные черты. В это время в местной иконописи сосуществовали две линии развития. Первая опиралась на образцы XVI – начала XVII века. Для нее характерна сдержанная, приглушенная палитра с преобладанием темно-желтых и коричневых тонов, что, возможно, было обусловлено использованием местного сырья для изготовления красок. В таких работах прослеживаются черты миниатюрности, а исполнение ликов порой отличается простотой и некоторой «наивностью». Второе направление ориентировалось на московские изводы. Его отличает богатая, яркая и насыщенная цветовая гамма, а также виртуозное миниатюрное письмо с детальной проработкой сюжетов. На протяжении сорока лет эта линия эволюционировала в сторону усложнения иконографии. Костромские изографы, работая как в родном городе, так и в столице, создавали сложнейшие по богословскому содержанию иконы (например, «Символ веры» и др.). Если в первой трети XVII века использование оттенков было ограниченным, то к 1670-м годам палитра значительно обогащается. При этом первая, более консервативная линия развития, судя по сохранившимся памятникам, не выходила за пределы Костромского региона.

Отдельный тип памятников представляют иконы пророцеского, пророческого и деисусного чинов. Поля одежд на этих образах украшены изображениями драгоценных камней в оправе в виде цветов. Стоит отметить, что данные растительные мотивы носят условный характер и их конкретную видовую принадлежность определить не представляется возможным.

В ходе исследования две иконы отнесены к ярославской школе, для которой в рассматриваемый период характерен богатый орнамент не только по кайме, но и внутри самого поля одежды.

Наконец, проблема особенностей иконографии «Успения Богородицы» в костромской школе иконописи (в частности, положение меча ангела) является дискуссионной и требует дальнейшего детального изучения.

Список источников

1. Костромская икона XIII–XIX вв. Свод русской иконописи / авт.-сост.: Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 672 с.
2. Сулоев И.Н. История иконописания в Костромском крае во второй половине XVI – первой трети XVII века // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 26–31. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.002>.
3. «И по плодам узнается древо». Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко / редкол.: А.В. Рындина, Г.В. Сидоренко и др. М.: Военный парад, 2003. 623 с.
4. Осень русского средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея / сост.: П.В. Запаладова, И.В. Сосновцева. СПб.: Palace Editions, 2018. 216 с.
5. Казакевич Т.Е. Храмовая икона «Рождество Богородицы» из собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. 6 / под ред. Г.И. Вздорнова. М.: Индрик, 2002. С. 223–234.
6. Трёхлетов Е. Опись Ярославской Ильинской церкви, составленная в 1651 году храмоздателями Скрипиными // Ярославские губернские ведомости. 1850. Часть неофициальная. № 43. С. 421–429.
7. Казакевич Т.Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Материалы и исследования / отв. ред. В.П. Выголов. М.: Наука, 1980. С. 13–63.
8. Иконы Ярославля : в 3 т. / авт.-сост. В.В. Горшкова и др. М.: Северный паломник, 2021. Т. 2. 572 с.
9. Обретение. Иконы, спасенные на чердаке музея : каталог выставки / авт.-сост. В.В. Горшкова, А.В. Федорчук. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2018. 86 с.
10. Полушкина Л.Л., Харламова И.Г. Иконы Ярославля XVI–XVIII веков в собрании Ярославского музея-заповедника. Путеводитель по выставке. М.: Северный паломник, 2023. 156 с.
11. Демидов С.В. Храм Воскресения Христова на Дебре. Путеводитель. Кострома: ИП С.И. Верхов, 2017. 48 с.
12. Сокровища Костромы. Из собрания Церковно-археологического музея Свято-Троицкого Ипатьевского мужского монастыря и Костромского музея-заповедника. Кострома: ИП С.И. Верхов, 2013. 264 с.
13. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря / авт. текста С.С. Каткова. М.: ИП С.И. Верхов, 2014. 82 с.
14. Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. 420 с.
15. Пивоварова Н.В. Московские царские мастерские и региональные художественные центры в конце XVI – начале XVIII века. Опыт атрибуции произведений искусства позднего русского средневековья. М.: БуксМАрт, 2020. 432 с.
16. Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 434 с.
17. Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи // Временник Императорского Московского общества истории и древностей российских. М.: Университетская типография, 1850. Кн. 7. С. 1–128.
18. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. 1104 с.
19. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
20. Горстка А.Н. К истории строительства Угличского Воскресенского монастыря // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1989 / редкол.: Д.С. Лихачёв, Т.Б. Князевская. М.: Наука, 1990. С. 405–409.
21. Горстка А.Н. Иконы Углича XIV–XX веков. Свод русской иконописи. М.: Гранд-Холдинг, 2006. 205 с.
22. Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублёва / ред.-сост. Н.И. Комашко. М.: Индрик, 2007. 208 с.
23. Иконопись Оружейной палаты. Из частных собраний : каталог / сост. Н.И. Комашко. М.: Красная площадь, 2017. 176 с.
24. Успение Богоматери: иконы, графика, декоративно-прикладное искусство XV – начала XX века : каталог выставки / сост. С.А. Кирьянова, О.В. Смирнова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, 2017. 67 с.
25. Мемориальность. Древность. Искусство исполнения. Новые поступления в Музеи Московского Кремля / под ред. А.К. Левыкина. М.: Художник и книга, 2005. 96 с.
26. Брюсова В.Г. Ипатьевский монастырь. М.: Искусство, 1982. 204 с.

References

1. Komashko, N.I. and Katkova, S.S. (eds.) (2004) *The Kostroma icon of the 13th–19th centuries. Corpus of Russian icon painting*. Moscow: Grand-Holding Publ. (In Russ.)
2. Suloev, I.N. (2023) 'The history of icon painting in the Kostroma Region in the second half of the 16th – first third of the 17th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 26–31. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.002. (In Russ.)
3. Ryndina, A.V. and Sidorenko, G.V. (eds.) (2003) *And the tree is known by its fruits. Russian icon painting of the 15th–20th centuries from the collection of Viktor Bondarenko*. Moscow: Voyennyi parad Publ. (In Russ.)
4. Zapadalova, P.V. and Sosnovtseva, I.V. (comps.) (2018) *Autumn of the Russian Middle Ages. 17th-century art in the collection of the Russian Museum*. Saint Petersburg: Palace Editions Publ. (In Russ.)
5. Kazakevich, T.E. (2002) 'The church icon "The Nativity of the Virgin" from the cathedral of the Ferapontov Monastery', in Vzdornov, G.I. (ed.) *Ferapontovskiy collection. Issue 6*. Moscow: Indrik, pp. 223–234. (In Russ.)
6. Trekhletov, E. (1850) 'Inventory of the Yaroslavl Elijah Church, compiled in 1651 by the church founders Skripins', *Yaroslavskiy gubernskiy vedomosti = Yaroslavl Provincial Gazette*, (43), pp. 421–429. (In Russ.)
7. Kazakevich, T.E. (1980) 'The iconostasis of the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl and its masters', in Vygolov, V.P. (ed.) *Monuments of Russian architecture and monumental art. Materials and research*. Moscow: Nauka Publ., pp. 13–63. (In Russ.)
8. Gorshkova, V.V. et al. (comps.) (2021) *Icons of Yaroslavl*, in 3 vols. Vol. 2. Moscow: Severnyy palomnik Publ. (In Russ.)
9. Gorshkova, V.V. and Fedorchuk, A.V. (comps.) (2018) *The Finding. Icons saved in the museum attic* [Exhibition catalogue]. Yaroslavl: Yaroslavl Art Museum. (In Russ.)
10. Polushkina, L.L. and Kharlamova, I.G. (2023) *Icons of Yaroslavl of the 16th–18th centuries in the collection of the Yaroslavl Museum-Reserve. Exhibition guide*. Moscow: Severnyy palomnik Publ. (In Russ.)
11. Demidov, S.V. (2017) *Church of the Resurrection of Christ on Debra* [Guide]. Kostroma: IP S.I. Verkhov Publ. (In Russ.)
12. Verkhov, S.I. (ed.) (2013) *Treasures of Kostroma. From the collection of the Church and Archaeological Museum of the Holy Trinity Ipatiev Monastery and the Kostroma Museum-Reserve*. Kostroma: IP S.I. Verkhov Publ. (In Russ.)
13. Katkova, S.S. (2014) *Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery*. Moscow: IP S.I. Verkhov Publ. (In Russ.)
14. Bryusova, V.G. (1984) *Russian painting of the 17th century*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
15. Pivovarova, N.V. (2020) *Moscow Tsar's workshops and regional art centers from the late 16th to the early 18th century. Essay on attribution of the works of art of the late Russian Middle Ages*. Moscow: BooksMArt Publ. (In Russ.)
16. Antonova, V.I. and Mnyova, N.E. (1963) *Catalogue of Old Russian painting of the 11th – early 18th centuries. An essay on historical and artistic classification*, in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
17. Zabelin, I.E. (1850) 'Materials for the history of Russian icon painting', *Annals of the Imperial Moscow Society for Russian History and Antiquities*, book 7. Moscow: University Publ., pp. 1–128. (In Russ.)
18. Kochetkov, I.A. (ed.) (2009) *Dictionary of Russian icon painters of the 11th–17th centuries*. Moscow: Indrik Publ. (In Russ.)
19. Bryusova, V.G. (1982) *Guriy Nikitin*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo Publ. (In Russ.)
20. Gorstka, A.N. (1990) 'On the history of the construction of the Uglich Resurrection Monastery', in Likhachev, D.S. and Knyazevskaya, T.B. (eds.) *Cultural monuments. New discoveries. Writing. Art. Archeology. The yearbook. 1989*. Moscow: Nauka Publ., pp. 405–409. (In Russ.)
21. Gorstka, A.N. (2006) *Icons of Uglich of the 14th–20th centuries. Corpus of Russian icon painting*. Moscow: Grand-Holding Publ. (In Russ.)
22. Komashko, N.I. (ed.) (2007) *Six centuries of the Russian icon. New discoveries. Exhibition from private collections for the 60th anniversary of the Andrey Rublev Museum*. Moscow: Indrik Publ. (In Russ.)
23. Komashko, N.I. (comp.) (2017) *Icon painting of the Armoury Chamber. From private collections* [Catalogue]. Moscow: Krasnaya ploshchad Publ. (In Russ.)
24. Kiryanova, S.A. and Smirnova, O.V. (comps.) (2017) *The Dormition of the Mother of God: icons, graphics, decorative and applied arts of the 15th – early 20th century* [Exhibition catalogue]. Moscow: The Central Museum of Ancient Russian Culture and Art named after Andrey Rublev. (In Russ.)
25. Levykin, A.K. (ed.) (2005) *Memoriality. Antiquity. Craftsmanship. New acquisitions of Moscow Kremlin Museums*. Moscow: Khudozhnik i kniga. (In Russ.)
26. Bryusova, V.G. (1982) *The Ipatiev Monastery*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Сулоев Иван Николаевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела хранения и изучения музейных предметов и коллекций, ОГБУК «Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник», Кострома, Российская Федерация, iwdoroga@mail.ru, SPIN-код (РИНЦ): 3827-5743.

Information about the author

Ivan Nikolaevich Suloev, Cand. Sc. (History), Senior Researcher of the Department of storage and study of museum objects and collections, Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve, Kostroma, Russian Federation, iwdoroga@mail.ru, SPIN-code (RSCI): 3827-5743.

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

Статья поступила в редакцию 01.12.2025; одобрена после рецензирования 18.02.2026; принята к публикации 20.02.2026.

The article was received by the editorial board on 01 December 2025; approved after reviewing on 18 February 2026; accepted for publication on 20 February 2026.



Краткое сообщение
УДК 75.03:7.071.1(430)“18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.011

Братья Андреас и Освальд Ахенбахи — ученики Дюссельдорфской академии художеств

Федотова Елена Дмитриевна



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

Аннотация. Статья посвящена творчеству художников-пейзажистов XIX века — братьев Андреаса и Освальда Ахенбахов, выпускников Дюссельдорфской академии художеств. Целью исследования является выявление особенностей педагогической системы Дюссельдорфской академии и анализ творческого метода каждого из братьев Ахенбахов, в котором нашли отражение общие закономерности развития европейской пейзажной живописи XIX века в ее движении к освоению реалистического метода работы на пленэре. В основу работы положены комплексный историко-стилистический анализ произведений братьев Ахенбахов, изучение педагогической практики Академии, а также историографический метод для оценки влияния академической системы на развитие реалистического и пленэрного направления в живописи. Научная новизна работы заключается в рассмотрении творчества братьев Ахенбахов как значимого звена в эволюции немецкого пейзажа от романтизма и академических традиций к реализму и предимпрессионистическому пленэру. Автор конкретизирует их особый путь в рамках группы «немецких римлян», подчеркивая не мифологическую, а натурно-реалистическую направленность их поисков. Статья также детализирует роль Андреаса и Освальда Ахенбахов как педагогов, формировавших национальную школу реалистического пейзажа и повлиявших на последующие поколения художников, включая русских живописцев.

Ключевые слова: западноевропейская живопись XIX века, пейзажная живопись, жанр пейзажа, Дюссельдорфская академия художеств, Андреас Ахенбах, Освальд Ахенбах

Для цитирования: Федотова Е.Д. Братья Андреас и Освальд Ахенбахи — ученики Дюссельдорфской академии художеств // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 192–203. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1273>.

Short communication article

The brothers Andreas and Oswald Achenbach — adherents of the Kunstakademie Düsseldorf

Elena D. Fedotova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-code (Science Index): 2338-8720

Abstract. This article examines the work of 19th-century landscape painters, brothers Andreas and Oswald Achenbach, who were students of the Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf Academy of Arts). The study aims to identify the distinctive features of the Academy's pedagogical system and analyse the creative methods of each brother. Both artists reflected the broader evolution of 19th-century European landscape painting towards a realistic plein-air approach. The research is based on a comprehensive historical and stylistic analysis of the Achenbachs' works, an investigation into the Academy's teaching practices, and a historiographical method to evaluate the academic system's influence on the development of Realism and plein air painting. The scholarly novelty of the work lies in situating the Achenbach brothers' oeuvre as a significant link in the evolution of German landscape painting, transitioning from Romanticism and academic traditions towards Realism and pre-Impressionist plein-air techniques. The author clarifies their unique position within the 'German Romans' (Deutschrömer) circle, emphasizing the naturalist and realist focus of their inquiries rather than mythological themes. Furthermore, the article details the Achenbachs' roles as educators who shaped a national school of realist landscape and influenced subsequent generations of artists, including Russian painters.

Keywords: 19th-century Western European painting, landscape painting, landscape genre, Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf Academy of Arts), Andreas Achenbach, Oswald Achenbach

For citation: Fedotova, E.D. (2026) 'The brothers Andreas and Oswald Achenbach — adherents of the Kunstakademie Düsseldorf', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 192–203.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1273>. (In Russ.)

В 1850–1860-е годы Андреаса (1815–1910) и Освальда (1827–1905) Ахенбахов европейская художественная критика называла «гениальной парой братьев» (ил. 1). Их творчество было тесно связано с традициями жанра пейзажа в Академии художеств Дюссельдорфа — авторитетной художественной школе XIX столетия. Андреас стоял у истоков создания в ней класса пейзажной живописи, Освальд преподавал в академии. Оба привнесли много нового в развитие пейзажной живописи национальной школы, имели учеников и последователей в других европейских странах. Андреас и Освальд Ахенбахи были удостоены звания «Почетный вольный общник Императорской Академии художеств» (Андреас — в 1861 году, Освальд — в 1860 году). Произведения обоих,

подаренные в 1860-е годы России, хранятся в отечественных музеях.

Цель представленного в статье исследования — проанализировать художественный метод Андреаса и Освальда Ахенбахов в связи с педагогической системой Дюссельдорфской академии художеств и определить их вклад в развитие европейского реалистического пейзажа и освоение живописи на пленэре. Методология работы включает изучение эволюции класса пейзажа в академии, сравнение творчества братьев с современниками и предшественниками, а также анализ конкретных картин с точки зрения техники, композиции и работы с натурой.

Андреаса и Освальда Ахенбахов можно отнести к группе немецких художников, получившей



1. Ф. Гротйоханн
(художник),
Р. Брендамур (гравер).
Андреас и Освальд
Ахенбахи.

Ок. 1874.

Гравюра на стали.

13,9 × 17,4.

Городской музей,

Дюссельдорф.

Источник: [1, с. 13]

название «немецкие римляне». Подобно Ансельму Фейербаху (1829–1880), Арнольду Бёклину (1827–1901), Гансу фон Маре (1837–1887), они путешествовали в Италию, вдохновляясь в своем творчестве великим наследием ее культуры и искусства. Вслед за «назарейцами» все эти живописцы находили в Италии почву для воплощения своих художественных идеалов. При этом судьбы и творческие методы всех этих мастеров были глубоко различны. Швейцарец по происхождению А. Бёклин, немцы А. Фейербах, Г. фон Маре воплощали свои представления о единстве классической формы и романтического чувства, вводили в свои пейзажные виды мифологических, библейских и литературных персонажей. Поиски братьев Ахенбахов, воспитанных в традиционной системе Дюссельдорфской академии, были иными. Работая на природе, они искали новые пути изображения природных мотивов, их творчество развивалось в направлении освоения метода живописи *en plein air*. Оба явились создателями национальной школы реалистического пейзажа.

И те, и другие «немецкие римляне» имели много последователей, предвосхитив новые направления европейского искусства последующего времени. Италия стала для них землей обетованной для свободного творчества вдали от укоренившейся еще с XVIII столетия в академиях системы обучения.

Однако созданная в 1819 году в небольшом городе на правом берегу Рейна, Дюссельдорфская академия художеств сразу заявила о себе как об одном из наиболее передовых европейских образовательных учреждений. Она была создана в годы после освобождения Германии от власти Наполеона Бонапарта, в период национально-патриотического подъема в стране. Перед ее руководством остро стояла задача создания национальной школы в искусстве. Эта проблема широко дискутировалась в трудах историков искусства, таких как Р. Мутер, Ф. Куглер, А. Розенберг, Э. Фостер и др. Об этой задаче в зодчестве писал архитектор Г. Хюбш.

У истоков создания академии стояли два бывших члена «Братства св. Луки» — «назарейцы»

Петер фон Корнелиус (1783–1867) и Фридрих Вильгельм фон Шадов (1788–1862), сыгравшие большую роль в создании структуры академии и методов преподавания [2; 3]. Великолепный знаток национального средневекового искусства П. фон Корнелиус возглавлял академию до 1826 года. При нем и его последователе — Ф.В. фон Шадове — манера «назарейцев» стала служить источником подражания для студентов. Ценивший превыше всего историческую живопись Ф.В. фон Шадов полагал, что учащиеся могут искать и свои пути в искусстве [4]. Именно при нем в 1832 году в академии был создан класс пейзажа, выделившийся из класса исторической живописи [5]. К середине XIX столетия пейзажный класс завоевал право считаться одним из ведущих наряду с классом бытовой живописи, созданным в 1839 году.

Уже к 1830–1840-м годам молодых учащихся перестала устраивать принятая в академии система обучения: работа с манекенами, копирование больших исторических полотен профессоров, подражание голландским пейзажистам XVII столетия и полотнам мастеров прошлого с изображением идеальных итальянизированных пейзажных видов с классическим стаффажем. Завоеванием в системе обучения при Ф.В. фон Шадове явились организуемые для учащихся поездки в Италию и Голландию, откуда они привозили много этюдов. Молодые дюссельдорфцы, воспитанные в академии на трудах о голландском и фламандском искусстве историка искусства К. Шнаазе (1798–1875) и знатока этого искусства Г.Ф. Ваагена (1794–1868), совершали путешествия в Голландию. Работая на природе, они осваивали метод работы голландских пейзажистов — их приемы тональной живописи, основанной на передаче валерных градаций. В Италии они тоже начинали писать этюды, и итальянские путешествия накладывали отпечаток на всё их последующее творчество: на желание отойти от традиций классицистического пейзажа с искусственной системой передачи эффектов освещения; от четкого трехпланового кулисного построения композиции пейзажного вида к более живой и правдивой его фиксации на природе. Два талантливых последователя Ф.В. фон Шадова, много путешествовавшие по берегам Рейна и Дуная, писавшие в горах Гарца, в лугах Швабии и других областях Германии на природе — К.Ф. Лессинг (1808–1880) и его ученик Ф.В. Ширмер (1807–1863) — вошли в историю немецкой пейзажной живописи XIX столетия как ее ключевые представители [6; 7]. В их полотнах с изображением руин средневековых замков и водяных мельниц по берегам рек, лесистых горных массивов и вод, струящихся сквозь их валуны, ощущалось

романтическое чувство преклонения перед красотой и мощью родной природы. Благодаря их творчеству в национальной художественной школе утвердились новые методы изображения природы.

Не менее важную роль в немецкой пейзажной живописи XIX века сыграли и братья Ахенбахи, в наследии которых еще более наглядно и последовательно проявилось новаторство в области стремления к созданию реалистического пейзажа.

К началу 1840-х годов Андреас Ахенбах уже завоевал право называться одним из ведущих пейзажистов Дюссельдорфской школы. Известно, что в 1828 году родившийся в Касселе юноша с отцом, коммерсантом из Маннгейма, приехал в Санкт-Петербург и недолгое время занимался в Императорской Академии художеств [8, с. 362, 382; 9, с. 307; 10, р. 44]. По возвращении в Дюссельдорф занимался у ученика фон Шадова — К.Ф. Лессинга. С 1832 по 1845 год совершал путешествия в Голландию, Данию, Швецию и Италию [11].

С юности Андреас увлекался созданием юмористических бытовых сценок из жизни своих соучеников по академии. В одной из них под названием «Художнику на пользу и благо / Ты можешь прийти в восторг»¹ (1835, Городской музей, Дюссельдорф, ил. 2) он передал удивление мэтров поисками учащихся. С ужасом взирают на открытия молодежи Ф. фон Уехтритц, автор труда по истории академии; К. Иммерман, писатель-романтик, член объединения «Буря и натиск» (*Schturm und Drang*), чье имя связано с созданием национального немецкого театра; известный мастер бытового жанра Ф.Т. Хильдебрандт; знаток голландского искусства, издатель К. Шнаазе; в лорнет рассматривает «открытия» молодежи знатная меценатка.

На гравюре, выполненной по рисунку Андреаса «Впечатление от карнавала в Дюссельдорфе» (1842, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 3), изображена группа друзей художника во время костюмированного действия, почти ежегодно проводившегося студентами академии по случаю выставок или в праздничные дни.

Для Андреаса Ахенбаха, воспитанного в стенах академии на трудах Г.Ф. Ваагена и К. Шнаазе, плодотворными оказались поездки в Голландию, а также знакомство с И.В. Ширмером в Мюнхене в 1836 году. Их сблизила любовь к северной природе, желание работать на природе. Подобно Ширмеру, Андреас Ахенбах часто писал мельницы по берегам немецких рек в манере голландских пейзажистов, изображал лесистые фьорды Норвегии, горные виды. Пейзаж «Вестфальская мельница на реке Эрфт» (1869, Музей изобразительных искусств, Лейпциг, ил. 4) выполнен в манере голландцев, с присущей им тщательностью в передаче деталей этого сельского механического устройства.

¹ «Zu des Künstlers Nutz und Frommen / Kannst du in Begeisterung kommen».



В свои пейзажные полотна Андреас Ахенбах вводил бытовые сценки. На картине «Рыбный рынок в Остенде» (1876, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 5) изображена сцена погрузки товара на стоящий у мола корабль. От фигур моряков, приближенных к первому плану, открывается вид на портовый городок, постройки которого словно тонут в бескрайнем пространстве.

Подобно мастерам романтического пейзажа, Андреас Ахенбах любил писать морские виды, передавать особую бурную жизнь морского пространства во время шторма с лодками и кораблями, переживающими стихию у мола. На картине «Гибель корабля «Президент»» (1842, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 6) изображено событие, широко освещавшееся в 1841 году в прессе, — трагическая гибель корабля, шедшего из Нью-Йорка в Ливерпуль. Созданный в мастерской «по воображению» пейзаж был написан на основе многочисленных этюдов и запечатленного в них состояния морского пространства в грозовой атмосфере.

В традиции мастеров стиля «Бидермайер», с документальной точностью изображавших городскую архитектуру, создано раннее, ставшее известным полотно А. Ахенбаха «Старая Академия в Дюссельдорфе» (1831, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 7). Справа виднеется здание Старого дворца, где с 1821 года размещалась галерея, слева — примыкающее к нему здание гауптвахты, в пространстве небольшой площади

перед дворцом — фигуры ремесленников, торговцев, военных. Улицы и площади городов любили изображать со сценами из повседневной жизни мастера «Бидермайера» — послевоенного общеевропейского бюргерского стиля 1820–1830-х годов. Это полотно молодой Андреас Ахенбах написал в 1831 году из окна дома своих родителей. В сравнении с его работами 1840–1870-х годов оно выглядит ученическим, лишь подступом к увлечению передачей пейзажного пространства и желанию работать на натуре.

Оба брата, Андреас и Освальд, были мастерами демократических взглядов. В разгар революционных событий в Германии они стали членами художественно-выставочного объединения «*Malkasten*» («Этюдник»), в которое вошли и другие ученики К.Ф. Лессинга, объединившиеся для свободной выставочной деятельности и поиска современных тем в искусстве [12; 13].

Освальд Ахенбах, занимавшийся в мастерской старшего брата, а затем в классе пейзажа в академии, гораздо ближе подошел к освоению метода живописи *en plein air* [8, с. 336, 355, 410; 9, с. 307; 10, с. 45–46]. Манера его живописи близка европейским мастерам предымпрессионистической живописи. Большое значение в работе на натуре имели путешествия в 1843 году по Баварии, Швейцарии, Северной Италии, поездка в 1850 году в Рим, в 1867 году — посещение Рима, Неаполя, островов Капри и Искья.

2. А. Ахенбах.
Художнику на пользу и благо / Ты можешь прийти в восторг.
1835.

Холст, масло.
33,5 × 24,5.
Городской музей,
Дюссельдорф.
Источник: dmitte.de

3. А. Ахенбах.
Впечатление от карнавала в Дюссельдорфе.
1842.

Гравюра.
Художественный музей,
Дюссельдорф.
Источник: [1, с. 20]

4. **А. Ахенбах.**

**Вестфальская
мельница.**

1869.

Холст, масло.

71 × 101,7.

Музей изобразительных
искусств, Лейпциг.

Источник: [1, с. 202]



5. **А. Ахенбах.**

**Рыбный рынок
в Остенде.**

1876.

Холст, масло.

55,3 × 73,7.

Художественный музей,
Дюссельдорф.

Источник: [1, с. 208]





6. А. Ахенбах.
Гибель корабля
«Президент».

1842.

Холст, масло.

180 × 225.

Художественный музей,

Дюссельдорф.

Источник: [1, с. 207]

7. А. Ахенбах.
Старая Академия
в Дюссельдорфе.

1831.

Холст, масло.

65 × 81,2.

Художественный музей,

Дюссельдорф.

Источник: [1, с. 200]



8. **О. Ахенбах.**

**Рыночная площадь
в Амальфи.**

1876.

Холст, масло.

128 x 111.

Национальная галерея,

Берлин.

Источник: [1, с. 210]





9. **О. Ахенбах.**
Аричча.

1857.

Холст, масло.

50 × 60.

Музей земли Бонн, Бонн.

Источник: [1, с. 211]

23,8 × 31,8

10. **О. Ахенбах.**

Кампанья.

Пейзаж

с начинающейся

грозой.

Ок. 1853.

Холст, масло.

71,3 × 97,5.

Художественный музей,

Дюссельдорф.

Источник: kunstpalast.de



11. **О. Ахенбах.**

Парк виллы Боргезе.

1886.

Холст, масло.

122 x 152.

Художественный музей,

Дюссельдорф.

Источник: kunstpalast.de



12. **О. Ахенбах.**

**Пiazza дель Пополо
в Риме.**

1895.

Холст, масло.

137 x 195.

Художественный музей,

Дюссельдорф.

Источник: kunstpalast.de



Картина «Рыночная площадь в Амальфи» (1876, Национальная галерея, Берлин, ил. 8) с изображением сцены из жизни южного итальянского города написана пятнами чистых цветов, наблюдавшихся на натуре. Размещенные на первом плане фигуры жителей и расположенные на площади старые здания переданы в атмосфере световоздушной среды, где пространство дышит глубиной и легкостью.

В полотнах «Аричча» (1857, Музей земли Бонн, Бонн, ил. 9), «Кампанья. Пейзаж с начинающейся грозой» (ок. 1853, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 10) Освальд Ахенбах прибегает к излюбленному приему мастеров предимпрессионистической стадии пленэрной живописи, использует так называемую далевую точку, от которой открывается перспектива вида. Он помещает в ней (на первом плане) фигуры людей, изображения зданий: гуляющую в парке Бонна публику; туристов, любующихся с побережья Неаполя виднеющимися в море островами; величественные римские постройки — Колизей, замок Св. Ангела, арку Константина; отдыхающих на фоне собора Св. Петра паломников; он всегда организует композиции своих картин с доминантой пейзажного пространства.

Свободными легкими мазками выполнены и полотна 1880-х годов — «Парк виллы Боргезе» (1886, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 11) и «Пьяцца дель Пополо» (1895, Художественный музей, Дюссельдорф, ил. 12). Виды на пространства римской площади, издавна являвшейся северным въездом в Вечный город, и парка знаменитой

римской виллы открываются от фигур первого плана. Яркими пятнами чистых цветов на фоне зелени листья и травы парка выглядят одежды отдыхающей публики. А фигуры туристов и горожан на Пьяцца дель Пополо предстают некими видениями в предзакатном освещении.

Таким образом, ученики Дюссельдорфской академии художеств Андреас и Освальд Ахенбахи последовательно шли в своем творчестве к освоению метода пленэрного пейзажа. Анализ произведений показал, что их творчество оказало заметное влияние на последующих русских и немецких пейзажистов, что подтверждает значение их педагогических и художественных инноваций в контексте европейского искусства XIX века. Творческие поиски Андреаса Ахенбаха нашли отклик у русских живописцев А.П. Боголюбова и Н.Д. Дмитриева-Оренбургского. Обучавшиеся в академии у Освальда Ахенбаха — Эжен Дюкер (1841–1916), Иоганн Теодор Хаген (1842–1919), Иоганн Кристиан Крёнер (1838–1911) — признаны ведущими мастерами национальной школы пейзажа. Э. Дюкер с 1872 года стал профессором класса пейзажа в академии. Тематика произведений учеников и последователей братьев Ахенбахов становилась всё более разнообразной: они писали в годы индустриализации страны пейзажи с изображением фабрик и заводов, строящихся железных дорог, в манере импрессионистов — городские виды, публику в кафе-хаусах и парках, оставаясь верными традиции реалистического натурального пейзажа, полученного в «школе» братьев Ахенбахов.

Список источников

1. Федотова Е.Д. Дюссельдорфская школа живописи. 1819–1895. М.: Белый город, 2017. 233 с.
2. Uechtritz F. von. Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit. Düsseldorf: J.H.C. Schreiner, 1837. 454 S.
3. Müller von Königswinter W. Briefe. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854. 384 S.
4. Hübner J.B. Schadow und seine Schule. Festrede bei der Enthüllung des Schadow-Denkmal den 24. Juni 1869. Bonn: Cohen & Sohn, 1869. 22 S.
5. Appel H. Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert // Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf / Hrsg. E. Trier. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1973. S. 85–100.
6. Scheuer E. Carl Friedrich Lessing und die deutsche Landschaft // Aurora. Eichendorff Almanach. Jahrgang 25. Regensburg: Josef Habbel, 1965. S. 57–62.
7. Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert. Zwischen Wirklichkeit und Ideal [Ausstellungskatalog] / Hrsg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002. 300 S.
8. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования : в 3 ч. / ред. П.Н. Петров. СПб.: Тип. В. Спиридонова, 1864–1866. Ч. 3. 450 с.
9. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств : в 2 т. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914. Т. 1. 351 с.
10. Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Paris: Gründ, 1999. Т. 1. 958 p.

11. Peiffer W. Andreas Achenbach (1815–1910). Italienreise. Baden-Baden: Aquensis Verlag, 2009. 152 S.
12. Katalog für die Jubiläums-Ausstellung des “Malkasten” bei Gelegenheit seines 50. Stiftungsfestes am 2. und 3. Juli 1898 in der Kunsthalle zu Düsseldorf. Düsseldorf: Bagel, 1898. 45 S.
13. Der Künstlerverein Malkasten: 1848–1973. Ausstellung des Stadtgeschichtlichen Museums Düsseldorf. Düsseldorf: Stadtgeschichtliches Museum, 1973. 52 S.

References

1. Fedotova, E.D. (2017) *The Düsseldorf school of painting. 1819–1895*. Moscow: Belyi Gorod. (In Russ.)
2. Uechtritz, F. von (1837) *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit*. Düsseldorf: J.H.C. Schreiner. (In Germ.)
3. Müller von Königswinter, W. (1854) *Briefe*. Leipzig: Rudolph Weigel. (In Germ.)
4. Hübner, J.B. (1869) *Schadow und seine Schule. Festrede bei der Enthüllung des Schadow-Denkmal den 24. Juni 1869*. Bonn: Cohen & Sohn. (In Germ.)
5. Appel, H. (1973) ‘Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert’, in Trier, E. (ed.) *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*. Düsseldorf: Schwann Verlag, pp. 85–100. (In Germ.)
6. Scheuer, E. (1965) ‘Carl Friedrich Lessing und die deutsche Landschaft’, in *Aurora. Eichendorff Almanach*, Jahrgang 25. Regensburg: Josef Habel, pp. 57–62. (In Germ.)
7. Anon. (2002) *Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert. Zwischen Wirklichkeit und Ideal*. Heidelberg: Kehrer Verlag. (In Germ.)
8. Petrov, P.N. (ed.) (1866) *Collection of materials for the history of the Imperial Saint Petersburg Academy of Arts over a hundred years of its existence*. Part 3. Saint Petersburg: V. Spiridonov Publ. (In Russ.)
9. Kondakov, S.N. (1914) *Jubilee directory of the Imperial Academy of Arts*. Vol. 1. Saint Petersburg: R. Golike & A. Vilborg Publ. (In Russ.)
10. Bénézit, E. (1999) *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d’écrivains spécialistes français et étrangers*. T. 1. Paris: Gründ. (In French)
11. Peiffer, W. (2009) *Andreas Achenbach (1815–1910). Italienreise*. Baden-Baden: Aquensis Verlag. (In Germ.)
12. Anon. (1898) *Katalog für die Jubiläums-Ausstellung des “Malkasten” bei Gelegenheit seines 50. Stiftungsfestes am 2. und 3. Juli 1898 in der Kunsthalle zu Düsseldorf*. Düsseldorf: Bagel. (In Germ.)
13. Anon. (1973) *Der Künstlerverein Malkasten: 1848–1973. Ausstellung des Stadtgeschichtlichen Museums Düsseldorf*. Düsseldorf: Stadtgeschichtliches Museum. (In Germ.)

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 History), 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 15.12.2025; одобрена после рецензирования 29.01.2026; принята к публикации 30.01.2026.

The article was received by the editorial board on 15 December 2025; approved after reviewing on 29 January 2026; accepted for publication on 30 January 2026.



Научная статья
УДК 7.071.1+7.071.4
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.012

Художник Я.Ф. Ционглинский и его ученики: путь к пониманию новаторской педагогической системы



Чудиновская Тамара Геннадьевна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
tamarg@yandex.ru



Гуренович Мария Александровна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
mariaasurenovich@gmail.com

Аннотация. Статья преследует своей целью восстановление памяти об одном из педагогов и воспитателей круга художников конца XIX – начала XX века — Яне Францевиче Ционглинском (1858–1912/13). Будучи неординарной личностью, он оставил след в творческой жизни подчас полярных в своих художественных исканиях мастеров живописи — от И.Я. Билибина до П.Н. Филонова. В научный оборот вводятся имена учеников Ционглинского из списка, впервые составленного исследователем жизни и творчества художника М.А. Гуренович. Благодаря систематизации и анализу воспоминаний учеников о педагогической деятельности Я.Ф. Ционглинского в свете его стремлений пробудить в каждом творческую волю, выявлены ключевые особенности его преподавательской методики, сочетающей в себе академическую основу (анатомия, перспектива, композиция) с новаторскими подходами (акцент на цвете и свете, работа «пятном», синтез формы и пространства, настоятельные рекомендации слушать музыку). Обосновано, что существует прямая связь между педагогической системой Ционглинского и формированием авангардных тенденций в русском искусстве начала XX века. Показана роль Ционглинского как «моста» между академической традицией и авангардом, что впервые подчеркнула в своем исследовании Е.Ю. Турчинская. Проанализирована «среда обучения» с ее неформальной составляющей в мастерской на Литейном, выявлены творческие и личные связи учеников, а также прослежены некоторые отголоски влияния учителя в их последующем творчестве.

Ключевые слова: Ян Ционглинский, педагогическая система, ученики, заветы Ционглинского, мастерская на Литейном, новаторство, авангард

Для цитирования: Чудиновская Т.Г., Гуренович М.А. Художник Я.Ф. Ционглинский и его ученики: путь к пониманию новаторской педагогической системы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 204–233. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.012>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1274>.

Original article

The artist Jan Ciaglinski and his students: towards understanding an innovative pedagogical system

Tamara G. Chudinovskaya

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
tamarg@yandex.ru

Maria A. Gurenovich

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
mariagurenovich@gmail.com

Abstract. This article aims to highlight the contributions of Jan Frantsevich Ciaglinski (Tsioglinsky) (1858–1912/13), a teacher and mentor to artists of the late 19th and early 21st centuries. As an extraordinary figure, he exerted a profound influence on the creative paths of painters who were often diametrically opposed in their artistic pursuits — ranging from Ivan Bilibin to Pavel Filonov. The names of Ciaglinski’s students, compiled by researcher M.A. Gurenovich, are introduced into scholarly circulation at the first time. By systematically analysing students’ recollections of Ciaglinski’s teaching methods, the article reveals key aspects of his approach, which combined traditional academic foundations (such as anatomy, perspective, and composition) with innovative techniques (such as a focus on colour and light, spot work, and the synthesis of form and space). It also highlights Ciaglinski’s emphasis on the importance of music in the creative process. The article demonstrates a direct connection between Ciaglinski’s teaching system and the development of avant-garde trends in Russian art of the early 20th century, emphasizing his role as a “bridge” between the academic tradition and the avant-garde, as first noted by E. Yu. Turchinskaya. The article also examines the “learning environment” in the Liteiny Studio, including its informal aspects, and identifies the creative and personal connections between students. Finally, it traces the influence of Ciaglinski’s teaching on the future work of his students.

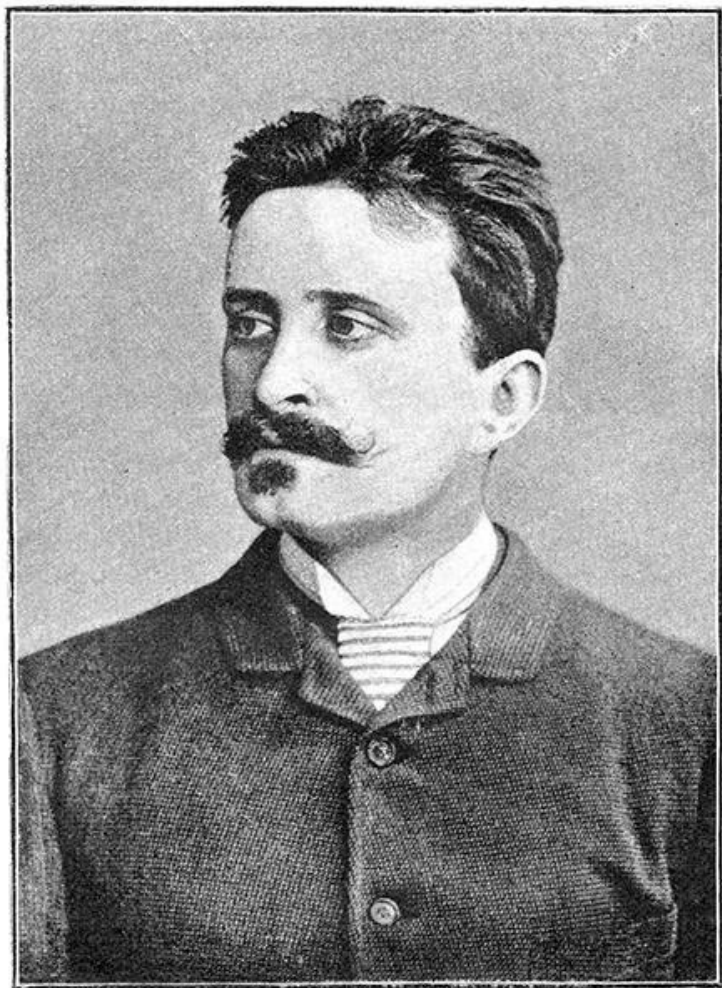
Keywords: Jan Ciaglinski (Tsioglinsky), teaching system, students, Tsioglinsky’s legacy, Liteiny Studio, innovation, avant-garde

For citation: Chudinovskaya, T.G. and Gurenovich, M.A. (2026) ‘The artist Jan Ciaglinski and his students: towards understanding an innovative pedagogical system’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 204–233. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.012.
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1274>. (In Russ.)

Введение

Ян Францевич Ционглинский (1858–1912/13) (ил. 1–2) вошел в историю отечественного искусства как создатель портретов, пейзажей, символистских композиций, участник выставок различных обществ с 1885 года, академик живописи с 1906 года, действительный член Императорской Академии художеств с 1911 года. Вместе с тем

еще в 2008 году самый основательный исследователь творчества художника Мария Гуренович писала, что «на сегодняшний день полная биография Яна Ционглинского прослеживается с трудом, приходится по крупицам собирать и сопоставлять многие факты его жизни и творчества» [1, с. 136]. То же касается и его педагогической деятельности [2, с. 227; 3, с. 116], хотя некоторые ученики



1. Я.Ф. Ционглинский.

Фотография.

1880-е.

Источник: [5].

Изображение

предоставлено

М.А. Гуренович

2. Я.Ф. Ционглинский.

Автопортрет.

1897 (?).

Холст, масло.

49 × 39.

Государственный Русский

музей, КП 1897-5843,

Ж-2285.

Госкаталог № 9674568

оставили о нем кто краткие (В.А. Денисов, М.В. Матюшин и Е.Г. Гуро, А.А. Рылов, П.Н. Филонов и др.), а кто и весьма объемные воспоминания (П.Д. Бучкин, П.Д. Покаржевский, А.Н. Савинов, Волдемар Матвей, Елена Бебутова, Варвара Бубнова и др.). Также писали о нем в своих воспоминаниях и эпистолярных А.Н. Бенуа, И.И. Бродский, И.Э. Грабарь, Н.С. Самокиш, С.П. Яремич и др. Вместе с тем лишь в последние десятилетия фигура художника по-настоящему выходит из небытия — благодаря трудам Гуренович и единичным о нем исследовательским высказываниям в искусствоведческой литературе, а также благодаря возвращению в научный оборот имени его ближайшего и самого верного ученика — Александра Рубцова — на состоявшейся в Инженерном замке Русского музея персональной выставке в 2021 году [4]. Эта экспозиция работ из цикла «Возвращение» включала и несколько произведений учителя; именно тогда возник замысел отдельной выставки Я.Ф. Ционглинского, который, однако, не осуществился.

Надо отметить, что при жизни Ционглинского состоялись лишь три персональные выставки его произведений, однако за пределами Петербурга и Москвы: в 1903 году в Варшаве (в здании Товарищества поощрения изобразительных искусств)

и в 1909 году в Риге (в Городском художественном музее). Следующей выставкой стала посмертная, организованная при посредстве А.А. Рубцова (начало 1914 года: 972 произведения; затем его наследие было распределено между разными музеями) [6]. В чрезвычайных обстоятельствах 1917 года часть учеников по его частной школе-студии на Литейном (О.В. Киреева, Н.О. Коган, М.С. Савич, Л.Т. Чупятов, К.П. Ющенко и другие) попытались создать общество под названием «Мастерская имени Я.Ф. Ционглинского», которое в том же году влилось в общество «Свободная мастерская», а затем в «Союз деятелей искусств», стремившийся в 1917–1918 годах объединить все художественные силы на основе «вольности искусства» [7, с. 273]. Своей целью они ставили «свободный труд в искусстве» [7, с. 112] и желали быть «объединением художников, признающих школу как направление» [7, с. 265]. Но история распорядилась иначе, и каждый вписывался в художественный процесс на основе индивидуальной творческой биографии. Впрочем, если оставить в стороне сложный исторический период времени, сама школа Ционглинского была нацелена именно на это: на свободу творческого самопроявления, индивидуальное художественное развитие.

**3. Первое собрание
Императорской
Академии художеств
(18 марта 1909 года).**

Фотография из журнала
«Нива», 1909 г.

Ционглинский в центре
(№ 10).

Изображение
предоставлено
М.А. Гуренович



Из Императорское Высочество Великая Княгиня Марія Павловна. 1) М. П. Боткинъ, 2) В. А. Беклемишевъ (ректоръ), 3) В. П. Лобойковъ (секретарь), 4) Е. Е. Рейтеръ, 5) М. Я. Вилли, 6) А. Н. фонъ-Гогенъ, 7) Н. А. Бѣлзлюбскій, 8) В. Е. Маковский, 9) Л. Н. Бенуа, 10) З. Ф. Ционглинскій, 11) М. А. Чижовъ, 12) К. Е. Маковский, 13) А. Н. Бенуа, 14) П. А. Брюллоу, 15) А. Г. Трабницкій, 16) А. Н. Померанцевъ, 17) Ф. Г. Бернштамъ, 18) Л. А. Парландъ, 19) П. А. Ваксель.
Первое собраніе Императорской Академіи Художествъ 18 марта с. г., подъ предсѣдательствомъ новаго Президента Академіи Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Маріи Павловны. Члены Императорской Академіи Художествъ во главѣ съ Августѣйшимъ Президентомъ.

Благодаря исследователю жизни и творчества Ционглинского М.А. Гуренович мы имеем список более ста его учеников (публикуется в данной статье впервые), в разные годы второй половины XIX – начала XX века и с разной долей постоянства посещавших его занятия в трех локациях:

1. рисовальной школе Общества поощрения художеств (с 1886 года Ционглинский преподавал в общерисовальных натуральных классах; профессор);

2. частной Школе-студии на Литейном проспекте, д. 55 (ныне 59) по месту жительства мастера (с начала 1900-х);

3. Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств (с 1902 года Ционглинский преподавал рисунок и живопись в натурном и этюдном классах; с 1906 года — академик).

Образ учителя. Учитель и ученики

Именно в стенах Академии Я.Ф. Ционглинский (ил. 3) слыл одним из самых демократичных и передовых преподавателей своего времени, достаточно вольно относившимся к академическим

шаблонам, а к ученикам — в первую очередь как к потенциальным творцам. В свое время Ционглинский учился у известнейшего педагога-академиста Павла Петровича Чистякова и «применял его педагогические принципы в своей работе» [3, с. 116], что составляло солидный фундамент его начинаний в сфере учительства. Пластическая анатомия, законы построения перспективы и композиции, целостное восприятие природы и т.п. — неоспоримые составляющие того, что должен познать и освоить ученик в процессе обучения. Чистяков «проповедовал» и взаимоотношения «учитель — ученик», что по-своему и наверняка независимо от Чистякова, а исключительно в силу личных особенностей характера было интегрировано Ционглинским в собственную педагогическую практику.

Ян Францевич не был отстраненным и недоступным, он доверял своим ученикам всё богатство своего внутреннего мира, весь пыл, своенравие, убежденность. Например, убежденность в том, что живопись и музыка — родственные сферы искусства: «Живопись есть та же музыка: только взаимным отношением тонов и их игрой можно достичь впечатления», — говорил он своим ученикам

[8, с. 17]. В его студии-мастерской находился знаменитый рояль, нередко встречавший своими звуками едва входящих в дом посетителей. Инструмент был полноправным участником процесса обучения, а его владелец вдохновенно рекомендовал своим ученикам побольше слушать музыку, ходить на концерты [9, с. 172]. Этот «прекрасный рояль Блютнера» Ционглинский перед смертью завещал Екатерине Вахтер [10] (ил. 4). Ционглинский утверждал, что музыка способствует восприятию самых тонких красочных оттенков. «Ян Францевич не знал, разумеется, никаких физиологических законов и не ими руководствовался в своей педагогической деятельности, но он чувствовал, реально ощущал воздействие музыки на учеников и как бы “подстегивал” звуками воображение молодых художников»¹.

Многие отмечали особую вдохновенность и неравнодушие Ционглинского и, вероятно, именно эти особенности характера в ряду прочего привлекали к нему учеников. «Этот художник, — вспоминал один из учившихся у Ционглинского в Высшем художественном училище (ВХУ) П.Д. Покаржевский (1889–1968), — <...> был очень живой, темпераментный и разговорчивый. У него в группе было много учеников, знакомых по его частной школе, поэтому с ними у него были дружеские шуточно-фамильярные отношения. <...> несмотря на некоторую излишнюю рисовку, на любовь к пышным фразам, он был выдающимся педагогом, сумевшим воспитать большое количество талантливой молодежи. Его роль как педагога-художника была в том, что, воодушевляясь натурой сам, он передавал свое волнение ученикам, поддерживая в них горение, воспитывая вкус» [11, с. 112]. Стилистика горячей речи Ционглинского, который говорил с польским акцентом и подчас по-польски, а также употреблял слова на иных языках (французском, немецком), замечательно передана в «Заветах Ционглинского» — в записанных его первейшим и любимейшим учеником Александром Рубцовым афоризмах учителя. Они были изданы посмертно [8].

Мастерская на Литейном

Как уже было сказано выше, Ционглинский преподавал и в Рисовальной школе Общества поощрения художников, и в Высшем художественном училище при Академии художеств (АХ), но наиболее свободен был, конечно же, в условиях своей мастерской (ил. 5). Желающие брать уроки живописи и рисунка попадали в нее разными путями. Порою приглашал сам Ционглинский, о чем свидетельствует, например, Анастасия Уханова (1885–1973), приходившая к нему на Литейный проспект

вместе с сестрой Анной параллельно своим занятиям в Рисовальной школе (в 1907 году она уже поступила в ВХУ при ИАХ) [9, с. 172]. Неизменно присутствовал Александр Рубцов (1884–1949), связанный с учителем своеобразными узами родства (он был крестником Екатерины Вахтер, ближайшей сподвижницы Ционглинского, также преподававшей в Рисовальной школе) и оставшийся самым последовательным наследником его уроков (ил. 6). Рубцов помогал мастеру в текущем процессе и был всегда рядом настолько, что некоторые ученики считали его сыном Ционглинского [12, с. 109]. Порою и он приводил в школу-студию желающих получить неформальные профессиональные уроки. Так попал сюда в 1905–1906 годах Волдемар Матвей (Владимир Марков; 1877–1914), уроженец Латвии, учившийся в ВХУ вместе с Рубцовым. В скором времени он станет проповедником новых языков искусства, одним из идеологов «Союза молодежи», собирателем образцов и изображений «примитивного» искусства Африки, Океании и Северной Азии, о чем немного упомянем ниже.

За десять лет своего существования мастерская Ционглинского превратилась в достаточно популярную школу-студию в центре Петербурга наряду с открытыми в то же время школой княгини М.К. Тенишевой, где преподавал И.Е. Репин, квартирой О.Э. Браза, мастерской Л.Е. Дмитриева-Кавказского и других. Многие стремились окантоваться в престижной студии на Литейном, в дальнейшем это даже стало причиной мифических сведений об обучении некоторых художников именно у Ционглинского. Так, в биографии Григория Пожедаева (Пожидаева) (1894–1977) были приведены ошибочные данные, что он был учеником Яна Францевича. Особая творческая и непринужденная атмосфера, царившая на занятиях, энтузиазм и авторитет Ционглинского сформировали не только независимый учебный процесс, но и обеспечили существование сплоченного коллектива на долгие годы. Даже после смерти Ционглинского ученики школы-студии на Литейном проспекте во главе с Леонидом Чупятовым продолжали собираться в память о своем учителе вплоть до революции, а художница Эльза Яковлевна Радлова (Зандер) ежегодно служила панихиду на его могиле на Смоленском кладбище.

Перекрестные связи и новаторские устремления

Учеников Ционглинского связывали свои тесные или косвенные отношения. Так, близким другом, а затем и женой Волдемара Матвея была Варвара Бубнова (1886–1983), соученица по Академии художеств и мастерской Ционглинского,

¹ Подунова Н.И. Учителя и ученики: рисовальная школа на рубеже веков // Москва [Журнал русской культуры]. 2017. № 8. С. 212.

4. **Е.К. Вахтер.**

**Портрет художника
Ционглинского Яна
Францевича.**

XIX в.

Холст, масло.

107 × 84.

Челябинский

государственный музей

изобразительных

искусств, ЧОКГ-КП-9, Ж-9.

Госкаталог № 4397138.

(Портрет написан

с фотографии)





**5. В мастерской
Я.Ф. Ционглинского
на Литейном проспекте,
55, кв. 58**

(ныне дом № 59).

Фотография К. Буллы.

1910-е.

За роялем сидит
Я.Ф. Ционглинский, рядом

— И.В. Ершов, справа
стоит А.А. Рубцов.

Центральный
государственный архив
кинофотофонодокументов
Санкт-Петербурга
(ЦГАКФФД СПб), Е-8369.

Изображение
предоставлено
М.А. Гуренович

**6. Александр Рубцов,
Ян Ционглинский,
Екатерина Вахтер.**

1910–1912.

Музей истории
Санкт-Петербургской
консерватории
им. Н.А. Римского-
Корсакова, инв. № 2270.
Источник: [4, с. 14]

а ее (и, следовательно, Матвея) ближайшими подругами — сестры Ухановы. Близко с сестрами Ухановыми общался будущий искусствовед и педагог Лев Пумпянский (1889–1943; посещал студию в 1908 году). В ту пору в академии женский класс размещался отдельно, и соученицами Бубновой помимо Анастасии Ухановой были Лидия Бурлюк, Ольга Оболянинова, Мария Финкельштейн (последняя, будучи подругой Бубновой, посещала и мастерскую). «От мольбертов всегда было тесно, и особенно когда руководил профессор Ционглинский: он так живописно ставил свою натуру, что все стремились работать у него. Тогда у другого профессора <...> становилось свободно, но скучно от традиционной постановки натурщиков», — писала Бубнова об академических занятиях с Ционглинским [13, с. 24]. Сама стремящаяся к экспериментам, она ужасалась «дерзким этюдам» сестры известных футуристов Лидии Бурлюк, а с другой стороны, наблюдала очевидное расслоение среди учащихся: одни из них «ничего не хотели», довольствуясь правильной передачей анатомии, цвета, точным принципом копирования, другие «тоже любили живопись, но как-то иначе».

Надо отметить, что в описываемый период сам воздух академии был пропитан неким неопределенным, а ко времени первой русской революции 1905–1907 годов вполне определенным желанием перемен. В мастерскую к Ционглинскому влекло

прежде всего тех начинающих художников, кто желал свободы, новизны и «неформальной обстановки». Это отмечают и ученики-мемуаристы, например, Петр Бучкин (1886–1965), получавший уроки живописи в классе Ционглинского в 1904 году [12, с. 108–109]. «Здесь можно было получить первый толчок, сделать первые шаги от простого копирования природы к исканию ее пластического смысла и красоты», — вспоминает опять же Бубнова. — «В то время это была одна из немногих мастерских, в которой работали интенсивно и горячо, благодаря ее руководителю» [13, с. 27]. Исповедовавший принципы импрессионистической стилистики, Ционглинский, предлагая своим ученикам конкретные натурные постановки (преимущественно слагавшиеся из натурщиков в обрамлении неких тканей), призывал и их обращать в своей работе повышенное внимание на цвет, на общую цветовую целостность, на одновременное увязывание решений формы и пространства.

Некоторые исследователи полагают, что «именно эти методические установки подвигли к становлению авангардных тенденций» в среде учеников Ционглинского. Так рассуждает, например, Г.Г. Исаев относительно работ Алексея Кокеля (1880–1956), учившегося в общих классах у Ционглинского с рубежа 1904–1905 до весны 1907 года [14, с. 23–24]. Подобное наблюдение фиксирует

7. **В.Е. Татлин.**

Гвоздика.

1908.

Холст, масло.

73,5 × 66,5.

Государственный Русский музей, ЖБ-1626.

Источник:

rusmuseumvrm.ru



и исследователь творчества В. Матвея Ирена Бужински. Она отмечает прямое влияние на работы Матвея творческих взглядов Яна Францевича, который ставил перед своими учениками «особые задачи изучения света и цвета» [15, с. 129], посредством которых определялся и формальный строй работы: соотношения пятен, ритмов, пропорций, динамики и покоя. Матвея трижды

исключали из академии, соответственное число раз он восстанавливался, одержимый подспудно зреющими идеями нового искусства. Они нашли частичное воплощение в организации и деятельности «Союза молодежи», с которым так или иначе оказались тесно связаны некоторые ученики Ционглинского — Елена Гуро и Михаил Матюшин (есть свидетельство, что они познакомились

непосредственно в студии Ционглинского), Павел Филонов, Петр Львов (с которыми Матвей был дружен), Владимир Татлин (ил. 7), Виктор Барт, Софья Бодуэн де Куртэне, Анна Зельманова, Евгений Сагайдачный, Иосиф Школьник, упоминаемые выше Варвара Бубнова, Анна Уханова, Алексей Кокель (Афанасьев-Кокель).

Исключали из академии и Павла Филонова (1882–1941), который начало своего творческого пути соотносил с революционным 9 января 1905 года, а в 1910 году покинул академию уже по собственной воле (ил. 8). «Только Ционглинского я могу вспомнить с уважением и любовью, — писал Филонов, — он не мешал моим действиям, более того — шумно и восторженно приветствовал их» [16, с. 374]. Но для максималиста Филонова, которому академические занятия были нужны лишь для постановки руки (недаром он оставался вольнослушателем), оказался негоден в конце концов и Ционглинский [12, с. 110]. Столь же «мимолетно» работали либо в студии, либо в академии, либо одновременно и там, и там такие «самодостаточные» начинающие художники, как, например, Борис Григорьев (1886–1932; в 1907–1912 он был, как и Филонов, вольнослушателем ВХУ при АХ) или Юрий Анненков (1889–1974), посещавший студию на Литейном в 1909–1910 годах (ил. 9). Недолго и одновременно с вышеназванными художниками учился у Ционглинского и Исаак Бродский (1884–1939) (ил. 10), почитатель и будущий защитник Филонова, профессор, а с 1934 года и директор ВАХ.

Михаил Матюшин и Елена Гуро

По свидетельству Михаила Матюшина (1861–1934), в конце XIX века обучавшегося в Рисовальной школе Общества поощрения художников, а затем, в 1902–1905 годах, в школе-студии, где познакомился со своей будущей соратницей и женой Еленой Гуро (1877–1913), Ционглинский был средоточием новейших знаний о достижениях искусства: «В самом начале XX века новые веяния в живописи шли в особенности от Яна Ционглинского, неистового спорщика, собиравшего вокруг себя передовую молодежь», в мастерской которого «были зачаты новые принципы формы и цвета» [17, с. 63]. Профессиональный музыкант, а впоследствии один из вождей авангардных течений и с 1918 года педагог, Матюшин был всего на три года младше Ционглинского и особо выделял его из среды преподавателей, только у него находя «правду света». Матюшина крайне интересовали пространственные идеи и возможности взаимодействия изобразительного и музыкального искусства, но несмотря на то что «...быть в мастерской Ционглинского значило быть на грани всех современных знаний и понятий в искусстве, как за границей, так и у нас» [18, с. 65], Матюшин

и Гуро претерпели своеобразный конфликт в отношениях с учителем, который оставался на позициях импрессионизма, тогда как их влек идеал новейшего искусства, как вспоминал о том Матюшин: «мы еще ничего не знали о футуризме» [17, с. 64]. Они постепенно двигались в сторону развития идей так называемого «органического искусства». В общении же с Ционглинским они наверняка находили множество точек соприкосновения, ведь рассуждения Ционглинского о том, что художник должен рисовать не контуром, а пятном, и стремиться к передаче сущностной идеи изображаемого, выявлять посредством цвета связь изображаемого со средой и т.п. («Основа живописи та, что нет никаких предметов, а есть пятна и их игра»; «Отрешитесь от предмета. Предмет есть маленькая величина, а пятно — бесконечная»; «Живопись есть переложение природы на язык пятен»; «Эту мою концепцию — переложение природы на язык пятен — может быть поймут только через пятьдесят лет» [8, с. 15–16]), были очень созвучны с идеями времени, так или иначе улавливаемыми творческими людьми (ил. 11–13).

Ционглинский: от Тенишевой до авангарда

К открытию взаимосвязи преподавательской методики Ционглинского с формирующимися авангардными течениями начала XX века наряду с Г.Г. Исаевым близко подошла Е.Ю. Турчинская, не только отметив, что «в личности Ционглинского скрестились все устремления и поиски его времени» (помимо остававшейся незыблемой в системе Ционглинского академической традиции это были векторы освоения эстетики символизма, модерна, примитивизма), но и обозначив, что «на основе его живописной системы сформировалось “органическое” крыло русского авангарда» [19, с. 19]. Исследователь также тонко подметила, что Ционглинский как бывший ученик академии по-академически культивировал у своих учеников стремление к качественной, мастерски проработанной живописи, что косвенно может привести к мысли о том, что «принцип сделанности» Филонова вполне мог иметь одним из истоков уроки Ционглинского [19, с. 16], как и рассуждения мастера об «анализе» и «синтезе», о принципе чистых локальных цветов. Всё это вольно или невольно усваивалось учениками, недаром история оставила в качестве важного свидетеля преподавательской системы Ционглинского его «Заветы...» [8].

Как и во всяком ученичестве, студенты наполнялись информацией не только от прямого источника — своего учителя, но и по принципу сообщающихся сосудов. Если для кого-то, а прежде всего для «авангардно настроенных» учеников, студия-мастерская Ционглинского служила своего рода, по выражению Варвары Бубновой,

8. П.Н. Филонов.
**Женщина в восточной
одежде.**
1905.
Холст, масло.
89 × 58.
Государственный
Русский музей,
КП-196475, ЖС-2343.
Госкаталог № 5013937





9. Ю.П. Анненков.

Автопортрет.

1910.

Бумага, пастель, темпера.

36,3 × 35,3.

Государственный Русский музей, КП-124515, Ж-8994.

Госкаталог № 8373526

«трамплином» в непосредственный, бурно текущий процесс искусства, а для других она являлась «перевалочным пунктом», неким временным пристанищем, то иные «использовали» ее как подготовительную площадку, нередко в сочетании с Рисовальной школой, для поступления в Академию художеств. Так, Анастасия Уханова сообщает, что одновременно с ней «из мастерской Яна Францевича в Академию поступили: Р.М. Ремизов, А. Руб-

цов, А.Е. Яковлев, Т.П. Чернышев и П.Н. Филонов, из женщин В.Д. Бубнова, Финкельштейн и Ивашенцева» [9, с. 172–173]. Если упоминаемый Ухановой «Р.М. Ремизов» — тот самый Николай Владимирович Ремизов, что взял в 1908 году «музыкальный» псевдоним Ре-Ми (не удалось установить, действительно ли будущий Ре-Ми посещал занятия Ционглинского), то тем интереснее обнаружить в среде учеников художника со столь же «ядовитым», как

10. **И.И. Бродский.**

Автопортрет.

1901.

Холст на картоне, масло.

24,5 × 22,5.

Государственный

Русский музей, КП-141270,

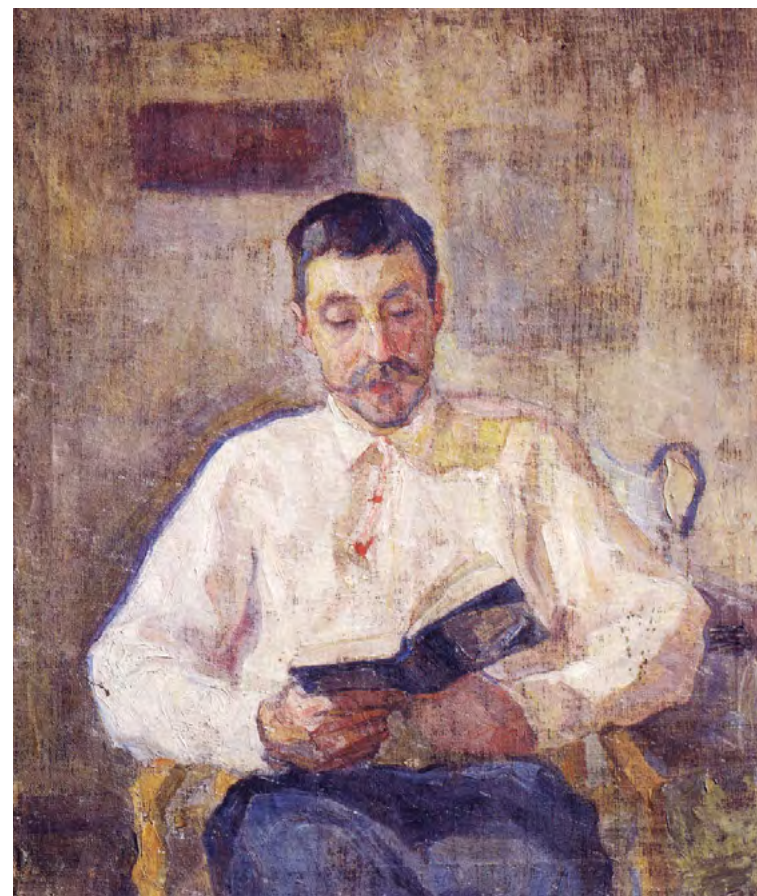
Ж-10544.

Госкаталог № 8381173



у Ре-Ми, даром карикатуриста и шаржиста, каким был Николай Радлов (1889–1942) (и к каковым условно можно было бы отнести упоминаемых выше Анненкова и Григорьева). Оба работали

в «Новом Сатириконе», в 1910–1917 годах входили в «Товарищество независимых» (как и Б. Григорьев), в 1918 году — в «Цех живописцев святого Луки», основанный учениками Д.Н. Кардовского,



«параллельного» Ционглинскому учителя Академии художеств. В «Цех» входили и другие бывшие ученики Ционглинского — друзья и, как их называли, «братья-близнецы», в будущем неоклассицисты Александр Яковлев (1887–1938) и Василий Шухаев (1887–1973). Они посещали занятия Ционглинского весьма непродолжительное время, и их творческое кредо было выпестовано, скорее, в системе преподавания другого «чистяковца», работавшего в академии с 1903 года одновременно с Яном Францевичем, — Дмитрия Николаевича Кардовского, поддерживавшего их «дерзкую мысль показать мастерство старых мастеров» [20], погрузиться в секреты живописной технологии, с 1910 года культивируемой в Императорской Академии Дмитрием Осиповичем Кипликом (ил. 14–16).

Один из самых ранних и талантливейших учеников Ционглинского Иван Билибин (1876–1942; учился в 1895–1898 гг.) сам стал преподавать в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (с 1907 года) и мог по достоинству оценить учительский дар мастера, который давал «целый ряд очень метких и чрезвычайно верных и ценных, чисто теоретических формулировок, открывавших у учеников еще недостаточно художественно зрячие глаза» [21, с. 36]. «Иван Железная Рука», как сам себя называл Билибин, знал цену своему таланту, тем благороднее звучит из его уст щедрый отзыв о первом своем учителе: «Это был пре-

красный учитель, гордо и бурно входивший в класс и проповедовавший рыцарское преклонение перед Прекрасной Дамой — святым искусством. Все мы, те, кто у него учились, помним его пламенные афоризмы: “Кричите, свистите и рычите от восторга к искусству!” Или: “Помните, что художник не должен быть ни лакеем, ни обезьяной!”» [21, с. 36]. Упомянуть «искромечущие заклинания» Яна Францевича, которые он, «горя священным огнем», «извергал, как огнедышащий вулкан», не преминули и другие оставившие о нем воспоминания ученики. Но он не был только однозначно восторжен — и это также не ускользнуло от внимания мемуаристов. Ционглинский был наблюдателен и порой безжалостен по отношению к ученикам, не соблюдавшим «правил поведения», а еще хуже — страдавших отсутствием художественного таланта. Об этом есть упоминания в некоторых текстах, например, у Бебутовой, подметившей также, что Ционглинский (вполне возможно, что сущностно) был «строгий человек с грустным выражением глубоко сидящих глаз» [22]. Из-за своей, как представляется, полной открытости «наружу» (вероятно, Ционглинский был экстравертом) он, по крайней мере однажды, был подвергнут критике из уст бывавшего порою довольно желчным в оценке современников А.Н. Бенуа, прекрасный портрет которого написал в гостеприимном имении княгини М.К. Тенишевой в Талашкино (ил. 17).

11. **М.В. Матюшин.**

Осенний этюд.

1905.

Холст, масло.

20 × 25,7.

Государственный Русский музей, КП-59701, Ж-8318.

Госкаталог № 13449781

12. **Е.Г. Гуро.**

Портрет

М.В. Матюшина.

1907 (?).

Холст, масло.

85,5 × 71.

Государственный Русский музей, КП-59720, Ж-8337.

Госкаталог № 13449780

13. **М.В. Матюшин.**

**Портрет Елены Гуро
(Элеоноры Генриховны
Нотенберг, 1877–1913),
жены художника.**

1910.

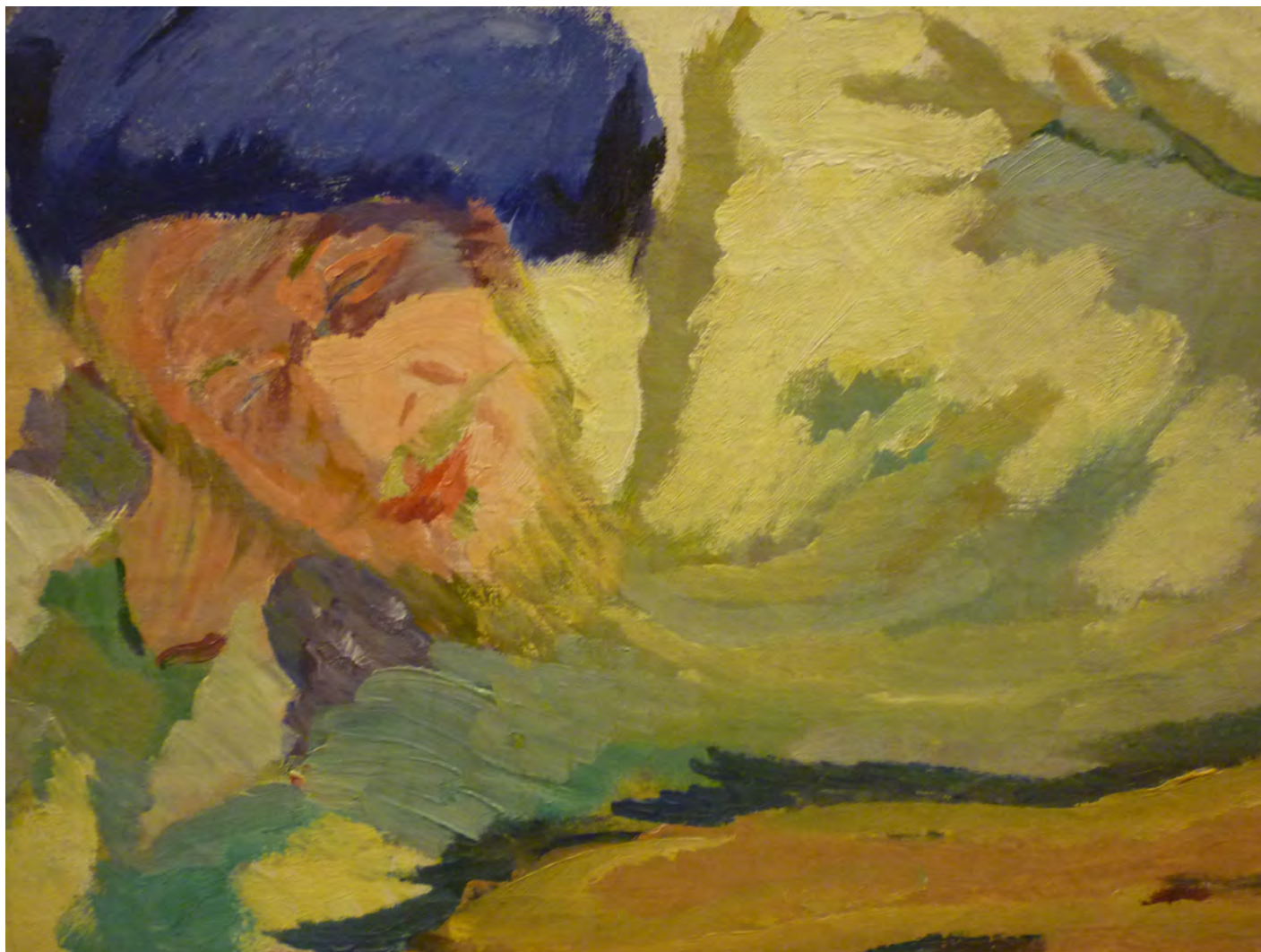
Холст на картоне, масло.

74 × 50,5.

Государственный Русский
музей, КП-59618, Ж-8310.

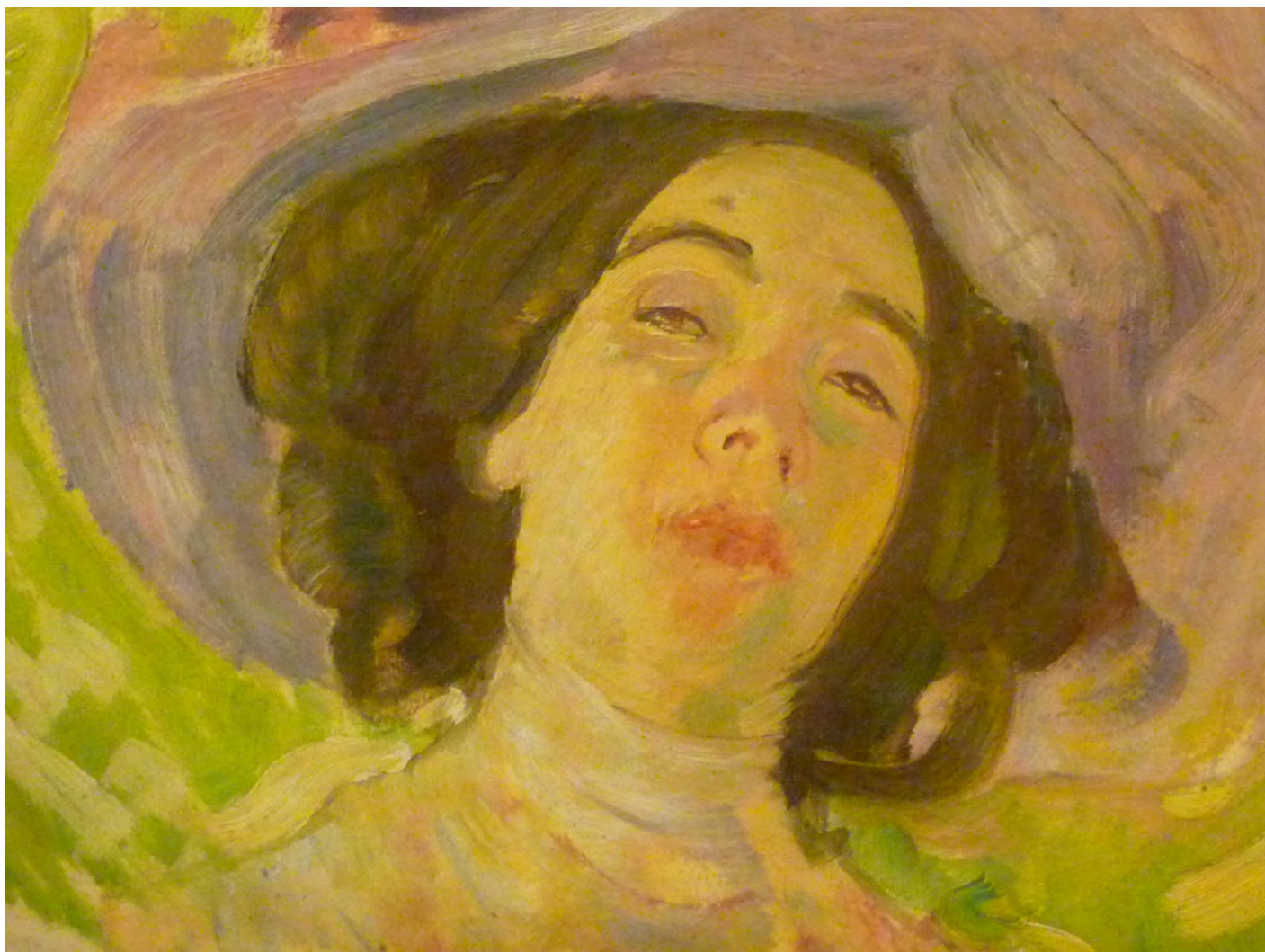
Госкаталог № 9495583





14. **А.Е. Яковлев.**
Портрет неизвестного
в синем берете.
1908–1910 (?).
Бумага, масло.
35,5 × 52.
Государственный
Русский музей,
КПЛ-2305/6, ЖБ-1236.
Госкаталог № 5972356

15. **А.Е. Яковлев.**
Портрет неизвестной
в сиреневой шляпе.
1908–1910 (?).
Бумага, масло.
35,5 × 52.
Государственный
Русский музей,
КПЛ-2305/4, ЖБ-1234.
Госкаталог № 5972344



16. **Я.Ф. Ционглинский
с учениками
в мастерской
на Литейном
проспекте.**

1908.

Фотография.

Из семейного архива

А.В. Ухановой.

В верхнем ряду слева
направо:

Александр Рубцов,

Я.Ф. Ционглинский,

Лев Пумпянский,

Зося Сегно.

Во втором ряду слева

направо:

Анастасия Уханова,

Альма (фамилию прочесть

не удалось), Анастасия

Якоби-Армадерова,

Маруся Валеро-Котович.

В первом ряду на полу

сидят:

Эльза Зандер-Радлова,

Александр Яковлев.

Источник: [4, с. 14]



В самом же общем и целом среда взаимодействия Яна Францевича с окружением была лишена любого рода психогенных конвульсий; напротив, она полнилась романтикой постижения тайн искусства. Об этом проникновенно вспоминал Максим Гронец (1884–1963), будущий профессор кафедры рисунка в МАРХИ (был вольнослушателем ВХУ с 1906 по 1914 годы): «Говоря об изобразительном искусстве, Ционглинский указывал: Искусство — это тайна, которая открывается не каждому. Поэтому ученик на занятиях должен быть очень внимательным, ничего не пропускать и не спать» [Цит. по: 23, с. 208]. Очень важным для позитивной творческой атмосферы было и то обстоятельство, что «у Ционглинского работалось радостно» [24, с. 18]. Мастер не скупился на личное внимание. Он давал и персональные уроки живописи, например, своему другу, певцу, солисту Мариинского театра Ивану Ершову (1867–1943) или Марии Тенишевой (1858–1928), которая приглашала его в Талашкино также и с целью получения уроков. В Смоленском музее изобразительных искусств хранится фотография, на которой изображены Тенишева

и Ционглинский в момент урока. Фотография впоследствии послужила художнику для написания портрета княгини, бывшей одним из самых самоотверженных и просвещенных меценатов своего времени (ил. 18).

Александр Рубцов и Волдемар Мátвей

С персональных уроков началось вхождение в искусство и неоднократно упоминаемого выше Александра Рубцова, навсегда оставшегося верным как самой живописной манере учителя, так и его мировоззренческому отношению к природе — верным даже в избрании окончательного места жительства, пусть оно и было в большей степени вынужденным. После начала Первой мировой войны и последовавшей затем русской революции Рубцов остался жить в Тунисе, переняв от учителя искреннюю любовь к «белому свету» Востока. Ционглинский обладал магической способностью «заражать» — так, он заражал своих учеников и духом странствий, в которые, начиная с 1890-х годов, то и дело пускался, думается, не столько ради путешествий, сколько ради охоты за светом.



17. **Я.Ф. Ционглинский.**

Портрет художника

А.Н. Бенуа.

1896.

Холст, масло.

49 × 39.

Государственный Русский музей, КП-329, ЖБ-616.

Госкаталог № 12208072

18. Слева:

Я.Ф. Ционглинский.
Портрет
М.К. Тенишевой в своей
мастерской.

[1896].

Холст, масло.

134,5 × 96.

Смоленский

государственный

музей-заповедник,

СОМ-471, инв. № Ж-796.

Госкаталог № 4232313.

Справа:

Княгиня

М.К. Тенишева

и Я.Ф. Ционглинский

в мастерской в доме

Тенишевых

в Петербурге.

[1896].

Фотография.

Смоленский

государственный

музей-заповедник.

Источник: [25]



Он побывал в Греции, Италии, Испании, Турции, Палестине, Марокко, Алжире, Тунисе, Египте, Индии, Туркестане [26], не говоря уже о Крыме, столь впечатлившем своим цвето-световым роскошеством и на всю жизнь вдохновившем ездившего туда вместе с Ционглинским и Екатериной Вахтер Рубцова. В Тунисе Рубцов, в сущности, будто бы продолжил жизнь своего учителя, «остепенив» «охоту» Ционглинского и как бы углубив личным неподдельным интересом к людям, что постоянно обитают в этой естественной для них свето-цветовой среде. К этой мысли приводит прежде всего тот известный факт, что после смерти Ционглинского Александр Рубцов отправился в путешествие по следам учителя — в Алжир и юго-восточную Испанию, где «нашел много мест, написанных Ционглинским <...> и 15 лет спустя [писал] те же сюжеты» [4, с. 157].

Примечательны некоторые линии совпадений жизненных путей таких изначально разных художников, как Рубцов и Матвей. В 1910 году оба участвуют в выставке «Импрессионисты / [Треугольник]» (Санкт-Петербург) в составе Художественно-психологической группы «Треугольник» под руководством Н.И. Кульбина.

Европейские поездки Матвея «в поисках Африки» [15, с. 126] фактически совпадают с пенсионерским путешествием Рубцова. Может быть, они даже посещали одни и те же музеи. Матвей был одержим одной целью — он собирал и исследовал материал к подтверждению и иллюстрированию своих теоретических трудов по новым языкам искусства, всё более и более занимавших его; с этой же целью увлекся фотоаппаратом. Пространство его художественного бытия 1911–1913 годов «простирается между созданием теории нового искусства и этнографическими исследованиями примитивного, традиционного искусства» [15, с. 126]. Интерес к африканскому искусству и собирание его образцов по европейским музеям носил сугубо умозрительный характер, во многом вторил французско-русскому авангардистскому поветрию о кубизме и целиком был нацелен на создание концепции нового изобразительного языка. Матвей ежегодно с 1907 года посещал Европу ради собирания материалов для собственной теоретической деятельности: «Я должен писать про принципы по новому искусству» (Письмо к Л. Жевержееву. Париж, 26 июля 1912) [27, с. 137].



19. **А.А. Рубцов.**
Женский портрет.
1910.
Холст, масло.
66,5 × 73,4.
Государственный
Русский музей, КП-147272,
Ж-11202.
Госкаталог № 20907037

Совершенно иное понимание искусства и творчества в этот период имеет, как мы видим, Рубцов. После смерти Ционглинского он участвует в организации его посмертной выставки [28], издает упомянутые выше афоризмы учителя и во второй год своего пенсионерского путешествия оседает в Тунисе. Его интерес к Африке, быть может, тоже «этнографический», но отнюдь не отстраненный, отныне Тунис становится его второй родиной. Огромное количество его этюдов, частично представленных в 2021 году на выставке в Русском музее, схожи по манере живописного письма, по своим композиционным характеристикам, цветовой насыщенности и даже по размерам с этюдами учителя (ил. 19–21).

Заключение

Ционглинскому не суждено было получить статус «старца-наставника» ни по возрасту (его жизненный срок составил немногим более чем столетия), ни по особенностям слишком живого и непосредственно-активного характера. В силу некоего негласного закона, вместе с тем, можно смело сказать, что в каждую творческую биографию так или иначе впечатано имя учителя — совсем незаметным и мелким шрифтом или, как в биографии Рубцова, безупречно-ясной вязью, которой художник неизменно подписывал свои работы, указывая даже и место, и месяц года написания той или иной картины или этюда. Порою отголоски участия Ционглинского в творческой судьбе того или иного художника можно прочесть

20. **А.А. Рубцов.**

Тунис.

1917.

Холст, масло.

18 × 27.

Из собрания Меди Дусса.

Источник: [4, с. 44]



в произведениях, написанных уже зрелыми мастерами. Так, можно «увидеть Ционглинского» в билибинских египетских и палестинских акварелях 1920-х годов (ил. 22) и его же крымских пейзажах конца 1930-х – начала 1940-х, бехтеевских абхазских (ил. 23), в азербайджанских и крымских Л.А. Бруни, крымских пейзажах 1930-х годов В.В. Хлебниковой и других южных работах бывших учеников, что немудрено, так как свет и цвет солнечного юга диктуют свои пространственно-колористические правила.

Ян Францевич относился к разряду «объективных» педагогов: он желал развития в своих учениках самостоятельной художественной личности и вместе с тем, о чем свидетельствуют некоторые его конфликты с учениками (например, с Филоновым или Матюшиным), строго держал «генеральную линию» профессионального изобразительного искусства, относясь к новациям «после импрессионизма» не то чтобы настороженно, но принципиально не желая вводить формотворчество в поле своих интересов. Он стремился на фоне тщательно прививаемой любви к искусству воспитать желание отображать реальный мир в той живописно-пластической системе, в которой лидируют цветовые отношения и цветовое пятно,

соблюдается вектор к обобщенной форме, учитывается фактура, живое движение мазка... При этом вся техническая премудрость должна быть помножена на формулу «сути искусства»: «Суть искусства состоит в том, чтобы неуловимые, внутренние, психические вещи выразить в осязательной форме» [8, с. 26]. Его учениками были очень разные художники: авангардисты, традиционалисты, «центристы» и даже такие выбивающиеся из всех «норм» самородки, как Ефим Честняков (1874–1961) (см. Список учеников). Сам же он обладал не только яркой харизмой (к нему стремились персонально), но и живым отношением к современному ему изобразительному языку.

Середина 1890-х годов была переломной в его взглядах на искусство: «Ционглинский вернулся из Парижа сильным и своеобразным художником, <...> обладая превосходными качествами учителя, враждебного ко всему, что не импрессионизм» [24, с. 17]. Переработав своей парижский опыт, он развивает свою живописно-пластическую систему далее, что, собственно, и отражено в его «Заветах» [8]. А «в Париж» продолжают ездить его ученики, получив первоначальный творческий импульс от учителя. Так, в начале 1910-х по совету Ционглинского поехал в Париж Юрий Анненков



21. **А.А. Рубцов.**

Солнечная улица,

Тунис.

1925.

Холст на картоне,

масло.

35 x 28.

Из собрания Меди Дусса.

Источник: [4, с. 74]

22. **И.Я. Билибин.**

Египет.

Пирамиды.

1924.

Бумага на картоне,
акварель.

50,7 × 71,3.

Государственный Русский
музей, КП-26919, РС-4086.

Госкаталог № 5725998



(1889–1974), где занимался в частных мастерских Ф. Валлотона и М. Дени и испытал сильное влияние кубизма и футуризма. Кроме того, Вера Хлебникова (1891–1941) получила дополнительное образование в 1912–1914 годах во Франции и Италии. Она была подругой Нины Коган по мастерской Ционглинского, поддерживала с ней связь и позже, как и с другими бывшими учениками — Петром Львовым, Владимиром Татлиным, Львом Бруни. В Париже нашли свое оригинальное «неовизантийское» продолжение, как их называют на сайте Львовской национальной художественной галереи, «три польские аристократки, три Зоси»: Бодуэн де Куртенэ, Сегно, Налепинская. О трех Софиях информация представлена в исследованиях М.А. Гуренович, творческие и жизненные судьбы художниц можно проследить, вновь убедившись в их неожиданных и подчас непредсказуемых поворотах.

Ционглинский был человеком переходной эпохи. Его фундаментом была солидная старая школа, основанная на четких взаимосвязях изображаемого, на любви и знании природы, предмета, в том

числе изнутри, вне каких-либо умозрительных построений, которыми займутся авангардные художники в начале XX века. Вместе с тем «его принцип чистых локальных цветов и почти геометрической композиции, — замечает Турчинская, — [идет] вразрез с традиционным способом изображения действительности. Здесь художник оказывается в нескольких шагах от беспредметной живописи» [19, с. 16], что лишний раз подтверждает воспоминания об этом мастере и педагоге как о своеобразном прорицателе будущих веяний в искусстве.

Эта статья написана с целью восстановить память об одном из самоотверженных воспитателей круга художников конца XIX – начала XXI века, каковым являлся Ян Францевич Ционглинский, а также с целью введения в научный оборот ряда имен его разнообразных учеников. В статье прослеживаются индивидуальные судьбы некоторых из них, перекрестные связи и т.п. Приложенный к статье список учеников публикуется впервые и, возможно, будет пополняться и уточняться следующими исследованиями. Так, например, в 2025 году в сборнике «Научные труды



23. **В.Г. Бехтеев.**

Гудаута.

1938 (1932?).

Бумага, акварель, белила.

54 × 42.

Государственный

Русский музей, КП-34500,

РС-4435.

Госкаталог № 5726429

Санкт-Петербургской академии художеств» появилась продолжающая исследовательскую линию Е.Ю. Турчинской статья Л.А. Смирновой «От “серебристого” светосилового импрессионизма Яна Ционглинского к цветоколористическим поискам Михаила Матюшина» [29], в которой рассматриваются педагогические принципы Ционглинского как фундамент для новаторских концепций

«расширенного смотрения» Матюшина. Это лишь раз подтверждает актуальность возвращения забытого имени Яна Францевича Ционглинского, художественные идеи которого оказали бесспорное влияние не только на творчество многих его учеников, начинавших свой путь в искусстве на рубеже XIX–XX веков, но и на зарождение в отечественном искусстве авангардного движения.

Список некоторых учеников Я.Ф. Ционглинского (1858–1913) (с указанием времени и места учебы)

Составила М.А. Гуренович, май 2022 г.

- Адамович (урожд. Маслова) Наталия Игнатьевна (?–1968), место и годы обучения не установлены.
 Анненков Юрий Павлович (1889–1974), школа-студия на Литейном пр., 1909–1910 гг.
 Баклунд-Цельсинг Эльза Карловна (1880–1974), ВХУ при АХ, 1910 г.
 Барановская (урожд. Шрамченко) Лариса Владимировна (1884–?), ВХУ при АХ, с 1907 г.
 Барт Виктор Сергеевич (1887–1954), РШ ОПХ; ВХУ при АХ, 1911–1912 гг.
 Бебутова (Кузнецова) Елена Михайловна (1892–1970), РШ ОПХ, 1907–1912 гг.
 Беккер Николай Николаевич (1877 – не ранее 1925), ВХУ при АХ, 1904 г.
 Беньков Павел Петрович (1879–1949), ВХУ при АХ, с 1901 г.
 Бехтеев Владимир Георгиевич (1878–1971), школа-студия на Литейном пр., 1901 г.
 Билибин Иван Яковлевич (1876–1942), РШ ОПХ, 1895–1898 гг.
 Благовещенская-Васильянова Надежда Сергеевна (1881–1967), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Бодуэн де Куртенэ Софья Ивановна (1887–1967), школа-студия на Литейном пр., 1905–1906 гг.
 Бродский Исаак Израилевич (1884–1939), ВХУ при ИАХ, 1902 г.
 Бруни Лев Александрович (1894–1948), школа-студия на Литейном пр., 1910–1911 гг.
 Бубнова Варвара Дмитриевна (1886–1983), школа-студия на Литейном пр., 1906–1907 гг.
 Бурлюк-Кузнецова Людмила Давыдовна (1884–1968), ВХУ АХ, 1903–1907 гг.
 Бучкин Пётр Дмитриевич (1886–1965), ВХУ при АХ, 1904 г.
 Вальтер, ученица, ВХУ при АХ, 1910 г.
 Верховская Лидия Никандровна (1882–1919), РШ ОПХ, годы обучения не установлены.
 Веселовский Леонид Николаевич (1884 – ок. 1942), ВХУ при АХ, 1911 г.
 Веснины, братья Леонид, Виктор и Александр Александровичи, школа-студия на Литейном пр., 1909 г.
 Вестфален (Кулакова), Антонина Христиановна (1876(1881)–1942), РШ ОПХ, 1910 г.
 Волокидин Павел Гаврилович (1877–1936), ВХУ при АХ, 1905–1906 гг.
 Говорова (урожд. Пшецлавская) Елизавета Антоновна (1890–1974), РШ ОПХ, с 1907 г.
 Григорьев Борис Дмитриевич (1886–1939), ВХУ при АХ (вольнослушатель), 1907–1912 гг.
 Гронек Максим Прокопьевич (1884–1963), ВХУ при АХ (вольнослушатель), 1906–1914 гг.
 Гуро Елена (Элеонора) Генриховна (1877–1913), РШ ОПХ, одновременно с мастерской на Литейном пр., 1903–1906 гг.
 Данишевский Семён Исаакович (1875–1944), РШ ОПХ, 1897–1899 гг.
 Денисов Владимир Алексеевич (1887–1970), РШ ОПХ, 1907–1908 гг.
 Ершов Иван Васильевич (1867–1943), школа ОПХ, мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Жевержеев Левкий Иванович (1881–1942), мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Зарецкий Николай Васильевич (1876–?), РШ ОПХ, мастерская на Литейном пр., после 1901 г.
 Зельманова (Чудовская) Анна Михайловна (1891–1952), место и годы обучения не установлены.
 Зельтин В., мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Зириг Анна Александровна, мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Ивашенцева (Ивашинцова) Мария Ивановна (1882–1957), мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Кибальчич (урожд. Сахарова) Наталия Александровна, школа-студия на Литейном пр., 1909–1912 гг.

- Каликин Иван Иванович, ВХУ при АХ, 1909–1912 гг.
Кинд Пётр Карлович, Рисовальная школа, 1894 г.
Киреева Ольга Всеволодовна, мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Коган Нина Осиповна (Иосифовна) (1889–1942), мастерская на Литейном пр., 1908–1911 гг.
Кокель (Афанасьев-Кокель) Алексей Афанасьевич (1880–1956), ВХУ при АХ, 1906 г.
Котов Пётр Иванович (1889–1953), ИАХ, 1909 г.
Куликов Иван Семёнович (1875–1941), Рисовальная школа ОПХ, 1894–1896 гг.
Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946), РШ ОПХ, 1893–1894 или 1892–1895 гг.
Лантинг Наталья Николаевна (двоюродная сестра жены С.В. Рахманинова), мастерская на Литейном, годы обучения не установлены.
Лапшин Николай Фёдорович (1891–1942), Рисовальная школа ОПХ, мастерская на Литейном пр., 1911–1912 гг.
Лебедева Мария Васильевна (1895–1942), РШ ОПХ, 1908–1915 гг.
Ле Дантю Михаил Васильевич (1891–1917), мастерская на Литейном пр.; ВХУ при ИАХ, 1909 г.
Локкенберг (Лёкенберг) Вальтер Адольфович, ВХУ при ИАХ, 1904 г.
Линдемман Агнесса Эдуардовна, мастерская на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Лихин Пётр Константинович (1879–1967), ВХУ при АХ, 1900-е гг.
Луговская Татьяна Александровна (1909–1994), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Львов Пётр Иванович (1882–1944), школа-студия на Литейном пр.; ВХУ при АХ — 1904–1912 гг.
Матвей Владимир Иванович (Волдемарс Матвейс; псевдоним Владимир Марков) (1877–1914), ВХУ при АХ — с 1905 г.; школа-студия на Литейном пр., 1905–1906 гг.
Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934), РШ ОПХ — 1894–1898 гг.; школа-студия на Литейном пр. — 1902–1905 гг.
Матвеева-Мостова Зоя Яковлевна (1884–1972), школа-студия на Литейном пр., 1907 г.
Налепинская (Бойчук) София Александровна (1884–1937), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Наумов Павел Семенович (Заступец) (1884–1942), ВХУ при АХ, 1904–1911 гг.
Обольянинова-Криммер Ольга Владимировна (1882–?), ВХУ при АХ, с 1903 г.
Пантюхова (урожд. Добровольская) Нина Михайловна (1883–1942), место и годы обучения не установлены.
Покаржевский Пётр Дмитриевич (1889–1968), ВХУ при АХ, с 1910 г.
Прошинская Юлия (в будущем жена Б.М. Кустодиева), ок. 1900 г.
Пумпянский Лев Иванович (1889–1943), школа-студия на Литейном пр., 1908 г.
Радлов Николай Эрнестович (1889–1942), ВХУ при АХ, 1909–1912 гг.
Радлова (урожд. Зандер) Эльза Яковлевна (1887–1924), школа-студия на Литейном пр. — 1908–1912 гг.; ВХУ при АХ.
Разумовская Юлия Васильевна (1896–1987), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Рубцов Александр Александрович (1884–1949), школа-студия на Литейном пр.; ВХУ при АХ — с 1904 г.
Рянгина Серафима Васильевна (1891–1955), школа-студия на Литейном пр., 1910–1912 гг.
Савинов Александр Иванович (1881–1942), ВХУ при АХ, 1902 г.
Савич Мария Сергеевна, школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Сагайдачный Евгений Яковлевич (1886–1961), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Саско (рожд. Соловьевич) Мария Андреевна, школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Сегно Зося (Липинская Софья), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Соловьёв Александр Михайлович (1886–1966), ВХУ при ИАХ, 1910 г.
Спиридонов Моисей Спиридонович (1890–1981), ВХУ при ИАХ, 1912 г.
Новосёлова Елена Николаевна (в будущем жена Юрия Фёдоровича Стравинского, родного брата композитора), место и годы обучения не установлены.
Татлин Владимир Евграфович (1885–1953), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
Тильберг Янис, ВХУ при ИАХ, 1901–1909 гг.
Трохименко Карп Демьянович (1885–1979), ВХУ при ИАХ, 1910–1916 гг.
Уханова Анастасия Васильевна (1885–1973), РШ ОПХ — с 1898 г.; школа-студия на Литейном пр.; ВХУ при АХ — с 1907 г.

Уханова Анна Васильевна, РШ ОПХ, 1898 г.
 Филонов Павел Николаевич (1882–1941), ВХУ при АХ (вольнослушатель), 1908–1910 гг.
 Финкельштейн (Тихова) Мария Львовна (1882–?), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Хлебникова Вера Владимировна (1891–1941), РШ ОПХ, 1910–1912 гг.
 Черкасский Абрам Маркович (1886–1967), ВХУ при АХ, с 1909 г.
 Чернышев Тихон Павлович (ок. 1882–1942), школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Честняков Ефим Васильевич (1874–1961), ВХУ при АХ, годы обучения не установлены.
 Чехонин Сергей Васильевич (1878–1936), РШ ОПХ, 1896–1897 гг.
 Чупряков Пётр Степанович, ВХУ при ИАХ, 1904–1908 гг.
 Чупятов Леонид Терентьевич (1890–1941), школа-студия на Литейном пр., 1908–1912 гг.
 Школьник Иосиф Соломонович (1883–1926), ВХУ при АХ, 1905–1906 гг.
 Шнейдер Александра Петровна (1866–1930), РШ ОПХ, 1885–1890 гг.
 Шпак Мария Викторовна (1870–1891), РШ ОПХ, 1888 г.
 Шпарберг Моисей Львович (1891–1942), ВХУ при АХ, годы обучения не установлены.
 Шульга Илья Максимович (1877–1938), ВХУ при АХ, 1904–1909 гг.
 Шухаев Василий Иванович (1887–1973), ВХУ при АХ, с 1906 г.
 Щекатихина-Потоцкая Александра Васильевна (1892–1967), РШ ОПХ, с 1908 г.
 Эвенбах Евгения Константиновна (1889–1981), РШ ОПХ, 1910–1912 гг.
 Ющенко Ксения Павловна, школа-студия на Литейном пр., годы обучения не установлены.
 Якоби (Армадерова) Анастасия Николаевна (1882–1973), школа-студия на Литейном пр., 1908 г.
 Яковлев Александр Евгеньевич, 1887–1938, школа-студия на Литейном пр., 1908 г.
 Янова-Надольская Нина Александровна (1892–1972), РШ ОПХ, годы обучения не установлены.

Список источников

1. Гуренович М.А. Петербургский живописец с сердцем Шопена. К 150-летию со дня рождения Яна Ционглинского // Наше наследие. 2008. № 86. С. 136–143.
2. Гуренович М.А. Я.Ф. Ционглинский — профессор рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств // Культурное наследие Российского государства. Вып. VII / отв. ред. А.Н. Кирпичников. СПб.: ВООПИК, 2018. С. 227–236.
3. Гуренович М.А. Педагогическая деятельность Яна Францевича Ционглинского // Научные труды Института им. И.Е. Репина. Вып. 34. Вопросы художественного образования / ред. В.А. Могилевцев, В.С. Песиков; сост. А.В. Чувин, Е.М. Елизарова. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской Академии художеств, 2015. С. 115–126.
4. Александр Рубцов / науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2022. 168 с.
5. Булгаков Ф.И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: биографии, портреты художников и снимки с их произведений : в 2 т. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1889–1890. Т. 2. 1890. 298 с., ил.
6. Посмертная выставка произведений Я.Ф. Ционглинского : каталог / ред. С.П. Яремич. СПб.: Якорь, 1914. 62 с.
7. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) / сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. СПб.: Издательство Чернышева, 1992. 400 с.
8. Заветы Ционглинского. [Мысли и взгляды, высказанные Яном Францевичем Ционглинским... и дословно запис. его учеником Рубцовым] / сост. А.А. Рубцов. СПб.: Тип. «Сириус», 1913. 46 с.
9. «Тени прошлого». Из воспоминаний А.В. Ухановой // Люди и судьбы на рубеже веков: Воспоминания. Дневники. Письма. 1895–1925 / сост. В.П. Ярошецкая и др.; ред. А.К. Бонитенко и др. СПб.: «Лики России», 2000. С. 163–182.
10. Гуренович М.А. Екатерина Вахтер (1860–1941). Новые материалы к биографии художницы // Антикварное обозрение. 2008. № 3. С. 42–44.
11. Покаржевский П.Д. Мои воспоминания. Ян Францевич Ционглинский // Павел Филонов. Реальность и мифы : сб. воспоминаний / сост. Л. Правовойрова. М.: Аграф, 2008. С. 112–113.
12. Бучкин П.Д. О том, что в памяти // Павел Филонов. Реальность и мифы : сб. воспоминаний / сост. Л. Правовойрова. М.: Аграф, 2008. С. 103–112.

13. Бубнова В.Д. Уроки постижения. Воспоминания, статьи, письма / сост. И.П. Кожевникова. М.: Истина и жизнь, 1994. 474 с.
14. Исаев Г.Г. К истокам «восточного крыла русского авангарда». О малоизвестной живописи А.А. Кокеля 1900-х гг. // Польша – Россия: искусство и история. Польское искусство, российское искусство и польско-российские художественные контакты XX–XXI веков : сб. ст. : в 2 т. / ред.: Е. Малиновски, И. Гавраш. Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2014. Т. 2. С. 21–26.
15. Бужинска И. Волдемар Матвей: между практикой символизма и теорией авангарда // Символизм в авангарде : сб. науч. ст. / отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 126–147.
16. Филонов П. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. 672 с.
17. Матюшин М. Творческий путь художника. Автомонография / под общ. ред. А.В. Повелихиной. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.
18. Елена Гуро. Поэт и художник. 1877–1913. Живопись. Графика. Рукописи. Книги / авт.-сост. А.В. Повелихина. СПб.: Мифрил, 1994. 113 с.
19. Турчинская Е.Ю. Ян Ционглинский и русская авангардная живопись начала XX века // Польша – Россия: искусство и история. Польское искусство, российское искусство и польско-российские художественные контакты XX–XXI веков : сб. ст. : в 2 т. / ред.: Е. Малиновски, И. Гавраш. Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2014. Т. 2. С. 13–19.
20. Из письма В.И. Шухаева Д.Н. Кардовскому от 12 января 1929 года // Мямлин И.Г. Василий Иванович Шухаев. Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 18.
21. Иван Яковлевич Билибин. Статьи, письма, воспоминания о художнике : сб. / ред.-сост. С.В. Голынец. Л.: Художник РСФСР, 1970. 376 с.
22. Воспоминания Елены Михайловны Бебутовой-Кузнецовой // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2714. Оп. 1. Д. 25. Л. 69–78.
23. Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. М.: Изобразительное искусство, 1983. 288 с.
24. Бобков С.Ф. Вера Хлебникова. Живопись. Графика. М.: Советский художник, 1987. 183 с.
25. Гуренович М.А. «Истый рыцарь» Ян Ционглинский в рисунках Ильи Репина // Репинские чтения 2019. По материалам конференции к 120-летию усадьбы И.Е. Репина «Пенаты» и 175-летию со дня рождения И.Е. Репина / сост. В.Т. Богдан. СПб.: НИМ РАХ, 2020. С. 31–42.
26. Гуренович М.А. Художник Я.Ф. Ционглинский и Восток // Материалы XV Царскосельской научной конференции «Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений» : сб. науч. ст. : в 2 ч. Ч. 1 / ред. Т.Е. Медникова. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2009. С. 94–105.
27. Волдемар Матвей (Владимир Марков). Статьи. Каталог произведений. Письма. Хроника деятельности «Союза молодежи» / ред. И. Бужинска. Рига: Neputns, 2002. 151 с.
28. Гуренович М.А. Ционглинский Ян Францевич. Посмертная выставка произведений // Антикварный мир: отражение сути. Вестник антикварного рынка / авторский проект Т. Гармаш. 2017. № 10 (январь). С. 18–31.
29. Смирнова Л.А. От «серебристого» светосилового импрессионизма» Яна Ционглинского к цветоколористическим поискам Михаила Матюшина // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2025. № 74. С. 192–201. <https://doi.org/10.62625/2782-1889.2025.74.74.011>.

References

1. Gurenovich, M.A. (2008) 'A Petersburg painter with Chopin's heart. On the 150th anniversary of Jan Ciagliński's birth', *Nashe nasledie = Our Heritage*, (86), pp. 136–143. (In Russ.)
2. Gurenovich, M.A. (2018) 'Jan Ciagliński — Professor of the Drawing School of the Imperial Society for the Encouragement of the Arts', in Kirpichnikov, A.N. (ed.) *The cultural heritage of the Russian State*. Issue 7. Saint Petersburg: VOPIK Publ., pp. 227–236. (In Russ.)
3. Gurenovich, M.A. (2015) 'Pedagogical activity of the artist Jan Tsionglinsky (Ciagliński)', in Mogilevtsev, V.A. and Pesikov, V.S. (eds.) *Scientific works of the I.E. Repin Institute*. Issue 34. Saint Petersburg: Saint Petersburg Academy of Arts Publ., pp. 115–126. (In Russ.)
4. Petrova, E. (ed.) (2022) *Alexander Rubtsov*. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
5. Bulgakov, F.I. (1890) *Our artists (painters, sculptors, mosaicists, engravers and medalists) at academic exhibitions of the last 25 years: biographies, portraits of artists and photographs of their works*. Vol. 2. Saint Petersburg: A.S. Suvorin's Typography. (In Russ.)
6. Yaremich, S.P. (ed.) (1914) *Posthumous exhibition of works by J.F. Ciagliński [Catalogue]*. Saint Petersburg: Yakor Publ. (In Russ.)
7. Severyukhin, D.Ya. and Leykind, O.L. (comps.) (1992) *The golden age of artistic associations in Russia and the USSR (1820–1932)*. Saint Petersburg: Chernyshev Publ. (In Russ.)
8. Rubtsov, A.A. (1913) *Ciagliński's testaments*. Saint Petersburg: Sirius Publ. (In Russ.)
9. Ukhanova, A.V. (2000) 'Shadows of the past. From the memoirs of A.V. Ukhanova', in Yaroshetskaya, V.P. and Bonitenko, A.K. (comps.) *People and fates at the turn of the century. Memories. Diaries. Letters. 1895–1925*. Saint Petersburg: Liki Rossii Publ., pp. 163–182. (In Russ.)
10. Gurenovich, M.A. (2008) 'Ekaterina Vakhter (1860–1941). New materials for the biography of the artist', *Antikvarnoye obozreniye = Antique Review*, (3), pp. 42–44. (In Russ.)
11. Pokarzhevsky, P.D. (2008) 'My memories. J.F. Ciagliński', in Pravoverova, L. (comp.) *Pavel Filonov. Reality and myths*. Moscow: Agraf Publ., pp. 112–113. (In Russ.)
12. Buchkin, P.D. (2008) 'About what's in memory', in Pravoverova, L. (comp.) *Pavel Filonov. Reality and myths*. Moscow: Agraf Publ., pp. 103–112. (In Russ.)
13. Bubnova, V.D. (1994) *Lessons in comprehension. Memories, articles, letters*. Moscow: Istina i zhizn Publ. (In Russ.)
14. Isaev, G.G. (2014) 'To the origins of the "Eastern wing of the Russian avant-garde". On the little-known painting of A.A. Kokel' of the 1900s', in Malinowski, J. and Gavrash, I. (eds.) *Poland – Russia: art and history. Polish art, Russian art, and Polish-Russian artistic contacts in the 20th–21st centuries*, in 2 vols. Vol. 2. Warsaw: Polish Institute for World Art Research, pp. 21–26. (In Russ.)
15. Buzhynska, I. (2003) 'Voldemar Matvey: between the practice of symbolism and the theory of the avant-garde', in Kovalenko, G.F. (ed.) *Symbolism in the avant-garde*. Moscow: Nauka Publ., pp. 126–147. (In Russ.)
16. Filonov, P. (2000) *Diary*. Saint Petersburg: Azbuka Publ. (In Russ.)
17. Matyushin, M. (2011) *The artist's creative path. Automonograph*. Kolomna: Museum of Organic Culture Publ. (In Russ.)
18. Povelihina, A.V. (comp.) (1994) *Elena Guro. Poet and artist. 1877–1913. Painting. Graphics. Manuscripts. Books*. Saint Petersburg: Mithril Publ. (In Russ.)
19. Turchinskaya, E.Yu. (2014) 'Jan Cyongliński and Russian avant-garde painting of the early 20th century', in Malinowski, J. and Gavrash, I. (eds.) *Poland – Russia: art and history. Polish art, Russian art, and Polish-Russian artistic contacts in the 20th–21st centuries*, in 2 vols. Vol. 2. Warsaw: Polish Institute for World Art Research, pp. 13–19. (In Russ.)
20. Shukhaev, V.I. (1972) 'From a letter from V.I. Shukhaev to D.N. Kardovsky, January 12, 1929', in Myamlin, I.G. *Vasily Ivanovich Shukhaev*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., p. 18. (In Russ.)
21. Golynets, S.V. (comp.) (1970) *Ivan Yakovlevich Bilibin. Articles, letters, and memoirs about the artist*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (In Russ.)
22. Bebutova-Kuznetsova, E.M. (n. d.) 'Memoirs of Elena Mikhailovna Bebutova-Kuznetsova', in *Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)*, fund 2714, inventory 1, file 25, folios 69–78. (In Russ.)
23. Rostovtsev, N.N. (1983) *Essays on the history of methods of teaching drawing*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo Publ. (In Russ.)
24. Bobkov, S.F. (1987) *Vera Khlebnikova. Painting. Graphics*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
25. Gurenovich, M.A. (2020) "'A True Knight" Jan Ciagliński in the drawings of Ilya Repin', in Bogdan, V.T. (ed.) *Repin Readings 2019 [Conference proceedings]*. Saint Petersburg: Research Museum of the Russian Academy of Arts, pp. 31–42. (In Russ.)

26. Gurenovich, M.A. (2009) 'Artist J.F. Ciagliński and the East', in Mednikova, T.E. (ed.) *Proceedings of the XV Tsarskoye Selo Scientific Conference "Russia – East. Contact and Conflict of Worldviews"*, in 2 parts. Part 1. Saint Petersburg: State Museum-Reserve "Tsarskoye Selo", pp. 94–105. (In Russ.)
27. Bužinska, I. (ed.) (2002) *Voldemārs Matvejs: writings, catalogue of works, correspondence*. Rīga: Neputns. (In Latv. and Russ.)
28. Gurenovich, M.A. (2017) 'Tsionglinsky Jan Frantsevich. Posthumous exhibition of works', *Antikvarnyy mir: otrazheniye suti. Vestnik antikvarnogo rynka = The Antique World: A Reflection of the Essence. Antique Market Bulletin*, (10), pp. 18–31. (In Russ.)
29. Smirnova, L.A. (2025) "'Silvery illuminative impressionism" of Yan Tsionglinsky to Mikhail Matyushin's light and coloristic explorations', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Scientific works of the Saint Petersburg Academy of Arts*, (74), pp. 192–201. doi:10.62625/2782-1889.2025.74.74.011. (In Russ.)

Информация об авторах

Чудиновская Тамара Геннадьевна, старший научный сотрудник Отдела живописи второй половины XIX – начала XXI века, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, tamarg@yandex.ru.

Гуренович Мария Александровна, специалист по технологическим исследованиям 1 категории Отдела технологических исследований, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, mariagurenovich@gmail.com.

Information about the authors

Tamara Gennadyevna Chudinovskaya, Senior Researcher, Department of Painting of the Second Half of the 19th – Early 21st Centuries, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, tamarg@yandex.ru.

Maria Alexandrovna Gurenovich, Technological Research Specialist of the first category of the Technological Research Department, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, mariagurenovich@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 11.02.2026; одобрена после рецензирования 24.02.2026; принята к публикации 25.02.2026.

The article was received by the editorial board on 11 February 2026; approved after reviewing on 24 February 2026; accepted for publication on 25 February 2026.



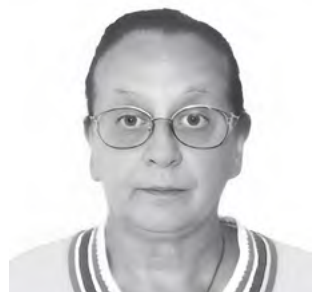
Научная статья

УДК 7.033.2

DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.013

Формирование местного художественного центра в Новгороде на фоне искусства византийского мира

Этингоф Ольга Евгеньевна ^{a, b}



^a Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация

^b Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
etinhof@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 7447-7840

Аннотация. Формирование самостоятельной местной живописной традиции в Новгороде следует относить к периоду не ранее первой половины XII века. До недавнего времени наши представления о новгородском искусстве были ограничены лишь узким кругом памятников и фрагментов. За последние несколько лет благодаря археологическим находкам и реставрации удалось значительно расширить познания о нем и получить фрагменты фресок трех прежде почти или совсем неизвестных храмов. Формирование этой традиции русского Севера происходило не просто под сильным влиянием Южной Руси и Византийской империи, но и в результате работы киевских и византийских артелей мастеров в Новгороде и в Пскове. По нашим расчетам, в этот период в Новгородской земле работало пять основных артелей художников-монументалистов. Вероятно, мастерами тех же артелей создавались и иконы. Большая часть сохранившихся известных иллюстрированных рукописей, вероятно, в этот период также создавалась преимущественно киевскими художниками.

Ключевые слова: искусство XII века, искусство Русского Севера, новгородская художественная школа, Новгород, Киев, Константинополь, Византия, фреска, икона, миниатюра, рукопись, артель мастеров, художник

Для цитирования: Этингоф О.Е. Формирование местного художественного центра в Новгороде на фоне искусства византийского мира // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 234–257. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1257>.

Original article

The formation of a local artistic center in Novgorod in the context of Byzantine art

Olga E. Etinhof ^{a, b}^a *Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*^b *Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation*
etinhof@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 7447-7840

Abstract. The formation of an independent local painting tradition in Novgorod should be dated to no earlier than the first half of the 12th century. Until recently, our understanding of Novgorod art was limited to a narrow range of monuments and fragments. During recent years, archaeological finds and restoration have significantly expanded our knowledge about it, revealing fragments of frescoes from three previously almost or virtually unknown churches. The formation of this tradition in the Russian North occurred not only under the strong influence of Southern Rus' and the Byzantine Empire, but also as a result of the work of Kievan and Byzantine teams of masters in Novgorod and Pskov. According to our estimates, five main teams of fresco painters were active in the Novgorod land during this period. Icons were likely also created by masters from these same teams. The majority of surviving illustrated manuscripts were likely also primarily created by Kievan artists during this period.

Keywords: 12th-century art, art of the Russian North, Novgorod artistic school, Novgorod, Kiev, Constantinople, Byzantium, fresco, icon, miniature, manuscript, team of masters, artist

For citation: Etinhof, O.E. (2026) 'The formation of a local artistic center in Novgorod in the context of Byzantine art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 234–257.
doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1257>. (In Russ.)

Введение

В советской историографии сложилась традиция рассматривать новгородскую художественную школу как нечто, изначально имеющее свою определенную местную специфику, почвенные корни, демократический характер. В действительности ситуация была не совсем такой. Исторически Новгород был частью Киевского княжества вплоть до начала XII века. Таким образом, формирование самостоятельной местной художественной традиции следует относить лишь к периоду первой половины XII века, всё еще под сильным влиянием Южной Руси и Византии. Кроме того, до недавнего времени наши представления об этом искусстве были ограничены очень небольшим количеством памятников и фрагментов. За последние несколько лет благодаря археологическим находкам

и реставрации удалось значительно расширить познания и получить фрагменты фресок трех прежде почти или совсем неизвестных храмов.

О памятниках монументальной живописи Новгорода первой половины XII века в таком контексте нам уже приходилось писать [1; 2]. На основании известных ранее ансамблей, новых археологических находок фресковых фрагментов, а также письменных источников предварительно можно наметить основные данные формирования художественного центра в Новгороде и Пскове.

В статье используется стилистический метод в качестве главного; однако, поскольку придется касаться разных проблем, мы обращаемся и к другим методам: к технологическому, иконографическому, а также к историко-культурному.



Монументальная живопись Новгорода и Пскова

Первый ансамбль раннего XII века — росписи церкви Благовещения при княжеской резиденции на Городище. Согласно сообщению Новгородской первой летописи, закладка церкви по заказу князя Мстислава Владимировича была совершена в 1103 году, а датировку фресок можно относить к 1107–1108 годам [3, с. 19, 203; 4]. Росписям церкви на Городище свойственно некоторое «запаздывание» стиля и ориентация на приемы последней четверти XI века (ил. 1).

Следующим памятником монументального искусства Новгорода стала декорация Софийского собора 1108–1109 годов, заказчиком выступал новгородский епископ Никита [5, с. 383–403]. Фрески двух храмов, скорее всего, выполняла одна артель подряд без перерыва. Вероятно, мастера учитывали различную специфику двух заказов, княжеского на Городище и церковного в Софии, варьируя стиль живописи в соответствии с функцией храмов. В церкви Благовещения использован богатый и сочный колорит, в Софийском соборе — гораздо более узкая палитра (ил. 2).

Тем самым реализованы два основных направления средневизантийской и домонгольской живописи: аристократическое и монашеское.

Третьим ансамблем в Новгороде явились фрески Никольского собора на Ярославовом дворе, который был заложен в 1113 году по заказу того же князя Мстислава. Они относятся к периоду 1117–1120 годов [5, с. 135, 527; 6, с. 512]. Росписям этого храма свойственно высокое качество и обращение к классицистическим традициям, что присуще аристократическому искусству. Однако в них можно отметить и признаки дальнейшего развития стиля комниновской эпохи с акцентированием рисунка, а также с композициями, ориентированными на плоскость фона (ил. 3). Вероятно, их создавала следующая, вторая, артель.

Декорация собора Рождества Богородицы Антониева монастыря выполнена лишь ненамного позже. Собор заложен в 1117 году, отстроен в 1119-м, а расписан в 1125 году по заказу преподобного Антония [3, с. 20–21]. Однако росписи собора представляют собой явление иного свойства [5, с. 142–172; 7, с. 42; 8, с. 163, 165, 168–170; 9]. Это памятник расцвета стиля комниновской

1. Лик ангела (?). Фрагмент фрески церкви Благовещения на Городище.

Новгород.
1107–1108.
Фото О.Е. Этингоф

2. Фрагмент фигуры младенца. Роспись Софийского собора. Новгород.

1108–1109.
Новгородский
государственный
музей-заповедник.
КП 33676/24, МЖ-41,
ГК 4224909. КП 33676/24,
МЖ-41, ГК 4224909.
Фото О.Е. Этингоф



**3. Голова жены Иова
из композиции
«Иов на Гноище».
Фрагмент фрески
Никола-
Дворищенского собора.**

Новгород.
Ок. 1117–1120.
Фото О.Е. Этингоф

**4. Голова юноши
из композиции
«Третье обретение
главы Иоанна
Предтечи».
Фрагмент фрески
собора Рождества
Богородицы Антониева
монастыря.**

Новгород.
1125.
Фото О.Е. Этингоф



эпохи, но другой его ветви. Вероятно, здесь работала следующая, уже третья, артель, не связанная с княжеским кругом. Фрески Рождественского собора принадлежат к монашескому и, возможно, к более провинциальному и демократическому направлению (ил. 4). Корни их стиля требуют дальнейшего детального исследования.

Что нам известно о предполагаемой артели, создававшей росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря? Храм был заложен в 1119 году князем Всеволодом (Гавриилом) Мстиславичем, об этом содержится известие в Новгородской первой летописи [3, с. 21, 205]. В ней, кроме князя, упоминается имя игумена монастыря Кириака. Это означает, что в заказе участвовали и князь, и игумен, но главным было покровительство князя, что и отразилось на исключительном качестве фресок (ил. 5–6). Ансамбль, созданный этой артелью, несомненно, продолжал традицию декораций княжеских храмов первой четверти XII века. Однако, скорее всего, здесь работала новая (по нашим подсчетам, четвертая для Новгородской земли первой половины XII века) артель в Новгороде,

призванная специально для Георгиевского собора [1]. Судя по редкому разнообразию приемов письма, она включала довольно много художников в соответствии с масштабом огромного храма [10], фрески демонстрируют выдающееся художественное качество и роскошь заказа [2; 11].

Г.С. Батхель и группа Объединенного института ядерных исследований в Дубне отмечают некоторые различия в пигментах и технических приемах основного объема собора и капеллы северо-западной лестничной башни, а также изменения колорита некоторых пигментов в башне, возможно, в результате пожара, в частности, плаща на фигуре св. Георгия (в настоящее время синего, а первоначально, предположительно, красного?) [12; 13]. Эти наблюдения требуют дальнейшего исследования; пока нет достаточных оснований допускать участие в работах разных артелей и в разное время.

Различия техники и стиля фресок в капелле башни и на фрагментах из наоса Георгиевского собора, действительно, присутствуют, однако они соответствуют разнообразию приемов мастеров



одной артели. Обе части ансамбля могли быть выполнены одной артелью, которая реализовывала одновременно пожелания двух заказчиков: князя и игумена. Отсутствие лазурита в игуменской моделине может быть связано с монастырской функцией этого пространства. Наряду с живописью наоса, аристократической по стилю и по характеру заказа, в капелле главы башни создана роспись более строгого монашеского направления. Двойной характер заказа в храме, игумена и князя, мог определить варианты работы единой артели художников, как это было и в случае первой новгородской артели. Как мы отметили ранее: «Впоследствии в Новгороде XII в. распространялось более скромное и скупое в своих средствах аскетическое искусство, а не роскошь аристократических фресок, что соответствовало и преобладанию церковных, а не княжеских заказов» [2, с. 205].

В живописи основного объема, главы лестничной башни Георгиевского собора и двух икон, происходящих из того же собора, обе в ГТГ — «Св. Георгий» [14, с. 190–217, кат. № 7] и «Устюжское Благовещение» [14, с. 144–189, кат. № 6; 15; 16; 17] — при всём художественном своеобразии «каждой части ансамбля и каждого произведения основные приемы настолько родственны,

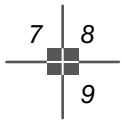
что выдают общие принципы работы мастеров одной артели» [18, с. 158] (ил. 7).

Скорее всего, эта же артель работала и в церкви Св. Иоанна Предтечи на Петрятине дворище или на Опоках на Торговой стороне в Новгороде. Древнейшая церковь была основана князем Всеволодом (Гавриилом) Мстиславичем и отстроена в 1127–1130 годах [3, с. 21; 19, с. 36–40; 20, с. 68–69]. В течение 2021–2023 годов в храме проводились раскопки Новгородским государственным музеем-заповедником и Архитектурно-археологической экспедицией СПбГУ (под руководством И.В. Антипова), в ходе которых были обнаружены фрагменты фресок из древнейшей церкви [18, с. 157] (ил. 8).

Можно допустить, что та же самая группа мастеров принимала участие и в декорации псковских храмов, заказанных Всеволодом, в частности Троицкого собора. С.М. Михеев обнаружил летописную запись о закладке Троицкого собора [21]. Этот текст позволил исследователю свести датировку первого храма к двум периодам: либо с 1123 по 1124–1127 годы, либо с 1133 по 1134–1135 годы. Если дата закладки — 1123 год — верна, то в соборе могла работать та же артель [18, с. 158; 22, с. 141].

5. **Святитель
Василий Великий.
Роспись капеллы башни
Георгиевского собора
Юрьева монастыря.
Новгород.**
Ок. 1130.
Фото О.Е. Этингоф

6. **Голова Богоматери.
Фрагмент фрески наоса
Георгиевского собора
Юрьева монастыря.
Новгород.**
Ок. 1130.
Фото О.Е. Этингоф



7. Икона «Устюжское Благовещение».
Государственная Третьяковская галерея.

Ок. 1130.
Дерево, темпера.
238 × 168.
Фото: ГТГ

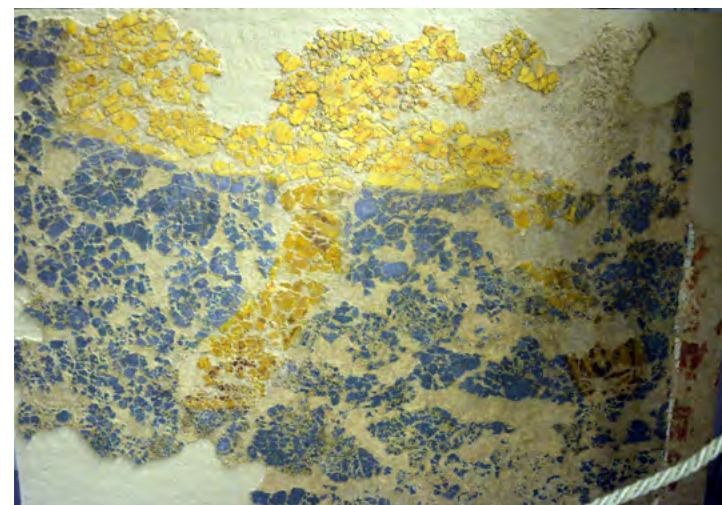


8. Фрагмент безбородого лика с ухом, щекой и частью нимба.
Фреска из церкви Св. Иоанна Предтечи на Опоках.

После 1130 г.
Находка 2022 г.
Фото О.Е. Этингоф

9. Фрагмент фигуры святого.
Фреска из Троицкого собора в Пскове.

XII в.
Государственный Эрмитаж.
Фото Т.К. Федоренко



В Государственном Эрмитаже хранится фрагмент росписи из Троицкого собора XII века с изображением нижней части фигуры святого (поле-вой № П-81; ил. 9). Он был извлечен из завала в 1981 году Псковской археологической экспедицией. Судить о стиле живописного фрагмента трудно из-за состояния его сохранности: обилия трещин и щелей между мелкими обломками штукатурки. Точной даты у фрески нет, однако нельзя исключить, что она относится к первоначальной декорации храма и в таком случае к деятельности четвертой артели [23, с. 69].

«Однако работы в псковских храмах, скорее, могли осуществляться уже по заказу архиепископа Нифонта следующей артелью. Центральный памятник пятой артели — росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря

в Пскове», около или до 1142 года [2, с. 203; 8, с. 223–261; 24]¹. Этот памятник (ил. 10) создан следующим поколением мастеров и ориентирован на монашеское направление столичного круга. «Пятая артель, вероятно, выполняла также заказ в росписи Мартирьевской паперти Софийского собора 1144 года, о чем свидетельствует близость фрески «Деисус» и других фрагментов софийской росписи Мирожскому собору (ил. 11). Возможно, та же группа мастеров расписывала церковь Успения Богородицы на Торгу в Новгороде [3, с. 23, 27, 208, 213]. Возвращаясь к псковским храмам, теоретически можно предположить, что пятая артель работала и в Иоанновском соборе, и в церкви Димитрия Солунского» [2, с. 203].

Настоящая статья является продолжением наших ранее опубликованных работ. Повторим здесь некоторые выводы.

¹ Ранняя датировка возведения Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря по-прежнему представляется самой предпочтительной. Здесь не место для подробной полемики. Отметим лишь, что А.Ю. Виноградов новых весомых аргументов в пользу предполагаемого строительства храма около 1149 года не привел [25]. Историографические данные в его статье скомпилированы формально и поверхностно без учета множества факторов (археологии, реставрации и проч.), результатов исследований самого памятника несколькими поколениями ученых, дискуссий в литературе, и с пренебрежением ко многим важным публикациям, в частности к моей статье.



10. Апостол.
Фрагмент «Евхаристии».
Роспись апсиды
Спасо-Преображенского
собора Мирожского
монастыря.
Ок. 1142.
Фото О.Е. Этингоф

«Мы обладаем уникальной картиной монументальных росписей первой половины XII века Новгорода и Пскова: чередой почти точно датированных и отреставрированных памятников. Это позволяет надежно рассуждать не только об артелях, работавших в новгородской земле, но и об общих процессах эволюции стиля и направлениях живописи того времени в контексте как домонгольского, так и всего византийского искусства» [2, с. 205] наряду с немногочисленными фрагментами в Киеве, Остре, Константинополе, на Кипре, в Охриде, Грузии и проч.

«Свидетельств наличия в первой половине XII века артели живописцев-монументалистов, постоянно приписанной к Новгороду и Новгородской земле, пока нет. Росписи княжеского круга можно рассматривать как произведения единой традиции. <...> Однако и интервалы между этими заказами были довольно большими, около десяти (?) лет, и стиль памятников отнюдь не идентичен. Возможно, какие-то мастера после завершения работ в Софийском соборе уже базировались постоянно в Новгороде, а во второй четверти XII века,

когда в Новгородской земле возводилось сравнительно много каменных храмов, местная артель фрескистов складывалась (сложилась?), а извне призывались лишь главные мастера, которые руководили работами и определяли характер живописных ансамблей» [2, с. 203].

Связи Новгорода с Киевом и Византией

Откуда же могли быть призваны мастера в Новгород и Псков? Первая артель, работавшая в Новгороде в начале XII века, предположительно, наследовала традиции константинопольских художников, прибывших в Киев в 1080-е годы в Киево-Печерский монастырь [4; 26, с. 6–10], и была призвана из Южной Руси. Вторая артель также пришла, скорее всего, из Киева (?). Третья артель, работавшая в Антониевом монастыре, вероятно, была призвана со стороны, возможно, из Южной Руси, хотя приметы сходного стиля в других памятниках пока нам неизвестны. Аналогичным образом представляется, что четвертая и пятая артели были пришлыми, призванными в Новгород из Киева (?). Эти группы мигрировавших

11. Апостол Пётр.
Фрагмент «Деисуса».
Роспись
Мартирьевской паперти
Софийского собора.
Новгород.
1144.
Фото О.Е. Этингоф





12. Архангел Гавриил
из «Благовещения».
Роспись
Михайловского
Златоверхого собора
в Киеве.

1113.

Фото О.Е. Этингер

на север мастеров, возможно, были связаны со средой художников, создававших мозаики и росписи собора Михайловского Златоверхого монастыря 1113 года, церкви Спаса на Берестове 1113–1125 годов и «крещальни» Софийского собора в Киеве около 1130 (?) года [2, с. 184–189] (ил. 12–14).

В работах, несомненно, принимали участие византийские мастера, весьма вероятно, что из Константинополя. Скорее всего, новгородские росписи выполняли пришлые артели, в состав которых входили и византийские, и киевские художники. Стиль памятников неоднороден, и они созданы мастерами нескольких поколений. Единственный ансамбль, в связи с которым можно думать о провинциальных византийских истоках, — росписи Рождественского собора Антониева монастыря. Однако, неоднородность и некоторое несовершенство фресок этого храма может объясняться бóльшей вовлеченностью в работы не столь мастеровитых русских (местных новгородских?) ремесленников.

При Мономаховичах из Византии на Русь, прежде всего в Киев, проникали византийские столичные художественные традиции благодаря связям киевского княжеского дома и Киево-Печерского монастыря с Константинополем. «Тесные контакты Киева с Константинополем поддерживались в последней четверти XI века в связи с основанием Киево-Печерского монастыря и украшением Успенской церкви. Монастырь стал крупнейшим центром греко-русских связей, константинопольские мастера оставались в нем до смерти, именно оттуда византийские образцы могли распространяться по Руси [27, с. 89–114]. Анна Всеволодовна (монахиня Янка), сестра Владимира Мономаха, в 1089–1090 годах возглавила посольство в Константинополь за новым митрополитом Иоанном III [28, с. 453]. Владимир Мономах, потомок византийского императора Константина Мономаха, был великим князем в Киеве с 1113 по 1125 год. Он поддержал лже-Диогена в борьбе за византийский престол и участвовал в войне с Византией в 1116 году [29, с. 286; 30]. В 1122 году в знак примирения был заключен брак между внучкой князя Евпраксией (дочерью Мстислава Владимировича) и представителем рода Комнинов, предположительно, сыном императора Иоанна II — Алексеем [29, с. 286; 31, с. 134–142]. По распоряжению Мстислава Владимировича, князя Новгородского (1086–1117), а затем Киевского, согласно записи его приближенного Наслава, в первой четверти XII века в Константинополь было направлено посольство, чтобы заказать ювелирный оклад с византийскими эмалями для кодекса Мстиславова

Евангелия, вложенного в церковь Благовещения на Городище в Новгороде [32, с. 73; 33, с. 100–101; 34, с. 254]. В западноукраинских Прологах XVI–XVII веков содержится Сказание о перенесении перста Иоанна Предтечи из Константинополя в Киев. По расчетам исследователей, оно было составлено в правление Владимира Мономаха [35]. Около 1130 года из Константинополя в Киев были привезены две византийские иконы: «Владимирская Богоматерь» и утраченная «Пирогоща» [36, с. 127–176], — обо всем этом уже шла речь в нашей публикации [37].

В октябре 2024 года в Новгороде на Троицком раскопе была найдена византийская стеатитовая иконка Богоматери с младенцем с обильными остатками позолоты². Если верно, что икона найдена в слое первой четверти XII века, то эта находка окажется еще одним важным указанием на связи Новгорода с Византией в период правления Мономаховичей.

В этом контексте нельзя исключить и прямое призвание художников в Новгород из Константинополя. «Однако (даже если мастера происходили из византийской столицы) более правдоподобным представляется, что это осуществлялось через посредничество Киева. Строгое разграничение византийской и киевской (далее — новгородской) составляющей в стиле живописи этого времени, учитывая фрагментарность памятников, крайне затруднительно. Гораздо осторожнее обозначать это явление как греко-русское искусство, а художников — как греко-русскую артель» [2, с. 204].

Если пытаться комментировать стилистические параллели новгородских и византийских памятников того же периода, можно упомянуть несколько. Новгородские фрагменты из церкви Благовещения плодотворно сравнить с византийскими мозаиками рубежа XI–XII веков, в частности, из кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни, около 1100 года [4; 38, с. 92–93]. Трудно избежать сопоставления новгородских фресок с росписями храмов на о. Кипр рубежа XI–XII веков и капеллы над южным алтарем собора Св. Софии в Охриде, а также с охридской иконой «Причащение апостолов» (ил. 15–16). «Это создания одного периода и одного корня, артели из Константинополя могли работать как в Охриде, так и на Руси и обучать местных мастеров» [37].

Фрагменты фресок Георгиевского собора и икона «Устюжское Благовещение» находят параллели с мозаиками южной галереи Софийского собора в Константинополе 1118–1122 годов и росписями из Календерхане джами конца первой четверти XII века, а также с мозаиками из Фетхие джами, ныне в соборе Св. Георгия Экумениче-

² Кокоркина И. В Великом Новгороде нашли уникальную каменную иконку Богоматери Одигитрии XII века // Новгородские Ведомости. 3 октября 2024. URL: <https://novvedomosti.ru/news/society/100944/> (дата обращения: 07.10.2024).



13. «Чудесный улов».
Роспись церкви Спаса
на Берестово.

Киев.

1113–1125.

Фото: Национальный
Киево-Печерский
историко-культурный
заповедник

14. «Крещение».
Роспись конхи апсиды
«крещальни»
Софийского собора.

Киев.

Ок. 1130.

Фото О.Е. Этингоф



15. «Распятие
апостола Филиппа».
Роспись капеллы
над южным алтарем
Софийского собора.

Охрид.
Конец XI – начало XII в.
Фото И.А. Алексеева



16. Икона «Причащение
апостолов».

Галерея икон.
Охрид.

Конец XI в.
Фото: [39, р. 22, № 3]



ского патриархата в Стамбуле [2, с. 174–179; 14, с. 144–189, кат. № 6; 16] (ил. 17–19). «Стиль парных икон, составляющих “Благовещение”, из церкви Св. Климента в Охриде 1108–1120 гг. (?) <...> предвосхищает приемы, использованные и в “Устюжском Благовещении”» [37] (ил. 20). Фрески Мирожского собора с точки зрения стиля сопоставимы с росписями второго слоя середины XII века церкви Петра и Павла в Расе [42] (ил. 21). Оба ансамбля принадлежат к монашескому направлению константинопольского искусства, источником которого был Константинополь.

Иллюстрированные рукописи Новгорода

Не претендуя на полноту, обратимся к новгородским рукописям раннего XII века. В Новгороде, в Лазаревском скриптории, в конце XI – начале XII столетия была создана серия Служебных миней (из собрания Синодальной типографии, Российский государственный архив древних актов, ф. 381, № 99, 110, 125) [44]. Их декорация включает монохромные инициалы с растительными и зооморфными мотивами, выполненными коричневыми чернилами (ил. 22). Как любезно сообщила мне Э.Н. Добрынина, большинство рукописей (и византийских, и древнерусских) задуманы и исполнены именно с монохромными украшениями.

Историю этого скриптория исследовал В.Л. Янин, приписав ему группу из десяти манускриптов рубежа XI–XII веков [45; 46, с. 201]. А.Г. Бобров пришел к выводу, что новгородский скрипторий представлял собой артель книгописцев при церкви Св. Лазаря [47]. Вероятно, это был первый, древнейший скрипторий в Новгороде, а мастера в нем могли быть из Южной Руси, то есть из Киева, и часть рукописей также была привозной из Киева [48; 49].

Мстиславово Евангелие (Государственный исторический музей, Син. 1203), предположительно было создано для церкви Благовещения на Городище в 1103–1117 годах (до 1551 года оно там и хранилось) [49]. Стиль миниатюр рукописи близок фрагментам фресок из этой церкви, и в них отразились классицистические тенденции (ил. 23). Оклад Евангелия по заказу Мстислава, как уже говорилось, был выполнен в Константинополе, куда рукопись специально возили. За создание рукописи в Киеве (либо киевскими мастерами) высказывалось большинство исследователей [34]. О.С. Попова усматривала в миниатюрах новгородские черты, полагая, что они созданы в Новгороде местным мастером [6, с. 505–511].



17. Богоматерь
Кириотиса.
Фрагмент.
Мозаика южной
галереи Софийского
собора.

Стамбул.
1118–1122.
Фото: [40]

18. Богоматерь
Кириотиса.
Фрагмент.
Роспись южной апсиды
Календерхане джами.

Стамбул.
Конец первой
четверти XII в. (?).
Фото: [41, pl. 151]

Юрьевское Евангелие (ГИМ, Син. 1003) было вкладом в Юрьев монастырь [34]. Верхняя граница датировки манускрипта — 1128 год. Основные элементы его декора: выходная миниатюра с архитектурной композицией в виде фасада трехчастного храма, дополненной фигурами животных и птиц, заставки растительного орнамента и плетенки, а также многочисленные инициалы (ил. 24). Почти все эти украшения выполнены в виде рисунков киноварью. Инициалы включают флоральные орнаменты, плетенку, зооморфные мотивы, а также несколько антропоморфных сюжетов.

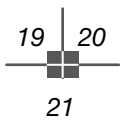
По поводу происхождения рукописи и мастеров, ее создававших, в литературе единодушия нет. Более правдоподобной представляется версия о создании Юрьевского Евангелия киевскими мастерами очень высокого уровня. Где была рукопись написана при этом — в Киеве или в Новгороде, остается пока неясным.

Антропоморфные и зооморфные мотивы были сравнительно широко распространены

в средневизантийских рукописях [50]. Они известны по памятникам, по крайней мере, с IX века. Фигуры животных и птиц присутствовали в таблицах канонов, в выходных миниатюрах и в заставках многих рукописей.

Классицизирующий стиль, отмеченный в Мстиславовом Евангелии, встречается и во многих греческих рукописях этого времени: например, в заставке с образом Христа Пантократора на листе из Псалтири из Государственной Третьяковской галереи (ДР-78, л. 1, 1084–1101 гг.) [4; 38, с. 90–91] (ил. 25). «Характер экспрессии миниатюр Мстиславова Евангелия не свидетельствует о его провинциализме, он свойственен стилю этого времени» [4, с. 216].

В византийских константинопольских рукописях XI–XII веков были распространены архитектурные заставки в виде храмов. В XI столетии встречаются условные и плоскостные орнаментальные композиции на колоннах с арками и алтарными преградами, таковы, в частности,



19. Голова Богоматери.

Фрагмент.

Мозаика из церкви
Греческого
патриархата
в Стамбуле.

1118–1143 (?).

Фото О.Е. Этингоф



20. Икона «Богоматерь».

Галерея икон.

Охрид.

1108–1120 (?).

Фото: [39, р. 24, № 4]



21. Неизвестный
святитель.

Роспись нижнего
регистра апсиды
церкви Петра
и Павла в Расе.

Середина XII в.

Фото: [43, р. 167, fig. 130]





22. Зооморфные инициалы.

Минея служебная на август.

Конец XI – начало XII в.
РГАДА, ф. 381, № 125,
л. 55 об., 85 об., 44 об.,
105 об. Фото: [44, с. 229]



выходные миниатюры Псалтири Барберини (Vat. Barb. Gr. 372/0008), третьей четверти XI века, литургического свитка из библиотеки Иерусалимского патриархата, Σταυροῦ — № 109. К ним примыкает и более поздняя заставка Четвероевангелия из Мельбурна (cod. Felton 710/5) второй четверти

XII века [51]. Однако в XII веке целый ряд заставок изображает церковные здания гораздо детальнее и объемнее, с куполами, башенками, двускатными кровлями. Речь идет о двух манускриптах Гомилий Иакова Коккиновафского (Париж, Национальная библиотека Франции, gr. 1208, второй четверти

23. Евангелист Лука.

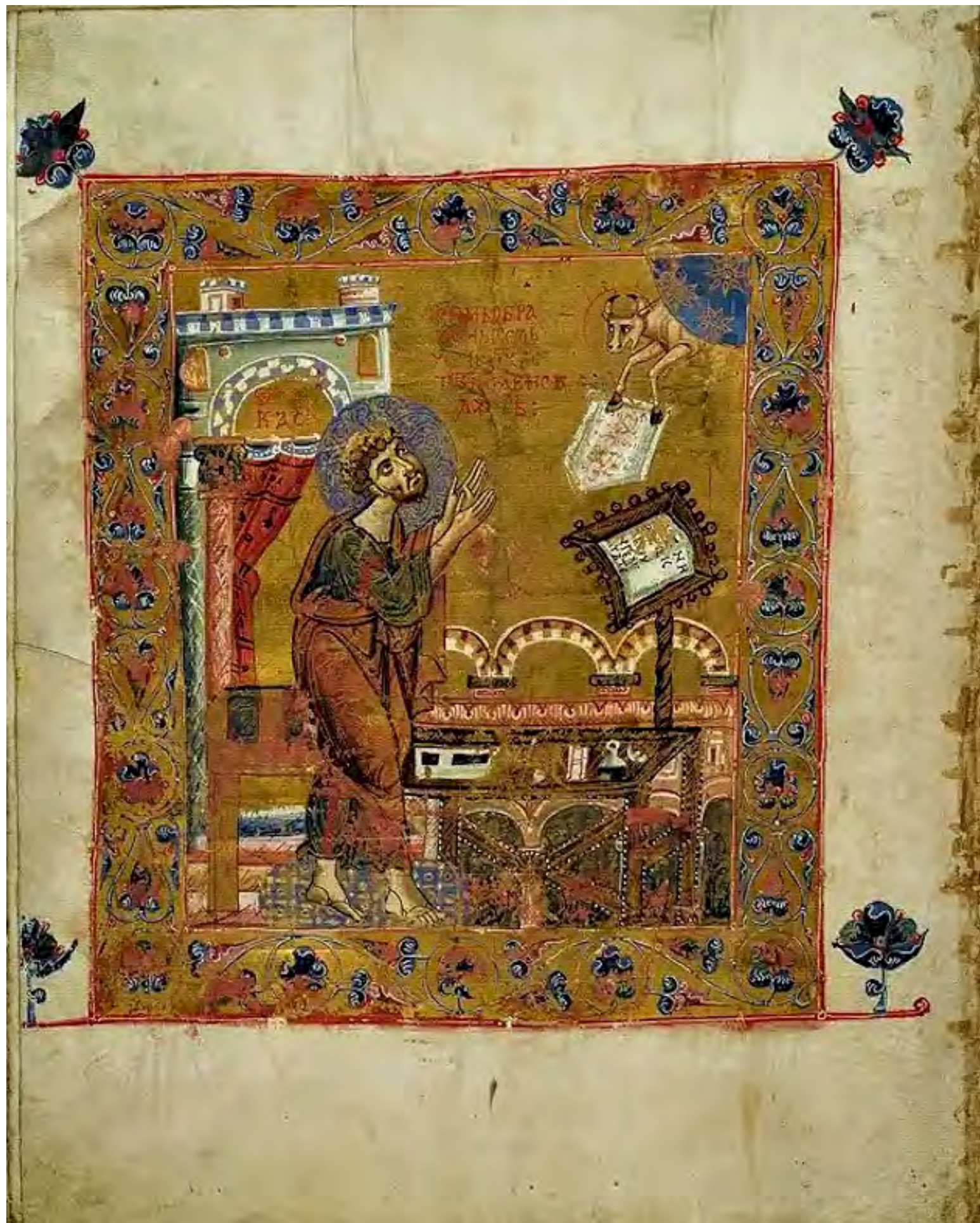
Мстиславо

Евангелие.

1103–1117.

Государственный
исторический музей,
Син. 1203, л. 69 об.

Фото: history.syktnet.ru





24. Фронтиспис.

Юрьевское Евангелие.

1119–1128.

Государственный
исторический музей, Син.
1003, л. 1 об.

Фото ГИМ

25. Христос
Пантократор.
Лист из Псалтири.
1084–1101.
Государственная
Третьяковская галерея,
ДР-78, л. 1.
Фото И.А. Орецкой



XII века) и Гомилиях Григория Назианзина из монастыря св. Екатерины на Синае (Sinai, cod. 339, 1136–1155 гг.), а также о двух литургических свитках — Патмос 707, середины XII века, и Афины (cod. 2759) XII века [51]. Исследователи даже допускали конкретные архитектурные прототипы подобных миниатюр, в частности, пятикупольную церковь Св. апостолов в Константинополе для заставки Гомилий Иакова Коккиновафского [51]. Заставка Юрьевского Евангелия, несомненно, следует византийской традиции, однако продолжает более условные и плоскостные архитектурные композиции XI века. Основным источником для рукописи из Юрьева монастыря были именно византийские манускрипты.

Как уже говорилось, вероятно, в Новгороде еще не было местной артели фрескистов. Аналогичным образом вряд ли сформировалась устойчивая артель местных художников в новгородских скрипториях высокого класса. Маловероятно,

что миниатюры могли выполнить новгородские мастера, даже если они были созданы в Новгороде. Скорее всего, большинство рукописей выполнено мастерами из Киева [34]. Их декорация — продолжение византийской и киевской традиций, ничего отчетливо местного, новгородского, в них пока не удастся проследить.

Итак, в первой половине XII века происходило формирование новгородской художественной традиции не просто под сильным влиянием Южной Руси и Византии, но и в результате работы киевских и византийских мастеров в Новгороде. По нашим расчетам, в этот период в Новгороде и Пскове работало пять основных артелей монументалистов. Вероятно, мастерами тех же артелей выполнены и иконы. Основные сохранившиеся известные иллюстрированные рукописи, вероятно, также преимущественно создавались киевскими художниками.

Список источников

1. Этингоф О.Е. Новые находки фресок Георгиевского собора Юрьева монастыря и артели живописцев в Новгородской земле первой половины XII в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 3. С. 464–486. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.304>.
2. Этингоф О.Е. Проблемы исследования фресок Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // Росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря: археология и искусство / отв. ред. М.В. Вдовиченко и В.В. Седов. М.: ИА РАН, 2024. С. 124–205.
3. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / ред. и предисл.: А. Насонов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 642 с.; 5 л. ил.
4. Этингоф О.Е. Фрески XII века церкви Благовещения на Городище в Новгороде (Предварительные наблюдения) // Архитектурная археология. 2019. № 1. С. 207–222. <https://doi.org/10.25681/IARAS.2686-6900.1.207-222>.
5. Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода конец XI – первая четверть XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 888 с., ил. (Центры художественной культуры средневековой Руси).
6. Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // История русского искусства : в 22 т. Т. 1: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / отв. ред. А.И. Комеч. М.: Северный паломник, 2007. С. 414–536.
7. Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М.: Искусство, 1973. 112, XV с.: 205 л. ил. (Из истории мирового искусства)
8. Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // История русского искусства. Т. 2. Ч. 1: Искусство 20–60-х годов XII века / отв. ред. Л. Лифшиц. М.: Северный паломник, 2012. С. 159–335.
9. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде. К 900-летию основания / науч. ред. Т.Ю. Царевская. Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2019. 484 с.
10. Седов Вл.В. Архитектура Георгиевского собора Юрьева монастыря и первая система организации фасадов в архитектуре Древней Руси: ярусы окон и арочных ниш // Архитектурная археология. 2022. № 4. С. 7–48. <https://doi.org/10.25681/IARAS.2022.978-5-94375-371-8.7-48>.
11. Этингоф О.Е., Джумлия Маир А., Зубавичус Е.Я., Яновская Е.Г. Каталог фрагментов изображений на фресках XII века и позднейших реставраций // Росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря: археология и искусство / отв. ред. М.В. Вдовиченко и В.В. Седов. М.: ИА РАН, 2024. С. 288–437.

12. Батхель Г.С. Реставрация стенописи XII в. в верхней части башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // Памятники культуры. Новые открытия: письменность, искусство, археология, ежегодник 1990 / редкол.: Д.С. Лихачёв и др. М.: Кругъ, 1992. С. 203–210.
13. Philippova O.S., Dmitriev A.Yu., Tsarevskaya T.J., Dmitrieva S.O. Comprehensive study of 12th century wall painting fragments from the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery in Veliky Novgorod (Russia) using complementary physico-chemical methods // Heritage Science. 2022. Vol. 10. Article number: 49. P. 1–18. <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00680-y>.
14. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Т. 3: Древнерусская живопись XII–XIII веков / авт.-сост.: Е.В. Гладышева и др. М.: Третьяковская галерея, 2020. 608 с.
15. Сарабьянов В.Д. Росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря // Древнерусское искусство: Русь и страны Византийского мира. XII век : сб. ст. / науч. ред. О.Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 365–398.
16. Этингоф О.Е. Икона «Устюжское Благовещение» и фрески церкви Благовещения на Городище и наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // Архитектурная археология. 2019. № 1. С. 282–290. <https://doi.org/10.25681/IARAS.2686-6900.1.282-290>.
17. Свердлова С.В., Першин Д.С. Технично-технологические особенности и реконструкция первоначального облика иконы «Благовещенье» («Благовещенье Устюжское») первой трети XII в. из собрания Государственной Третьяковской галереи // Архитектурная археология. 2022. № 4. С. 136–149. <https://doi.org/10.25681/IARAS.2022.978-5-94375-371-8.136-149>.
18. Этингоф О.Е. Новый памятник монументальной живописи домонгольского Новгорода. Фрески церкви Иоанна на Опоках // Российская археология. 2024. № 3. С. 153–161. <https://doi.org/10.31857/S0869606324030119>.
19. Пескова А.А., Раппопорт П.А., Штендер Г.М. К вопросу о сложении новгородской архитектурной школы // Советская археология. 1982. № 3. С. 35–46.
20. Раппопорт П.А. Русская архитектура X–XIII вв. : каталог памятников. Л.: Наука, 1982. 136 с. (Серия: Археология СССР. Свод археологических источников, вып. Е1–47).
21. Михеев С.М. Запись о закладке псковского Троицкого собора Всеволодом Мстиславичем: неожиданная находка на поле новгородской мины XII века // Архитектурная археология. 2020. № 2. С. 61–64. <https://doi.org/10.25681/IARAS.2020.978-5-94375-327-5.61-64>.
22. Седов Вл.В. Лестничная башня Георгиевского собора Юрьева монастыря: археология, архитектура и фрески // Российская археология. 2021. № 4. С. 132–143. <https://doi.org/10.31857/S086960630016578-4>.
23. Реставрация в Эрмитаже. Взгляд сквозь призму времени / ред. Л.Е. Немчинова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 388 с.
24. Этингоф О.Е. К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век : сб. ст. / отв. ред. О.Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 413–441.
25. Виноградов А.Ю. Хронология каменного церковного зодчества Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века // Искусство византийского мира 3: Сборник статей памяти О.С. Поповой / ред.: И.А. Орецкая, О.В. Овчарова. М.: Государственный институт искусствознания, 2025. С. 5–34.
26. Абрамович Д. Київо-Печерський патерик. Київ: Друк. Всеукраїнської Академії наук, 1931. XXVI, 235 с.
27. Этингоф О.Е. Контакты домонгольской Руси с художественными центрами византийского мира (конец XI – начало XIII века). М.: Курс, 2023. 304 с.
28. Назаренко А.В. Анна // Православная энциклопедия. Т. 2 / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Церков.-науч. центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 453.
29. Полное собрание русских летописей. Т. 2 / отв. ред. В.И. Буганов. М.: Языки славянских культур, 1998. 648 с.
30. Горский А. Забытая война Мономаха: русско-византийский конфликт 1116 года // Родина. 2002. № 11–12. С. 98–100.
31. Домбровский Д. Генеалогия Мстиславичей: Первые поколения (до начала XIV в.) / пер. К.Ю. Ерусалимского и О.А. Остапчук. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. 880 с.
32. Столярова Л.В. Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV вв. М.: Наука, 2000. 543 с.
33. Бибииков М.В. Русь и византийский мир. IX–XV вв. // История русского зарубежья. Т. 1. Кн. 1 / ред. М.В. Бибииков, прот. Н. Балашов. М.: Изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2016. С. 55–117.

34. Уханова Е.В. Парадные рукописи Мстислава Великого и их роль в истории новгородской книжной культуры // *Архитектурная археология*. 2019. № 1. С. 253–272. <https://doi.org/10.25681/IARAS.2686-6900.1.253-272>.
35. Турилов А.А., Галко В.И. Сказание о принесении перста Иоанна Крестителя // *Письменные памятники истории Древней Руси / сост. Я.Н. Щапов*. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2003. С. 220–221.
36. Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 312 с.
37. Этингоф О.Е. Отражение искусства Константинополя в трех перифериях византийского мира первой половины XII в.: на Балканах, на Руси и в Грузии // *Электронный научно-образовательный журнал «История»*. 2025. Т. 16. Вып. 4 (150). М.: ИВИ РАН, 2025. <https://doi.org/10.18254/S207987840035370-6>.
38. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. 329 с. Т. 2. 209 с.
39. Georgievski M. *Icon Gallery — Ohrid*. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid, 1999. 111 p.
40. Lowden J. *Early Christian & Byzantine Art*. London: Phaidon Press, 2003. 447 p.
41. Striker C.L., Kuban D. *Kalenderhane in Istanbul: final reports on the archaeological exploration and restoration at Kalenderhane Camii, 1966–1978*. Mainz: Philipp von Zabern, 1997. 150 p.
42. Этингоф О. Е. Фрески Мирожского собора в Пскове и церкви Петра и Павла в Расе // *Труды Государственного Эрмитажа СХХI. Византия в контексте мировой культуры : мат-лы конф. / науч. ред. Е.В. Степанова*. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. С. 27–43.
43. Marković M., Vojvodić D. *Church of the holy apostles Peter and Paul in Ras*. Novi Sad: Platoneum, 2021. 221 p.
44. Морозова Е.И. Зооморфные инициалы в служебной Минее на август конца XI – начала XII в. (РГАДА, ф. 381, № 125) // *Хризограф*. Вып. 4 : сб. ст. / сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2018. С. 226–242.
45. Янин В.Л. Новгородский скрипторий рубежа XI–XII вв. Лазарев монастырь // *Археографический ежегодник за 1981 г. / отв. ред. С.О. Шмидт*. М.: Наука, 1982. С. 52–63, ил.
46. Столярова Л.В. Древнерусские надписи XI–XIV вв. на пергаменных кодексах. М.: Наука, 1998. 414 с.
47. Бобров А.Г. К вопросу о древнейших скрипториях Великого Новгорода // *Рукописные собрания церковного происхождения в библиотеках и музеях России / ред. Б. Даниленко*. М.: Синодальная библиотека Московского патриархата, 1999. С. 42–50.
48. Гиппиус А.А. К вопросу о новгородском лазаревском скриптории рубежа XI–XII вв. // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*. 2007. № 1 (27). С. 36–44.
49. Уханова Е.В. О становлении новгородского книгописания в XI – начале XII в. // *Хризограф*. Вып. 3 / сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2009. С. 204–237.
50. Hutter I. *Le copiste du métaphraste. On a center for manuscript production in eleventh century Constantinople // I manoscritti greci tra riflessione e dibattito : atti del V Colloquio internazionale di paleografia greca (Cremona, 4–10 ottobre 1998)*. Vol. 1 / ed.: G. Prato. Firenze: Gonnelli, 2000. P. 535–586.
51. Смирнова Э.С. Фронтисписы русских рукописей XI–XV вв. в виде храмов и их связь с особенностями русской иконографии // *Хризограф*. Вып. 3 / сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2009. С. 349–371.

References

1. Etinhof, O.E. (2022) 'New finds of frescoes in St George's Cathedral of the Yuriev Monastery and teams of painters in the Novgorod Land of the first half of the 12th century', *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 12(3), pp. 464–486. doi:10.21638/spbu15.2022.304. (In Russ.)
2. Etinhof, O.E. (2024) 'Problems of studying the frescoes of St. George's Cathedral of the Yuryev Monastery in Novgorod', in Vdovichenko, M.V. and Sedov, V.V. (eds.) *Paintings of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery: archeology and art*. Moscow: Institute of Archeology, Russian Academy of Sciences, pp. 124–205. (In Russ.)
3. Nasonov, A. (ed.) (1950) *Novgorod first chronicle of the senior and junior editions*. Moscow; Leningrad: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. (In Russ.)
4. Etinhof, O.E. (2019) '12th century frescos in the Novgorod church of the Annunciation at Gorodische: Preliminary observations', *Architectural Archeology*, (1), pp. 207–222. doi:10.25681/IARAS.2686-6900.1.207-222. (In Russ.)

5. Lifshits, L.I., Sarabyanov, V.D. and Tsarevskaya, T.Yu. (2004) *Monumental painting of Veliky Novgorod end of the 11th – first quarter of the 12th century*. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ. (In Russ.)
6. Popova, O.S. and Sarabyanov, V.D. (2007) 'Painting of the second half of the 11th – first quarter of the 12th century', in Komech, A.I. (ed.) *History of Russian art. Vol. 1: Art of Kievan Rus' 9th – first quarter of the 12th century*. Moscow: Northern Pilgrim, pp. 414–536. (In Russ.)
7. Lazarev, V.N. (1973) *Old Russian mosaics and frescoes of the 11th–15th centuries*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Sarabyanov, V.D. (2012) 'Painting from the mid-1120s to the early 1160s', in Lifshits, L.I. (ed.) *History of Russian art. Vol. 2, part 1: Art of the 20-60s of the 12th century*. Moscow: Northern Pilgrim, pp. 159–335. (In Russ.)
9. Tsarevskaya, T.Yu. (ed.) (2019) *The Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary at the Antoniev Monastery in Veliky Novgorod: Celebrating the 900th anniversary of its founding*. Veliky Novgorod: Novgorod Museum-Reserve. (In Russ.)
10. Sedov, V.I. (2022) 'The architecture of St. George's cathedral of Yuriev monastery and the first system of facades organisation in the Old Russian architecture: tiers of windows and arched niches', *Architectural Archeology*, (4), pp. 7–48. doi:10.25681/IARAS.2022.978-5-94375-371-8.7-48. (In Russ.)
11. Etnhof, O.E., Jumlia Mair, A., Zubavichus, E.Ya., Yanovskaya, E.G. (2024) 'Catalogue of fragments of images on 12th century frescoes and later restorations', in Vdovichenko, M.V. and Sedov, V.I. (eds.) *Paintings of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery: archeology and art*. Moscow: Institute of Archeology, Russian Academy of Sciences, pp. 288–437. (In Russ.)
12. Batkhel, G.S. (1992) 'Restoration of 12th-century murals in the upper part of the tower of St. George's Cathedral at the Yuryev Monastery in Novgorod', in Likhachev, D.S. et al. (eds.) *Monuments of culture. New Discoveries: Writing, Art, Archaeology. Yearbook 1990*. Moscow: Krug, pp. 203–210. (In Russ.)
13. Philippova, O.S., Dmitriev, A.Yu., Tsarevskaya, T.J. and Dmitrieva, S.O. (2022) 'Comprehensive study of 12th century wall painting fragments from the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery in Veliky Novgorod (Russia) using complementary physico-chemical methods', *Heritage Science*, (10), article number: 49, pp. 1–18. doi:10.1186/s40494-022-00680-y.
14. Gladysheva, E.V. et al. (eds.) (2020) *State Tretyakov Gallery: collection catalogue. Vol. 3: Old Russian painting of the 12th–13th centuries*. Moscow: Tretyakov Gallery. (In Russ.)
15. Sarabyanov, V.D. (2002) 'Murals in the northwest tower of St. George's Cathedral in the Yuryev Monastery', in Etnhof, O.E. (ed.) *Old Russian art: Rus' and the countries of the Byzantine world. 12th century* [Collection of articles]. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., pp. 365–398. (In Russ.)
16. Etnhof, O.E. (2019) 'Annunciation of Ustyug and frescos of the church of the Annunciation at Gorodische and of the naos of the St. George's Cathedral, Yuriev Monastery', *Architectural Archeology*, (1), pp. 282–290. doi:10.25681/IARAS.2686-6900.1.282-290. (In Russ.)
17. Sverdlova, S.V. and Pershin, D.S. (2022) 'Technical and technological features and reconstruction of the original appearance of the icon "Annunciation" ("Annunciation of Ustyug") dating back to the first third of the XII century from the collection of the State Tretyakov Gallery', *Architectural Archeology*, (4), pp. 136–149. doi:10.25681/IARAS.2022.978-5-94375-371-8.136-149. (In Russ.)
18. Etnhof, O.E. (2024) 'New murals in pre-Mongolian Novgorod: frescoes of the St. John's Church in Opoki', *Rossiiskaia arkheologiya = Russian Archaeology*, (3), pp. 153–161. doi:10.31857/S0869606324030119. (In Russ.)
19. Peskova, A.A., Rappoport, P.A. and Shtender, G.M. (1982) 'On the formation of the Novgorod architectural school', *Sovetskaya arkheologiya = Soviet Archaeology*, (3), pp. 35–46. (In Russ.)
20. Rappoport, P.A. (1982) *Russian architecture of the 10th–13th centuries. Catalogue of monuments*. Leningrad: Nauka. (In Russ.)
21. Mikheev, S.M. (2020) 'An unexpected find in the margins of a 12th century Menaion from Novgorod: A record of the founding of the Pskov Trinity Cathedral by Vsevolod Mstislavich', *Architectural Archeology*, (2), pp. 61–64. doi:10.25681/IARAS.2020.978-5-94375-327-5.61-64. (In Russ.)
22. Sedov, V.I. (2021) 'Staircase turret of the St. George's Cathedral in the Yuryev Monastery: archaeology, architecture and fresco painting', *Rossiiskaia arkheologiya = Russian Archaeology*, (4), pp. 132–143. doi:10.31857/S086960630016578-4. (In Russ.)
23. Nemchinova, L.E. (ed.) (2014) *Restoration at the Hermitage: a look through the lens of time*. Saint Petersburg: The State Hermitage. (In Russ.)
24. Etnhof, O.E. (2002) 'On the dating of the paintings of the Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Monastery in Pskov', in Etnhof, O.E. (ed.) *Old Russian Art: Rus' and the countries of the Byzantine world. 12th century* [Collection of articles]. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., pp. 413–441. (In Russ.)

25. Vinogradov, A.Yu. (2025) 'Chronology of stone church architecture in Northwestern Russia of the second quarter – middle of the 12th century', in Oretskaya, I.A. and Ovcharova, O.V. (eds.) *Art of the Byzantine World 3: Collection of articles in memory of O.S. Popova*. Moscow: State Institute of Art Studies, pp. 5–34. (In Russ.)
26. Abramovych, D. (1931) *Kiev-Pechersk Paterik*. Kiev: All-Ukrainian Academy of Sciences. (In Ukr.)
27. Etinhof, O.E. (2023) *Contacts of Pre-Mongolian Rus' with the artistic centers of the Byzantine world (late 11th – early 13th century)*. Moscow: Kurs. (In Russ.)
28. Nazarenko, A.V. (2001) 'Anna', in Alexy II, Patriarch of Moscow and All Russia (ed.) *Orthodox Encyclopedia. Vol. 2*. Moscow: Church Scientific Center "Orthodox Encyclopedia", p. 453. (In Russ.)
29. Bуганов, В.И. (ed.) (1998) *Complete collection of Russian chronicles. Vol. 2*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur. (In Russ.)
30. Gorsky, A. (2002) 'The forgotten war of Monomakh: the Russo-Byzantine conflict of 1116', *Rodina = Homeland*, (11–12), pp. 98–100. (In Russ.)
31. Dombrovsky, D. (2015) *Genealogy of the Mstislavichi: First generations (before the beginning of the 14th century)*. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ. (In Russ.)
32. Stolyarova, L.V. (2000) *Collection of records of scribes, artists and bookbinders of ancient Russian parchment codices of the 11th–14th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
33. Bibikov, M.V. (2016) 'Rus' and the Byzantine world. 9th – 15th centuries', in Bibikov, M.V. and Balashov, N. (eds.) *History of the Russian Diaspora. Vol. 1, Book. 1*. Moscow: Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church Publ., pp. 55–117. (In Russ.)
34. Ukhanova, E.V. (2019) 'Ceremonial manuscripts of Prince Mstislav the Great and their role in the history of Novgorod book culture', *Architectural Archaeology*, (1), pp. 253–272. doi:10.25681/IARAS.2686-6900.1.253-272. (In Russ.)
35. Turilov, A.A. and Galko, V.I. (2003) 'The Tale of the Offering of the Finger of John the Baptist', in Shchapov, Ya.N. (comp.) *Written monuments of the history of Ancient Rus'*. Saint Petersburg: Russian-Baltic information center "Blitz" Publ., pp. 220–221. (In Russ.)
36. Etinhof, O.E. (2000) *The Image of the Virgin. Essays on Byzantine iconography of the 11th–13th centuries*. Moscow: Progress-Traditsiya Publ. (In Russ.)
37. Etinhof, O.E. (2025) 'Reflection of Constantinople art in three peripheries of the Byzantine world in the first half of the 12th century: the Balkans, Rus' and Georgia', *Istoriya*, 16(4). doi:10.18254/S207987840035370-6. (In Russ.)
38. Lazarev, V.N. (1986) *History of Byzantine painting*, in 2 vols. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
39. Georgievski, M. (1999) *Icon Gallery — Ohrid*. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid Publ.
40. Lowden, J. (2003) *Early Christian & Byzantine Art*. London: Phaidon Press.
41. Striker, C.L. and Kuban, D. (1997) *Kalenderhane in Istanbul: final reports on the archaeological exploration and restoration at Kalenderhane Camii, 1966–1978*. Mainz: Philipp von Zabern.
42. Etinhof, O.E. (2024) 'Frescoes of the Transfiguration Cathedral in the Mirozhsky monastery in Pskov and the Church of the Holy Apostles Peter and Paul in Ras', in Stepanova, E.V. (ed.) *Transactions of the State Hermitage Museum CXXI. Byzantium in the Context of World Culture*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ., pp. 27–43. (In Russ.)
43. Marković, M. and Vojvodić, D. (2021) *Church of the Holy Apostles Peter and Paul in Ras*. Novi Sad: Platoneum.
44. Morozova, E.I. (2018) 'Zoomorphic initials in the daily Menaion for August, late 11th to early 12th c. (Russian State Archive of Ancient Acts, f. 381, No. 125)', in Dobrynina, E.N. (ed.) *Chrysograph, Issue 4*. Moscow: Scanrus, pp. 226–242. (In Russ.)
45. Yanin, V.L. (1982) 'Novgorod scriptorium at the turn of the 11th–12th centuries. Lazarev Monastery', in Schmidt, S.O. (ed.) *Archaeographic Yearbook for 1981*. Moscow: Nauka, pp. 52–63. (In Russ.)
46. Stolyarova, L.V. (1998) *Old Russian inscriptions of the 11th–14th centuries on parchment codices*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
47. Bobrov, A.G. (1999) 'On the issue of the most ancient scriptoria of Veliky Novgorod', in Danilenko, B. (ed.) *Manuscript collections of church origin in libraries and museums of Russia*. Moscow: Synodal Library of the Moscow Patriarchate Publ., pp. 42–50. (In Russ.)
48. Gippius, A.A. (2007) 'On the issue of the Novgorod Lazarevsky scriptorium at the turn of the 11th–12th centuries', *Old Russia. The Questions of the Middle Ages*, (1), pp. 36–44. (In Russ.)
49. Ukhanova, E.V. (2009) 'On the formation of Novgorod book writing in the 11th – early 12th centuries', in Dobrynina, E.N. (ed.) *Chrysograph, Issue 3: Medieval book centres: local traditions and inter-regional connections*. Moscow: Scanrus, pp. 204–237. (In Russ.)

50. Hutter, I. (2000) 'Le copiste du métaphraste. On a center for manuscript production in eleventh century Constantinople', in Prato, G. (ed.) *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito : atti del V Colloquio internazionale di paleografia greca (Cremona, 4–10 ottobre 1998). Vol. 1.* Firenze: Gonnelli, pp. 535–586.
51. Smirnova, E.S. (2009) 'Frontispieces of Russian manuscripts of the 11th–15th centuries in the form of churches and their connection with the features of Russian iconography', in Dobrynina, E.N. (ed.) *Chrysograph, Issue 3: Medieval book centres: local traditions and inter-regional connections.* Moscow: Scanrus, pp. 349–371. (In Russ.)

Информация об авторе

Этингоф Ольга Евгеньевна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории искусствознания, Российская академия художеств; главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация, etinhof@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 7447-7840.

Information about the author

Olga Evgenievna Etinhof, Dr. Sc. (Art History), Chief Scientist, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; Chief Scientist, E.M. Meletinsky Institute of Higher Studies in Humanities, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, etinhof@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 7447-7840.

О.Е. Этингоф входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
O.E. Etinhof is a member of the editorial board of "The Art of Eurasia" journal.

Статья поступила в редакцию 03.11.2025; одобрена после рецензирования 26.11.2025; принята к публикации 28.11.2025.

The article was received by the editorial board on 03 November 2025; approved after reviewing on 26 November 2025; accepted for publication on 28 November 2025.



Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.014

Классические традиции Императорского фарфорового завода в творчестве Татьяны Афанасьевой



Еримова Елена Зурабовна

Управление Министерства культуры Российской Федерации по Северо-Западному федеральному округу, Санкт-Петербург, Российская Федерация
olomoyts@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества современного художника Императорского фарфорового завода Татьяны Васильевны Афанасьевой в контексте традиций российского фарфора. Актуальность работы обусловлена угрозой утраты уникальных художественных и технологических навыков на предприятии в условиях современного индустриального и коммерческого давления, а также недостаточной научной освещенностью профессионального творчества современных художников завода. В исследовании использованы методы сравнительного и образно-стилистического анализа произведений, интервьюирование. В статье рассмотрены произведения Татьяны Афанасьевой, созданные в разные периоды ее творческой деятельности, выявлены особенности художественного стиля, его развитие от ранних пейзажных и натюрмортных работ к более декоративным, абстрактным сериям, отражающим современные тенденции в фарфоровом искусстве. Анализ показывает, что творчество Т.В. Афанасьевой — яркое продолжение традиций, основанных на многовековом опыте и преемственности поколений мастеров, оно служит примером сочетания современных художественных приемов с классическими канонами. Автор поднимает вопрос возможного кризиса традиционного фарфорового производства на заводе, вызванного акцентом на упрощении качественных свойств продукции и потерей индивидуальности. Исследование обогащает знания о современном состоянии декоративно-прикладного искусства России, в частности о характерных особенностях петербургского фарфора, и способствует пониманию механизмов трансляции культурного наследия. Результаты работы важны для понимания путей дальнейшего развития Императорского фарфорового завода, сохранения национального достояния и популяризации традиционной культуры через современное искусство.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, фарфор, Императорский фарфоровый завод, Татьяна Афанасьева, классические традиции, художественная манера, индивидуальный стиль, композиция, колористика, геометрическая абстракция

Для цитирования: Еримова Е.З. Классические традиции Императорского фарфорового завода в творчестве Татьяны Афанасьевой // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 258–273. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.014>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1235>.

Original article

Classical traditions of the Imperial Porcelain Factory in the works of Tatiana Afanasyeva

Elena Z. Eremova

Management of the Ministry of Culture of the Russian Federation for the North-Western Federal District, Saint Petersburg, Russian Federation
olomoyts@mail.ru

Abstract. The article delves into the work of Tatyana Vasilyevna Afanasyeva, a contemporary artist at the Imperial Porcelain Factory, within the context of Russian porcelain traditions. The relevance of this study lies in the potential loss of unique artistic and technological skills at the factory due to modern industrial and commercial pressures, as well as the lack of comprehensive research on the current artists at the factory. The research employs methods of comparative and figurative-stylistic analysis of artworks, along with interviewing. The article examines her works from different stages of her career, identifying the characteristics of her artistic style and its evolution from early landscape and still-life pieces to more decorative, abstract series that reflect contemporary trends in porcelain art. The analysis reveals that T.V. Afanasyeva's work is a dynamic continuation of traditions rooted in centuries of experience and the continuity of generations of masters, showcasing a fusion of modern artistic techniques with classical canons. The author also addresses the potential crisis in traditional porcelain production caused by a focus on mass production and the loss of individuality. This study contributes to a deeper understanding of the current state of Russian decorative and applied arts, particularly in the identifying the characteristic features of Saint Petersburg porcelain, and sheds light on the mechanisms of cultural heritage transmission. The findings of this research hold significance in predicting the future development of the Imperial Porcelain Factory, preserving national heritage, and promoting traditional culture through contemporary art.

Keywords: Decorative and applied arts, porcelain, Imperial Porcelain Factory, Tatyana Afanasyeva, classical traditions, artistic manner, individual style, composition, color palette, geometric abstraction

For citation: Eremova, E.Z. (2026) 'Classical traditions of the Imperial Porcelain Factory in the works of Tatiana Afanasyeva', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 258–273.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.014. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1235>. (In Russ.)

Введение

Классические традиции Императорского фарфорового завода (ИФЗ) формировались на протяжении столетий. Так, в XVIII веке были заложены основы целостности формы и росписи, а также принцип творческой свободы художников; XIX век привнес в эстетику предприятия каноны классицизма; в XX столетии под влиянием художественных экспериментов авангарда декор и формы изделий приобрели характерную лаконичность.

В настоящее время Императорским фарфоровым заводом владеет семья российских

предпринимателей и меценатов, от решения которых зависит как сохранение, так и дальнейшее развитие художественной его части. Учитывая эту данность, стоит отметить, что истинное драгоценное наследие прошлого легендарного предприятия по-прежнему остается в руках его художественного коллектива, который сохраняет накопленные столетиями традиции и отражает их в своем творчестве, привнося новое.

Целью данной статьи является исследование творчества Татьяны Васильевны Афанасьевой (род. 1946), выдающегося современного художника

по фарфору. Т.В. Афанасьева по праву считается одной из ключевых фигур Императорского фарфорового завода, работая в одном ряду с такими признанными мастерами XXI века, как И.С. Олевская (род. 1940) и Н.Л. Петрова (род. 1949). В своих произведениях художник виртуозно сочетает традиционные методики с авторскими техниками, создавая уникальные формы и оригинальные живописные решения, что подтверждает ее высокий профессионализм и самобытность.

Творчество Т.В. Афанасьевой пока освещено в специальной литературе фрагментарно: это отдельные статьи, выставочные каталоги и упоминания в общих трудах по истории фарфора (например, [1]). Среди них выделяется каталог-монография «Ковчег» [2], изданный к персональной выставке художника в 2006 году. Представленные в нем работы позволяют проследить эволюцию авторского стиля, а искусствоведческий анализ Инны Майстренко, хранителя коллекции современного фарфора Государственного Эрмитажа, способствует глубокому осмыслению специфики произведений мастера.

На основе сравнительного и образно-стилистического анализа, а также метода интервью, в статье выявляются особенности формирования художественного облика петербургского фарфора и обосновывается важность сохранения преемственности. В исследовании сопоставляются произведения Т.В. Афанасьевой с работами двух групп мастеров-фарфоровиков: коллег-современников, чей творческий путь на Ленинградском фарфоровом заводе имени М.В. Ломоносова (официальное название завода с 1925 по 2005 год) совпал с ее становлением, и коллег-предшественников. К последним относятся мастера, чьи эталонные формы и росписи, созданные под наставничеством Д.И. Виноградова, заложили эстетический фундамент для последующих поколений. Кроме того, в статье ставится задача раскрыть и проанализировать проблему возможной остановки художественного развития Императорского фарфорового завода в наши дни, а также утраты преемственности поколений, столь необходимой для передачи опыта и сохранения традиций.

Для реализации поставленных целей в первой части статьи подробно рассматривается наследие «ленинградских фарфоровиков» [3]. Их высокий профессионализм, сформировавшийся благодаря

грамотному художественному руководству, до сих пор служит тем фундаментом, на который опирается Императорский фарфоровый завод в современном производстве.

Формирование индивидуальной художественной манеры Т.В. Афанасьевой

Первые творческие шаги в качестве художника по фарфору в стенах легендарного предприятия Татьяна Васильевна Афанасьева сделала в 1970-х годах. После прохождения преддипломной практики в подглазурной мастерской художественной лаборатории Ленинградского фарфорового завода имени М.В. Ломоносова и окончания ЛВХПУ имени В.И. Мухиной¹ она получила приглашение от главного художника завода З.О. Кульбах² вступить в штат предприятия и стать частью его творческой команды.

Оказавшись в окружении опытных фарфоровиков: В.М. Городецкого, А.А. Лепорской, С.Е. Яковлевой, Л.И. Григорьевой, А.В. Воробьевского и И.С. Олевской, Татьяна Афанасьева следовала художественным установкам того времени, когда при производстве фарфоровых изделий делался акцент на простоте, лаконизме, утилитарности, что приводило к некоему однообразию и нивелировке индивидуального почерка.

Пейзаж и натюрморт — вот основные жанры, в которых творил молодой художник, где главенствующий принцип — верность натуре. Любование природой читается в первых живописных фарфоровых произведениях Татьяны Афанасьевой, созданных на заводе.

В качестве сравнительного примера, характеризующего ранний период творчества Т.В. Афанасьевой, следует рассмотреть пейзажные работы: ее чайник с крышкой «Колокольня» (ил. 1) и сервиз «Светлый день» (ил. 2) Л.И. Григорьевой. В обоих произведениях живопись заключена в золотые медальоны, что отсылает к традициям первых мастеров завода. С помощью золотой отводки, отполированной «зубом» из яшмы³, художники подчиняли декоративное изображение архитектуре фарфорового изделия.

В этих работах художники используют близкое цветовое решение, выбрав для создания пейзажей спокойную, гармоничную палитру акварельно-зеленых и акварельно-коричневых красок. Сюжет росписи «Колокольня» — это березы, изображенные очень тонко, почти прозрачно, которые

¹ С 1969 по 1975 год Татьяна Васильевна Афанасьева обучалась на кафедре керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной (ЛВХПУ). После преддипломной практики в подглазурной мастерской художественной лаборатории Ленинградского фарфорового завода имени М.В. Ломоносова (ЛФЗ) она создала свою первую значимую работу — композицию из пяти пластов «200 лет Карло Росси».

² Зигрид Освальдовна Кульбах — главный художник Ленинградского фарфорового завода имени М.В. Ломоносова в 1952–1954 и 1960–1976 годах.

³ Багдасарова И.Р. Русский фарфор — гордость парижской галереи // Наше Наследие [электронный журнал]. 2011. № 98. С. 127–135. URL: <https://www.nn.media/magazine/98/957/> (дата обращения 22.05.2025).

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. **Т.В. Афанасьева**
(роспись),
Т.С. Линчевская (автор
формы «Дачный»).
Чайник с крышкой
«Колокольня».
1978.

Фарфор; роспись
надглазурная
полихромная, позолота,
цировка.
11,5 × 17 × 9,5.
Государственный
Эрмитаж.
Музей Императорского
фарфорового завода.
Фото Е.З. Еремовой



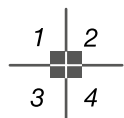
2. **Л.И. Григорьева**
(роспись),
Т.С. Линчевская
(автор формы).
Сервиз «Светлый день».
1977.

Фарфор костяной;
роспись надглазурная
полихромная, позолота,
цировка.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



3. **Т.В. Афанасьева**
(роспись),
С.Е. Яковлева (автор
формы «Банкетный»).
Сервиз «Земля».
1987.

Фарфор; роспись
надглазурная
полихромная, позолота,
цировка.
Государственный
Эрмитаж.
Музей Императорского
фарфорового завода.
Фото Е.З. Еремовой



окружают пологие берега чистого озера. Его гладь отражает голубое небо и создает одно с ним бескрайнее пространство. В центре озера, среди бесконечного безмолвия и покоя, едва виднеются очертания лодки и одинокой фигурки рыбака в ней. Гармоничная живописная композиция замкнута в отведенный золотом круг.

Фарфоровый сервиз «Светлый день» Ларисы Григорьевой ювелирно декорирован тонкими золотыми нитями, которыми художник словно оплела каждый предмет круглых форм. Декор подчеркнул хрупкость костяного фарфора, позволил выглядеть ему более изящным. Перед нами произведение, в котором «форма, материал и цвет естественно дополняют друг друга и составляют одно органическое художественное целое» [4, с. 13], следуя правилу: «любое украшение никогда не должно мешать глазу наслаждаться красотой формы украшаемого предмета» [4, с. 15].

В этот же период Татьяна Афанасьева создала живописную работу на сервизе-ансамбле «Земля» (ил. 3), которая по сюжету и настроению схожа с «Колокольней», но при этом более разнообразна по своему колориту, краски звучат ярче и динамичнее.

Кроме произведений, посвященных природе, к раннему творчеству Т.В. Афанасьевой относится роспись «Мансарда» (ил. 4) на чайном сервизе, выделяющаяся новыми композиционными приемами и сюжетной тематикой, применением художником графических приемов для построения изображения. С помощью монохромных серых и серо-зеленых цветов, насыщенных оттенков синего, мягких переходов цвета от темного к светлому, декоративной росписи золотом, художник создала живописный натюрморт. Сюжет росписи повторяется на предметах сервиза: на столе, возле открытого окна художественной мастерской⁴, на фоне

⁴ Интервью с Т.В. Афанасьевой 19 марта 2024 г. // Личный архив Е.З. Еремовой.



5 | 6 | 7

сумеречного неба вырисовываются силуэты предметов домашнего обихода, а на круглом блюде-подносе вместо домашней утвари изображены открытая книга и вид на «спящие» дома — всё словно застыло в ожидании наступающей ночи. Органично сливаясь с лаконичной сервизной формой, роспись вписана в квадрат и прямоугольник. Живопись обрамлена золотой отводкой таким образом, что стала выглядеть подобно станковой, которую оформили в красивую картинную раму.

Пожалуй, именно с росписи «Мансарда» произошли дальнейшие изменения в творчестве Татьяны Афанасьевой. Живопись художника стала приобретать более декоративный характер, изменилось и содержание.

Серьезный художественный опыт для становления собственной изобразительной манеры Т.В. Афанасьева начала приобретать в творческом союзе с художником-фарфористом А.В. Ларионовым. Его новаторские принципы построения композиции во многом определили вектор развития живописи художника. Стилистическое родство авторов — общность колористических решений и использование тонкой линейной графики — отчетливо прослеживается при сопоставлении полихромного блюда «Балаганчик» (ил. 5) Андрея Ларионова, сюжет которого вдохновлен поэзией Александра Блока⁵, его пласта «Мечтатель» (ил. 6) и серии работ Татьяны Афанасьевой «Атлантида» (ил. 7–10).

В композиции «Атлантида», состоящей из четырех пластов и посвященной предположительно некогда существовавшей и исчезнувшей цивилизации, заметна тяга Т.В. Афанасьевой к геометрической абстракции, возникшей под воздействием супрематических тенденций. Здесь отражается стремление мастера к созданию в фарфоровой живописи новых ритмов, пропорций и пространственных решений. Изображения данной серии выполнены в уникальной манере художника и будто

сложены из разноцветных кусочков стекла разной геометрической формы.

Наряду с новаторскими приемами, в представленных произведениях А.В. Ларионов и Т.В. Афанасьева мастерски используют технику сплошного крытья и заливки цветом. Этот метод был излюбленным приемом Сергея Чехонина, чья авторская манера отличалась «изысканностью линий, прелестью рисунка, гармонией колорита и ликованием красок» [5, с. 39]. Художники обогатили «чехонинскую» палитру, используя в своих произведениях сочные подглазурные кобальтово-синие и яркие, насыщенные надглазурные краски.

В этот период творческого поиска в произведениях Татьяны Афанасьевой появляются изображения мифических зверей. Пример подобного художественного эксперимента — работа «Красная пантера» (ил. 11).

Далее в процессе «сюжетно-тематического обновления» [6, с. 22] своей живописи Татьяна Афанасьева создала серию «Рождение миров»: «Катастрофа» (ил. 12), «Перекрестки» (ил. 13) и «Ливень» (ил. 14). Роспись решена схожим образом с «Атлантидой» — с помощью абстрактного языка геометрии и выполнена на тарелках, круглая форма которых диктует свои правила. Изображения выстроены по законам «сферической перспективы», где предметы, удаляясь от главной центральной точки, изгибаются и соединяются с окружностью тарелки естественным образом.

Подобными примерами со схожим методом построения изображения на фарфоре круглых форм, но с другим сюжетом и настроением служат живописные лирические работы Татьяны Афанасьевой из серии «Окно в Петербург»: «Вербное воскресенье» (ил. 15), «Крещенский день» (ил. 16) и «Рождественский снег» (ил. 17). Роспись выполнена в спокойной холодной сине-голубой гамме с примесью монохромных серых, теплых оттенков коричнево-терракотовых и медно-желтых цветов.

5. **А.В. Ларионов (роспись).**

Блюдо «Балаганчик». 1980.

Фарфор; роспись подглазурная монохромная, надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж. Музей Императорского фарфорового завода. Фото Е.З. Еремовой

6. **А.В. Ларионов (роспись).**

Пласт «Мечтатель». 1988.

Фарфор; роспись подглазурная полихромная, надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж. Музей Императорского фарфорового завода. Фото Е.З. Еремовой

7. **Т.В. Афанасьева (роспись). Композиция из четырех пластов «Атлантида».**

2002. Пласт № 1. Фарфор; роспись подглазурная монохромная, надглазурная полихромная, позолота, серебрение, платинирование, цировка. 0,8 × 39,5 × 40,5. Фонд «Наследие», подразделение АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой

⁵ Блок А.А. Русь моя, жизнь моя. М: Эксмо, 2015. С. 91.

**8. Т.В. Афанасьева
(роспись). Композиция
из четырех пластов
«Атлантида».**

2002.

Пласт № 2. Фарфор;
роспись подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение,
платинирование, цирровка.
0,8 × 39,5 × 40,5.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



8 | 9 | 10

**9. Т.В. Афанасьева
(роспись). Композиция
из четырех пластов
«Атлантида».**

2002.

Пласт № 3. Фарфор;
роспись подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение,
платинирование, цирровка.
0,8 × 39,5 × 40,5.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой

**10. Т.В. Афанасьева
(роспись). Композиция
из четырех пластов
«Атлантида».**

2002.

Пласт № 4. Фарфор;
роспись подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение,
платинирование, цирровка.
0,8 × 39,5 × 40,5.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой

Обогащая свое творчество новыми принципами образного воплощения и решениями в построении пространства, художник в работе «Над петербургскими крышами» (ил. 18) возвращается к теме городского пейзажа и трактует сюжет еще более сказочно и фантастично. Чернильно-синими, небесно-голубыми, а также ярко-красными, темно-желтыми, лиловыми красками, серебром и золотом Татьяна Афанасьева создала завораживающий по своей красоте панорамный пейзаж Петербурга: дома, расположенные вдоль набережной реки Мойки, ночное небо, на фоне которого изображен поток летящих комет, а среди них словно парят сияющие золотом ангел Петропавловского собора и парусник шпиля Адмиралтейства.

Наряду с произведениями, посвященными архитектуре и видам Петербурга, чуть позже художник создала цикл работ на тему русских храмов и церквей (ил. 19). Вдохновляясь творчеством флорентийских мастеров⁶, она строит изображения мозаичным методом, используя при этом целый калейдоскоп красок и одновременно «инкрустируя» их росписью золотом, делая тем самым живопись очень декоративной.

Что касается конструирования форм, то для их воплощения Татьяна Афанасьева использовала наработки авангардистов. Определиться с этим направлением снова помог ее творческий союз с упомянутым выше художником Андреем Ларионовым. Пример их совместного труда — сервизная авангардная форма «Сатурн». Роспись двух живописных композиций «Гипербола» (ил. 20) и «Нефть» (ил. 21) выполнена яркими, динамичными, плотно нанесенными красками, заряжающими своей энергией. Они играют и переливаются, подобно разноцветным витражам.

**Современные интерпретации
«образцовых» изделий Императорского
фарфорового завода**

Истинное и полное отражение классических традиций, начало которым в XVIII веке положил создатель русского фарфора Дмитрий Иванович Виноградов, проявилось в произведении «Ковчег» (ил. 22) Т.В. Афанасьевой. Источником вдохновения для художника послужила знаменитая виноградовская ладьевидная чаша (ил. 23). Предметы чайных и кофейных сервизов-ансамблей «Ковчег» отличаются строгостью пропорций. В их симметричных формах угадываются очертания судна, причем чайник является самым большим его воплощением. Предметы сервизов лишены избыточного декора: единственным пластическим акцентом служат лаконичные скульптурные завершения крышек в виде корабликов. Отказ от росписи и золочения в пользу абсолютной белизны материала не только подчеркивает связь с традициями супрематического фарфора, но и максимально раскрывает эстетические достоинства тонкостенного костяного фарфора.

Вскоре после выпуска белого «Ковчуга» Т.В. Афанасьева создала роспись на этой форме под названием «Ковчег. Ковчег» (ил. 24). Изображение представляет собой тонкие графические линии, нанесенные по контуру и центру тулова изделий. В местах пересечений линий нанесен декор золотом в виде архитектурных элементов «замков». Роспись подчеркнула строгость форм, придала им устойчивость, создав впечатление композиционной целостности.

Еще один вариант росписи на форме «Ковчег», содержащий «генетический код» русского петербургского фарфора, носит название «Ладонь Невы» (ил. 25). Живопись сервиза полихромная, а по технике исполнения подобна мягкому

⁶ Интервью с Т.В. Афанасьевой 19 марта 2024 г. // Личный архив Е.З. Еремовой.



11. **Т.В. Афанасьева (роспись). Тарелка «Красная пантера».** 1991.

Фарфор; роспись подглазурная монохромная, надглазурная полихромная, позолота. 2,9 × 19,6. Государственный Эрмитаж. Музей Императорского фарфорового завода. Фото Е.З. Еремовой

12. **Т.В. Афанасьева (роспись). Композиция «Катастрофа».** Из серии «Рождение миров».

2000. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 2,8 × 19,8. Фонд «Наследие», подразделение АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой

13. **Т.В. Афанасьева (роспись). Композиция «Перекрестки».** Из серии «Рождение миров».

2000. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 2,8 × 19,8. Фонд «Наследие», подразделение АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой

14. **Т.В. Афанасьева (роспись). Композиция «Ливень».** Из серии «Рождение миров».

2000. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 2,8 × 19,8. Фонд «Наследие», подразделение АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой

11 | 12
— | —
13 | 14

«фарфоровому» мазку живописца-миниатюриста середины XVIII века Андрея Чёрного. Также «виртуозно и свободно говоря красками, раскрывая их глубину и тончайшую легкость»

[7, с. 9], на фоне розовой зари Т.В. Афанасьева изобразила разноцветные шпили, купола и разведенные мосты любимого автором города на Неве.

«Ковчег», со всеми его версиями, определенно является одним из немногих произведений Императорского фарфорового завода, гармонично соединивших мастерство, красоту,

декоративность и утилитарность. Это настоящий образец декоративно-прикладного искусства, прославляющий отечественный фарфор.

Наряду с освоением художественных приемов коллег-предшественников виноградовского периода, творчество Т.В. Афанасьевой формировалось в условиях активного взаимодействия с современниками. «Мои учителя — это те, кто меня окружает. Мы все друг у друга учимся», — это высказывание Татьяны Афанасьевой подтверждает устойчивую внутризаводскую сложившуюся

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

15. **Т.В. Афанасьева**
(роспись). Тарелка
«Вербное воскресенье».

Из серии «Окно в Петербург».
2006.
Фарфор; роспись
подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение, цирровка.
3,3 × 30.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



16. **Т.В. Афанасьева**
(роспись). Тарелка
«Крещенский день».

Из серии «Окно в Петербург».
2006.
Фарфор; роспись
подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение, цирровка.
3,3 × 30.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



17. **Т.В. Афанасьева**
(роспись). Тарелка
«Рождественский снег».

Из серии
«Окно в Петербург».
2006.
Фарфор; роспись
подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение, цирровка.
3,3 × 30.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



18. **Т.В. Афанасьева**
(роспись). Блюдо
«Над петербургскими
крышами».

2002. Фарфор; роспись
подглазурная
монохромная,
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение,
платинирование, цирровка.
4,5 × 44,3.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



15	16
17	18

веками традицию делиться опытом и творческими идеями, которая обеспечивает неразрывную связь между мастерами разных поколений.

Современный состав художников, сохраняющих традиции Императорского фарфорового завода в рамках непрерывного обмена знаниями и навыками, составляют: И.С. Олевская⁷, Г.Д. Шуляк⁸, Н.Л. Петрова, Т.В. Афанасьева, В.Г. Богданов, Ю.Л. Жукова, С.Н. Соколов, Н.Е. Троицкая,

⁷ Трудовая деятельность на заводе с 1969 по 2021 год.

⁸ Трудовая деятельность на заводе с 1976 по 2018 год.

С.К. Русаков, Л.Ю. Цветкова, скульптор-анималист М.Ю. Никольская, В.В. Бакастова, А.П. Трофимова, М.Е. Матвеева, Г.А. Белаш, А.А. Данилов, В.В. Шаль и др. Все они являются яркими представителями в области фарфорового искусства, чей консолидированный художественный опыт составляет бесценный фонд национального культурного достояния.

Так, главный художник Н.Л. Петрова, в совершенстве владея подглазурной и надглазурной



19. **Т.В. Афанасьева**
(роспись).

Пласт «Монастырь» (1).
2011.

Фарфор; роспись
надглазурная
полихромная, позолота,
цировка.

0,8 × 39,5 × 40,5.

Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой

20. **Т.В. Афанасьева**
**(роспись, автор
формы), А.В. Ларионов**
(автор формы).

Сервиз «Гипербола».
1990.

Фарфор, роспись
надглазурная
полихромная, позолота,
цировка.

Государственный
Эрмитаж.

Музей Императорского
фарфорового завода.

Фото Е.З. Еремовой



21. **Т.В. Афанасьева**
**(роспись, автор
формы), А.В. Ларионов**
(автор формы).

Сервиз «Нефть».
2004.

Фарфор, роспись
надглазурная
полихромная, позолота,
серебрение,
платинирование, цировка.

Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

22. **Т.В. Афанасьева**
(автор формы).

Сервиз «Ковчег».

2001.

Фарфор костяной.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



23. **Д.И. Виноградов**
(автор формы).

Чаша пробная.

**Невская порцелиновая
мануфактура.**

Ок. 1747.

Фарфор.
4,3 × 10,3 × 8,6.

Государственный
Эрмитаж.
Музей Императорского
фарфорового завода.
Фото Е.З. Еремовой



24. **Т.В. Афанасьева**
(автор формы
и росписи).

Сервиз «Ковчег».

Ковчег».

2001.

Фарфор костяной,
роспись надглазурная
монохромная, позолота,
серебрение, цирровка.
Фонд «Наследие»,
подразделение
АО «Императорский
фарфоровый завод».
Фото Е.З. Еремовой



техниками, превосходно зная и чувствуя традиции Императорского фарфорового завода, создает живописные пейзажи русской природы, по настроению схожие с представленными выше произведениями из раннего творчества Т.В. Афанасьевой. Один из примеров работ Нелли Петровой — блюдо из диптиха «Покой и движение» (ил. 26).

Скульптор и живописец М.А. Сорокин, конструируя свои формы, такие как «YES» (ил. 27), «Гибралтар» (ил. 28), «Орион» (ил. 29), «Инверсия» (ил. 30), сохраняет лаконизм геометрических

построений, свойственный авангардным фарфоровым произведениям К. Малевича и Н. Суетина. При этом живописные акценты, вносимые автором, обогащают пластику изделий, не нарушая строгости их супрематической основы.

Творчество И.С. Олевской — легендарного художника ИФЗ, в значительной степени опирается на принципы «чехонинской» школы (ил. 31). На примере ее композиции «В Петербурге мы снова сойдемся...» (ил. 32) отчетливо прослеживается преемственность традиций виртуозной

22 | 23

24

25 | 26
27 | 28
29 | 30



25. Т.В. Афанасьева (автор формы и росписи).

Сервиз «Ладонь Невы».

2003.
Фарфор костяной, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, платинирование, цирровка. Фонд «Наследие», подразделение АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой

26. Н.Л. Петрова (роспись).

Блюдо из диптиха «Покой и движение».

2009.
Фарфор; роспись поглазурная полихромная. Д.: 45. АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой



27. М.А. Сорокин (автор формы).

Сервиз «YES».

2017.
Фарфор, резьба, надглазурная монохромная роспись, платинирование, позолота, цирровка. АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой

28. М.А. Сорокин (автор формы).

Сервиз «Гибралтар».

2014.
Фарфор. АО «Императорский фарфоровый завод». Фото Е.З. Еремовой



29. М.А. Сорокин (автор формы).

Кофейный сервиз «Город», ф. «Орион».

1992.
Фарфор, позолота, надглазурная монохромная роспись, цирровка. Музей изобразительных искусств Кузбасса. Фото Е.З. Еремовой

30. М.А. Сорокин (автор формы).

Кофейный сервиз «Линия», ф. «Инверсия».

1992.
Фарфор, роспись надглазурная монохромная, позолота. Музей изобразительных искусств Кузбасса. Фото Е.З. Еремовой

фарфоровой графики, где тонкая проработка деталей и динамичный рисунок становятся определяющими элементами художественного образа.

Т.В. Афанасьева подчеркивает особую роль И.С. Олевской в своем профессиональном становлении: творческая свобода и уникальный метод

Олевской, основанный на интуиции и глубоком личном чувстве, стали для нее важным источником вдохновения⁹.

Как и всякий художник, Т.В. Афанасьева постоянно находится в творческих исканиях. Отбирая и по-новому осмысливая наработки, полученные

⁹ Интервью с Т.В. Афанасьевой 19 марта 2024 г. // Личный архив Е.З. Еремовой.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

31. **С.В. Чехонин**
(автор формы
и росписи).

**Сервиз «Руслан
и Людмила».**

1926.

Фарфор, роспись
надглазурная
полихромная.

Государственный
Эрмитаж.

Музей Императорского
фарфорового завода.

Фото Е.З. Еремовой



32. **И.С. Олевская**
(роспись).

**Блюдо «В Петербурге
мы снова сойдемся...».**

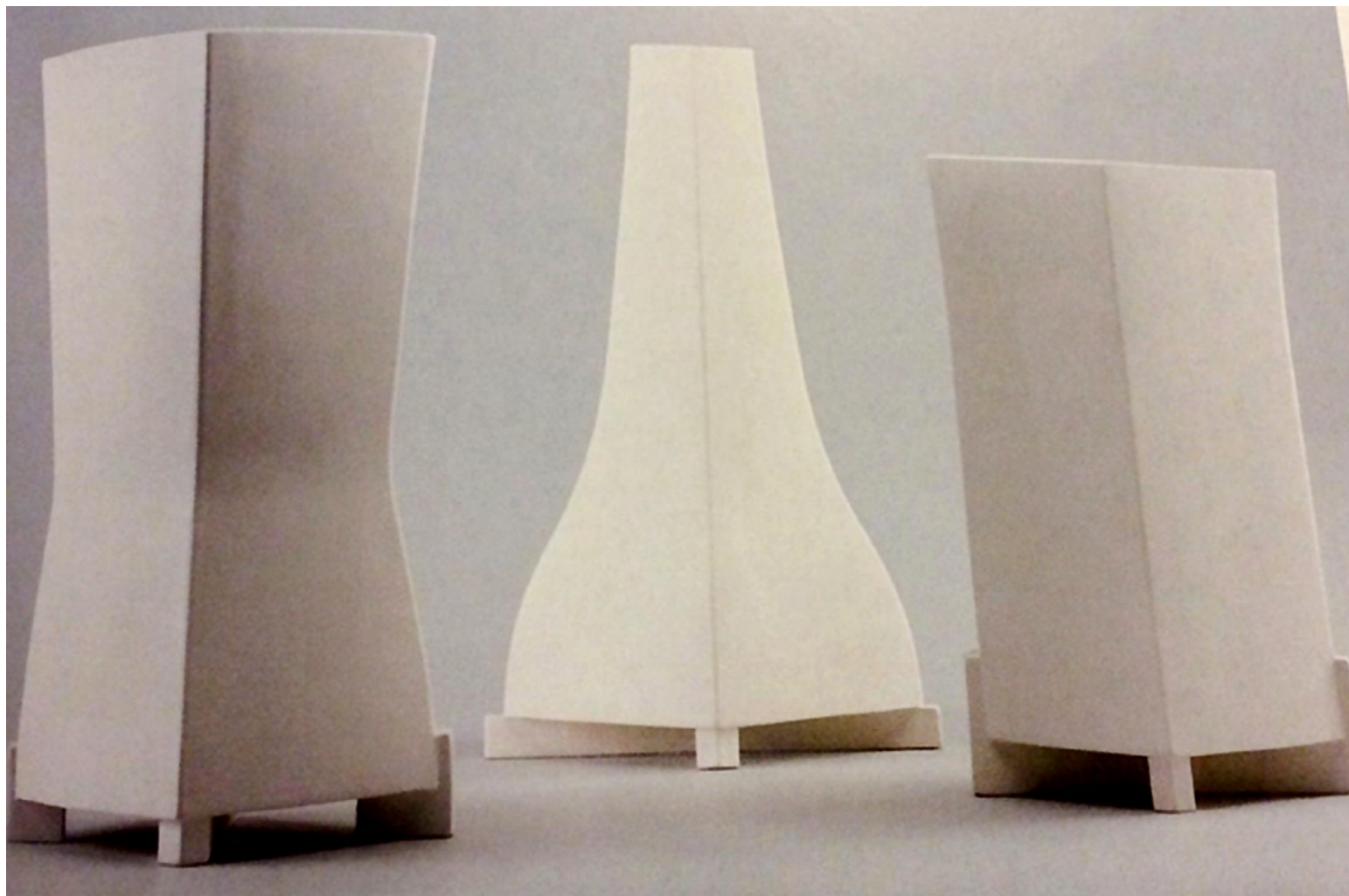
1981.

Фарфор; роспись
надглазурная
полихромная, позолота.

Государственный
Эрмитаж.

Музей Императорского
фарфорового завода.

Фото Е.З. Еремовой



33. **Т.В. Афанасьева**
(автор формы).

**Серия ваз «Геометрия
фарфора»: «Большая
вертикаль», «Призма»,
«Ромб».**

2006.

Фарфор.

36,7 × 22,7 × 19,5;

56,4 × 33,1 × 32 × 19,4 × 19;

32 × 19,4 × 19.

Фонд «Наследие»,

подразделение

АО «Императорский

фарфоровый завод».

Фото Е.З. Еремовой

31 | 32
33

во время взаимодействия с коллегами, а также постигая и впитывая многовековой художественный опыт поколений, освоив уникальную манеру письма первых живописцев по фарфору, автор привнесла и продолжает привносить немалый вклад в творческое развитие Императорского фарфорового завода.

Новым этапом самореализации Т.В. Афанасьевой стала серия ваз «Геометрия фарфора» (2006), воплотившая идеи супрематизма: «Ромб», «Большая вертикаль», «Малая вертикаль», «Трапеция»

и «Призма» (ил. 33). В этом цикле работ художник вновь продемонстрировала мастерское владение как принципами создания новых пластических форм, так и методами их живописного декорирования [8, с. 49].

Выводы

Исследование творчества Татьяны Васильевны Афанасьевой позволило выделить ряд существенных аспектов, характеризующих ее индивидуальный художественный язык и положение

в контексте традиций Императорского фарфорового завода.

Особенно ярко в ее творчестве выделяется период 1970–1980-х годов, когда завод находился на вершине промышленного развития, заряжая и спланивая достигнутыми результатами весь свой многочисленный коллектив, ставя перед ним всё новые производственные и художественные задачи. Блестящая творческая команда «ленинградских» фарфористов оказала немалое влияние на молодого художника Т.В. Афанасьеву. Их окружение и взаимодействие с ними помогли ей сделать первые шаги к созданию индивидуального узнаваемого почерка, погрузиться в творческий поток идей и познание художественных традиций. На раннем этапе творчества художник отдает предпочтение жанрам пейзажа и натюрморта и сосредоточена на поиске новых отношений и пропорций, построении композиции, изобразительном начале. Ее основными художественными приемами в этот период были тонкий и нежный рисунок, аккуратная передача природных мотивов, воспроизведение воздушной атмосферы и детализация объектов. Именно тогда автор создает живописные образы, обрамленные золотой отводкой, подражая классическим образцам императорского периода («Колокольня»).

1980–1990-е годы в творчестве Т.В. Афанасьевой характеризуются экспериментами в применении графических техник, отказом от реализма, увлечением декоративизмом и символизмом («Мансарда», «Красная пантера»). Она использует сложные композиционные структуры, яркие декоративные эффекты, золотое декорирование и смелые цветовые сочетания. В произведениях этого периода прослеживается влияние художника Андрея Ларионова: в принципах композиции и колористики, сближении стилей («Атлантида», «Рождение миров»). В 2000-е годы Т.В. Афанасьева переходит к созданию собственных оригинальных форм и серий («Ковчег», «Геометрия фарфора»), демонстрируя глубокие знания технологических особенностей фарфора и визуальной выразительности материала. В росписи она виртуозно совмещает утонченные реалистичные элементы с фантазийными мотивами, городскими видами, храмовой архитектурой и космическими образами («Над петербургскими крышами», «Монастырь»).

При этом во всех ее произведениях чувствуется свобода автора в выборе художественного направления. Не придерживаясь строгих стилевых рамок, следуя наставлениям Дмитрия Виноградова, Татьяна Афанасьева выражает «свое понимание красоты формы и росписи, свое чувство материала» [7, с. 7].

Вдохновляясь опытом предшественников, художник умело воспроизводит методы и приемы,

характерные для Императорского фарфорового завода. Она использует принцип золотой отводки — классический прием нанесения золотых границ вокруг живописных изображений, присущий работам первых мастеров XVIII века; декоративные эффекты позолоты, серебряного покрытия и инкрустации золотом, расширяя границы возможностей традиционных техник («Мансарда», «Окно в Петербург»). Изучая наследие супрематизма, Т.В. Афанасьева внедряет в свои работы новаторские пространственно-графические идеи, заимствуя наработки авангардистов рубежа XIX–XX веков. Это особенно заметно в сериях «Геометрия фарфора», «Атлантида», ансамбле «Ковчег», где форма и цвет играют ключевую роль. Также художник создает самобытную версию городского пейзажа, отражающего знаковые места Санкт-Петербурга, дополняя традиционные схемы оригинальными техническими и стилистическими решениями («Над петербургскими крышами» и др.).

Большую роль в произведениях Т.В. Афанасьевой играет свойство декоративности, проявляющееся в виде орнамента, сюжетных изображений, выраженных живописными, пластическими или графическими средствами. При этом сюжетные изображения художника обладают определенной содержательностью. Так, обращаясь к определенным традициям завода, темам космоса, любимого города и другим, Афанасьева по-своему переосмысливает их содержание и преобразует их образы, осовременивает, тем самым дает новую жизнь целому пласту истории, демонстрирует новые художественные приемы и техники, создает свой стиль и формирует традиции.

Зная природные свойства и эстетические возможности фарфора (твердого и костяного), оттачивая год за годом свое техническое мастерство, опираясь на историческое наследие, Т.В. Афанасьева продолжает создавать и развивать фарфоровое искусство знаменитого петербургского завода, в своеобразие которого вложен труд и талант многих поколений.

Заключение

Творчество художников Императорского фарфорового завода на протяжении веков развивается в контексте меняющихся социально-экономических условий, торговых отношений и природно-географических факторов, а также напрямую зависит от актуальных производственных задач. Исторически завод преимущественно находился на государственном обеспечении. Как отмечает исследователь, «многократные попытки сделать его коммерчески выгодным предприятием, как правило, оставались, так как при этом снижался уровень изделий» [9, с. 276]. Подобная тенденция к производству коммерчески более

выгодных изделий на Императорском фарфоровом заводе существует в настоящее время, что негативно сказывается на качестве и художественном облике выпускаемого фарфора.

Сегодня проследить преемственность традиций, которые «складывались исторически, длительным освоением коллективным опытом всего лучшего, создававшегося трудом и творчеством поколений» [6, с. 14–15] художников, в продукции Императорского фарфорового завода становится всё сложнее. Ассортимент массового тиража на протяжении десятилетий остается практически неизменным: предприятие продолжает применять формы и росписи, разработанные еще в 1970–1980-е годы. Новых произведений, способных продемонстрировать актуальное художественное развитие завода, создается крайне мало. Как правило, это штучные работы по индивидуальным заказам, которые лишь изредка экспонируются в галереях и музеях или публикуются в выставочных каталогах.

Однажды прерванная наследственная связь поколений, традиций, опыта и достижений не подлежит восстановлению — будет крайне сложно вновь обеспечить заводу «самые наилучшие условия, как в отношении технического, так

и художественном, дабы он мог достойно носить наименование Императорского и служить образцом для всех других» [10, с. 263], а также воссоздать особую атмосферу, создававшуюся в стенах завода годами и усилиями многих поколений. Именно она, со слов Т.В. Афанасьевой, позволяет «откуда-то всему братьяся»¹⁰ и создавать традиционный русский фарфор Северной столицы.

Несмотря на заметный спад темпов развития Императорского фарфорового завода, угрожающий утратой преемственности и потерей уникального облика русского фарфора, потенциал для возрождения предприятия сохраняется. Залогом этого служит живой процесс обмена опытом, который, по определению Татьяны Афанасьевой, подобен сообщающему сосуду. Пока эта связь поколений остается непрерывной, сохраняется и надежда на то, что легендарный завод сумеет преодолеть кризис и войти в свой новый «золотой век». Благодаря таким творцам, как Т.В. Афанасьева, сохраняются лучшие традиции петербургского фарфора, с его тяготением к классической уравновешенности всех элементов формы и росписи, эстетической гармоничности и яркой выраженности авторского стиля художников, работающих на Императорском фарфоровом заводе.

Список источников

1. Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004 : в 2 т. Т. 1. СПб.: Global View, Санкт-Петербург Оркестр, 2006. 718 с.
2. Ковчег. Фарфор Татьяны Афанасьевой : каталог выставки / сост. И.К. Майстренко. СПб.: Профилен, 2006. 128 с., ил.
3. Агаркова Г.Д. Ленинградские фарфористы. О Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова. М: Легкая и пищевая промышленность, 1984. 144 с., ил.
4. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. М: Просвещение, 1969. 176 с.
5. Русский художественный фарфор : сб. ст. / под ред. Э.Ф. Голлербаха, М.В. Фармаковского. Л: Государственная типография им. Ивана Фёдорова, 1924. 232 с.
6. Богуславская И.Я. Народное искусство. Избранные труды / сост.: О. Алексеева, М. Сорокина; ред.: Е. Дёмина. СПб.: Государственный Русский музей, 2019. 416 с., ил.
7. Лансере А.К. Русский фарфор. Искусство первого в России фарфорового завода. Л.: Художник РСФСР, 1968. 160 с., ил.
8. Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. Материалы и документы, 1917–1932 : каталог / авт.-сост. И.А. Пронина, М.В. Владимирцева, Л.В. Казакова, И.М. Суслов. М.: Искусство, 1980. 352 с., ил.
9. Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет : иллюстрированная энциклопедия. Т. 1 / рук. проекта М.Б. Пиотровский. СПб: Государственный Эрмитаж, «АРС», 2004. 640 с.
10. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. Исторический очерк / под ред. Н.Б. Вольфа. СПб.: Управление Императорскими заводами, 1906. VIII, 422, 64 с., ил.

¹⁰ Интервью с Т.В. Афанасьевой 19 марта 2024 г. // Личный архив Е.З. Еремовой.

References

1. Petrova, N.S. (2006) *Lomonosov Leningrad Porcelain Factory. 1944–2004, in 2 vols. Vol. 1*. Saint Petersburg: Global View, Saint Petersburg Orchestra. (In Russ.)
2. Maistrenko, I.K. (comp.) (2006) *The Ark. Tatyana Afanasyeva's porcelain* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Propylaeum. (In Russ.)
3. Agarkova, G.D. (1984) *Leningrad porcelain makers. About the Lomonosov Leningrad Porcelain Factory*. Moscow: Legkaya i pishchevaya promyshlennost. (In Russ.)
4. Saltykov, A.B. (1969) *The closest art*. Moscow: Prosveshcheniye. (In Russ.)
5. Gollerbach, E.F. and Farmakovskiy, M.V. (eds.) (1924) *Russian artistic porcelain* [Collection of articles]. Leningrad: State Typography named after Ivan Fedorov. (In Russ.)
6. Boguslavskaya, I.Y. (2019) *Folk art. Selected works*. Saint Petersburg: State Russian Museum. (In Russ.)
7. Lansere, A.K. (1968) *Russian porcelain. The art of the first Russian porcelain works*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
8. Pronina, I.A. et al. (comps) (1980) *Soviet decorative art. Porcelain. Faience. Glass. Materials and Documents, 1917–1932* [Catalogue]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
9. Piotrovsky, M.B. (ed.) (2004) *Decorative and applied arts of Saint Petersburg over 300 years. Vol. 1*. Saint Petersburg: State Hermitage Museum Publ., ARS Publ. (In Russ.)
10. Volf, N.B. (ed.) (1906) *The Imperial Porcelain Factory. 1744–1904. Historical essay*. Saint Petersburg: Management of Imperial Factories. (In Russ.)

Информация об авторе

Еримова Елена Зурабовна, консультант, Управление Министерства культуры Российской Федерации по Северо-Западному федеральному округу, Санкт-Петербург, Российская Федерация, olomoyts@mail.ru.

Information about the author

Elena Zurabovna Eremova, Consultant, Management of the Ministry of Culture of the Russian Federation for the North-Western Federal District, Saint Petersburg, Russian Federation, olomoyts@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 09.10.2025; одобрена после рецензирования 20.01.2026; принята к публикации 27.01.2026.

The article was received by the editorial board on 09 October 2025; approved after reviewing on 20 January 2026; accepted for publication on 27 January 2026.



Научная статья
УДК 761.1+76.021+769.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.015

Исследуя истоки русского патриотизма: летописи и былины в графике Сергея Тимохова



Коперсак Елена Васильевна

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

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из ведущих сибирских графиков, члена Красноярской школы ксилографии Г.С. Паштова — Сергея Владимировича Тимохова, мастерство которого поражает невероятным разнообразием. Это разнообразие проявляется и в выборе тем, к которым обращается художник, и в техниках, которыми он владеет, и в богатстве пластических решений и обширном спектре приемов, характерных для его произведений. Впервые в искусствоведении предпринята попытка анализа творчества мастера, чьи работы до настоящего времени оставались в тени. Материалом для исследования стали графические серии «Страницы русской истории» и «Лихолетье», которые легли в основу персональных выставок Сергея Владимировича «Воин, защитник, герой» и «Защитник земли Русской», прошедших по городам Красноярского края и Хакасии в 2025 году и посвященных 80-летию Победы в Великой Отечественной войне. В листах этих серий, созданных по материалам древних летописей, былин и сказаний, Тимохов исследует истоки русского патриотизма, силы духа, мужества и верности Родине и своему народу. Сопоставляя листы с древнерусскими текстами, автор публикации определяет соответствие между графическими и текстовыми образами. Цель статьи заключается в том, чтобы на основе методов искусствоведческого и иконографического анализа показать поиски мастером художественного образа русского патриотизма в листах серий, выявить характерные изобразительные приемы, через которые художник рассуждает об истоках этого явления в национальном самосознании. Искусствовед акцентирует внимание на технике исполнения, характерном стиле и таланте творца преобразовывать эмоциональную составляющую летописей, былин и сказаний в яркие и емкие художественные образы. Важным источником послужили интервью с художником, взятые в июле и октябре 2025 года. Исследование позволяет более тщательно оценить художественное творчество С.В. Тимохова и его вклад в современное графическое искусство Сибири.

Ключевые слова: Сергей Тимохов, красноярская графика, Школа ксилографии Г.С. Паштова, ксилография, былины в искусстве, «Повесть временных лет» в искусстве, патриотизм, серия «Страницы русской истории», серия «Лихолетье», художественный образ, искусство Сибири, современное изобразительное искусство

Для цитирования: Коперсак Е.В. Исследуя истоки русского патриотизма: летописи и былины в графике Сергея Тимохова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 274–295. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1275>.

Original article

Exploring the origins of Russian patriotism: chronicles and epics in Sergei Timokhov's graphic art

Elena V. Kopersak

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

a-lissa70@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4588-6856>, SPIN-code (Science Index): 4357-8043

Abstract. The article focuses on the creative work of Sergey Vladimirovich Timokhov, a prominent graphic artist from Siberia and a member of the German Pashtov's Krasnoyarsk woodcut studio. Timokhov's craftsmanship is characterized by its remarkable diversity, evident in his choice of themes, mastery of various techniques, and the extensive range of methods used in his works. This article is the first attempt to analyse the work of this master, which has previously been overlooked by scholars. The study focuses on two graphic series, "Pages of Russian History" and "Troubled Times," which formed the basis of Timokhov's solo exhibitions, "Warrior, Defender, Hero" and "Defender of the Russian Land." These exhibitions, dedicated to the 80th anniversary of Victory in the Great Patriotic War, toured the cities of the Krasnoyarsk Territory and Khakassia in 2025. In these series, Timokhov explores the origins of Russian patriotism, spiritual strength, courage, and loyalty to the Motherland and its people, drawing inspiration from ancient chronicles, epics (bylinas), and legends. By comparing the graphic sheets with Old Russian texts, the author identifies the correspondence between graphic and textual imagery. The purpose of the article is to use methods of art historical and iconographic analysis to demonstrate the master's search for an artistic representation of Russian patriotism and to reveal the specific visual techniques through which he reflects on the origins of this phenomenon in the national consciousness. The author highlights Timokhov's execution technique, distinctive style, and talent for transforming the emotional essence of chronicles and legends into vivid and concise artistic images. Of particular significance were the interviews conducted with the artist in July and October 2025. This study provides a comprehensive evaluation of S.V. Timokhov's artistic output and his contribution to contemporary Siberian graphic art.

Keywords: Sergey Timokhov, Krasnoyarsk graphic arts, Pashtov's woodcut studio, woodcuts, epics (bylinas) in art, The Tale of Bygone Years in art, patriotism, Pages of Russian History series, Troubled Times series, artistic image, art of Siberia, modern fine arts

For citation: Kopersak, E.V. (2026) 'Exploring the origins of Russian patriotism: chronicles and epics in Sergei Timokhov's graphic art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 274–295.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1275>. (In Russ.)

Введение

Формирование патриотических чувств через художественные образы — задача сегодня крайне важная и сложная. Она представляет собой комплексный процесс, требующий глубокого герменевтического, историко-контекстуального, сравнительно-сопоставительного, искусствоведческого и иконографического анализа произведений.

Изобразительное искусство выступает в качестве эффективного инструмента трансляции ценностных ориентиров, консолидации национального самосознания и укрепления межпоколенческих связей. Оно демонстрирует нам, что исторический нарратив — это не только событийные факты, но и живые чувства, переживания и коллективная память народа. Изобразительное искусство

продолжает вдохновлять на патриотические поступки и служит фактором сохранения культурной идентичности в условиях глобальных перемен.

В этой связи крайне актуальным становится обращение к творчеству Сергея Владимировича Тимохова (род. 1967), без которого невозможно представить современную сибирскую графику. Член-корреспондент Российской академии художеств, заслуженный художник Красноярского края, заместитель директора Красноярского художественного училища имени В.И. Сурикова, профессор С.В. Тимохов окончил Красноярский государственный художественный институт в 1998 году, а затем продолжил совершенствовать свое мастерство в Творческих мастерских Российской академии художеств в г. Красноярске (2001–2004). Он является одним из первых членов известной не только в России, но и за рубежом Школы ксилографии Германа Паштова.

Сегодня мастерство Тимохова поражает своим исключительным многообразием, раскрывая перед зрителем всю палитру его творческого потенциала. Продолжая создавать станковые листы и иллюстрации в ксилографии, художник обращается и к другим техникам уникальной и печатной графики. При этом его графические работы неизменно выделяются богатством тем и виртуозностью пластического языка. Не случайно произведения С.В. Тимохова входят в коллекции музеев Красноярска, Норильска, Казани, Омска, Барнаула, Екатеринбурга, Цхинвала, Нальчика, Донецка, Луганска. Его творческий путь отмечен присутствием в многочисленных экспозициях — от краевых до престижных международных, и его работы встречаются в каталогах этих выставок [1; 2; 3 и др.]. Парадоксально, но, несмотря на почти три десятилетия плодотворной работы, искусствоведческое сообщество до сих пор не проявляло интереса к художественному опыту Сергея Владимировича — никогда прежде оно не становилось объектом научного исследования. Анализируя творчество известного красноярского графика в контексте темы исследования, представляется важным выделить работы, посвященные древнерусской истории и богатырскому эпосу.

Душа народа, воплощенная в эпических сказаниях, является бесценным сокровищем культуры, раскрывающим неповторимость его духа и глубину мысли, его самобытность. С древности русские богатыри служили примером доблести и мужества. Деяния былинного героя выступали как образец для подражания не только для своей эпохи, но и как своеобразный завет будущим поколениям. Неслучайно на протяжении веков образы древнерусских богатырей, их подвиги служили неиссякаемым источником творческого поиска для отечественных писателей, поэтов, художников

и композиторов. Воплощенные в образах они несли не только художественную, не только эстетическую, но и важную воспитательную миссию: напоминали о героическом прошлом народа и тем самым закладывали основы народного самосознания, утверждали высокие идеалы служения Родине, воинской чести, русского патриотизма. Таким образом, цель представленного в статье исследования — на основе методов искусствоведческого, иконографического и сравнительно-сопоставительного анализа проследить поиск художественных образов русского патриотизма в графике С.В. Тимохова и определить характерные изобразительные приемы, через которые художник рассуждает об истоках этого явления в национальном самосознании.

Материалом послужили листы серий «Лихолетье» и «Страницы русской истории», которые составили основу выставок «Воин, защитник, герой» и «Защитник земли Русской», приуроченных к 80-летию Победы и прошедших в 2025 году в Красноярском крае и Хакасии. Крайне важным и ценным источником стали интервью, взятые автором у художника.

Серия «Страницы русской истории»

В творчестве каждого художника постепенно вырисовывается круг определенных тем и образов, которые зачастую проходят через всю его жизнь — развиваются, уточняются и обогащаются. Отклониться от этого пути, поддавшись мимолетным веяниям или внешнему давлению, означает потерять связь с источником своего вдохновения и, как следствие, ослабить творческую мощь. Истоки этих образов лежат в основе мировоззрения художника. Они — отражение его нравственного компаса, понимания им добра и зла. Именно глубина постигнутой им истины, высота его моральных принципов придают его работам силу и делают их понятными, близкими и ценными. Таким кругом образов для Сергея Тимохова стали образы древнерусской истории.

Первое серьезное обращение к теме художник связывает с курсовой работой в Красноярском художественном институте, где он обучался в мастерской «Искусство книги» под руководством известного российского ксилографа Германа Суфадиновича Паштова. На суд экзаменационной комиссии он представил шесть иллюстраций к Несторовой «Повести временных лет» (1995). Уже по этим листам видно, насколько глубоко будущий художник погрузился в летописный материал. Стремясь передать не столько исторические события, о которых повествует летописец, сколько своеобразный стиль и особую «атмосферу» древнего манускрипта, воссоздать его художественный образ, Тимохов в своих иллюстрациях обратился

к средневековой книжной миниатюре: неслучайно эти листы отличаются выразительным графическим рисунком, украшены изящной вязью и замысловатыми узорами переплетающихся диковинных растений и стилизованными изображениями птиц.

Его первые работы — не просто учебные упражнения, а прежде всего поиск композиционной выразительности. Автор, изучая возможности взаимодействия материала и инструмента, уже тогда стремился к созданию емкого образа. Каждая линия, оставленная резцом на дереве, была шагом к достижению этой цели — воплощению впечатляющего, запоминающегося изображения. И пусть эти эстампы еще несли отпечаток подражания европейским мастерам и отличались излишней детализацией, свойственной ученическим работам, они обращают на себя внимание не только благодаря отточенному исполнению, но и, что важнее, благодаря способности молодого художника проникновенно и поэтично воплотить дух древней Руси.

История русского народа, истоки его становления, трагичность событий тех далеких эпох, патриотический дух повествования и его гуманистическое содержание полностью захватили творческую мысль художника, и через пятнадцать лет, в 2009 году, он вновь обращается к «Повести временных лет». Мастер создает серию «Страницы русской истории», состоящую из шести рисованных листов, отражающих наиболее значимые, с его точки зрения, эпизоды из жизни древней Руси. За этим обращением стоит не только любовь к истории: «...Русские летописи отличает необыкновенная образность. Герои «Повести» невольно встают перед глазами, стоит только начать читать ее»¹, — объясняет свой интерес Тимохов.

В рисунках серии летописный текст становится источником ярких, почти осязаемых визуальных сцен, проступающих сквозь строчки, словно проявляющийся фотоснимок. Чтобы добиться такого эффекта, художник разработал особую технологию, при которой он сначала тонирует бумагу, «состаривая» лист, затем переписывал отрывок летописи, посвященный выбранному сюжету, и лишь потом рисовал сам сюжет.

Выбор Тимохова пал на уставное письмо для воссоздания летописи, поскольку именно им был написан первоисточник. Изысканные буквы, навеянные мотивами древнерусского извода, в листе выступают не только орнаментальным фоном для рисунков, не только текстовой основой, отождествляемой с тем или иным сюжетом, но и обогащают произведение дополнительным смыслом

и эмоциональным содержанием, выступая своего рода порталом в прошлое — в ту эпоху, к которой относится сюжет изображения. В результате каждый лист предстает как целостное произведение, где рисунки и текст находятся в гармоничном сочетании, предлагая зрителю уникальную возможность осмыслить исторические события через призму древнерусского языка и художественного видения.

Эта серия работ тяготеет к монохромности: основу изображения создают черная тушь и гуашь. Лишь в ключевых моментах сюжета художник прибегает к красной охре, которая оживляет композицию и придает ей налет старины, напоминая выцветшую киноленту древних летописных миниатюр. Широко применяемые С.В. Тимоховым пробела, свойственные иконописи, не только «воскрешают» образ, наделяя его объемом и правдоподобием, но и служат символом особого, окутывающего древность сияния. Сочетание ярко-белого цвета пробелов с черным и охристым оттенками придает серо-бежевым листам серии благородный, торжественный и архаичный вид.

Свой визуальный рассказ Сергей Владимирович начинает с «Призвания варягов» (ил. 1), видя в этом событии ключевой эпизод в истории. По мнению художника, «именно с этого момента, запечатленного на листе, начинается история российской государственности и находится ответ на вопрос летописца: «Откуда стала есть Земля Русская»»². Обратимся к первоисточнику: «В год 6370 [862 по современному летоисчислению] <...> пошли за море к варягам, к руси. Те варяги назывались русью подобно тому, как другие называются шведы, а иные норманны и англты, а еще иные готландцы, — вот так и эти прозывались. Сказали руси чудь, славяне, кривичи и весь: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет. Приходите княжить и владеть нами». И вызвались трое братьев со своими родами, и взяли с собой всю русь, и пришли к славянам, и сел старший, Рюрик, в Новгороде, а другой, Синеус, — на Бело-озере, а третий, Трувор, — в Изборске. И от тех варяг прозвалась Русская земля»³. В его рисунке три брата-варяга, приплывшие на своих ладьях «из-за моря», впервые ступили на землю, которой им предстоит править. В этом листе, как и во всей серии, вместо подробной прорисовки деталей и образов художник прибегает к обобщению. Фигуры, словно набросанные в спешке, наделяют рисунок живостью и энергией. Именно благодаря этой некоторой недосказанности возникает особая поэтическая атмосфера, характерная для древних

¹ Интервью с С.В. Тимоховым от 02.07.2025 // Личный архив автора.

² Интервью с С.В. Тимоховым от 02.07.2025 // Личный архив автора.

³ Повесть временных лет // Изборник : (Сборник произведений литературы Древней Руси) / сост.: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачёв. М.: Художественная литература, 1969. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 15). С. 35.



1. С.В. Тимохов.
Призвание варягов.
Из серии «Страницы
русской истории».

2009.

Бумага, тушь, гуашь.

41 × 30.

Собственность художника

манускриптов. Автор стремится проникнуть в самую суть повествования, не нарушая при этом дух старины.

При этом, в отличие от многих, Тимохов воспринимает летописи не как «сказания старины глубокой», не как нечто затерянное в веках, отвлеченное или мифическое. Он видит в них живое прошлое, слышит отголоски недавней реальности. В то же время художник не пытается сделать свои рисунки иллюзорными слепками с действительности, не старается передать детали картин мирной жизни или сражений. Это не его путь. Его герои — не плоть и кровь, а скорее — души, облеченные в поэтические, почти символические образы, несущие в себе отпечаток вечных человеческих переживаний. Всем строем графических листов мастер напоминает, что изображает не конкретную действительность, а мир, рожденный из летописных образов, преломленных сквозь призму его воображения.

По-разному можно воспринимать четыре жестокие мести Ольги древлянам, убившим ее мужа, князя Игоря. В летописи она предстает не просто мудрой женщиной, верной памяти супруга и отмстившей его губителям. Ее месть — это не личная вендетта, а, прежде всего, защита интересов государства. В интерпретации художника месть Ольги — это не жестокость конкретной вдовы, а трагедия скорбящей женщины, чье сердце разбито потерей любимого. Чувства и невыносимая боль Ольги становится для него воплощением страданий бесчисленного множества женщин, лишившихся мужей на войне и в кровавых расправах.

Лист Тимохова представляет четвертую, последнюю месть древлянам — сожжение Искоростеня (ил. 2), когда Ольга повелела осажденным ею жителям этого города отправить от каждого двора в качестве дани по три голубя и три воробья. Затем, «раздав воинам — кому по голубю, кому по воробью, приказала привязывать каждому голубю и воробью трут, завертывая его в небольшие платочки и прикрепляя ниткой к каждой птице. И, когда стало смеркаться, приказала Ольга своим воинам пустить голубей и воробьев. Голуби же и воробьи полетели в свои гнезда: голуби в голубятни, а воробьи под стрехи. И так загорелись — где голубятни, где клетки, где сараи и где сеновалы. И не было двора, где бы не горело. И нельзя было гасить, так как загорелись все дворы сразу. И побежали люди из города, и приказала Ольга воинам своим хватать их. И так взяла город и сожгла его, городских же старейшин забрала в плен, а других

людей убила, третьих отдала в рабство мужам своим, а остальных оставила платить дань»⁴.

Кажется, что Тимохова больше интересуют человеческие эмоции, нежели хитросплетения фабулы. Он использует сюжет лишь как отправную точку для исследования внутренних переживаний героини, выраженных через цвет и композицию. Если бы не всполохи пламени в воздухе, не траурный плащ на плечах Ольги, не дружина, выстроенная плотным кордоном, защищая княгиню и ее сына, то лист «Четвертая месть Ольги древлянам. Сожжение Искоростеня» выглядел бы вполне обыденной мирной семейной сценой выпуска птиц на волю. Но введенная в черно-белый лист красная охра не просто оживляет рисунок, делая его чрезвычайно «летописным», но и придает ему особую драматическую ноту. Вертикальный ритм листа, хаотично прерываемый резкими черными линиями птичьего полета, создает ощущение напряженности и предчувствия надвигающейся беды. Как и в «Призвании варягов» фигуры представлены на фоне архитектурных пейзажей, которые, словно оправдывая излишнюю жестокость персонажей, подчеркивают принадлежность их своему конкретному миру.

Любопытен в плане символизма лист «Битва на реке Каяле» (ил. 3), выбивающийся из общей канвы цикла, поскольку отраженные в нем события описаны не в «Повести временных лет»⁵, а относятся к более поздней битве князя Игоря в 1185 году, описанной в «Слове о полку Игореве». На фоне черного солнечного диска среди груды мертвых тел, погребенных под «червленными» от крови щитами павших, показано фатальное ранение русского князя: «Бились день, бились другой, на третий день к полудню пали стяги Игоревы! Тут разлучились братья на берегу быстрой Каялы; тут кровавого вина не достало; тут пир закончили храбрые русичи: сватов напоили, а сами полегли за землю Русскую»⁶.

Драматизм ситуации выражается в этом листе через ощущение тревожности пространства: кажется, сама природа оплакивает русское войско. В «Слове о полку» затмение солнца — явление природное — и служило метафорой гордыни, охватившей князя и застывшей его разум, а также выступало предзнаменованием скорых бед. Оно, по сути, дало возможность автору поэмы придать происходящей битве характер вселенской катастрофы. Представление о силах природы как о непосредственных участниках событий типично для языческого мировоззрения. Тимохов активно

⁴ Там же. С. 45.

⁵ События «Повести временных лет» охватывают период истории начиная с библейских времен во вводной части и заканчивая 1117 годом в третьей редакции текста.

⁶ Слово о полку Игореве // Изборник : (Сборник произведений литературы Древней Руси) / сост.: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачёв. М.: Художественная литература, 1969. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 15). С. 203.



2. С.В. Тимохов.
Четвертая мечь Ольги
древлянам.
Сожжение
Искоростеня.
Из серии «Страницы
русской истории».
2009.
Бумага, тушь, гуашь.
41 × 30.
Собственность художника

3. С.В. Тимохов.

Битва на реке Каяле.

Из серии «Страницы
русской истории».

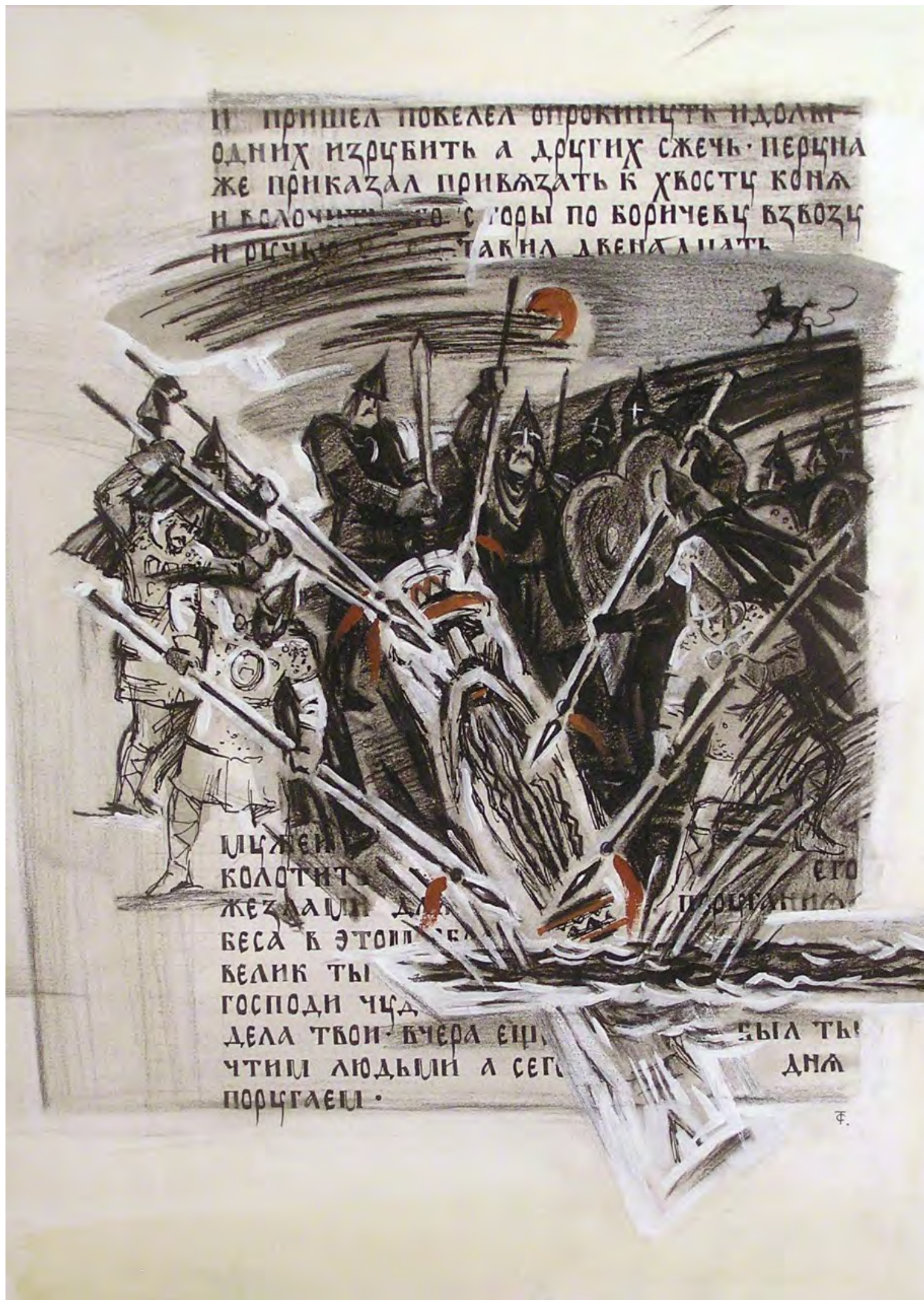
2009.

Бумага, тушь, гуашь.

41 × 30.

Собственность художника





4. С.В. Тимохов.
Свержение Перуна.
Из серии «Страницы
русской истории».

2009.

Бумага, тушь, гуашь.

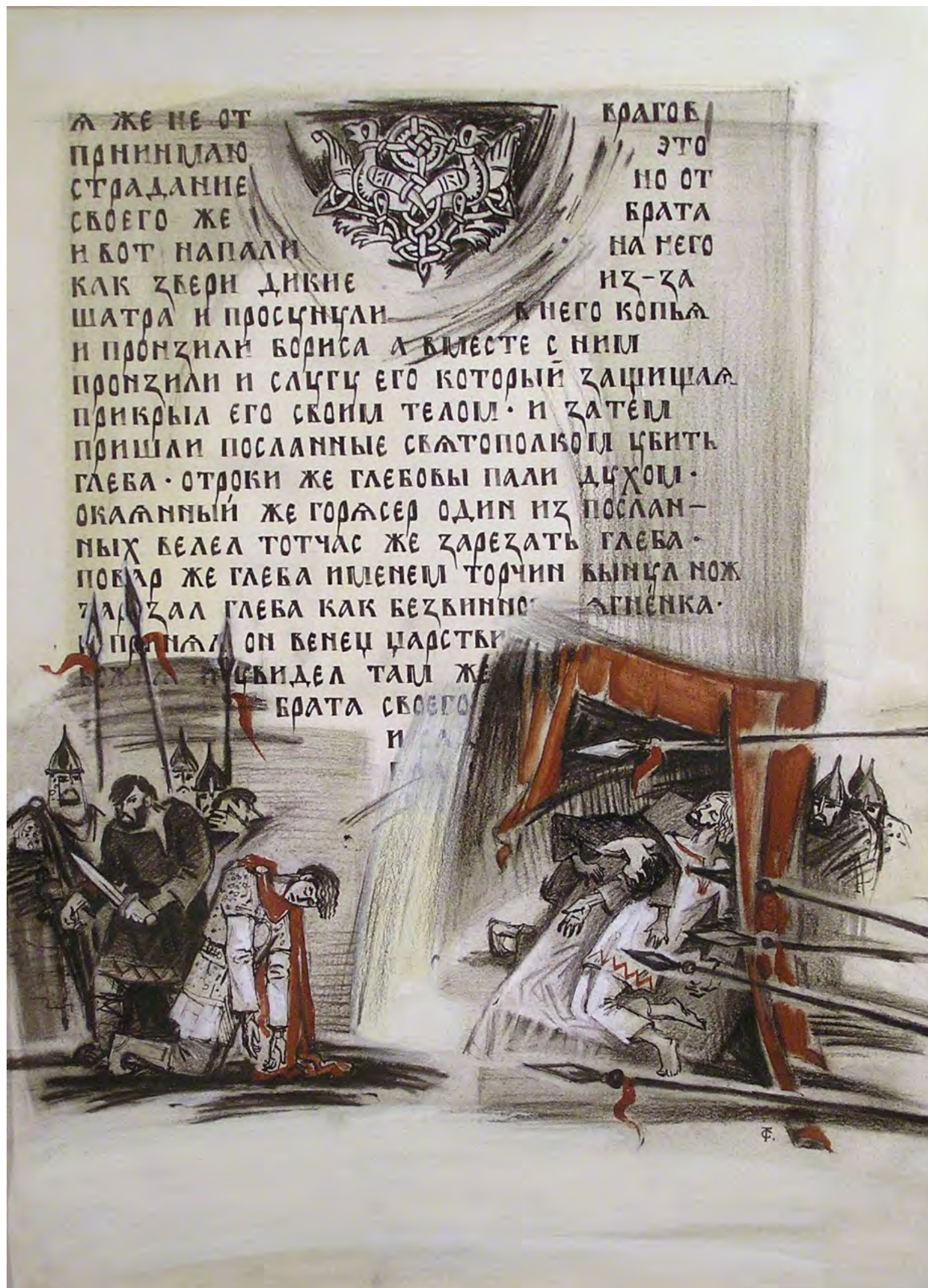
41 × 30.

Собственность художника

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. С.В. Тимохов.
История Софии
Киевской.
Из серии «Страницы
русской истории».
2009.
Бумага, тушь, гуашь.
41 × 30.
Собственность художника





6. С.В. Тимохов.
Убиение Бориса
и Глеба.
Из серии «Страницы
русской истории».
2009.
Бумага, тушь, гуашь.
41 × 30.
Собственность художника

использует этот метафорический пласт текста: в его рисунке природный феномен занимает центральное положение. Художник, с одной стороны, обыгрывает обращение к князю как к «солнцу» земли Русской, показывая, что затмение символизирует не только трагичный финал боя, но и окончательное поражение Игоря, его скорую кончину. Кроме того, с «тьмой, прикрывшей солнце» ассоциируются язычники, победившие русское войско, которое сражалось под знаменем с ликом Христа (его нимб перекликается в листе с черным диском затмения).

Для художника «Повесть временных лет» представляет собой нечто большее, чем простое изложение истории Руси. Она является, прежде всего, средством для постижения той основополагающей роли, которую имело утверждение христианства в 988 году в качестве государственной веры.⁷ Поэтому в листах Тимохова большое внимание уделено драматическому противопоставлению жестокого языческого мировоззрения и только начинающего утверждаться на Руси христианства. Примеры этого: сцена свержения языческих идолов, в частности, «Свержение Перуна» (ил. 4), жизнь первых русских анахоретов и строительство Софии Киевской (ил. 5), убиение святых братьев — князей Бориса и Глеба⁸. В отличие от распространенной сегодня романтизации язычества, симпатии Тимохова явно не на стороне языческого прошлого. Так, в листе, рассказывающем о варварском «Убиении Бориса и Глеба» (ил. 6) их братом, даже текст начинается со слов молитвы Бориса: «...Я же не от врагов принимаю это страдание, но от своего же брата, и не вмени ему, Господи, это в грех...»⁹.

В композиции листа прослеживается треугольная структура, нижние углы которой представляют эпизоды мученической смерти братьев. Несмотря на то что сам художник говорит об использовании мотивов иконных клейм в этом цикле¹⁰, конкретно в изображении смерти Бориса, он придерживается буквальных слов Нестора, идущих в разрез каноническим житийным представлениям о гибели святого: «...И помолившись Богу, возлег на постель свою. И вот напали на него, как звери дикие, изза шатра, и просунули в него копыя, и пронзили Бориса, а вместе с ним пронзили и слугу его, который, защищая, прикрыв его своим телом»¹¹, в то время как в большинстве клейм, равно как и в изображающих этот эпизод миниатюрах, иллюстрирующих более поздние летописи, Бориса убивают

непосредственно во время молитвы. В изображении смерти Глеба художник также строго придерживается текста Повести; «...послал Ярослав сказать Глебу: “Не ходи: отец у тебя умер, а брат твой убит Святополком”. Услышав это, Глеб громко возопил со слезами, плачась по отце, но еще больше по брате, и стал молиться со слезами <...> И когда он так молился со слезами, внезапно пришли посланные Святополком погубить Глеба. И тут вдруг захватили посланные корабль Глебов, и обнажили оружие. <...> Повар же Глеба, именем Торчин, вынув нож, зарезал Глеба, как безвинного ягненка»¹².

Красный цвет, доминирующий в этих иллюстрациях, становится трагическим символом. Он воплощает кровь невинных мучеников, павших от рук убийц. Багряный шатер, где нашли свой конец Борис и его слуга Георгий, и алая княжеская накидка, спадающая с перерезанной шеи Глеба, — всё это красноречивые свидетельства пролитой крови, символизирующей святость и чистоту братьев. Тема их гибели получает метафорическое воплощение в третьем рисунке с изображением двух слитых воедино птиц, где хитросплетения голов, лап и крыльев преобразованы художником в сложный декоративный узор, начало и конец которого теряются в запутанных перевивах.

Пышным орнаментом обрамлен и рисунок с абрисом Софии Киевской (ил. 5). Тимохов черпает вдохновение в древних плетениях и жгутах, создавая сложную вязь со множеством декоративных узлов. Этот узор, словно сошедший со страниц старинных летописей, наделяет произведение мастера чарующей сказочностью и дыханием веков.

Художник остро чувствует драматические коллизии воссоздаваемой эпохи — в своей серии ему было важно отобразить ту сложную атмосферу русского лихолетья, которой пронизана сама «Повесть». Вторым ключевым моментом в его интерпретации становится публицистическая направленность самой летописи, актуальная по сей день. «Когда всё больше и больше стала политически распадаться “Русская земля” и уже заглохла обще-русская традиция Печерского монастыря, “Повесть временных лет” оставалась тем историческим памятником, который будил во всех углах рассыпавшегося единства Русской земли память о своем великом прошлом и о том, что все мы — общих дедов внуки», — писал славист и историк М.Д. Присёлков еще в 1923 году [4, с. 156]. Его слова и сегодня звучат удивительно современно

⁷ По материалам интервью с С.В. Тимоховым от 02.07.2025 и 21.10.2025 // Личный архив автора.

⁸ Первые святые Русской земли, признанные не только Русской православной, но и Византийской церквями.

⁹ Повесть временных лет / пер. Д.С. Лихачёва, О.В. Творогова. СПб.: Вита Нова, 2012. С. 93.

¹⁰ Интервью с С.В. Тимоховым от 21.10.2025 // Личный архив автора.

¹¹ Повесть временных лет / пер. Д.С. Лихачёва, О.В. Творогова. СПб.: Вита Нова, 2012. С. 93.

¹² Там же. С. 94–95.



7. С.В. Тимохов.

Воин.

Из серии «Лихолетье».

2016.

Обрезная ксилография.

37 × 60.

Собственность художника

и своевременно. История, рассказанная Нестором, была призывом к единству перед лицом внешней опасности. Тимохов же показывает, что эта опасность сохраняется и в наши дни и что современники должны извлекать уроки из прошлого.

Серия «Лихолетье»

Творчество Тимохова патриотично. Говорят, Родина — это земля предков. Сергей Владимирович ставит иные акценты в этом определении: «Родина — это то, за что они отдали свои жизни...»¹³. Исследуя истоки русской силы духа, самоотверженной отваги и преданности своей земле, своему народу, художник создает в 2016 году серию «Лихолетье», в которой воплощает образы героев-богатырей из древних летописей, былин и сказаний. Эти богатыри словно свидетельствуют о вечности и стойкости русского духа, ведь мощь их была не только телесной, но и духовной — именно той, что на протяжении веков сохраняла и помогает сохранить Родину, несмотря на любые испытания.

Именно такая мощь присуща его «Воину» (ил. 7), образ которого словно вступает в перекличку

с образом картины «Один в поле воин» В.М. Васнецова (1914). Но если васнецовский витязь еще только мчится сквозь стрелы, чтобы сразиться с вражескими полчищами, то богатырь Тимохова остался один на поле брани — смертельно раненый, пытающийся подняться с колен под градом атакующих стрел. Он не сдастся — ему есть за что сражаться и кого защищать: неслучайно фоном для кровопролитной сечи выступает мирный среднерусский пейзаж с убранными стогами.

Художник часто прибегает к пейзажным планам для усиления драматизма изображаемой сцены. Так, в листе «Пленные» (ил. 8) безнадежность и трагедия происходящего переданы не только через горестные лица полонянок, не только через изломанный абрис их фигур, но и через полыхающие в пожаре церкви. Зловещие космы черного дыма пожаров затягивают ясное небо, гася блеск солнца, вместе с которым гаснут и надежды угоняемых в полон девушек, — горит родное городище и некому помочь вызволить пленниц... Несмотря на то что в графике «...есть только черное и белое, но есть линии разной толщины, пятна разной формы, переходы одной формы в другую,

¹³ Интервью с С.В. Тимоховым от 02.07.2025 // Личный архив автора.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

8. С.В. Тимохов.

Плененные.

Из серии «Лихолетье».

2016.

Обрезная ксилография.

37 × 60.

Собственность художника



9. С.В. Тимохов.

Поход.

Из серии «Лихолетье».

2016.

Обрезная ксилография.

37 × 60.

Собственность художника





10. С.В. Тимохов.
Евпатий Коловрат.
Из серии «Лихолетье».
2016.
Обрезная ксилография.
37 × 60.
Собственность художника

контрасты...» [5, с. 51], в лаконичных черно-белых станковых гравюрах Тимохова парадоксальным образом проступают колористические особенности живописи — кажется, зритель воспринимает не только сюжет, но и чувствует всю палитру красок, заложенную в композиции, что придает еще большей драматичности изображенному.

Само небо — грозное, яростное, готовое в любой момент разразиться громом — характеризует общий настрой ратников, выступающих в поход в одноименном листе (ил. 9). Их лица суровы, сосредоточенны и мужественны. Вызывает интерес композиционное решение этой динамичной сцены. Художник использует приемы кинематографа, чтобы создать мощный визуальный эффект. Он «укрупняет» изображение, приближая к краю листа и даже частично обрезая первый ряд витязей, словно выбирая наиболее выразительный кадр. Располагая войско под углом и уводя его в перспективу «за горизонт», где копья превращаются в точки, мастер создает иллюзию его бескрайности и стремительного движения, формируя

впечатление, что оно мчится прямо на зрителя. Стелется под копытами ковыль-трава, танцует на ветру, собираясь в красивые складки, плащ князя во главе конницы, — всё это добавляет большей динамики происходящему. Этот лист, преисполненный энергии и драматизма, напоминает о строках Блока, рисующих образ огромной, несокрушимой силы: «...Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы. Попробуйте, сразитесь с нами!»¹⁴.

Гравюры Тимохова — это воплощение драматизма, переданного с поразительной художественной силой. Его герои, благодаря ярким образам и динамичным композициям, словно выходят из плоскости, оживая перед зрителем. Национальная идентичность проявляется в каждой детали: будь то характерные доспехи и шлемы богатырей, архитектурные пейзажи с церквями, как в гравюре «Пленные», или же христианская символика, как в «Воине», где отважный герой ведет свою последнюю битву под сенью православной хоругви.

Но воин пал в неравном бою. И враг, пораженный отчаянной смелостью богатыря, отдал тело

¹⁴ Блок А.А. Скифы // Блок А.А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3 / под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 360.

11. С.В. Тимохов.

Атака.

Из серии «Лихолетье».

2016.

Обрезная ксилография.

37 × 60.

Собственность художника



погибшего оставшимся в живых его дружникам и в знак уважения к их мужеству повелел отпустить их, не причиняя им вреда¹⁵. На листе «Евпатий Коловрат»¹⁶ (ил. 10) Тимохов создает выразительный образ скорби по боевому товарищу. Как и в «Походе», мастер преодолевает пространство и время, применяя в этой гравюре кинематографические приемы. Кадрируя сцену, художник максимально приближает участников действия к зрителю, практически включая его в происходящее. Композиция гравюры с ее мерным, четким ритмом, вызывающим в памяти известный фриз Парфенона¹⁷, передает ощущение такой же мерности движения траурной процессии, создавая впечатление, что герои действительно движутся, хотя начало и конец их движения от зрителя скрыты. Дробность ритма грозы «оживляет» лист, заставляет буквально услышать звук дождя. Кажется, само небо оплакивает великого богатыря. В этой

гравюре нет разнообразия пейзажных планов. Единственный акцент, вносящий смысловую нагрузку, — маленький белый православный храм¹⁸ на пригорке, ассоциирующийся с родной землей, с Русью, которую Евпатий защищал.

Через образ храма, присутствующий почти во всех листах, раскрывается символизм серии. Для древнерусского человека христианство было основой мировоззрения, определяющей его взгляды на мир. Храм в этом контексте воспринимался как символ единства, прежде всего духовного, а затем и государственного. Повторяющийся образ храма служит визуальным напоминанием о важности единения и воплощает главную тему цикла — тему Родины.

Тимохов убежден: Православие и Русь неотделимы. Эта мысль звучит рефреном во всех гравюрах серии, но, пожалуй, доминантным аккордом она разрешается в эстампе «Атака» (ил. 11), где

¹⁵ Повесть о разорении Рязани Батыем // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5: XIII век / под ред. Д.С. Лихачёва, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб.: Наука, 1997. С. 193.

¹⁶ Евпатий Львович Коловрат — былинный русский богатырь, рязанский боярин и воевода, герой народных сказаний времен нашествия Батыя на Русь. О его подвиге и мщении за гибель Рязанской земли рассказывает древнерусская «Повесть о разорении Рязани Батыем».

¹⁷ Речь идет о Панафинейском фризе (скульптор Фидий), V в до н. э.

¹⁸ Абрис храма вызывает ассоциации с Владимиро-Суздальской архитектурой, в частности с церковью Покрова-на-Нерли.



12. С.В. Тимохов.

Защитники.

Из серии «Лихолетье».

2016.

Обрезная ксилография.

37 × 60.

Собственность художника

распростертые крылья Ангела, словно щитом, закрывают русское войско. Они принимают на себя всю ярость вражеских стрел, но скорбь на лице Его предвещает грядущие испытания и неминуемую гибель для многих в этой битве. «Мы — русские, с нами Бог!», — цитирует А.В. Суворова сам автор и вслед за летописцами пытается показать, что с незапамятных времен Русь — это не просто пестрый ковер из случайных племен, а «...единный народ, отмеченный Богом для выполнения важной исторической миссии. Русские богатыри же всегда были не только воплощением силы и преданности родной земле, но и неустрашимыми стражами, оберегающими свет христианской веры»¹⁹.

«...Когда-то слагали былинку “Как перевелись богатыри на Руси”, но тогда же верили, что проснутся они в час сужденный...», — писал накануне Великой Отечественной войны Н.К. Рерих [6]. Так и богатыри Тимохова — не просто стражи русских ценностей, они вечные воины, дремлющие в ожидании своего часа, чтобы пробудиться и явить миру мощь и славу Святой Руси. Гравюра «Защитники» (ил. 12) как раз и запечатлела

этот момент пробуждения. Три богатыря, словно рожденные самой землей, поднимаются из недр ее, готовые встать на защиту Родины. Этот образ архетипичен и несет глубокий символический смысл: происхождение многих богатырей в мифах связано с матерью сырой землей, и в этих богатырях олицетворена сама стихия Земли.

Как и для былинных витязей, для Тимохова требующая защиты родная земля сродни матери. Она подобна материнской утробе — художник видит в ней источник жизни и силы. Об этом и его гравюра, запечатлевшая одного из легендарных и особо любимых народом русских богатырей Микулу Селяниновича — могучего богатыря родом из крестьян и так похожего на обычного крестьянского мужика (ил. 13). В одной из былин он, представляясь Святогору, так и говорит о себе: «Я Микула есть мужик, я Селянинович, я Микула — меня любит мать сыра земля»²⁰. «Земля, о неограниченной, могущественной власти которой над народом идет речь, есть не какая-нибудь аллегорическая или отвлеченная, иносказательная земля, а именно та самая земля, которую вы принесли с улицы

¹⁹ Интервью с С.В. Тимоховым от 02.07.2025 // Личный архив автора.

²⁰ Толстой Л.Н. Святогор-богатырь // Толстой Л.Н. Собрание сочинений : в 22 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1982. С. 50–51.

13. С.В. Тимохов.

Пахарь.

2007.

Обрезная ксилография.

54 × 50.

Собственность художника



на своих калошах в виде грязи, та самая, которая лежит в горшках ваших цветов, черная, сырая, — словом, земля самая обыкновенная, натуральная земля», — писал Г.И. Успенский [7, с. 116]. И Микла, несмотря на все совершенные им подвиги, никогда не перестает ухаживать за этой «обыкновенной землей», за своей матерью, — не перестает быть землепашцем. В образе витального приземистого богатыря-оратая с непокрытой головой,

с распахнутой душой, в самодельных лаптях, он и предстает на гравюре «Пахарь» (2007). Ветер треплет его русые кудри и холодит пышущую жизнью и жаром могучую грудь. В крепких руках его — силища несокрушимая. Ноги его подобно вековым дубам, корнями ушли в почву, черпая из нее жизненную силу. Стоит он, могучий исполин, со своей верной «кобылкой соловой» среди бескрайних полей, словно неотъемлемая часть



14. С.В. Тимохов.

Богатырь.

2007.

Обрезная ксилография.

54 × 50.

Собственность художника

этой земли, которая на гравюре символически представлена как земной шар, придавая образу глубину. Художник словно вторит словам Д.С. Лихачёва: «Большой мир и малый, вселенная и человек! Всё взаимосвязано, всё значительно, всё напоминает человеку о смысле его существования, о величии мира и значительности в нем судьбы человека» [8, с. 8].

В ряде былинных сказаний можно найти истории о том, как герои-богатыри получали свою недюжинную физическую мощь. Особое место занимают истории о мальчике, который ежедневно носил на плечах подаренного отцом жеребенка, постепенно обретая невероятную физическую силу. Повзрослев, он мог без труда поднять уже выросшего скакуна, что является одним из популярных

сюжетов русских былин. Гравюра «Богатырь» (2007, ил. 14) запечатлела именно этот момент: витязь вместе со своим боевым конем преодолевает бурную реку вброд, неся его на плечах. Символизм реки, присутствующей почти на всех гравюрах цикла, амбивалентен. С одной стороны, исторически древние города возникали по берегам рек. С другой, река интерпретируется как граница, разделяющая временные пласты: прошлое и настоящее. Переходящий реку богатырь словно символизирует готовность в любой момент выйти из небытия и прийти на помощь Руси.

Серия «Лихолетье» не предназначалась для издания. С.В. Тимохов не ставил себе целью проиллюстрировать какое-либо произведение: это отдельные самостоятельные листы, созданные под впечатлением от прочитанного, причем определить литературный источник, вдохновивший на их создание, весьма сложно.

Всякая гравюра — это тонко выстроенный ансамбль изобразительных средств, при помощи которых дирижер-гравер может выделить главное, подчинить этому главному всё остальное и в конечном итоге сформировать у зрителя целостное впечатление от изображаемого в гравюре. Эстампы Тимохова просты по мотиву. Художник стремится скорее передать общую тональность эпохи, решить листы в эмоциональном ключе. Он немногословен, скупыми средствами он умеет создать образ емкий, обобщенный, характерный.

Гравюры серии отличаются цельностью, архитектурной стройностью, красотой линий и чистотой контуров. Композиция листов подчинена их формату, обретая свободу и динамизм. В своей работе Сергей Владимирович использует интересный прием: на каждом листе серии он выделяет локальной черной заливкой небольшой квадрат, продолжая затем наносить поверх него изображение. Так он не просто придает особую контрастность изображению, а создает некий трансцендентный фон, передавая сущность пространства «тьмы веков».

Мастерство Тимохова как гравера проявляется в полной мере в больших листах этой серии, выполненных в древнейшей технике — продольной ксилографии на фанере. Словно следуя завету Фаворского, который когда-то писал, что народному эпосу больше всего «...соответствует иллюстрация с более плоскостным решением, монументальная иллюстрация» [9, с. 53], он воплощает эту идею в своих работах, применяя технику, которая придает им масштабность и выразительность, а ее специфика во многом определила стилистическое своеобразие серии. Продольная структура древесных волокон затрудняет процесс резьбы, что в случае с серией привело к формированию сурового, угловатого стиля, наполненного

экспрессивными образами, лишенными излишней детализации, поспособствовало укрупнению и упрощению форм, обогатило декоративностью за счет повышенной контрастности черно-белых линий и пятен, а также поспособствовало условно-пространственному решению плоскости листа.

С.В. Тимохов режет контрастно-тоновыми массами, оперирует разнообразным по форме штрихом, использует выразительность силуэта и элементы фактуры дерева. Он стремится максимально раскрыть выразительные возможности ксилографии, применяя разнообразные приемы, как, например, параллельную и перекрестную штриховку, создающую эффект мерцающей поверхности гравюры, или короткие, ритмичные штрихи, добавляющие напряженности и энергии к эмоциональному фону. Гравер не оставляет в своих работах пустот — вся поверхность доски обрабатывается резцом. Всё это делает листы «Лихолетья» пластически образными, напоминающими своей монументальностью агитационные плакаты.

Выводы

Исследуя истоки русского патриотизма, С.В. Тимохов неслучайно обращается к столь древним источникам. Безусловно, в Древней Руси не существовало четкого определения патриотизма, да и сам термин появился значительно позже, но это не умаляет того факта, что вся древнерусская литература — будь то летописи, былины или сказания — преисполнена национального мироощущения. Древнерусские летописцы, призывая к любви к Родине, к единению земли Русской и к нравственному совершенствованию личности, фактически формировали у своих современников то, что сегодня называется патриотизмом. Шли века, но голоса сказителей не угасали — патриотизм, любовь к Родине и готовность ее отстаивать стали основой того, что называется «русский характер».

Идеал отважного воина, преданного своей земле и своему народу, а также верного и надежного друга, всегда готового прийти на помощь, является стержневым элементом русской культуры на протяжении многих столетий. Сегодня критически важно вновь осознать и ощутить духовные богатства, которыми мы обладаем. Вновь обратиться к их животворным источникам, чтобы почерпнуть из них опыт и мудрость предков, и помочь изобразительного искусства в этом неоценима. Открытие неповторимых духовных ценностей человека — важная задача графики Тимохова. Так, его серия «Страницы русской истории» знаменует работу над поисками психологической выразительности образов. Он не стремится к созданию сложных композиций, акцентируя внимание

зрителя на внутренних переживаниях героев. Объединяя листы в серию, художник разрабатывает свою технологию «состаривания» листа, поверх которого наносит летописный текст. «Проявляющиеся» сквозь строки изысканные буквы уставного письма выступают не только как текстовый фон, но и обогащают произведение дополнительным смыслом, становясь неким порталом между прошлым и настоящим. Монохромные изображения, созданные черной тушью и гуашью, мастер оживляет красной охрой, а пробела наделяют образы объемом и правдоподобием. В графических листах Тимохов прибегает к метафорам и обобщению, избегая излишней детализации, что придает его работам живость, энергию и особую поэтическую атмосферу. Пейзаж в работах С.В. Тимохова ассоциируется с понятием «родной земли» и служит усилению драматизма, создавая контраст между трагедией и мирной природой.

Гордость, любовь и уважение к духовному наследию своей Родины пронизывают листы серии «Лихолетье». Выполненная в технике продольной ксилографии, эта серия отличается монументальностью, суровым, угловатым стилем, экспрессивными образами и повышенной контрастностью. В серии «Лихолетье» художник использует не только всевозможные композиционные приемы (выделение доминанты, работа с силуэтом,

контрастность, ритм, стилизация и декоративность, разнообразие штриха и линии и т.п.), но и особенности применения сложной техники (глубину линий, прерывистость, форму и ширину штриха и т.п.). Листы серии объединены общим приемом: на каждом листе выделен черный квадрат, олицетворяющий «тьму веков», поверх которого нанесено изображение. Богатыри предстают в ней как архетипические образы, олицетворяющие вечность и стойкость русского духа. Важно, что и в этой серии образ Родины для Тимохова тесно связан с землей, которая является источником жизни и силы.

Однако «художественные средства графики являются только средством для выражения творческого замысла, средством для исполнения идеи» [10, с. 266]. Ясные, понятные художественные образы графических листов Тимохова убеждают зрителя в силе, чести и мужестве богатырей, в благородстве их подвигов. Именно в этом заключена морально-нравственная ценность и патристичность творчества художника. Особым языком «timoховской» графики, отличающейся классической гармонией и стройностью, но в то же время обладающей современной публицистической остротой, произведения художника напоминают о тех непреходящих ценностях, которые сформировали наш культурный код и стали неотъемлемой частью нашей исторической памяти.

Список источников

1. Тимохов С.В. Под крылом белой птицы : каталог персональной выставки. Красноярск: Класс Плюс, 2017. 48 с., цв. ил.
2. Тимохов С.В. Ксилография, акварель, пастель : альбом. Красноярск: Класс Плюс, 2017. 47 с.
3. Тимохов С.В. Вспоминая мгновения : каталог персональной выставки. Красноярск: КАСС, 2023. 24 с., ил.
4. Присёлков М.Д. Нестор Летописец. Опыт историко-литературной характеристики. СПб.: Русский мир, 2009. 160 с.
5. Фаворский В.А. О графике как основе книжного искусства // Искусство книги. Вып. 2. 1956–1957 / под ред. Ю.С. Калашникова, Д.А. Шмаринова. М.: Искусство, 1961. С. 51–78.
6. Рерих Н.К. Великому Народу Русскому. 24 июня 1940 г. Гималаи // Наш современник. 1967. № 7. С. 111.
7. Успенский Г.И. Власть земли // Успенский Г.И. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 115–121.
8. Лихачёв Д.С. Первые семьсот лет русской литературы // Изборник : (Сборник произведений литературы Древней Руси) / сост. и ред. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачёв. М.: Художественная литература, 1969. (Библиотека всемирной литературы. Серия 1: Литература Древнего Востока, Античного мира, Средних веков, Возрождения и XVII века; т. 15). С. 5–26.
9. В.А. Фаворский в Киргизии / сост. А.Н. Михалёв. Фрунзе: Кыргызстан, 1977. 56 с.
10. Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Художественное проектирование текстильных изделий». М.: ВЛАДОС, 2008. 271 с.

References

1. Timokhov, S.V. (2017) *Under the wing of a white bird* [Personal exhibition catalogue]. Krasnoyarsk: Klass Plus Publ. (In Russ.)
2. Timokhov, S.V. (2017) *Woodcut, watercolor, pastel* [Album]. Krasnoyarsk: Klass Plus Publ. (In Russ.)
3. Timokhov, S.V. (2023) *Remembering moments* [Personal exhibition catalogue]. Krasnoyarsk: KASS Publ. (In Russ.)
4. Priselkov, M.D. (2009) *Nestor the Chronicler. An essay on historical and literary characterization*. Saint Petersburg: Russkiy mir Publ. (In Russ.)
5. Favorsky, V.A. (1961) 'On graphics as the basis of book art', in Kalashnikov, Yu.S. and Shmarinov, D.A. (eds.) *Art of the book. Issue 2. 1956–1957*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 51–78. (In Russ.)
6. Roerich, N.K. (1967) 'To the Great Russian People. June 24, 1940. Himalayas', *Nash Sovremennik = Our Contemporary*, (7), p. 111. (In Russ.)
7. Uspensky, G.I. (1956) 'The Power of the Earth', in Uspensky, G.I. *Collected works: in 9 vols. Vol. 5*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publ., pp. 115–121. (In Russ.)
8. Likhachev, D.S. (1969) 'The first seven hundred years of Russian literature', in Dmitriev, L.A. and Likhachev, D.S. (eds.) *Izbornik (Collection of works of Ancient Russian literature)*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 5–26. (In Russ.)
9. Mikhalev, A.N. (comp.) (1977) *V.A. Favorsky in Kirghizia*. Frunze: Kyrgyzstan Publ. (In Russ.)
10. Beschastnov, N.P. (2008) *Black and white graphics* [A textbook for university students majoring in "Artistic Design of Textiles"]. Moscow: VLADOS Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 05.11.2025; одобрена после рецензирования 14.01.2026; принята к публикации 16.01.2026.

The article was received by the editorial board on 05 November 2025; approved after reviewing on 14 January 2026; accepted for publication on 16 January 2026.



Научная статья
УДК 7.036+7.02:7.071(=161.1)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.016

Становление творческого метода Е.Е. Климова: по материалам личных дневников художника (1921–1932)



Романова Елена Олеговна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-код (Science Index): 9012-3997

Аннотация. Статья посвящена исследованию процесса становления русского художника-эмигранта Евгения Евгеньевича Климова (1901–1990) как живописца и фокусируется на его раннем этапе творческого пути, охватывая период обучения в Латвийской академии художеств в Риге (1921–1929) и первые четыре года после окончания. Основным источником исследования являются неопубликованные дневники художника за 1921–1932 годы. В статье анализируются записи, отражающие постановку и решение живописных задач, эксперименты, формирование творческого метода, а также опыт, полученный в ходе путешествий и экспедиций. Теоретическую основу составили труды по искусствознанию, посвященные понятию «творческий метод». Методология исследования сочетает биографический подход с проблемно-тематическим анализом дневниковых записей, сопоставление с коллективными художественными практиками и культурным контекстом эпохи.

В отличие от искусствоведческих трудов, концентрирующихся на живописных и графических произведениях, дневниковое исследование позволяет изучить механизмы рождения художественного языка, от постановки задач до их рефлексивного осмысления, то есть увидеть «лабораторию» творчества. В результате выявлены ключевые этапы и задачи, которые ставил перед собой художник: изучение цвета и его сочетаний, работа с натуры, поиск обобщения, стремление к опозитизированному изображению, осмысление соотношения западных и восточных начал в искусстве, а также важность веры и духовности в творчестве. Дневники демонстрируют тщательность изучения художником живописных средств, его самокритичность и постоянный поиск собственного пути. Исследование показывает, что дневники Е.Е. Климова являются ценным историческим и искусствоведческим источником, раскрывающим не только личный путь художника, но и общие процессы формирования творческого метода в живописи. Отмечается, что, несмотря на сложности жизни и отсутствие полноценной мастерской, Климову удалось решить многие художественные задачи, что нашло отражение в его сохранившихся живописных работах. Особое внимание уделяется влиянию поездок в Печорский край и осмысления русской иконописи на формирование его живописного языка.

Ключевые слова: искусство XX века, искусство русской эмиграции, Евгений Климов, Латвийская академия художеств, дневник художника, творческий метод, художественная задача, духовный подход к творчеству, живописный язык, стиль

Для цитирования: Романова Е.О. Становление творческого метода Е.Е. Климova: по материалам личных дневников художника (1921–1932) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 296–313. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1276>.

Original article

The formation of Evgeny Klimov’s creative method: based on the artist’s personal diaries (1921–1932)

Elena O. Romanova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-code (Science Index): 9012-3997

Abstract. The article delves into the formative process of Russian émigré artist Eugene Klimov (1901–1990) as a painter. It focuses on his early creative development, specifically his years of study at the Art Academy of Latvia in Riga (1921–1929) and the first four years after his graduation. The primary source for this research is the artist’s unpublished diaries from 1921 to 1932. These diaries provide insight into Klimov’s formulation and resolution of painterly problems, experimentation, and the development of his creative method, as well as his experiences during travels and expeditions. The theoretical framework of the study is based on art historical scholarship dedicated to the concept of the “creative method.” The work includes a historical and biographical analysis, an examination of diary entries, and a comparison with collective artistic practices and the cultural context of the period.

Through this research, the article identifies key stages and objectives set by Klimov, including the study of colour and its combinations, working from nature, the search for generalization, the pursuit of poeticized imagery, and the conceptualization of the relationship between Western and Eastern principles in art. Additionally, the significance of faith and spirituality in Klimov’s creativity is explored. The diaries demonstrate the artist’s meticulous study of painterly techniques, his self-criticism, and his constant search for an individual path. This research highlights the value of Klimov’s diaries as a historical and art historical source, shedding light not only on the artist’s personal journey but also on the general processes involved in the formation of a creative method in painting. Despite the challenges of life and the lack of a proper studio, Klimov successfully resolved many artistic tasks, as evidenced by his extant paintings. Special attention is given to the influence of his trips to the Pechory region and his interpretation of Russian icon painting on the development of his visual language.

Keywords: 20th-century fine art, Russian émigré art, Evgeny Klimov, Art Academy of Latvia, artist’s diary, artistic method, pictorial challenge, spiritual approach to art, pictorial language, artistic style

For citation: Romanova, E.O. (2026) ‘The formation of Evgeny Klimov’s creative method: based on the artist’s personal diaries (1921–1932)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 296–313. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1276>. (In Russ.)

Введение

Несмотря на то что творческий метод художника является одним из важнейших вопросов для искусствоведа при анализе художественного произведения, самостоятельных теоретических трудов о нем в отечественном искусствознании крайне мало. Поэтому в своем исследовании автор опирался на труды советского периода, прежде всего, на сборник статей «Творческий метод» (1960) [1] и монографию С.Д. Безклубенко «Грани творческого метода: о социальной природе методологии художественного творчества» (1986) [2]. Если отбросить идеологическую составляющую, заметно присутствующую в этих работах, то в них, безусловно, раскрывается суть понятия «творческий метод» [3], акцентируются границы между понятиями «художественный метод», «стиль» и «индивидуальная творческая манера» [4]. «С разработкой этих понятий, — как справедливо указывает О. Лармин, — художник сталкивается в своей повседневной творческой работе. Правильное их понимание может предостеречь от подражательства, стиливого однообразия, нивелировки творческих манер» [4, с. 113]. В своей монографии С.Д. Безклубенко идет дальше, показывая, как и с помощью каких приемов, способов, нравственных побуждений художник создает произведение искусства. Очевидным достоинством этой работы является рассмотрение автором метода художественного творчества в парадигме логики познания мира. «Все начинали с одного и того же, — пишет С.Д. Безклубенко, — но каждый приходил к своему. В этом — источник новаторства и многообразия форм в искусстве» [2, с. 33].

В трудах Новейшего времени исследователи рассматривают творческий метод того или иного художника исключительно при анализе его произведений [5; 6; 7; 8; 9; 10 и др.], то есть подходят к данному понятию с прикладной точки зрения, а не с теоретической. Данная статья — не исключение, ее цель — рассмотреть формирование творческого метода художника Евгения Евгеньевича Климova (1901–1990) на основе дневниковых записей, в которых мастер тщательно отражал все волновавшие его вопросы профессионального становления — этапы своих творческих поисков, живописных экспериментов, успехов и неудач.

Материалом исследования послужили неопубликованные дневники Е.Е. Климova, охватывающие период с 1921 по 1932 год, которые содержат подробнейшие записи о ходе обучения, экспериментальных исследованиях в живописи, мыслях и переживаниях художника относительно развития собственных способностей и идей. Основное внимание в анализе записей уделяется процессу приобретения профессиональных навыков, поиску

собственного творческого метода и влиянию художественных традиций Запада и Востока на профессиональное развитие мастера.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, сочетающий историографическое исследование (анализ дневников для реконструкции творческого пути художника); биографический метод для выявления ключевых моментов и факторов, повлиявших на становление мастера; контекстуальный анализ (рассмотрение исторического контекста художественной среды); сравнительный анализ (сопоставление произведений и художественных приемов Климova с работами других художников эпохи, выявление общих тенденций и индивидуальных особенностей).

Программные задачи Е.Е. Климova на пути освоения профессии живописца

Климov ставил перед собой художественную задачу и предварительно анализировал ее, опираясь на опыт предшественников и коллег-современников, находивших решения в схожих вопросах. В дневниках он фиксировал каждый этап работы, оценивая полученный результат. Художник стремился к объективности: если достигнутое его не удовлетворяло, он продолжал поиски, шаг за шагом описывая процесс с учетом предыдущего опыта. В случае успеха мастер подробно разбирал нюансы и технические находки.

В дневнике за 1921 год сейчас странно читать о трудностях, которые испытывал Евгений Евгеньевич при написании портрета, ведь во второй половине своей художественной жизни (после 1940-х) Климov создавал прекрасные портреты представителей разных профессий, разного возраста, разных социальных слоев [11]. Более того, бывали ситуации, когда заказной портрет финансово поддерживал художника и его семью. Это говорит о том, что за долгие годы кропотливого труда Е.Е. Климova удавалось добиваться решительного перелома в том, что когда-то не удовлетворяло его в художественном отношении.

Еще будучи студентом Латвийской академии художеств, в 1922 году, художник поставил перед собой программную задачу — «пройти постепенные стадии развития живописи» (2 марта 1922 года)¹, о чем оставил запись в дневнике. «Сейчас надо узнать краску, — писал студент Климov, — для этого пока работаю отдельным мазком. Исключительно для изучения самой краски и всевозможных сочетаний. Выбросил черные и землистые. Только призматические и их смеси. Оптическое смешение. Это, так сказать, моя ударная задача. Потом пойдет колорит, цвет, и, дай Бог, доберусь до формы. Работать и работать. Остальное приложится».

¹ Здесь и далее: Климov Е.Е. Дневники. Тетрадь 1. 1921–1928 // Личный архив автора.

Евгений Климов был убежденным сторонником работы с натуры. Поэтому он использует любую возможность для выезда в пригороды Риги, работает на пленэре, стремится изучить природу, понять ее и изобразить на холсте. Сначала не всё получается: «Как объяснить мое полное банкротство перед натурой? Не могу передать в этюде абсолютно ничего. Допускаю следующие решения: 1) самое главное — мое дилетантство и ничтожнейший опыт; 2) сложные рассуждения не дают мне возможности просто подойти к природе. Но встает вопрос: <...> нужно ли вообще мне стараться подойти к природе? Ведь все мои предыдущие работы показывают как раз обратное — пренебрежение натурой и подчинение ее моей воле. Или, может быть, тогда я так работал именно оттого, что плохо знал природу? Здесь мой коренной вопрос. И пока я не могу его решить» (7 июня 1922 года, Мейтен).

В 1922–1923 годах Климов путешествует по Германии, посещая достопримечательности немецких городов, изучая работы старых мастеров в музеях. Особое внимание обращает на реставрацию картин («Сделал некоторые отметки по технике и сохранности картин» (20 декабря 1922 года)². Эти поездки не проходят бесследно, даже по прошествии времени художник продолжает размышлять об увиденном, утверждает во мнении, что немцы — «большие мастера графики <...> Но по части живописи всё еще Париж и Париж» (30 марта 1924 года).

Климов работает в разных жанрах: натюрморт, пейзаж, портрет, в дневнике сравнивает свои работы за несколько лет. Например, рассматривает достижения в решении натюрморта, над которым работал на протяжении трех лет — в 1922–1924 годах. Отмечает свой недостаток: «Отсутствие способности обобщения <...> Сразу пускаюсь в мелочи, так и погрязаю» (21 апреля 1924 года). Между тем он делает явные успехи, на выставке студенческих работ в Академии художеств его рисунки отмечают друзья-художники: «Минимум средств, максимум выражения» (11 мая 1924 года).

В поисках творческого метода

С первых лет художнической деятельности Евгений Климов стремился выработать свой творческий метод, основывая его на самокритике, о чем он делает запись: «Методология и самокритика, основанная не на случайных впечатлениях. “Ты сам свой высший суд”. Только оттого, что я сам сознаю правильность моего поступка или работы, я могу дальше развиваться» (2 сентября 1924 года). В годы своего профессионального

становления Климов пишет много копий: Тинторетто, Ватто, Коро, Гварди и приходит к выводу: «Не дается сразу живопись во всем блеске» (4 декабря 1924 года).

Ранняя весна — любимое время года Е.Е. Климова, об этом свидетельствуют его работы разных лет. Со студенческой скамьи он взял за правило в этот период делать этюды маслом и рисунки деревьев сангиной: «Хочется схватить легкость и нежность тона до появления заглушающей зелени и приобщиться к весне» (11 мая 1924 года). В этих пейзажных студиях он изучает «характер изгиба деревьев, пока еще видны ветки и не закрыты листьями». Работая на пленэре ранней весной, Евгений Евгеньевич так определяет свою цель: «...учение у природы любовное, бесхитрое — вот мои задачи. Понять весну в ее легкости, свежести и солнечной ясности, уловить характер тонкого изгиба ветвей, — словом, приобщиться к весне!» (14 мая 1924 года).

Из этих записей видно, что Климов отвергает формальный подход к живописи. Подтверждением служит и его отзыв о работах коллеги по цеху: «В его работах мало любви — это главное. Он не старается почувствовать природу, пережить ее, а думает только о соединении зеленого с серым, красным и пр. Вот это и мешает ему сомкнуться с природой» (10 июня 1924 года); «Есть нечто глубже и сильнее, чем одни сочетания» (12 июля 1924 года). И как результат подобных размышлений — художник определяет свой творческий метод: «...безусловный перевес чувства над рисунком» (2 сентября 1924 года).

Дневники Евгения Климова в части описания профессионального становления находятся в одном ряду с записями признанных мастеров. Дневниковое наследие таких художников, как, например, Э. Делакруа [12] или Д.М. Краснопевцев [13], давно стало классикой. Тщательность в изучении мельчайших деталей живописных средств говорит о многом, и прежде всего, о необыкновенном трудолюбии. Климов поступил в Латвийскую академию художеств на факультет живописи без экзаменов, что, несомненно, подтверждает его незаурядные способности. При этом дневник — свидетель того, как художник внимательно и целенаправленно работает над развитием своего таланта. Предметом его пристального изучения становятся буквально все средства, способствующие рождению подлинно живописного произведения. Так, он внимательно изучает на природе воздействие солнечного света на цвет предметов, построение тональных отношений. Особенно ярко эти наблюдения Климов делает, оказываясь на море, и вводит в свой лексикон термин

² В дальнейшем Е.Е. Климов, помимо обучения на факультетах живописи и теории и истории искусств Латвийской академии художеств, будет заниматься в группе по реставрации икон.

«оркестрация красок». Он стремится добиться, чтобы каждый голос — краска — звучал «в зависимости от общего» (8 сентября 1924 года). И вскоре подводит итог: «...мы всё же идем по живописной дороге в сторону валёров, тона и света» (31 октября 1924 года).

Описывая свой процесс развития как художника, Климов большое значение придавал общению с коллегами, особенно с состоявшимися мастерами, анализу их произведений. Он тщательно фиксировал эти встречи, записывал их общие беседы, отдельные высказывания, отзывы о его работах («Только сознательно проверяя и сверяя себя с другими, находишь свой путь, свою цель» (29 марта 1925 года)). На страницах дневника запечатлены беседы с Игорем Грабарём, который приезжал в Ригу в командировку; с Мстиславом Добужинским, с которым Климов познакомился в Риге на выставке его произведений 28 декабря 1924 года. Молодой художник сделал запись сразу по следам разговора с Добужинским, который сказал о себе, отвечая на вопрос Евгения о «ходе его развития»: «Я слишком хорошо рисую. Хочется дать свободу руке. От всей этой точности перейти к работе чувством. Если хотите, есть здесь связь с экспрессионизмом. Передавать всё до мельчайших деталей немного скучно. Жизненности простой хочется».

Климов берет на заметку всё, что его интересует в этих беседах, всё, что может оказаться полезным в его творческом поиске, и старается не упускать из виду во время работы, часто на подсознательном уровне. И уже 24 апреля 1925 года признается: «Жизненность — так я определил свою задачу и думаю, что она может быть нескончаемо богатой и широкой. В это понятие входит простота, душевность, валёрность, характер и пр.». Иначе говоря, перед нами пример вдумчивого отношения автора дневника к опыту других художников, фиксация собственной работы по переосмыслению их опыта и использованию его в своем творческом поиске, включению в свой художественный метод.

Работа в экспедициях в Печорском крае

В 1920–1930-е годы Климов часто выезжал за город: к знакомым в гости, на подработку — «халтуру», как он сам называл раскраску печи в частном доме по готовому эскизу; ездил вместе с друзьями на пленэры, особенно часто со своим другом, профессором Латвийского университета Василием Ивановичем Синайским, с которым их объединяли занятия живописью³. И вот появился еще один повод выезжать на природу на длительный срок, а заодно и набираться

впечатлений от путешествия — участие в экспедициях по охране памятников искусства и старины. Первая подобная экспедиция с участием Климова состоялась летом 1925 года с выездом в первых числах июня. «Перерыв в работе красками на 2,5 месяца. Путешествие по Латгалии, рисунки сангиной впопыхах, украдкой. Обходил деревни, хутора. Природу видел чудесную, хороших людей встречал и недоверие. Прошел в общей сложности около 500 км» (18 августа 1925 года), — так кратко описал художник экспедицию по ее завершении. И всё же не удержался и добавил то, что его волновало больше всего: «Всё время старался быть правдивым и рисовал только тогда, когда залюбовался и почувствовал. Рисунок и живопись — всё вместе — выражение мироощущений. В этом смысле живопись, полная содержания. Развивая в себе чувство восприятия, идти от меньшего к большему».

После Гражданской войны по Тартускому мирному договору Латвии перешла территория части Псковской области, которая получила название «Латгалия». Как пишет современный исследователь, Латгалия — район компактного проживания русских старообрядцев на границе Латвии и России (подробнее см.: [14]). По тому же Тартускому договору к Эстонии отошли исконно русские поселения Печорского края — Изборск с его древней крепостью и Печоры. «Изборск (эст. Ирбоска) стал административным центром волости в уезде Петсеримаа. Так Изборск оказался за пределами Советской России, но всего в нескольких километрах от границы, и, находясь в нем, можно было физически ощущать близость покинутой Родины» [15, с. 118].

Эти места, в силу того, что не подвергались насильственной перестройке привычного уклада жизни, как это происходило повсеместно в Советской России, стали центрами притяжения для многих представителей русской эмиграции, ощущавших с ними глубинную, прежде всего, духовную связь. Характерны признания Леонида Зурова, уроженца города Остров Псковской губернии, писателя, известного в первую очередь как близкого знакомого семьи И.А. Бунина, прожившего много лет вместе с ней во Франции. «Быту русских деревень посвящены десятки его [Л. Зурова] газетных очерков середины 1920-х годов, — пишет автор монографии о Л.Ф. Зурове. — Латгалия притягивала к себе Зурова, остро ощущавшего потерю родины. <...> “К Латвии отошел кусок нашей Псковской губернии. И близость России меня укрепляет лучше всех докторов”; “Летом, взяв аванс, поеду в Латгалию, и буду бродить там по деревням. <...> Конечно, здесь безлюдье, но ведь рядом Россия”» [14, с. 24].

³ Василий Иванович Синайский (1876–1949) — юрист, историк, поэт, серьезно занимался живописью, в том числе в Париже. Вместе с Е.Е. Климовым они вместе ездили на пленэры, путешествовали по Италии.

Этот порубежный край стал землей обетованной для русской интеллигенции — ученых, художников, историков, искусствоведов. С одной стороны, появлялась возможность окунуться в русскоговорящую среду, в родную культуру, где всё напоминало о прежней, к тому времени уже утраченной жизни. С другой стороны, была возможность вести научные изыскания и исследования на родной территории. Так, до Второй мировой войны Леонид Зуров трижды выезжал из Франции в экспедиции по Печорскому краю, две из них были организованы парижским Институтом человека. Евгений Климов, впервые отправившись в экспедицию в 1925 году, впоследствии неоднократно будет бывать в тех местах вплоть до своего отъезда в Европу в 1944 году. Он приезжал сюда в экспедиции, проводил здесь отпуск, организовывал совместные поездки как с другими представителями русской эмиграции, например, с Иваном Шмелёвым, Иваном Ильиным [16], так и с европейскими учеными, впоследствии в составе Православной миссии.

Вот как в 1935 году Л.Ф. Зуров описывал свои впечатления от увиденного, когда доезжал до границы с Россией, в письме к Вере Николаевне Буниной: «Вернулся от Псковского озера. Ходил с крестным ходом (псковским) в Печки, к границе СССР. От Печор — дорога бором, песками — 30 верст — 2 деревни, 3 хутора. Озеро было бурно. Прекрасно видны рус[ские] острова, устье Великой, Псков, Троицкий собор. Был в кордоне, у самой проволоки. За проволокой — деревня Подцубье, которую раскулачили на прошлой неделе, а жителей угнали в Сибирь. Тишина, цветут груши, крыши раскрыты, трубы сброшены, стекла выбиты, рама висит. Рядом — вышка, красный флаг на ветру, советский пограничник смотрит на меня в бинокль» [Цит. по: 14]. По России тосковали, особенно когда в ясный день со стены Изборской крепости можно было увидеть Троицкий собор в Пскове, но новую Россию боялись. Те же чувства в Печорском крае испытывал и Евгений Климов.

В наши дни в Псковском историко-художественном музее-заповеднике хранится коллекция работ Е.Е. Климова (ил. 1–8), насчитывающая несколько десятков полотен, которая демонстрирует, что художник успешно реализовал многие творческие замыслы, родившиеся в этих поездках.

Формирование живописного языка

После вынужденного перерыва по причине пребывания в экспедиции Климов замечает, что утрачены казавшиеся крепкими навыки: «В эту пору моему сказался перерыв в работе, всё вышло дрябло и не крепко» (30 сентября 1925 года). Художником начинает овладевать апатия,

он чувствует, что для того, чтобы переломить сложившееся состояние, необходимо переменить место. Евгений Евгеньевич начинает готовиться к очередной поездке, продолжая активно работать. И весной 1926 года к нему приходит понимание, что же такое живопись, о чем он делает запись: «То, о чем нельзя рассказать, объяснить, пропеть, и что можно выразить только живописью, — и есть живопись». И затем отмечает, где и когда возникло ощущение, которое сформировало подобный вывод: «Подобное чувство испытал в сельдяных рядах на базаре, где бочки, цветные ведра давали как раз то, что выражается только живописью» (28 апреля 1926 года).

Летом Климов едет в Митаву и ее окрестности, пишет городские пейзажи. Уделяет особое внимание цветности, хотя потом спохватывается и отмечает, что при этом забывает обо всем другом. Больше обращает внимание на стиль архитектуры, забывая о живописности («В увлечении стилем забываю искание жизненности» (10 июля 1926 года)). В результате этого опыта, мастер приходит к выводу, который станет частью его творческого метода: «Надо идти к опозитизированию, только средства выражения должны быть языком живописи» (21 июня 1926 года). У художника не сразу получится достичь желаемого, в дневнике он впоследствии не раз отметит опозитизирование как цель живописи. Тем не менее искомого результата Евгений Климов в итоге добьется, и это даст основание философу И.А. Ильину, с которым они познакомятся в 1930-е годы и будут дружить до конца жизни последнего, назвать его «художником с нежною душой».

«“Не опозитизировал” — говорю о виде из сада. Потому и не трогает и оставляет равнодушным. Сам не почувствовал и передать-то ничего не мог» (29 июля 1926 года), — характерная запись в дневнике Климова середины 1920-х годов.

Художник изучает окрестности Митавы: «Ходил пешком через Бауск, Руэнталь, Мезотен и Маз Мезотен» (6–8 июля 1926 года); «3 дня странствовал пешком по имениям» (10 июля 1926 года). Вернувшись в Ригу, чувствует прилив сил, ощущает наметившееся изменение в подходе к живописи и признается: «...не променял бы я теперь всей суммы новых впечатлений и всего внутреннего развития на пару новых штанов!» (29 августа 1926 года).

По возвращении из летних отпусков преподаватели Латвийской академии художеств, друзья и коллеги показывают друг другу свои новые работы, обсуждают их, дискутируют. В.И. Синайский отмечает изменения в работах Климова: «Три новых качества нашел В. Ив. в моих работах. Первое — цветное. Второе — разрешение задачи неба. Небо стало динамичным. Третье —



1. **Е.Е. Климов.**

Изборск.

XX век.

Холст, картон, масло.

18,5 × 32.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23378; ЖС-673;

ГК 24755222

разрешение движения фигур. Рисунки живописны и, как кажется В. Ив-у, передают характер Митавы. Что не хорошо — это малое количество работ и отсутствие портретов, и однообразное небо в этюдах» (14 сентября 1926 года). Посмотрел новые работы Евгения Климова и Б.Р. Виппер, который читал курс истории искусства в академии, и тоже отметил положительные сдвиги в профессиональном мастерстве студента: «Из беседы с Бор[исом] Роб[обертовичем] В[иппером] вынес хорошее впечатление. В живописи нашел хорошие места, ясность выражения. <...> В рисунках замечает большой прогресс, по сноровке руки и схватыванию характера». И несколько дней спустя Климов записывает отзыв Тильберга: «Большой прогресс, поработали!» (9 октября 1926 года).

Между тем художник уже спешит продвинуться дальше, ставя перед собой всё новые задачи: «Хочу обогатить живопись, ее язык, разнообразием света. Дать не монотонную игру, а полную жизнь переливов в разных степенях освещения. Этого в работах совсем не было».

«В работе новые моменты. Равноценность освещения, дающая однообразие, должна быть преодолена. Надо найти повышения акцента так, чтобы вести глаз к главному, не останавливая его на второстепенном. Световедение может служить тут помощью (Рембрандт). Работа трудная, требующая широкого взгляда и постоянного сравнения всех частей» (15 апреля 1927 года).

Летом Климов, теперь уже как обычно, отправляется в путешествие, на этот раз в Эстонию. Буквально перед отъездом записывает в дневнике: «Дай Бог почувствовать иную жизнь и выразить ее» (30 мая 1927 года). Начинает поездку с Ревеля (Таллинна), затем — в Нарву. Старается везде работать, но не всегда получается — отвлекают и люди, и увиденное (в Нарве, бывшем Ивангороде, поразил контраст при встрече Востока и Запада). Проехал по Чудскому озеру и после нескольких остановок добрался до Печор. Удивлялся равнодушию местных жителей: «Боже, почему не любят сами же живущие здесь нашей чарующей красоты?» (17 июня 1927 года). Испытал разочарование, наблюдая сам образ жизни в этих местах: «Сговорился с женщиной племени сетту, чтобы позировала мне в своем наряде. Ждал ее долго на крылечке. “Вы ещё ждете? А я не буду сидеть”. Не люди, а дикари. Бедность страшная. Это мне наука, занимайся живописью, не этнографией».

В этот раз художник остался недоволен работой. «Выходят документы, а надо делать живые вещи, — дает оценку своим работам Климов. — Композиция требует забвения детальности и работы своей воли. Внести свое декоративное обобщение, а этого с природы взять нельзя. Преодолеть природу для меня пока ново и очень трудно. Связан природой. Но сам замечаю, что сделанное по памяти больше отвечает духу, чем работа с природы» (18 июня 1927 года). За этим следует крик

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **Е.Е. Климов.**

Псков.

1943.

Дерево, гуашь.

23,8 × 39,6.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23386; Г-1724;

ГК 24755328



3. **Е.Е. Климов.**

Псков вечером.

1986.

Холст, картон, масло.

28,6 × 38,5.

Эскиз мозаики.

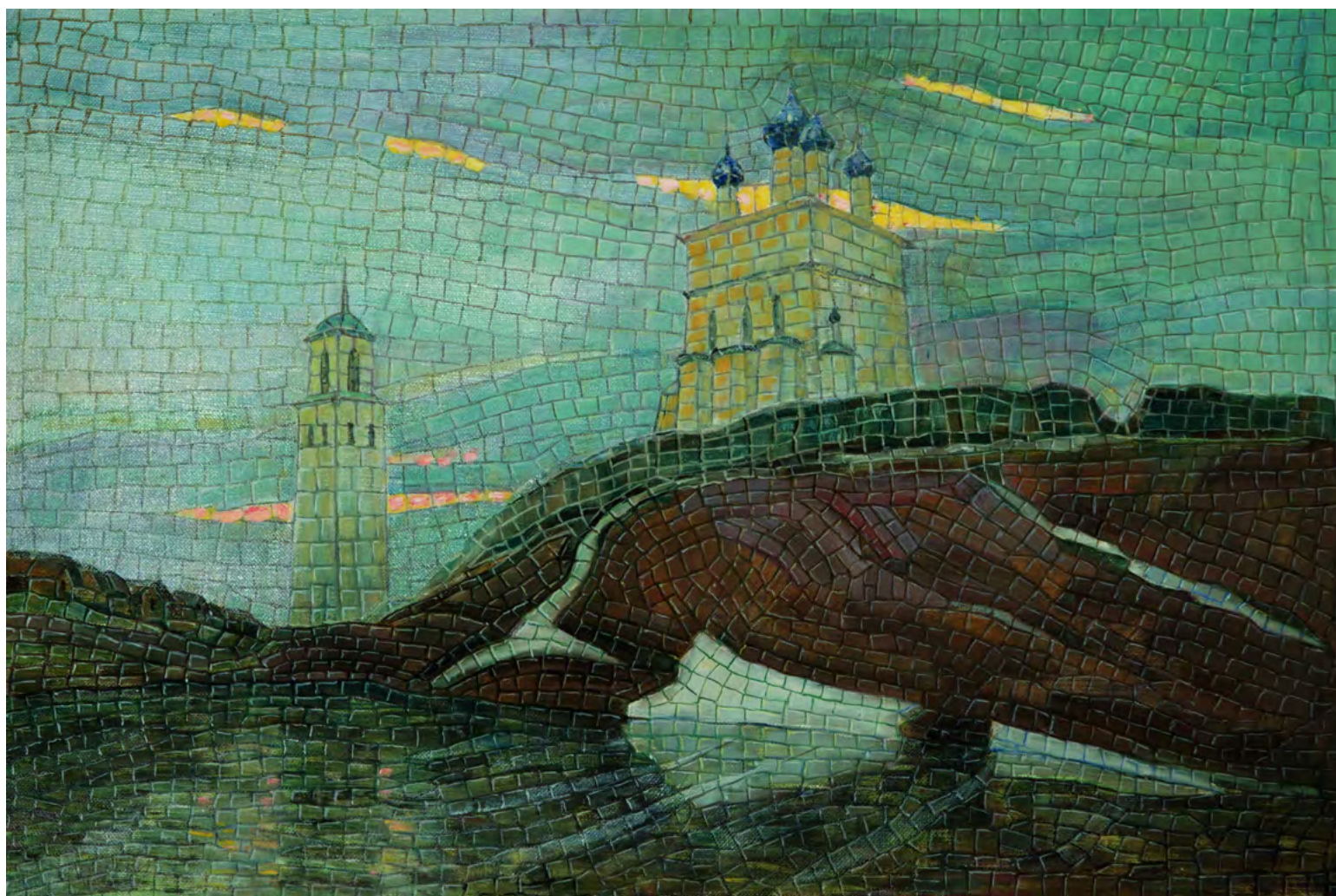
© Псковский

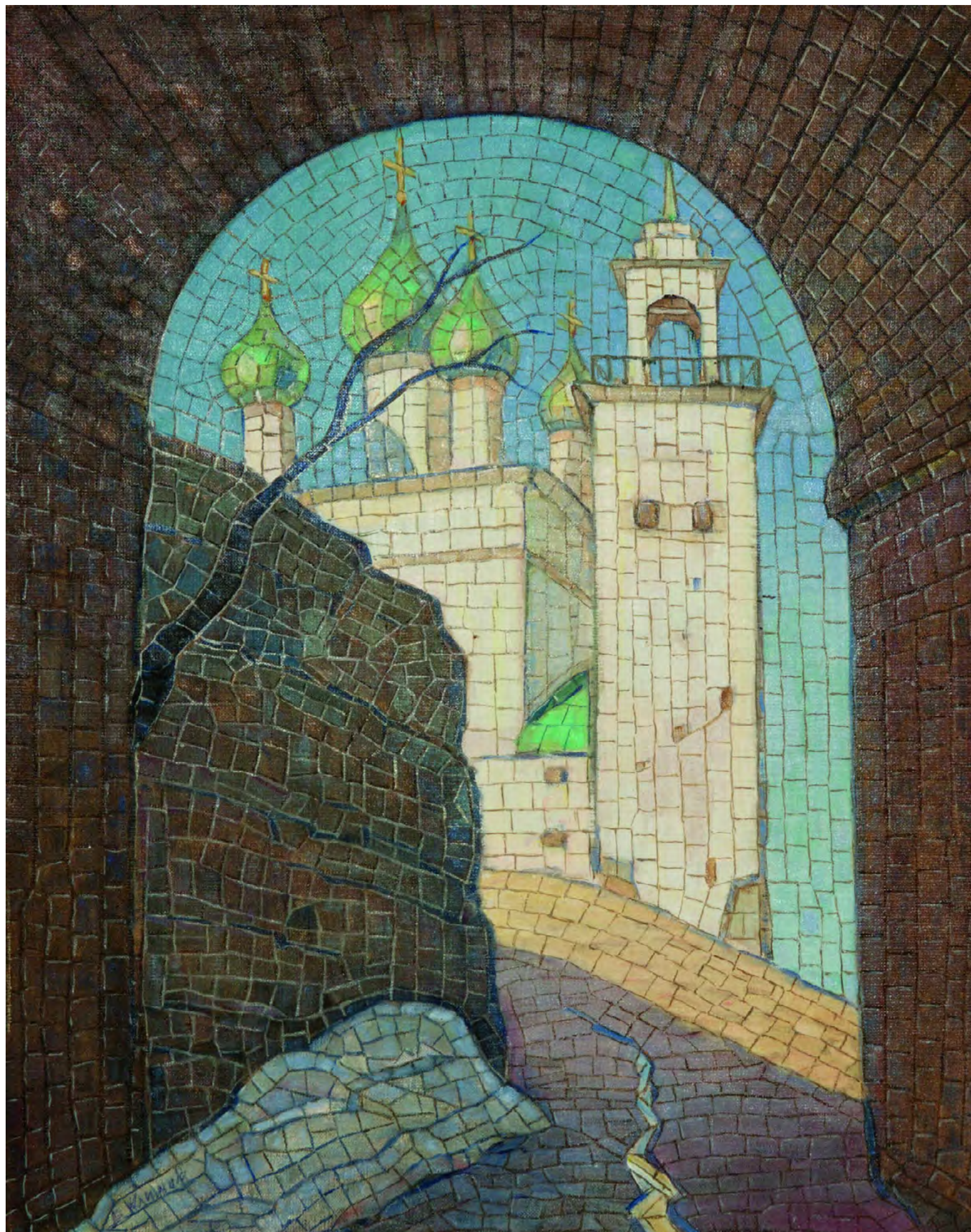
музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23370; ЖС-666;

ГК 11375224





4. **Е.Е. Климов.**

**Вид из ворот
на Псковский собор.**

1950-е.

Холст, картон, масло.

50,4 × 40,3.

Эскиз мозаики.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23344; ЖС -661;

ГК 11375109

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. **Е.Е. Климов.**

Весенний пейзаж.

XX век.

Холст, масло.

41,5 × 52.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23369; ЖС-665;

ГК 11375216



6. **Е.Е. Климов.**

Выход с кладбища

на Изборском

городище

(второй день Пасхи).

1930-е.

Холст, масло.

22 × 31.

© Псковский

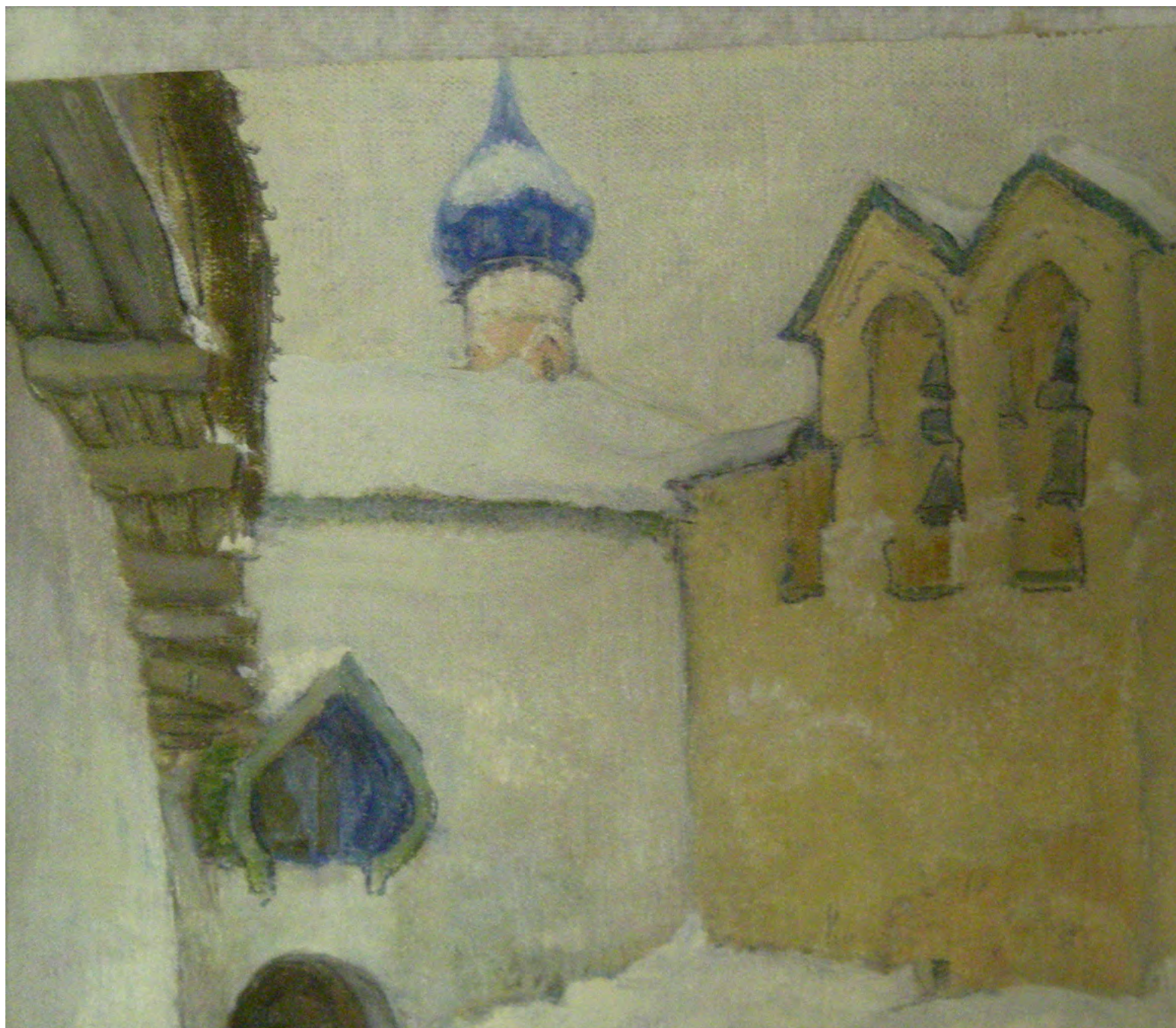
музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 35502;

ГК 24755342





7. **Е.Е. Климов.**
Печорский монастырь.
1956.
Холст, масло.
25 × 21.
© Псковский
музей-заповедник,
г. Псков, Россия, 2026.
ПМЗ КП 35499;
ГК 24755492

отчаяния: «Боже, как хорошо здесь, а выразить не могу!» (23 июня 1927 года). Из Печор путь лежал в Ригу через Изборск: «В Изборских храмах увидели настоящую красоту и стиль псковской архитектуры. Этого в Печорах не было. <...> Три раза вдали видел Псков; как в тумане еле виднелся Собор» (3 июля 1927 года).

Вернувшись домой, Е.Е. Климов продолжает анализировать свои летние работы, привлекает к этому тех, чьему мнению доверяет, среди них — Б.Р. Виппер и В.И. Синайский: «Вы воспринимаете всё же графично,— говорит Бор[ис] Роб[обертович] В[иппер],— более тонально, а не валёрно. Сравните ваши рисунки с живописью. В первых есть свой штрих, их не смешаете ни с чьими другими рисунками, а живопись ваша как-то жидкая. Советую вам по окончании Академии ехать

в Париж и поработать у какого-нибудь графика». — «Он прав, но только с одной стороны,— отвечает Вас[илий] Ив[анович].— Дело в том, что живопись куда сложнее и требует большей работы, чем рисунок» (26 июля 1927 года).

Климов с Синайским решают продолжить работу на природе и отправляются в Баварию, в местечко Вальтерсгоф (соврем. Вальдерсхоф). Пишут они вечерами, стремясь передать впечатление «золотого вечера», а затем сразу же обсуждают свои работы: «Что у меня? — спрашивает Вас[илий] Ив[анович].— У меня простота и ясность. Быть может, излишняя четкость, но она в связи с общим ходом моей научной работы, где я могу писать только тогда, когда всё мне абсолютно понятно. Я бы сказал, что у меня конструктивно. Вы же идёте другим путем. У вас природно до иллюзорности.

8. **Е.Е. Климов.****Псковский кремль.**

1956 (?).

Холст, масло.

23,5 × 30,5.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 35501;

ГК 24755052



Вы исходите от целого, и части, в него входящие, интересуют вас только по отношению к целому, но не сами по себе. А я люблюсь каждым деревом и кустиком и стараюсь в каждом кусочке показать, что меня всё затронуло и заинтересовало. Потому вашу работу оценит широкая публика, но приглядываться к ней нельзя, — кроме ощущения целого, другого в ней нет ничего”.

Пришло в голову сравнение: я пою мелодию, но можно эту же мелодию оркестрировать, т.е. обогатить и углубить ее. Не отвергать и не изменять мелодию, а именно углубить. На том и кончили, что надо больше любви к природе, чтоб прыщик и тот поцеловать. Последний этюд-опыт писал восемь сеансов часа по два» (8 августа 1927 года).

По возвращении в Ригу Климов продолжает занятия в академии; как и прежде, дневник пестрит фрагментами разговоров с преподавателями, сокурсниками, друзьями. По окончании осеннего семестра подводит его итоги: «Еще один семестр. Что дал он мне? <...> пробы мои в декоративной живописи как реализация эстонского путешествия [путешествия в исконно русские земли. — Прим. Е. Р.]».

И тут столкнулись во мне два начала: одно западное, живописное, традиционное в смысле приближения к жизни и раскрытия ее смысла, а другое — наше, русское, восточное, декоративное, композиционное. Опыт этой осени первый для меня. Тут не аналитический путь, а синтетический. Согласовать сразу эти два подхода к работе трудно. Но пока чувствую себя крепче в первом, чем во втором» (10 декабря 1927 года).

Так впервые Евгений Евгеньевич обращается к разделению специфики искусства Запада и Востока, к чему его подтолкнула поездка в Печорский край. По сути, речь идет о поиске им нового пути в живописи — «развертываясь во всех направлениях, можно лучше нащупать свой путь, при этом отсеивая неподходящее» (16 декабря 1927 года). Художник буквально стоит на распутье: «Если туда, на Запад, тянет непреодолимо, то и родное свое бросить невозможно» (16 декабря 1927 года). И словно стремясь закрепить свой выбор, записывает как манифест на будущее: «С Востока идет декоративное начало, радость пятен, пышность и религиозность. С Запада идет гуманистическое

начало, влюбленность в наш мир, язычество. Западная живопись последних столетий всегда связана с личностью художника. Восток поглощает личность, растворяет ее в мире. Оба начала равноценны. Продолжать развитие надо в обоих направлениях» (22 декабря 1927 года).

Но как сложно, оказывается, следовать задуманному, а именно удерживать равновесие между западной и восточной стратегиями в искусстве. Климов чуть ли не с удивлением обращает на это внимание: «Почему рисунок у меня совершенно съехал? Не делал весь год набросков, отошел от натуры, был занят декоративными (“восточными”) задачами — вот и результат. Нет рисунка, пропорций и отношений масс» (9 февраля 1928 года). Он отмечает двойственность подхода в своем натюрморте «Чайники», что привело, по его мнению, к неудаче: «То живописный, то декоративный, потому единства и нет...» (15 марта 1928 года).

Между Востоком и Западом в искусстве

В мае 1928 года Е.Е. Климов вместе с группой студентов едет на практику в Россию — изучать русское искусство. Студенты посещают Третьяковскую галерею, Государственный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Музей нового западного искусства, чье собрание работ французских мастеров наиболее близко художественному видению Евгения Евгеньевича: «Опять после 7-ми лет [перерыва] видел всех родных мне по духу французов — Моне, Писсаро, Сислея, Вьуйара, Марке. Как они культурно-живописны! Как старая любимая книга, прочитанная вновь, повеяло от них снова хорошими образами. И так близки они, так понятны, как родные. В них столько любви, столько действительного искусства. В картине ни одного пустого места. Как погасли в моем представлении все ухищрения кубистов, хотя в красочном отношении они (Пикассо, Брак) очень выдержанны и благородны, но скучны и кажутся такими ненужными» (1 июня 1928 года).

Побывали молодые художники и на выставке иконописи в Историческом музее («Живопись иконная только теперь начинает приоткрываться мне. <...> В иконах заметил живость, прозрачность, исключительное композиционное чувство, чарующую лирическую успокоенность» (4 июня 1928 года)), видели «Троицу» Рублёва в музее Троице-Сергиевой Лавры («Никакие репродукции не дают того, что видишь на оригинале. Радостно-благоговейно. Благость излучается этой иконой, спокойствие и возвышенное чувство» (6 июня 1928 года); «Весь ритм, всё обаяние ее совершенно непередаваемы. Синева такого тона, что прямо светится» (8 июня 1928 года)).

Во время поездки Евгений Евгеньевич продолжает размышлять о соотношении и взаимовлиянии

западного и восточного начал в искусстве («Опять и опять столкновение с Востоком. Москва в своей архитектуре пышнее, наряднее, пряничнее и “добрее” новгородской. То же и в живописи» (6 июня 1928 года)), особенно развил эту тему в Музее восточных культур («Вот где связь с Востоком, с иконописью. Четкость, простота композиции и в равновесии цветных пятен декоративный подход. Чувство цвета необычайное» (8 июня 1922 года)). После Москвы группа рижских студентов направилась в Ленинград, что в полной мере способствовало развитию темы сравнения Востока и Запада: «Сразу другой мир, более упорядоченный, строгий, рисуночный (что мне и ближе)» (11 июня 1928 года). После одиннадцати дней, проведенных в Ленинграде, группа двинулась в Новгород, затем в Псков и — домой, в Ригу.

Вернувшись, Климов отдыхает от впечатлений, полученных во время поездки, и переосмысливает увиденное: «Приобщение к Востоку, как я себе наметил перед путешествием, совершилось на иконах. Это главное. Раньше было разглядывание, некое равнодушное признание достоинств, теперь же было любовное проникновение и осмысливание иконы как целостного художественного памятника. Поэтическая возвышенность, зовущая от буквального понимания природы, стала мне близкой. И если я не воспринимаю еще мир (с точки зрения красок) декоративно, ибо пространство и дали меня манят, то всё же икона может мне служить указанием дальнейшего движения» (10 июля 1928 года). Отмечает, что в его представлении значительно потускнели Сезанн, Рубенс, Делакруа, при этом будто заново открыл для себя Рембрандта, Калло, узнал Верейского.

Воспоминания о своих ощущениях от увиденных произведений Репина, Сурикова, Поленова приводят к выводу о том, что в картинах Репина мало живописи: «[Нет] Ни общего тона, ни соподчинения тонов. Написано всё частями и нет подчинения единому, живописному» (16 сентября 1928 года). Эта мысль подталкивает Климова к постановке новой задачи для себя — создание единого тона картины, который помогает добиться цельности произведения: «Такой задачи я себе не ставил. Были у меня задачи на свет, пространство, постепенность световых ощущений <...>, но объединения на целостности тона не было. Вещи могут быть верны природе, но дальше верности и не идут». Постепенно к художнику приходит осознание, что общая тональность работы как связующее между ее элементами требуется и графике: «Тона в рисунке нет. Просмотрел рисунки и особенно альбом литографий — нет объединения по тону. Есть линии, контуры, а тона, пятна, нет! Особенно это стало заметно сегодня, когда принес пробный оттиск Питера. Яснее увидел

бедноту, какую-то скудность прошлых рисунков. Много пустых мест. Небо до сих пор не воспринималось мной совершенно. Надо больше слитности, связи» (22 сентября 1928 года). И, словно подытоживая, призывает себя к внимательности в работе: «Так хочется теперь держать себя в этом смысле, всё соподчинять, всё связывать к Единому. Не теряя созерцания (непосредственности) давать возможность восприятия целостного. И чтобы не было одинаковости в частях. Эта градация есть показатель выбора. Следить за тем, чтоб был и общий тон, хотя это уже частный случай единства» (8 ноября 1928 года).

Подспудно тема Востока и Запада в искусстве Е.Е. Климона трансформировалась в разделение живописи «на живописную и декоративную». Однако собственный опыт приводит его к отказу от своего же тезиса. «Раньше живопись я делил на живописную и декоративную, — записывает художник, — предполагая за одной светотень, а за другой соотношение пятен. Я думал, что невозможно соединить эти стороны. Теперь же я представляю себе это не совсем так. Возможность синтеза определяется в восприятии гармонии мира — природы, как некой гаммы, некоторого звучания. Если принять гармоничность, построение красочной гаммы, то соотношение цветового пятна в световой постепенности будет вполне законно. И делать разграничение (жив[описное] и декор[ативное]) мне представляется неправильным» (8 января 1929 года).

Новые ракурсы

Климов продолжает методично анализировать свои произведения, в том числе по своим первым альбомам литографий 1927–1928 годов, и открывает для себя новый ракурс в работе на натуре, видя собственные огрехи: «Не рабское подчинение природе, а полное свободы ее истолкование» (28 января 1929 года). На этом этапе Климов уже намного меньше прислушивается к замечаниям других, в первую очередь тех, кого он сам оценивает не слишком высоко, в частности к мнению своего педагога Тильберга, считая его взгляды на искусство косными: «...у меня же есть свой внутренний голос, которому верить надо больше, чем кому-либо. Он и ведет меня» (7 февраля 1929 года).

Параллельно Климов делает и другие далеко идущие выводы. Прежде всего, художник должен быть верующим. Только в этом случае он сможет создать содержательное произведение, а не пустое: «Художник, не верующий в Бога, не художник». И вслед за этим подходит к решению вопроса о красоте в искусстве ради нее самой: «Если через красоту не просвечивает Бог, если красоте служат ради нее самое, то это ведет неизбежно

к эстетизму, к разврату. Примеры: Бодлер, По, Гюиманс, Оскар Уайльд» (26 февраля 1929 года). Постулат «искусство для искусства» не стал приемлемым для Евгения Климона, и всю свою творческую жизнь он следовал принципам и методам, которые сам для себя установил в искусстве, основываясь на собственном опыте, наблюдениях, изучении искусства прошлых эпох.

Тем временем Климов начинает посещать занятия по реставрации икон, работает под руководством иконописца старообрядца Пимена Софронова. Эти занятия дают художнику не только навыки мастерства, но и дарят ценные умозаключения, которые он сохранит в своем творчестве: «Встреча теперь вплотную с иконописью дает мне, надеюсь, новые переживания, кроме чисто духовных в живописном отношении, — более цветные (отношение окрашенных плоскостей). И если через иконопись я найду то, что меня волнует около 2-х лет, то я не погрешу» (12 марта 1929 года). И более конкретно: «Бедность красочных отношений необходимо мне преодолеть. То, что я получаю сейчас от иконописи, быть может, даст мне нужное. Обогащать различия только световые чисто красочной гаммой» (28 апреля 1929 года); «Как драгоценные камни вставляются в брошь, так и в иконе подыскивается каждый новый цвет. Если бы с таким же вниманием относился я к живописи! И если бы был такой же педагог, как Пимен Максимович [Софронов]!». Но не только цвет как таковой интересовал художника в иконописи. Цвет как выражение глубоких чувств иконописца — вот что особенно интересовало и привлекало Климона в иконе: «А иконопись полна радости. То, о чем мечтал давно, намечается как обретенное. Радость цвета настолько повышенная, что не дает возможности спокойно смотреть. Хочется петь, тянет к восторгу» (25 апреля 1929 года). При этом художник, как ему казалось, трезво оценивал возможные перспективы работы иконописца: «Оставаясь же на линии повторения икон, <...> я схожу с основной линии творчества, ибо искания нового, еще не выраженного, не будет. Если истина обретаема и остается только повторять ее, то нет смысла работы» (12 марта 1929 года).

Выводы

Проведенное историко-биографическое исследование и анализ дневниковых записей 1921–1932 годов позволили проследить профессиональные поиски Е.Е. Климона в области художественного стиля, синтеза традиций Запада и Востока, его эксперименты с живописью в различных жанрах, формирование творческого метода. Важно подчеркнуть, что такой подход дал возможность не просто заполнить лакуны в биографии Климона, но и использовать новую оптику

для изучения творческого метода через призму саморефлексии художника.

В 1929 году Е.Е. Климов завершил обучение в Латвийской академии художеств, получив образование живописца, историка искусства, реставратора икон. Осенью того же года он уехал в длительную поездку в Париж, где посещал музеи, изучал французское искусство, делал записи в дневнике. Как и прежде, анализировал увиденное, многое проецируя на свое творчество, размышлял и работал. Жизнь Евгения Климова в XX веке сложилась таким образом, что ему приходилось часто переезжать с места на место, из страны в страну, полноценной мастерской практически никогда не было. Бытовые условия позволяли ему больше реализоваться как графику, а не как живописцу. Однако живописная коллекция работ Климова из нескольких десятков холстов, хранящаяся в Псковском историко-художественном музее-заповеднике, свидетельствует: художник смог решить многие художественные задачи, которые ставил перед собой в годы учебы в Латвийской академии художеств. Пейзажи, написанные в 1930-е годы в Риге, Изборске, Пскове, наполнены искренностью и сердечностью. По тонкому чувству любви, разлитому в этих картинах небольшого формата, по едва уловимому внутреннему трепету зритель ощущает тихую радость художника от причастности к Миру, который он имеет счастье писать. Достигается же выражение этих чувств исключительно художественными средствами, которыми Климов овладевал годами напряженного труда. В ранние студенческие годы он как-то записал по поводу неудавшегося, по его мнению, натурального пейзажа: «Хотел только смиренно и любовно воспринять кусочек мира и больше ничего» (2 марта 1924 года). В тот раз, вероятно, не очень получилось. Но со временем Евгений Евгеньевич, несомненно, обрел умение изображать в своих картинах окружающий мир со смирением и любовью.

Анализ дневников Е.Е. Климова позволил выделить несколько факторов, повлиявших на формирование его творческого метода. Первый из них — профессиональное обучение в Латвийской академии художеств, где мастер осваивал технику живописи, копировал работы известных мастеров (Тинторетто, Ватто, Коро, Гварди). Ключевыми идеями для художника на этом этапе стали важность работы с натуры и необходимость систематического изучения материалов и техник. Вторым фактором стали самоанализ и экспериментирование: Климов постоянно анализировал свои работы, отмечая недостатки и успехи. Его дневники содержат критические оценки собственных достижений и ошибок. На становлении творческого метода художника сказались путешествия

и культурное окружение. Пребывание в эмиграции (общение с И. Шмелёвым, И. Ильиным, М. Добужинским) и кросскультурные контакты с латвийскими, немецкими и французскими коллегами обогатили профессиональный инструментальный мастера. Погружение в родную культуру, поездки в Печорский край (Латгалию), встречи со старообрядцами окончательно укрепили его духовные и эстетические ориентиры, оказали значительное влияние на мировоззрение и манеру живописи. Наконец, еще одним фактором стал синтез западных и восточных подходов в искусстве: Е.Е. Климов отмечал различия между западной живописью, ориентированной на реализм и индивидуальность художника, и восточным искусством, характеризующимся декоративностью и религиозной тематикой, и пришел к выводу о важности синтеза этих подходов в своем творчестве.

Таким образом, к особенностям творческого метода Е.Е. Климова можно отнести, во-первых, исследовательскую активность мастера и поиск индивидуального стиля: его дневники представляют собой своеобразный научный журнал, где он детально фиксирует наблюдения, мысли и открытия, полученные в процессе творчества. Этот подход позволил развить методику последовательного продвижения к новому пониманию сущности искусства. Главным направлением поиска для Климова выступает развитие уникального художественного почерка, позволяющего раскрыть его личное видение мира. Индивидуальные стилистические приемы формируются через глубокие исследования природных феноменов, культуры и человеческого опыта. Во-вторых, творчество Климова отличает переосмысление дихотомии «Восток vs Запад» в искусстве: он преодолевает механическое разделение западной (живописной) и восточной (декоративной) традиций, приходя к синтезу через опыт работы с иконой и пленэрной живописью — такой синкретизм формирует уникальный взгляд на реальность, обогащенный глубокими эмоциями и духовными устремлениями. В-третьих, художественный метод мастера основывается на практике работы с натуры, большое внимание уделяется работе на открытом воздухе, где природа выступает источником вдохновения и объектом глубокого изучения, — именно благодаря такому подходу Климов сумел приблизиться к изображению внутренних состояний и эмоций. В-четвертых, важную роль в формировании взглядов художника на искусство сыграла вера: согласно его убеждениям, истинное искусство должно нести духовное содержание и передавать божественную сущность бытия. Исследование впервые продемонстрировало, как духовные искания Климова (занятия реставрацией икон, общение со старообрядцами) напрямую влияли на его

живописные решения (работу с цветом, тоном, композицией).

Живописному языку Е.Е. Климона свойственно сочетание эмоциональности и непосредственного восприятия природы с яркой декоративностью и символизмом, что определено стремлением мастера объединить лучшие элементы западных реалистичных традиций и восточных декоративных мотивов. Часто в произведениях Климона возникают символы, воплощающие глубокий смысл и взаимосвязанность явлений окружающего мира, они наполнены духовной значимостью. Одним из центральных элементов живописного языка Климона становится разработка цветовой палитры: через эксперименты с цветом и светом

он пытается передать внутреннее настроение, создавая гармоничные соотношения оттенков. Также его живопись отличается натурализмом и интуитивным постижением реальности. Хотя изначально Е.Е. Климов проявлял склонность к академическому искусству, позже он отходил от традиционного следования правилам и осваивал свободную трактовку действительности, передавая эмоции и внутренние состояния через форму и цвет.

Таким образом, творческий метод Евгения Климона характеризуется постоянным поиском гармонии между внутренним миром художника и внешним миром, осознанным подходом к творчеству и глубоким интересом к духовным аспектам искусства.

Список источников

1. Творческий метод : сб. ст. / сост. и ред. В.А. Разумного. М.: Искусство, 1960. 344 с.
2. Безклубенко С.Д. Грани творческого метода: о социальной природе методологии художественного творчества. Киев: Мистецтво, 1986. 197 с. (В пер.)
3. Тимофеев Л. О понятии художественного метода // Творческий метод : сб. ст. / сост. и ред. В.А. Разумного. М.: Искусство, 1960. С. 3–60.
4. Лармин О. Метод, стиль и индивидуальная манера // Творческий метод : сб. ст. / сост. и ред. В.А. Разумного. М.: Искусство, 1960. С. 113–133.
5. Лисицина Я.Ю. Творческий метод архитектора-художника Я.Г. Чернихова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. 267 с.
6. Мережников А.Н. Творческий метод М. Врубеля: проблемы композиции и изобразительной метафоры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. СПб., 2018. 243 с. + Прил. (61 с., ил.).
7. Мушников Е.А. Творческий метод живописца Г.Ф. Борунова: специфика и факторы становления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04; [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. Барнаул, 2013. 229 с.
8. Савко Р.В. Творческий метод Энгра: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12; [Место защиты: МГУ им. М.В. Ломоносова]. М., 1983. 207 с.
9. Тарасов В.Ф. Творческий метод Н.Н. Ге: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12; [Место защиты: МГУ им. М.В. Ломоносова]. М., 1989. 248 с.
10. Шило А.В. Репин: очерки поэтики и творческого метода. Белгород: Белгородский гос. технологический ун-т им. В.Г. Шухова, 2013. 383 с.
11. Романова Е.О. Евгений Климов — наследник традиции русского реалистического портрета // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 172–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.004>.
12. Делакруа Э. Дневник: в 2 т. / пер. с фр. Т.М. Пахомовой. М.: Книжный Клуб Книговек, 2022. 528 с.; 480 с.
13. Краснопевцев Д.М. Живопись, графика, дневники: в 3 т. Т. 1: Дневники 1952–1993 / сост. А. Ушаков. М.: Бонфи, 2006. 192 с.
14. Белобровцева И.В. Леонид Зуров. В тени Бунина. М.: Азбуковник, 2020. 240 с.
15. Бобров Ю.Г. Феномен Изборска. Образы Руси в творчестве художников русского зарубежья // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2025. № 72. С. 115–135. <https://doi.org/10.62625/2782-1889.2025.72.72.008>.
16. Романова Е.О. Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов // Художественная культура. 2023. № 2. С. 92–129. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-92-155>.

References

1. Razumny, V.A. (ed.) (1960) *Creative method* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Bezklubenko, S.D. (1986) *Facets of the creative method: On the social nature of the methodology of artistic creativity*. Kyiv: Mystetstvo. (In Russ.)
3. Timofeev, L. (1960) 'On the concept of artistic method', in Razumny, V.A. (ed.) *Creative method* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo, pp. 3–60. (In Russ.)
4. Larmin, O. (1960) 'Method, style and individual manner', in Razumny, V.A. (ed.) *Creative method* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo, pp. 113–133. (In Russ.)
5. Lisitsina, Ya.Yu. (2017) *The creative method of the architect-artist Ya.G. Chernikhov*. Irkutsk: Irkutsk State University Publishing House.
6. Mereznikov, A.N. (2018) *The creative method of M. Vrubel: problems of composition and visual metaphor*. Cand. Art Sc. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
7. Mushnikova, E.A. (2013) *The creative method of the painter G.F. Borunov: specificity and factors of formation*. Cand. Art Sc. thesis. Barnaul. (In Russ.)
8. Savko, R.V. (1983) *Ingres's creative method*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
9. Tarasov, V.F. (1989) *The creative method of N.N. Ge*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
10. Shilo, A.V. (2013) *Repin: essays on poetics and creative method*. Belgorod: Belgorod State Technological University named after V.G. Shukhov. (In Russ.)
11. Romanova, E.O. (2023) 'Russian émigré artist Evgeny Klimov as an heir to the Russian realistic portrait tradition', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 172–189. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.004. (In Russ.)
12. Delacroix, E. (2022) *The Journal of Eugène Delacroix* [Russian translation]. 2 vols. Translated by T.M. Pakhomova. Moscow: Knizhny Klub Knigovok. (In Russ.)
13. Krasnopevtsev, D.M. (2006) *Painting, graphics, diaries. Vol. 1: Diaries 1952–1993*. Moscow: Bonfi. (In Russ.)
14. Belobrovtsseva, I.V. (2020) *Leonid Zurov. In the shadow of Bunin*. Moscow: Azbukovnik. (In Russ.)
15. Bobrov, Yu.G. (2025) 'Phenomenon of Izborsk. Images of Rus in the art of the Russian artists in exile', *Scientific Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (72), pp. 115–135. doi:10.62625/2782-1889.2025.72.72.008. (In Russ.)
16. Romanova, E.O. (2023) 'The artist and his circle. Russian emigre artist Eugene Klimoff', *Hudozhestvennaya kultura = Art & Culture Studies*, (2), pp. 92–129. doi:10.51678/2226-0072-2023-2-92-155. (In Russ.)

Информация об авторе

Романова Елена Олеговна, академик Российской академии художеств, советник Отделения искусствоведения, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-код (Science Index): 9012-3997.

Information about the author

Elena Olegovna Romanova, Academician of the Russian Academy of Arts, Advisor of the Art History and Art Criticism Department, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-code (Science Index): 9012-3997.

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

Статья поступила в редакцию 02.12.2025; одобрена после рецензирования 27.01.2026; принята к публикации 30.01.2026.

The article was received by the editorial board on 02 December 2025; approved after reviewing on 27 January 2026; accepted for publication on 30 January 2026.



Научная статья
УДК 7.036+7.01+77
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.017

Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия



Сюй Цзинчжу

*Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова,
Москва, Российская Федерация
xu1138629366@gmail.com*



Лаврентьева Екатерина Александровна

*Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова,
Москва, Российская Федерация
strogdesign@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена выявлению ключевых характеристик языка фотоавангарда и анализу возможностей расширения его границ. Цель исследования состоит в уточнении эволюционного пути фотографического языка — от репрезентации действительности к формальному конструированию, от визуальной формы к разработке механизмов восприятия. Методология исследования сочетает исторический, формально-аналитический и теоретический подходы, позволяя всесторонне рассмотреть феномен фотоавангарда и его влияние на дальнейшее развитие фотографии и визуальной культуры. Применение историко-культурологического анализа позволило проследить историческую трансформацию фотографического языка, выявить предпосылки появления и развития фотоавангарда. Для определения общих черт и особенностей разных видов фотографических практик, относящихся к фотоавангарду, использован типологический анализ. Рассмотрение конкретных форм и стилей (абстрактная фотография, фотограмма и типофотография; особенности композиции, освещения, фокусировки, ракурса, фотомонтажа и прочих аспектов), применяемых авторами-фотоавангардистами, основано на формально-стилистическом анализе. Также использованы элементы контекстуального и интертекстуального анализа для оценки влияния социальных, политических и культурных условий, связи между разными видами искусства (живописи, графики, кино) и фотографией. Процесс восприятия зрителем фотографических работ, выявление способов, которыми авторы формируют восприятие аудитории, а также изменения, внесенные авангардом в само понятие художественного образа, рассмотрен с помощью элементов феноменологического анализа. В результате обобщены языковые особенности фотоавангарда, проявляющиеся в использовании ракурса, абстрактной фотографии, фотомонтажа, а также проанализированы их отличия от традиционного фотографического языка. В исследование включены и те виды практик, которые традиционно не относились к фотоавангардным: пикториальная фотография, этнографическая фотография и фотографическая фиксация перформативных действий. Показано, что в организации зрительского восприятия, медиальной логике и стратегиях построения изображения эти практики демонстрируют сходные языковые характеристики. Сделан вывод о том, что фотографический

язык представляет собой открытую визуальную организационную систему, границы которой изменяются в зависимости от развития медиатехнологий и культурных практик, а его переосмысление способствует более глубокому пониманию связи между визуальной экспрессией и механизмами восприятия.

Ключевые слова: фотоавангард, конструктивизм, Александр Родченко, Ман Рэй, фотограф Лан Цзиншань, Маргарет Мид, композитная фотография, фотомонтаж, пикториальная фотография, фотография перформанса, этнографическая фотография

Для цитирования: Сюй Цзинчжу, Лаврентьева Е.А. Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 314–327. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1277>.

Original article

Distinctive features of the language of the photo avant-garde: the question of extending the boundaries of this concept

Xu Jingzhu

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation
xu1138629366@gmail.com

Ekaterina A. Lavrentieva

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation
strogdesign@gmail.com

Abstract. This article is devoted to identifying the key characteristics of the language of photo avant-garde and analyzing the possibilities for expanding its boundaries. The aim of the study is to clarify the evolutionary trajectory of photographic language—from the representation of reality to formal construction, from visual form to the development of mechanisms of perception. The research methodology employed in this study combines historical, formal-analytical, and theoretical approaches to provide a comprehensive examination of the photo-avant-garde phenomenon and its influence on the subsequent evolution of photography and visual culture. By utilizing historical and cultural analysis, this study traces the transformation of photographic language and identifies the prerequisites for the photo-avant-garde's emergence and development. To define the common features and specificities of various photographic practices associated with the avant-garde, a typological analysis was employed. This involved examining specific forms and styles, such as camera angles, photomontage, abstract photography, photograms, and phototypography, as well as characteristics of composition, lighting, and focus, through formal-stylistic analysis. Additionally, elements of contextual and intertextual analysis were utilized to assess the impact of social, political, and cultural conditions, as well as the interconnections between different art

forms such as painting, graphics, and cinema, and photography. Finally, the study also delved into the spectator's perception of photographic works, the methods by which authors shape audience reception, and the changes introduced by the avant-garde to the very concept of the artistic image through phenomenological analysis. As a result, the linguistic features of the photo avant-garde are summarized, manifested in the use of camera angle, abstract photography, and photomontage, and their differences from traditional photographic language are examined. The study also incorporates types of practices that have traditionally not been considered part of the photo avant-garde — pictorial photography, ethnographic photography, and photographic documentation of performative actions. It is shown that, in terms of organizing viewer perception, media logic, and strategies of image construction, these practices exhibit similar linguistic characteristics. The conclusion is drawn that photographic language constitutes an open visual organizational system, the boundaries of which change depending on the development of media technologies and cultural practices, and that its reinterpretation contributes to a deeper understanding of the relationship between visual expression and the mechanisms of perception.

Keywords: photo avant-garde, constructivism, Alexander Rodchenko, Man Ray, photographer Lang Jingshan, Margaret Mead, composite photography, photomontage, pictorial photography, performance photography, ethnographic photography

For citation: Xu, Jingzhu and Lavrentieva, E.A. (2026) 'Distinctive features of the language of the photo avant-garde: the question of extending the boundaries of this concept', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 314–327. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.017.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1277>. (In Russ.)

Введение

В начале XX века авангардные художественные движения поколебали устоявшуюся парадигму фотографии как средства фиксации объективной реальности. Фотоавангард развивался в контексте экспериментов в искусстве — в одних аспектах параллельно им, в других — с некоторым опозданием. А.Н. Лаврентьев, анализируя развитие и трансформацию фотоавангарда, отметил: «Фотография прошла через ... этапы эволюции: от импрессионизма (фотографической вариацией этого направления можно считать пикториализм) через абстрактно-геометрические композиции (отвлеченные формальные композиции в технике фотограммы или фотонатюрморта) — к фотографическому конструктивизму. <...> Фотоавангард проявился в тот момент, когда классический живописный авангард уже завершил свое развитие» [1, с. 242]. Искусствовед акцентирует внимание на том, что фотография стала новым полем для экспериментов и исследований после того, как возможности живописных поисков авангарда были уже исчерпаны. Это более широко отражает тенденцию искусства к новому осмыслению и адаптации прежних стилей и техник к новым контекстам. Так, фотоавангард представляет собой попытку преодолеть традиционные эстетические нормы и технические ограничения классической фотографии с помощью экспериментальных методов и инновационного визуального языка.

Смена задач фотоискусства привела к тому, что фотография перестала рассматриваться прежде всего как средство документальной фиксации, а стала инструментом, позволяющим продуцировать новый опыт восприятия действительности через ракурс, абстрагирование изображения, монтаж. Фотограф перестал быть беспристрастным наблюдателем, лишь регистрирующим происходящее, и превратился в режиссера события, моделирующего отношение зрителя к реальности.

Зачастую исследователи ограничиваются лишь поверхностным формальным анализом стиля и техники, игнорируя тот факт, что авангардная фотография функционирует как активная языковая система, способная формировать собственное высказывание. Переосмысление этой системы позволяет понять, как именно авангард бросал вызов устоявшимся моделям восприятия и трансформировал их — те самые способы и привычки видеть и осмыслять мир, которые глубоко укоренились в культуре.

Цель исследования состоит в уточнении эволюционного пути фотографического языка — от репрезентации действительности к формальному конструированию, от визуальной формы к разработке механизмов восприятия. Работа основана на анализе визуальных материалов и сопоставлении их типологических характеристик с использованием историко-культурного, типологического и формально-стилистического методов.

Также применяются элементы контекстуального, интертекстуального и феноменологического анализа.

Определение и состав языка фотоавангарда

Язык фотоавангарда представляет собой систему изобразительных средств, сформировавшуюся в ходе серии конкретных визуальных экспериментов. Понятие «язык фотоавангарда» в настоящий момент не имеет четких границ, хотя традиционно охватывает радикальные эксперименты европейских и советских фотографов-модернистов: ракурс, композиционную диагональ, абстрактную фотографию (максимальное приближение к предмету съемки, дематериализацию объекта, крупную съемку фактуры предмета), фотомонтаж. Фотоавангард — это эксперимент художественный и технический. В истории советской фотографии он традиционно связывается с деятельностью фотосекции группы «Октябрь», одним из организаторов и руководителей которой был Александр Родченко.

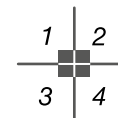
Основные характеристики языка фотоавангарда впервые ярко проявились в авангардной практике 1920-х годов, что наглядно иллюстрируют произведения Александра Родченко, Ман Рэя, Альберта Ренгер-Патча и Ласло Мохой-Надя. Их опыты были направлены на реорганизацию визуального мышления и ознаменовали собой начало новой эпохи в искусстве фотографии. Как пионер советского конструктивизма, Родченко сыграл важную роль в создании авангардного фотографического языка, и в его работах присутствуют почти все элементы языка фотоавангарда 1920–1930-х годов: диагональные композиции, экстремально крупный план, необычные ракурсы и монтаж. В этих произведениях с помощью ракурса и кадрировки выявляется «скрытая» геометрия, присущая пространству или объекту съемки. Родченко дает форсированную перспективу, обеспечивающую остроту восприятия — точку зрения на объекты сверху вниз или снизу вверх, бросая вызов традиционной точке зрения «с пупа» [2, с. 31–39]. Такой подход не только разрушает визуальную инерцию зрителя, но и тренирует его взгляд на повседневные вещи, что приводит к новому их пониманию и новому перцептивному опыту.

В 1920 году Родченко впервые выдвинул концепцию «города с верхним фасадом», которая состояла в том, чтобы поднять город над землей и сделать каждое здание причалом для дирижаблей. Он считал, что в будущем люди будут более склонны рассматривать города с воздуха, а не с тротуара на земле. В своих фотографиях он также рассматривает развитие современных городов и многослойную структуру будущих

пространств с помощью экстремальных ракурсов, демонстрируя уникальный взгляд на будущую урбанизацию. Нисходящая перспектива (ил. 1) позволяет увидеть и понять всю социальную структуру; в то время как восходящая перспектива (ил. 2) демонстрирует восходящую тенденцию развития и дух исследования будущего, отражая стремление человечества к технологическому прогрессу и социальному развитию. Эти визуальные символы помогают Родченко сконструировать будущий мир, полный возможностей, практическим воплощением этой задачи стала его знаменитая серия фотографий спортивного общества «Динамо» (ил. 3), где именно съемка с экстремально высокой точки стала ключевым художественным приемом. Именно такой ракурс создавал ритмичную композицию, формируя монументальный коллективный образ. Сверху индивидуальность спортсменов полностью растворялась в общей геометрической структуре, создавая на плоскости снимка почти архитектурную композицию, невидимую с уровня земли. Таким образом, Родченко осуществляет ключевую задачу авангарда — «остранение», заставляя зрителя аналитически взглянуть на структуру нового, коллективного тела. Его вмешательство в процесс видения происходит именно через выбор точки съемки, через оптику [3].

Если в случае Родченко пространственное вмешательство в процесс зрительного восприятия осуществлялось через выбор ракурса, то Ман Рэй исходил из технологической основы получения изображения, исследуя механизмы формирования фотографического языка. Его серия «рейограмм» полностью исключала камеру как медиатор зрительного акта: предметы помещались непосредственно на светочувствительную бумагу, и посредством экспонирования формировалось теневое изображение. Этот процесс нарушал визуальное тождество между фотографическим образом и реальным объектом; так, в работе «Спираль» (1922, ил. 4) изображение уже не соотносилось с реальностью, а становилось остаточным следом взаимодействия света, предмета и времени. В данном случае фотографический образ утрачивает повествовательную и референциальную функции, а его смысл формируется исключительно через формальную организацию изображения и зрительные ассоциации воспринимающего.

О.Н. Аверьянова, исследуя творческий путь Ман Рэя, пишет: «Значительное воздействие на процессы формирования современных смыслов и форм искусства оказала научно-техническая революция конца XIX – начала XX века. Создание новых технических средств повлияло в том числе на рождение альтернативных визуальных форм искусства, моделирование нового языка



1. А.М. Родченко.
Двор ВХУТЕМАСа.

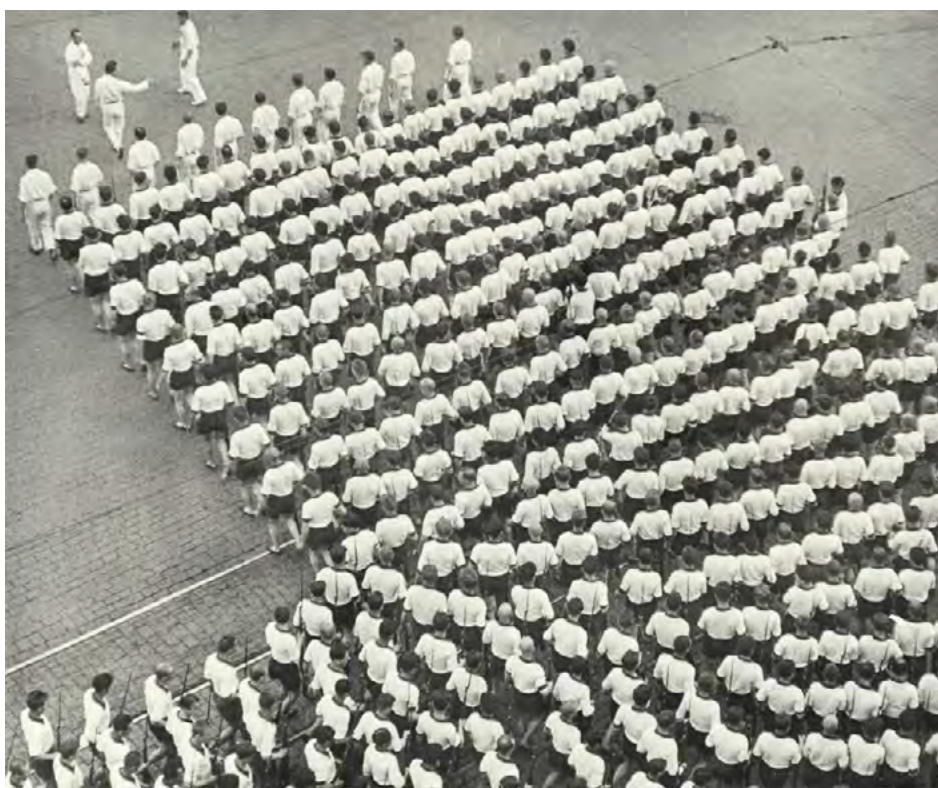
1927.

Серебряно-желатиновый
отпечаток.

17,7 × 23,3.

Мультимедиа
арт музей, Москва.

Источник: russiainphoto.ru



2. А.М. Родченко.
Угол дома.

Из серии
«Дом на Мясницкой».

1925.

Серебряно-желатиновый
отпечаток.

Мультимедиа
арт музей, Москва.

Источник: russiainphoto.ru

3. А.М. Родченко.
Колонна «Динамо».
Спортивный парад
на Красной площади.

1935.

Серебряно-желатиновый
отпечаток.

Мультимедиа арт музей,
Москва.

Источник: [3, с. 180]

и установление новых средств выразительности» [4, с. 109]. «Фотограммы» Ман Рэя окончательно выводят фотографическое изображение в сферу нереалистического, де-нарративизированного абстрактного видения. В этих работах контур, тень и граница становятся основными носителями визуальной информации, тогда как тождественность, положение и масштаб объектов намеренно устраняются. Зритель сталкивается с единицами изображения, которые невозможно опознать, но которые обладают высокой формальной выразительностью. Такая открытость и неопределенность в конструировании смысла составляет одну из фундаментальных характеристик языка фотоавангарда.

Альберт Ренгер-Патч, будучи представителем языка абстрактной фотографии в рамках «Новой

вещественности», исходил из необходимости возвращения фотографии к ее медиальной сущности, то есть к углубленному наблюдению за структурой объектов через объектив камеры. В серии «Мир прекрасен» Ренгер-Патч создал ряд изображений промышленных деталей, оконных решеток, водопроводных труб и других объектов, выполненных в предельно лаконичной, упорядоченной и ритмически повторяющейся манере (ил. 5). Эти изображения нередко предстают в форме, близкой к геометрическому орнаменту, что придает им выраженную плоскостность и ритмичность. По словам А.Н. Фоменко, «авангардная фотография построена на деформациях, на визуальных парадоксах и смещениях, на «неузнавании» знакомых вещей и мест, на нарушении конвенций классической репрезентации, выстроенной по правилам

4. Ман Рэй. Спираль.

1922.

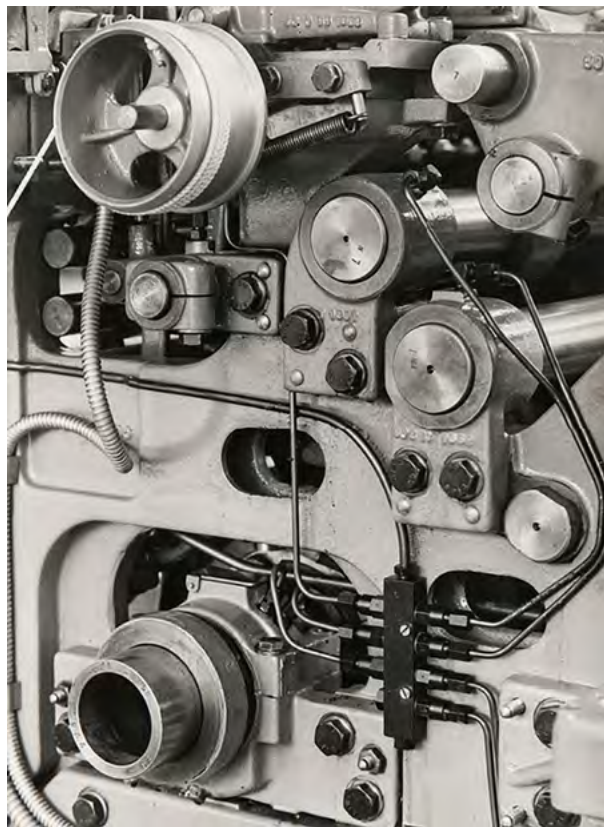
Рейограмма,
серебряно-желатиновый отпечаток.

22,9 × 17,5.

Чикагский институт
искусств.

Источник: Art Institute
of Chicago, artic.edu

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES



5. Альберт Ренгер-Патч. Детали машин.

1928.

Серебряно-желатиновый отпечаток.

Источник: artsy.net

6. Ласло Мохой-Надь. Динамика большого города.

1925.

Типофотография.

Источник: [7, p. 22]

прямой перспективы» [5, с. 184]. Под объективом Патча реальный мир сводится к графическим единицам. В композициях акцент делается на симметрии, повторении и формальных отношениях, а не на контексте, повествовании или сюжете.

Абстрактность данного фотографического языка обусловлена не технической обработкой или субъективным воображением, а извлечением из реальности ее «формальной структуры». Подобная стратегия Ренгера-Патча отражает фундаментальный сдвиг от описания мира к организации зрительного опыта, предлагая рациональный и упорядоченный вариант конструктивной модели для языка фотоавангарда.

В 1920-х годах Мохой-Надь экспериментировал с монтажом фотоизображений, создавая то, что он называл «типофото», то есть сочетание типографики и фотографии, производящее новый тип коммуникации, являющийся одновременно визуальным и текстовым. По его собственному определению, «типофото — это наиболее визуально точное воспроизведение коммуникации» [6, p. 39].

Экспериментальный подход, использование фотографии как средства коммуникации и вызов традиции роднит типофото с фотомонтажом. Источником обеих техник является модернистский отказ от статичного изображения и прямолинейной перспективы. Если фотомонтаж разрушает представление о едином, целостном изображении путем наложения множества фотографических

элементов, то типофото преодолевает границы между текстом и изображением (ил. 6). Подобная межмедийная интеграция в языковой практике превращает фотографию из изолированного акта создания изображения в один из узлов современной системы визуальной коммуникации, тем самым формируя новые способы восприятия.

Анализ творчества Родченко, Ман Рэя, Ренгера-Патча и Мохой-Надя показывает, что структура языка фотоавангарда имеет многомерный характер: архитектура зрительного восприятия, механизмы генерации изображения, принципы формальной организации и интеграции информации совместно участвуют в процессе конструирования смысла. Эта языковая система разрушает тождество между фотографией и реальностью, превращая фотографию в сложный механизм построения визуальности, организации значения и управления процессами восприятия.

Расширение границ понятия языка фотоавангарда

Исходя из приведенного выше определения и характеристики форм языка фотоавангарда, в современной теории изображения Ариэлла Азулай предлагает ключевую перспективу для переоценки конструкта понятия «авангард». В своей книге «Гражданский договор фотографии» она утверждает, что фотографию следует рассматривать не просто как произведение искусства или инструмент фиксации реальности, а как публичный



7. Ансел Адамс.
Восход луны Эрнандес.
1941.
Серебряно-желатиновый
отпечаток.
40,6 × 50,8.
Галерея Джозефа
Беллоуза, Ла-Хойя, США.
Источник:
josephbellows.com

процесс, в котором происходит взаимодействие и перераспределение власти между зрителем, снимаемым и фотографом. Азулай призывает уделять внимание тем визуальным практикам, которые обладают выраженной политической и социальной контекстуальной экспериментальностью [8]. Отсюда возникает вопрос: ограничивается ли экспериментальность фотографического языка лишь формальными инновациями классического авангарда — такими как использование ракурса, монтаж или абстрактная фотография, — или же существуют недооцененные фотографические практики, обладающие социальным и культурным измерением эксперимента? В связи с этим представляется необходимым расширить границы понятия «язык фотоавангарда» и вновь обратиться к тем видам фотографической деятельности, которые не были включены в канон истории фотоавангарда, но в своей зрительской организации и технических приемах демонстрируют

экспериментальность и авангардный характер. Фотоавангард — это прежде всего революция зрительного мышления, которая проявила себя через технологический и художественный эксперимент.

Пикториальная фотография обычно рассматривается в истории фотографии как направление, противопоставленное модернизму; она акцентирует живописность, субъективность и лиричность изображения. Однако подобный акцент упускает из виду экспериментальный потенциал пикториализма в построении фотографического языка. Американский фотограф Ансель Адамс и китайский фотограф Лан Цзиншань представляют два пути в рамках этой практики; применяя различные методы работы с изображением, они внесли в фотографический язык инновационные измерения, требующие нового осмысления.

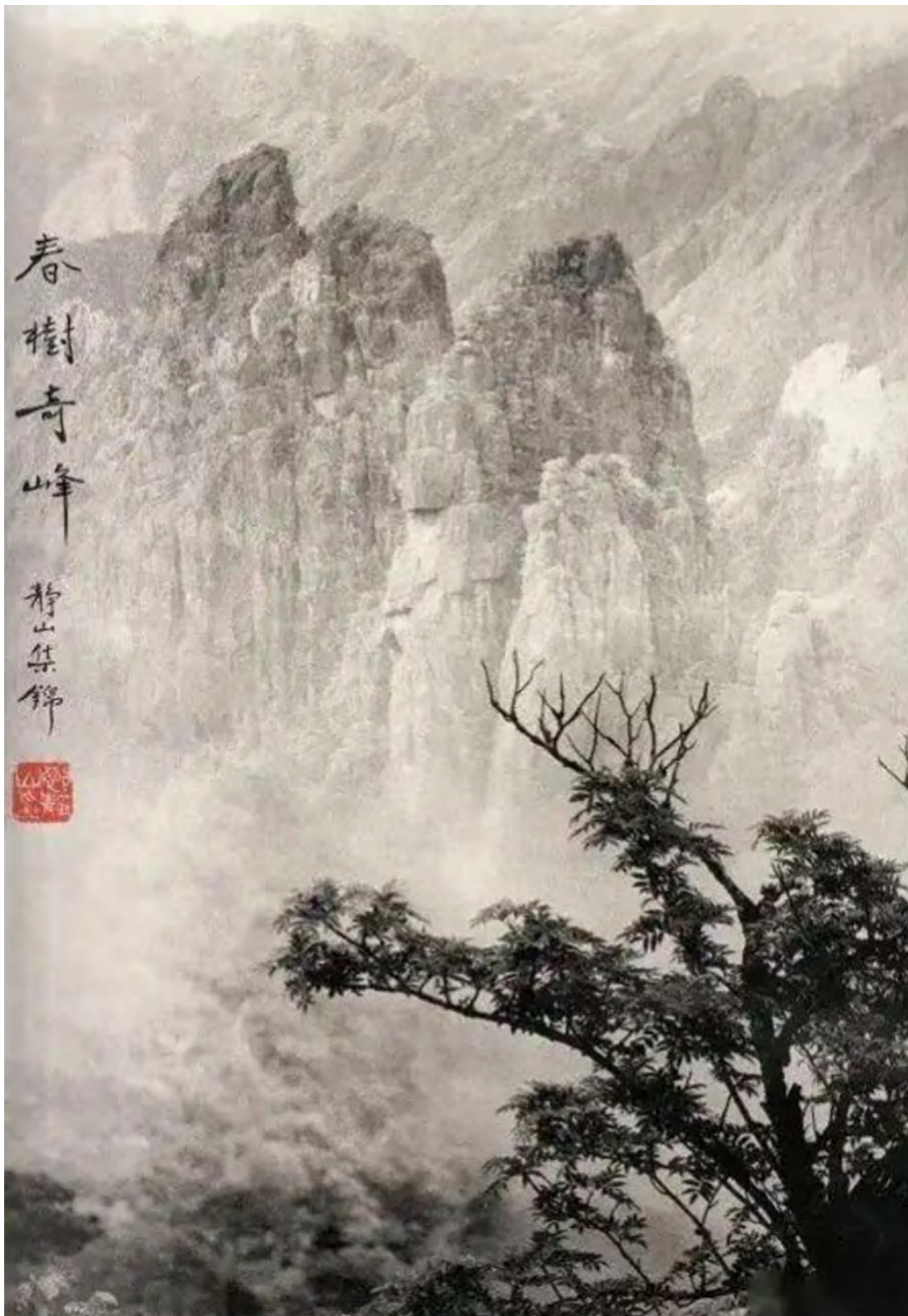
Альберт Ренгер-Патч является одной из ключевых фигур «новой вещественности» в фотографии, стилистическая основа которой восходит

8. Лан Цзиншань.
Весеннее дерево
и величественные
вершины.

1934.

Композитная фотография,
серебряно-желатиновый
снимок.

Источник: [10, ил. 31]





9. М. Мид, Г. Бейтсон.
И Карса и его мать,
Мен Сингин, несут
дрова.

1936.

Фотография.

Источник: [14]

к традиции «прямой фотографии». Последняя исходила из необходимости предельно четкой и технически точной фиксации объекта, акцентирова объективность изображения и максимальную передачу деталей. Ансель Адамс и возглавляемая им группа «f/64» выступали последовательными приверженцами данного подхода, утверждая, что фотография должна быть свободна от ретуши и субъективных интервенций, правдиво и непосредственно раскрывая сущность изображаемого объекта. Подобная установка отражала глубокое осмысление медиальной природы фотографии как визуального языка, организующего реальность посредством света и структуры. Адамс подчеркивал, что фотограф обязан, подобно композитору, точно контролировать ритм и структуру изображения; его знаковая работа «Восход луны, Эрнандес» (ил. 7) демонстрирует композиционную логику порядка, равновесия и напряжения в изображении природного ландшафта. С точки зрения технической стратегии подобный вариант пикториальной фотографии исключал случайность «моментального

снимка», достигая перехода от простого воспроизведения реальности к ее визуальному конструированию посредством контроля, переорганизации и интерпретации. Это позволяет заключить, что сущность фотоавангарда определяется не столько радикализмом визуального стиля, сколько изменением структуры видения и реорганизацией образного порядка.

В книге «Вальтер Беньямин и медиа: зрелище современности» отмечается, «что в авангардной фотографии взаимосвязи визуальных элементов и способы их сочетания не только влияют на общую выразительность изображения, но и обладают техническим потенциалом, влияющим на понимание и восприятие образов в процессе создания и воспроизведения фоторабот» [9, р. 110]. Композитная фотография Лан Цзиншаня создавалась посредством многократного наложения негативов и монтажа в фотолаборатории, что позволяло органично соединять элементы природного пейзажа в единую композиционную схему. Так, в работе «Весеннее дерево и величественные вершины»

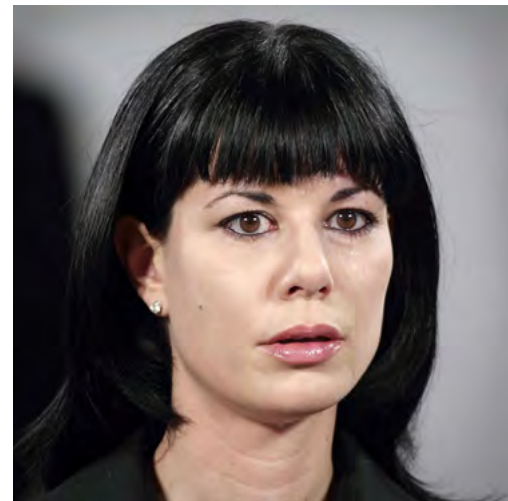
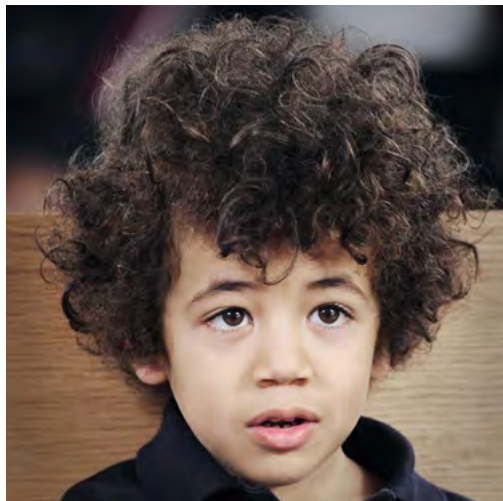
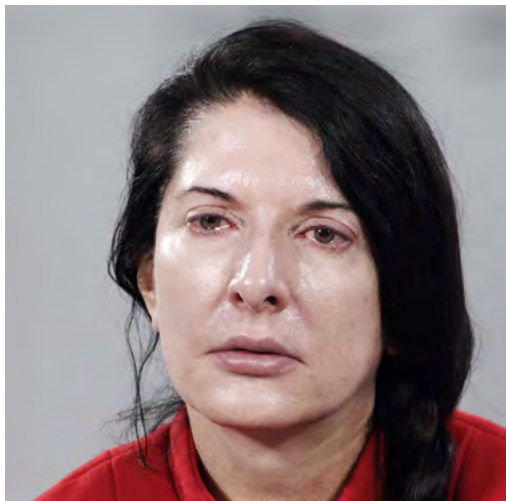
10 | 11 | 12

10. **Марко Анелли.**
Марина Абрамович
во время перформанса
«В присутствии
художника».

2012.

Фотография.

Источник: marcoanelli.com



11. **Марко Анелли.**
Марина Абрамович
во время перформанса
«В присутствии
художника».

2012.

Фотография.

Источник: marcoanelli.com

12. **Марко Анелли.**
Марина Абрамович
во время перформанса
«В присутствии
художника».

2012.

Фотография.

Источник: marcoanelli.com

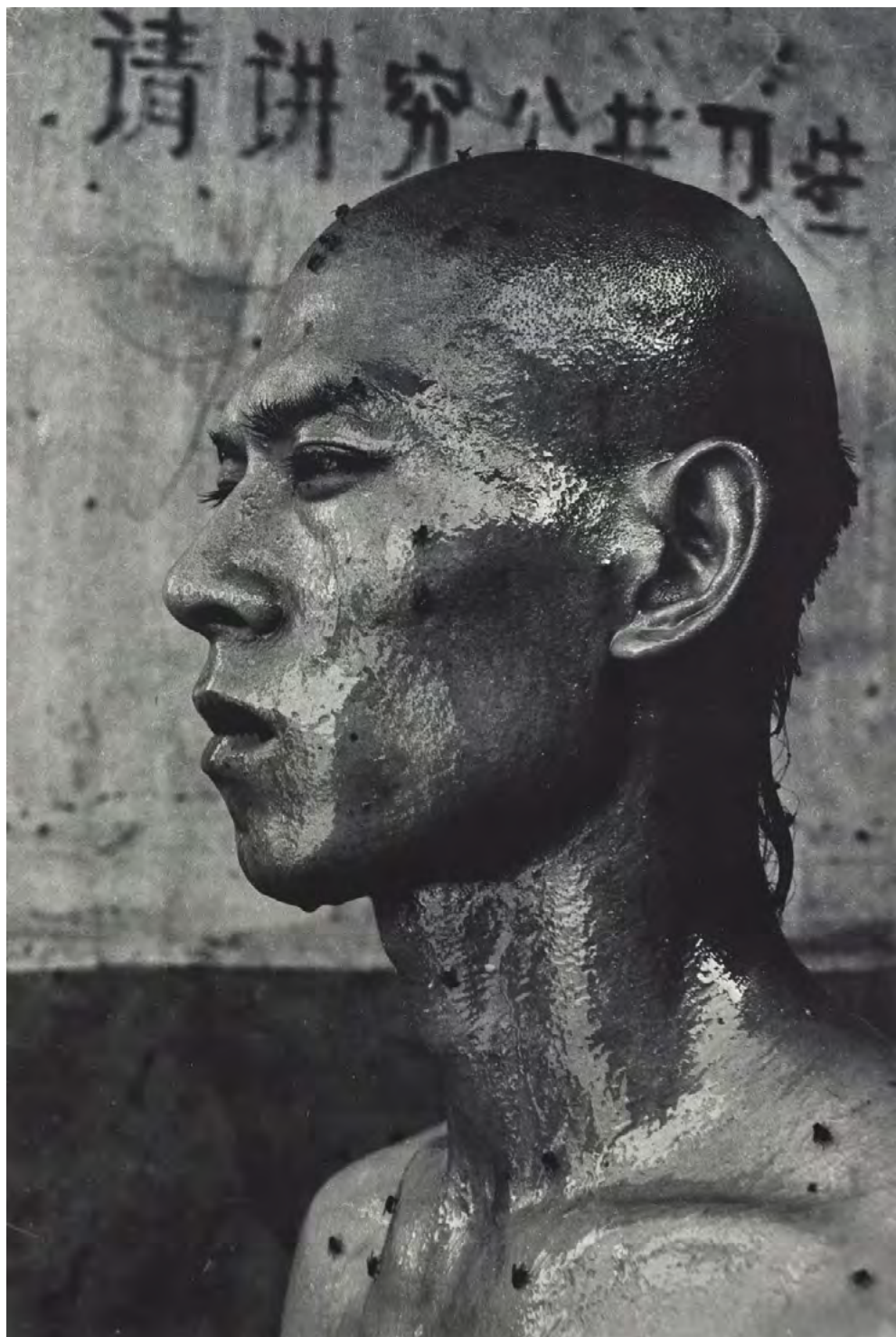
(ил. 8) структура изображения восходит к принципам «рассеянной перспективы» и «взаимодействия пустоты и заполненности» китайской традиционной пейзажной живописи, акцентируя ритм кадра и внутреннюю «жизненную энергию», конструируя нелинейное пространство восприятия. Этот метод синтезирует конфуцианское чувство порядка и даосское представление о природе, отражая уникальное понимание соотношения природы и эстетики в китайской философии. В отличие от европейского фотоавангарда, ориентированного на механическую точку зрения и динамику, визуальный язык Лан Цзиншаня отличается сдержанностью и созерцательностью, но при этом обладает столь же выраженной структурностью. Именно благодаря этой укорененной в национальной культуре и независимой от западных парадигм изобразительной практике он расширил географические и культурные границы языка фотоавангарда.

Фотоавангард, сформировавшись как самостоятельное направление в рамках развития искусства 1920–1930-х годов, сегодня ассоциируется не только с экспериментом техническим и художественным, но и с новой ролью фотографии в медиапространстве — она стала инструментом визуальной коммуникации, средством воспитания нового визуального мышления. В связи с этим различные направления в искусстве фотографии, утвердившиеся во второй половине XX века и опирающиеся на идею создания документа события, продолжающие традицию эксперимента, могут рассматриваться как «вторая волна» фотоавангарда, формы рефлексии на фотографические практики 1920–1930-х годов. При этом на рубеже XX–XXI веков характерные приемы фотоавангарда осознаются уже как неотъемлемая часть профессиональной культуры.

О «проеекционизме» как важнейшей идее русского авангарда пишет Андрей Смирнов, указывая

на то, что, согласно теории Соломона Никритина, «настоящий художник создает ... проекты или “проекции”, то есть свои идеи, концепции в отношении предметов или явлений. <...> Художник-проеекционист создает не законченное художественное произведение, но диаграммы, макеты, тексты, несущие в себе идеи по поводу будущего искусства, музыки, науки, технологии и т.д. Это “семена” или “вирусы”, заражающие окружающих энергией творчества. <...> Результатом воздействия на зрителя произведения искусства проекционизма является не чувство эстетического удовлетворения, а творческий импульс, побуждающий к развитию идеи, движению вперед. Поэтому истинный результат такого рода искусства следует искать в будущем, в работах художников, успешно “инфицированных” проекционистской идеей» [11, с. 126]. В отношении фотоавангарда, опираясь на идеи «проеекционизма», можно сказать, что была создана концепция осознания действительности, где фотография становилась средством познания мира, переосмысления его эстетических ценностей, инструментом, способным формировать мировоззрение человека. Действительность может меняться, но «оптика» фотоавангарда задает определенный «ракурс» восприятия реальности, который может быть экстраполирован в будущее, применим уже вне стилевых тенденций как профессиональный метод, что и произошло с жанром фоторепортажа.

Один из наиболее характерных примеров здесь — индустриальные серии современного фотографа Максима Мармура (род. 1968). Долгое время он проработал фотокорреспондентом в газетах Омска, затем в «Московских новостях». С начала 2000-х занимается авторскими проектами, среди которых серия «Люди угля» (2016) стала одной из самых ярких — своего рода фотографической симфонией, созвучной музыкальным произведениям Александра Мосолова («Завод. Музыка машин»,



13. **Жун Жун.**
Чжан Хуан во время перформанса «12 квадратных метров».
1994.
Фотография.
Источник: sothebys.com

14. **Жун Жун.**
Чжан Хуан после перформанса «12 квадратных метров» очищает тело.
Серия фотографий.
Источник: mutualart.com

1928). Снятая изначально по заказу Сибирской угольной энергетической компании, впоследствии эта фотосерия обрела свободу и самостоятельность, породив новые смыслы, став символом не только конкретной профессиональной деятельности, но и процесса освоения недр земли как такового. Ирина Чмырёва увидела в снимках Мармура «симбиоз человечества и созданной им техники», сравнив увиденное фотографом с космическим ландшафтом, а самих героев — с покорителями далеких планет [12, с. 395]. Мармур наследует традиционные приемы модернистской фотографии: язык фотоавангарда использует как средство создания индустриального эпоса. Строит

серию как полноценный репортаж-рассказ, чередуя ракурсы и точки съемки, перемежая жанровые сцены крупными фрагментами, где на первый план выходит фактура — припорошенные угольной пылью руки рабочих. Его снимки отличают чистота и предельная выверенность композиции кадра, граничащая с математической точностью там, где речь идет о съемках инженерных конструкций или индустриальных пейзажей, — он упорядочивает реальность, выявляя скрытые в ней графические ритмы.

Этнографическая фотография традиционно рассматривается в рамках ее документальной функции, выступая вспомогательным

инструментом антропологических и социологических исследований, но при этом именно благодаря этому фактору оказывается включена в поле влияния важнейших приемов фотоавангарда. В полевых исследованиях на Бали американские антропологи Маргарет Мид и Грегори Бейтсон широко использовали фотографию, стремясь посредством изображений запечатлеть язык тела, ритуалы и эмоциональные состояния местных жителей. Эти фотографии представляют собой структурированную визуальную карту, предназначенную для систематической классификации социальных форм поведения. Например, в книге «Взросление на Бали» [13] фотографии организованы по определенным тематическим разделам, таким как «отношения матери и ребенка», «коллективное поведение», «подавление эмоций» (ил. 9). Каждая серия изображений формирует собственный ритм и систему контрастов, а ее внутренняя логика значительно превосходит простое суммирование фрагментов, характерное для обычной документальной фотографии. Подобная этнографическая фотография зачастую строится на приемах классификации, сопоставления и повторения изображений, формируя упорядоченную визуальную структуру. Фотограф, работая вокруг определенной темы, осуществляет съемку, а затем параллельно представляет изображения, происходящие из различных контекстов, создавая визуальный ритм и многослойность восприятия. Зритель, перемещая взгляд между снимками, устанавливает связи, различает контрасты и в конечном счете получает структурированное понимание культурного явления. Этот порядок, построенный из изображений, имеет точки соприкосновения с авангардной фотографией, ориентированной на проектирование механизмов восприятия, и предоставляет важный материал для осмысления эволюции языковых форм изображения в рамках академической системы.

Перформанс как художественная форма, использующая тело, время и пространство в качестве медиума, благодаря своей событийной природе и неповторимости делает фотографию незаменимым средством фиксации. Однако подобная «фиксация» вовсе не является нейтральным воспроизведением реальности, а зачастую становится важнейшей составляющей концептуального высказывания перформанса. Марко Анелли выступил в качестве официального фотографа крупной выставки Марины Абрамович «В присутствии художника», проходившей в 2010 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке (MoMA). Он сделал портрет каждого зрителя, вступившего в безмолвный зрительный контакт с Абрамович, и впоследствии систематизировал эти изображения, опубликовав их в виде фотокниги, ставшей

значимым продолжением и визуальным архивом данного проекта (ил. 10–12). Эти фотографии не только фиксировали процесс взаимодействия Абрамович со зрителями, но и посредством выбора, монтажа и распространения изображений конструировали «публичность» и «социальный дискурс» этого произведения.

Ранние произведения китайского художника Чжан Хуана, например «12 квадратных метров» (ил. 13–14), включали радикальные телесные практики: он помещал свое тело в выгребную яму, подвергаясь укусам насекомых. Современный фотограф Жун Жун задокументировал весь процесс данного перформанса; впоследствии именно эти изображения стали основным способом включения произведения в музейную и издательскую системы. В данном случае фотографический ряд не только воспроизводил сам акт перформанса, но и структурировал память о нем [15]; здесь фотография — и документальная фиксация, и в большей мере структурирующая инстанция, переводящая перформанс после его завершения в форму, доступную для просмотра и распространения [16]. В визуальной фиксации перформативных практик фотография не выполняет задачу «показа события» в его непосредственной протяженности, а скорее участвует в реконфигурации смысла уже после завершения перформанса, используя приемы редактирования, упорядочивания и публикации. Зритель, обращаясь к этим изображениям, в процессе созерцания постепенно формирует собственное понимание действия, причем этот процесс отличается высокой степенью вовлеченности и включает ассоциативные, мемориальные и эмоциональные уровни восприятия. Подобный языковой механизм в способах организации визуального порядка демонстрирует глубокое родство с логикой конструирования взгляда и построения изображения, свойственной фотоавангарду, и тем самым служит методологическим ориентиром для расширения границ визуального языка.

Язык фотоавангарда представляет собой динамический механизм визуального восприятия, который посредством инноваций в структуре изображения, конструирования траектории взгляда и мобилизации культурного контекста преодолевает ограничения стилевых ярлыков, формируя открытую систему производства визуальных смыслов. Переосмысление этих экспериментальных практик не только расширяет границы фотографического языка, но и предлагает новые теоретические перспективы для анализа процессов порождения значения изображения.

Выводы

Развитие фотоавангарда в первой трети XX века сопровождалось переходом фотографического

языка от документальности к структурному построению изображения. Посредством таких форм, как ракурсная съемка, фотограмма, абстрактная фотография и типофотография, фотографы и художники — А. Родченко, А. Ренгер-Патч, М. Рэй, Л. Мохой-Надь — постепенно выводили изображение за пределы объективного воспроизведения, ориентируя его на управление механизмами восприятия и формирование визуального языка, сосредоточенного на структуре и порядке. Эта языковая система сформировала визуальные основы современной фотографии и задавала методологическую логику последующих экспериментов с изображением.

Практики отдельных направлений, таких как этнографическая и перформативная фотография, наряду с развитием модернизма, способствовали расширению границ языка фотографии. Эти работы не всегда опирались на радикальность стилистики, а включались в процесс формирования модернистского и авангардного языка за счет преобразования внутренней структуры изображения и пересмотра его связи с актом восприятия. В ряде контекстов фотография ассимилировала

локальный визуальный опыт и опиралась на национальные художественные традиции и системы знаний: например, Лан Цзиншань, обращаясь к китайской живописи, интегрировал философские представления о текучести времени и природе, формируя образную систему с выраженным восточным духовным началом в рамках направления, известного как китайский пикториализм; Маргарет Мид и ее коллеги в антропологической фотографии акцентировали документальную фиксацию культурных практик, благодаря чему изображение не только передавало информацию, но и участвовало в формировании визуального механизма межкультурного понимания как научное свидетельство. Таким образом, фотографическое изображение становилось элементом культурной структуры, а не продуктом узко определенного стиля. Язык фотоавангарда в этом смысле проявляет открытость, выходящую за рамки традиционных исторических классификаций, будучи не только художественным направлением, но и визуальным методом, который постоянно вмешивается в отношения между изображением и актом видения.

Список источников

1. Лаврентьев А.Н. Эксперименты: фотографический конструктивизм // Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. Фотография — искусство. М.: Издательская программа Интерроса, 2006. С. 242–257.
2. Родченко А.М. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
3. Лаврентьева Е.А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2025. № 5. С. 159–190. <https://doi.org/10.17323/3034-2031-2025-5-159-190>.
4. Аверьянова О.Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду : дис. ... докт. искусствоведения. М., 2021. 598 с.
5. Фоменко А.Н. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства. СПб.: СПГУТД, 2011. 204 с.
6. Moholy-Nagy L. Painting, photography, film / transl. by Janet Seligman. London: Lund Humphries, 1969. 150 p.
7. Elcott N.M. The cinematic imaginary and the photographic fact: media as models for 20th century art // PhotoResearcher. 2018. № 29. P. 7–23.
8. Azoulay A. The civil contract of photography. Princeton: Princeton University Press, 2021. 533 p.
9. 康在镐. 译者: 孙一洲. 本雅明论媒介. 北京: 中国传媒大学出版社. 2019年. 263页 [Кан Джэхо. Вальтер Беньямин и медиа: зрелище современности / перевод Сунь Ичжоу. Пекин: Издательство Китайского университета коммуникации, 2019. 263 с.]. (На кит. яз.)
10. 郎静山, 陈申. 摄影大师郎静山. 北京: 中国摄影出版社, 2003年. 202页 [Лан Цзиншань. Мастер фотографии. Пекин: Чжунго шеин чубань шэ, 2003. 202 с.]. (На кит. яз.)
11. Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: Гараж, 2020. 400 с.
12. Чмырёва И.Ю. Лексикон русской фотографии XX–XXI вв. М.: Индрик, 2022. 944 с.
13. Sullivan G. Margaret Mead, Gregory Bateson, and highland Bali: fieldwork photographs of Bayung Gedé, 1936–1939. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 203 p.
14. Mead M., Bateson G. Balinese character: a photographic analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.
15. Антонян М.А. Особенности рецепции перформанса (на материале работ Марины Абрамович) : автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2015. 22 с.
16. 林小平. 全球主义还是民族主义—蔡国强、张洹和徐冰在纽约. 美术观察, 1999年第11期, 頁8–9 [Линь Сяопин. Глобализм или национализм — Цай Гоцянь, Чжан Хуань и Сюй Бин в Нью-Йорке // Художественное обозрение. 1999. № 11. С. 8–9]. (На кит. яз.)

References

1. Lavrentyev, A.N. (2006) 'Experiments: photographic constructivism', in Lavrentyev, A.N. *Alexander Rodchenko. Photography is an art*. Moscow: Izdatelskaia programma Interrosa, pp. 242–257. (In Russ.)
2. Rodchenko, A.M. (1928) 'The paths of modern photography', *Novyi LEF = New LEF*, (9), pp. 31–39. (In Russ.)
3. Lavrentieva, E.A. (2025) 'Alexander Rodchenko: "The camera lens is the apple of the eye of a cultured person in a socialist society"', *HSE University Journal of Art & Design*, (5), pp. 159–190. (In Russ.)
4. Averyanova, O.N. (2021) *Man Ray as a modernist photographer: from pictorial experiments to an artistic brand*. Dr. Sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
5. Fomenko, A.N. (2011) *Soviet photographic avant-garde and the concept of production and utilitarian art*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. (In Russ.)
6. Moholy-Nagy, L. (1969) *Painting, photography, film*. London: Lund Humphries.
7. Elcott, N.M. (2018) 'The cinematic imaginary and the photographic fact: media as models for 20th century art', *PhotoResearcher*, (29), pp. 7–23.
8. Azoulay, A. (2021) *The civil contract of photography*. Princeton: Princeton University Press.
9. Kang Jae-ho. Ben ya ming lun mei jie. 2019 [Kang, J. (2019) *Walter Benjamin and media: the spectacle of modernity*. Beijing: Communication University of China Press]. (In Chinese)
10. Lang Jingshan. Sheying dashi Lang Jingshan. Beijing: Zhongguo Sheying chuban she, 2003 [Lang, Jingshan (2003) *Lang Jingshan: Master Photographer*. Beijing: Zhongguo Sheying chuban she]. (In Chinese)
11. Smirnov, A. (2020) *In search of lost sound. Experimental sound culture of Russia and the USSR in the first half of the 20th century*. Moscow: Garage. (In Russ.)
12. Chmyreva, I.Yu. (2022) *Lexicon of Russian photography of the 20th–21st centuries*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
13. Sullivan, G. (1999) *Margaret Mead, Gregory Bateson, and highland Bali: fieldwork photographs of Bayung Gedé, 1936–1939*. Chicago: University of Chicago Press.
14. Mead, M. and Bateson, G. (1942) *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
15. Antonian, M.A. (2015) *Features of the reception of performance art (based on the works of Marina Abramović)*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
16. Lin Xiaoping. Quan qiu zhu yi hai shi min zu zhu yi—Cai Guo qiang, Zhang Huan he Xu Bing zai Niu yue. 1999 [Lin, Xiaoping (1999) 'Globalism or nationalism — Cai Guoqiang, Zhang Huan, and Xu Bing in New York', *Mei shu guan cha = Art Observation*, (11), pp. 8–9]. (In Chinese)

Информация об авторах

Сюй Цзинчжу, аспирантка, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, xu1138629366@gmail.com.

Лаврентьева Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, strogdesign@gmail.com.

Information about the authors

Xu Jingzhu, Postgraduate Student, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation, xu1138629366@gmail.com.

Ekaterina Alexandrovna Lavrentieva, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation, strogdesign@gmail.com.

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 02.12.2025; принята к публикации 08.12.2025.

The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 02 December 2025; accepted for publication on 08 December 2025.

Искусство Евразии. 2026. № 1 (40). С. 328–351. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (1), pp. 328–351. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 7.03:739.4(470.51)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.018

История Воткинска, отлитая в металле

Карпеева Алла Павловна



МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска», Воткинск, Российская Федерация
allalununya@xmail.ru

Аннотация. Статья призвана обобщить и систематизировать сведения о формировании и развитии литейного дела на Воткинском заводе в XIX – начале XX века. Рабочие-литейщики Воткинска в короткий срок достигли высокого мастерства и создали линейку разнообразной продукции: от предметов мелкой пластики до хозяйственно-бытовых и монументальных. Однако, в отличие от каслинских и кусинских изделий, работы местных мастеров бытовали локально, находили свое распространение в пределах заводского поселения и практически не были известны за его пределами. Отмечается, что большинство отливок не имело заводского клейма либо клейма мастера. Поэтому атрибуция изделий представляет большую сложность, но, как показало исследование, некоторые оригинальные вещи мастеров XIX века, представленные в музеях города и завода, стали символами современного города и органично вошли в культурный код Воткинска. Основной задачей является определение ключевых особенностей изделий местных мастеров-литейщиков и оценка возможности использования их творческого потенциала для дальнейшей организации городского общественного пространства. Историко-культурный анализ позволил глубже раскрыть преемственность традиций заводского мастерства. Впервые проанализированы публикации местных краеведов, в частности Э.И. Гаевского, изучавшего историю чугунного литья. На основе архивных материалов он открыл забытые имена мастеров, однако его работы, выполненные на высоком научном уровне, так и не получили широкой известности за пределами города.

Ключевые слова: Воткинский завод, художественная обработка металла, литейное дело, культурный код, публикации краеведов

Для цитирования: Карпеева А.П. История Воткинска, отлитая в металле // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 328–351. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1278>.

Original article

The history of Votkinsk cast in metal

Alla P. Karpeeva

Museum of History and Culture of Votkinsk, Votkinsk, Russian Federation
 allalununya@xmail.ru

Abstract. The article aims to synthesize and systematize data on the formation and development of the foundry industry at the Votkinsk Plant during the 19th and early 20th centuries. The foundry workers at Votkinsk rapidly attained high levels of proficiency, creating a diverse product line ranging from small-scale sculptures to utilitarian and monumental pieces. However, unlike the products of Kasli and Kusa, the works of local masters remained localized within the factory settlement and were virtually unknown beyond its borders. It is noted that most castings lacked a factory mark or a master's stamp, making attribution particularly challenging. Nevertheless, research demonstrates that certain original 19th-century pieces preserved in local and factory museums have become symbols of the modern city and are now integral to the cultural code of Votkinsk. The primary objective of this study is to identify the key characteristics of local foundry work and evaluate the potential of this creative heritage for the further development of urban public spaces. A historical and cultural analysis has provided a deeper understanding of the continuity of industrial craftsmanship traditions. For the first time, the publications of local regional historians — specifically E.I. Gaevsky, who researched the history of iron casting — have been analysed. Drawing on archival materials, Gaevsky uncovered forgotten names of masters; however, despite their high scholarly quality, his studies remained confined to the local level.

Keywords: Votkinsk Plant, artistic metalworking, artistic foundry, cultural code, local history publications

For citation: Karpeeva, A.P. (2026) 'The history of Votkinsk cast in metal', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 328–351. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.
 Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1278>. (In Russ.)

Введение

История Воткинского завода тесно связана с развитием металлургии Урала и всей России. На завод поставлялся чугун с Гороблагодатских заводов, и здесь в кричных горнах получали железо. Осуществляя свое предназначение как «железоделательный», завод в XVIII–XIX веках внес значительный вклад в развитие металлургии Урала и страны в целом. Здесь совершенствовались имеющиеся и открывались новые направления в производстве металла, работали известные металлурги С.И. Бадаев, П.Г. Соболевский, А.А. Иосса, В.Е. Холостов, Ф.Т. Бердников. Технологическая сложность производства на заводе всегда предполагала высокую культуру труда и грамотность персонала, необходимую для решения нестандартных инженерно-технических вопросов. Так начинается удивительная связь культуры производства

и культуры одного отдельно взятого хозяйства, семьи. «Красота неотделима от пользы», — так говорили мастеровые Воткинского завода, подчеркивая, что даже простые утилитарные вещи должны быть сделаны так, чтобы «глаз радовался». Неслучайно чугунное литье, предназначенное для «домашней обычности», старались сделать как можно более изящным и эстетически привлекательным. Пепельницы, рамки для фотографий, изящные кронштейны, подсвечники, садовую мебель передавали по наследству как память о своих предках.

В XIX веке одним из первых, кто писал о чугунном литье Воткинского завода не с технической точки зрения, а скорее с историко-художественной, был В.Ф. Бердников (1844–1913). Он кропотливо собирал и изучал документальные материалы, связанные с развитием производства. Результатом

работы стали исторические очерки «Воткинский завод в первые десятилетия (1759–1800) своего существования» (приурочены к 150-летию предприятия)¹ и «Воткинский завод в начале XIX столетия»², опубликованные в «Памятных книжках Вятской губернии» за 1909 и 1911 годы. В 1912 году в очерке «Посещение Наследником Цесаревичем Александром Николаевичем (бывшим впоследствии Царем-Освободителем) Воткинского завода в 1837 году» (опубликован в «Известиях Сарапульского земского музея»), автор большое внимание уделяет описанию памятника «Якорь», установленного на заводской плотине в 1850 году. В его оформлении были использованы декоративные элементы, выполненные мастерами-литейщиками, памятник стал символом Воткинского завода [1, с. 10–12].

История предприятия и отдельных его производств была хорошо известна Василию Фёдоровичу, поскольку он родился в семье известного металлурга, старшего мастера Воткинского завода Фёдора Тимофеевича Бердникова, который на основании многолетнего практического опыта подготовил статью «Кричный мастер или руководства к изучению контуазского способа» («Горный журнал», 1866, № 11, 12)³, где также можно найти сведения о способах производства чугуна. Бердников-младший, как и отец, работал на заводе старшим мастером в кричном и пудлинговом цехах, поэтому «литейная» тема была ему хорошо знакома, как и сами мастера.

Исторические очерки В.Ф. Бердникова были переизданы лишь в 2003, 2004 и 2007 годах и опубликованы в краеведческих сборниках «Воткинская мозаика»⁴. К 265-летию Воткинского завода, отмечавшемуся в 2024 году, руководство предприятия инициировало очередное переиздание.

Воткинское чугунное литье долгое время не привлекало внимания специалистов. Лишь

в 1952 году краевед В.Н. Ступишин (1900–1982) впервые отметил ценность воткинского литья, которое в основной своей массе хранилось в домах местных жителей⁵.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов краеведы С.М. Бусыгин, А.З. Воротов, Э.И. Гаевский, В.Н. Ступишин периодически публиковали в местной прессе статьи, посвященные мастерству воткинских рабочих, уделяя особое внимание чугунному литью⁶. На этом фоне особенно интересны материалы инженера⁷ завода Э.И. Гаевского (1937–2021), прекрасно разбиравшегося во многих технических деталях производства. Он активно занимался исследовательской работой, изучал архивные документы, поэтому его статьи, посвященные первым мастерам-литейщикам, достоверны и технически выверены.

К сожалению, до настоящего времени тема чугунного литья мастеров Воткинского завода практически не нашла отражения в научной литературе. Один из первых, кто стал серьезно заниматься этой темой, — искусствовед Е.Ф. Шумилов. В сборнике статей «Народное искусство и художественные промыслы Удмуртии» (Ижевск, 1980) опубликована его статья «Художественный металл в народном рабочем искусстве Удмуртии», где автор подробно рассматривает особенности местного чугунного литья, выделяя его уникальные образцы, ставшие своего рода «воткинскими маркерами» [2, с. 109].

В 1988 году Удмуртский республиканский краеведческий музей предпринял первую попытку выпуска каталога «Воткинское чугунное литье» (Ижевск, 1988). Научную статью к нему написала А.П. Скачкова [3, с. 3–5]. В издании представлены 33 образца чугунного литья Воткинского завода, хранящиеся в коллекциях Удмуртского республиканского краеведческого музея (ныне Национальный музей Удмуртской Республики имени Кузубая

¹ Бердников В.Ф. Воткинский завод в первые десятилетия (1759–1800) своего существования. Исторический очерк // Памятная книжка Вятской губернии и календарь на 1909 год: XXX год / Издание Вятского губернского статистического комитета. Вятка: Губернская типография, 1908. С. 70–116.

² Бердников В.Ф. Воткинский завод в начале XIX столетия // Памятная книжка Вятской губернии и календарь на 1909 год: XXXII год / Издание Вятского губернского статистического комитета. Вятка: Губернская типография, 1910. С. 7–41.

³ Бердников Ф.Т. Кричный мастер или руководства к изучению контуазского способа // Горный журнал [Санкт-Петербург]. 1866. № 11. С. 173–220; № 12. С. 379–431.

⁴ Бердников В.Ф. Воткинский завод в первые десятилетия (1759–1800) своего существования. Исторический очерк // Воткинская мозаика (часть первая). Приложение к «Воткинской газете» / Воткинская мозаика. Приложение к Воткинской газете, часть первая / Издание Городской организации Удмуртского отделения Российского общества историков-архивистов. Воткинск: [б. и.], 2003. С. 3–54; Бердников В.Ф. Воткинский завод в начале XIX столетия // Воткинская мозаика (часть третья). Приложение к «Воткинской газете» / Издание Городской организации Удмуртского отделения Российского общества историков-архивистов; ред. В. Лекомцев. Воткинск: [б. и.], 2004. С. 3–90; Бердников В.Ф. Воткинский завод в начале XIX столетия // Воткинская мозаика (часть пятая). Приложение к «Воткинской газете» / Издание Городской организации Удмуртского отделения Российского общества историков-архивистов. Воткинск: [б. и.], 2007. С. 5–43.

⁵ Семейный архив потомков краеведа В.Н. Ступишина. Черновик рукописи книги «Воткинские были». Л. 24.

⁶ МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска», коллекция газет «Ленинский путь» (за 1987–1989 годы), «Воткинская газета» (за 1999–2004 годы).

⁷ Публикации краеведа Э.И. Гаевского в «Воткинской газете», 1999–2006 годы.

Герда) и Воткинского краеведческого музея (МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска»).

М.В. Курочкин, историк архитектуры, искусствовед, преподаватель Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, неоднократно выезжавший в Воткинск для детального изучения образцов чугунного бытового литья, сохранившегося в личных коллекциях жителей, а также хранящихся в собрании Музея истории и культуры города, выявил особенности литья, качество его исполнения местными мастерами-литейщиками в рамках сравнительного анализа подобных изделий в Вятско-Камском регионе. Но в своих работах он уделяет больше внимания архитектурно-художественному металлу [4], тогда как воткинские изделия в основной своей массе — это предметы мелкой пластики, выполненные из чугуна.

Новизна данной статьи заключается в том, что в ней прослеживаются основные вехи развития литейного производства на заводе; вводится в научный оборот ряд имен мастеров-литейщиков; представлен анализ краеведческих публикаций, посвященных истории чугунного литья, а также приведена атрибуция изделий местных литейщиков из коллекции Музея истории и культуры и собрания фондов АО «Воткинский завод».

История формирования коллекций воткинского чугунного литья

Первая коллекция воткинского литья была собрана в заводском «музее», открытом при библиотеке предприятия в 1829 году, экспонаты на протяжении нескольких десятилетий выполняли роль наглядных пособий для организации производства. Однако к началу XX века стало ясно, что его «образовательная» роль исчерпала себя и надобность в музее, как центре подготовки специалистов, отпала — в 1914 году руководство завода принимает решение о его ликвидации. Часть экспонатов из металла была отправлена на переплавку в мартеновскую печь, некоторые были переданы еще ранее Сарапульскому реальному училищу (1873 год); часть предметов передали Правлению Общества изучения Прикамского края в г. Сарапуле.

Данные акта о ликвидации музея свидетельствуют о составе фондов: «...образцы рудного железа, модель фабрик Воткинского завода, модели судов, пробы железа, образцы чугунного литья, цепи, подсвечники, чугунные орлы, гири, якоря, два камина, чугунные отливки...» [5, с. 50–51].

Из этого перечня мы можем сделать вывод, что к началу XX века в музее была сформирована достаточно большая коллекция изделий местных мастеров-литейщиков. К сожалению, фотографий

экспозиций музея и его коллекций не сохранилось. Краевед Ф.В. Стрельцов (1877–1966), которому довелось изучать коллекции музея в начале XX века, вспоминал: «Многие чугунные вещицы из музея очень хороши, сделаны со вкусом и по собственным «задумкам» мастеров».⁸

Предположительно, в это же время были, к сожалению, утрачены наиболее ранние образцы литья мастеров Воткинского казенного завода, некоторые из которых были представлены на губернской выставке в Вятке в мае 1837 года. Экспозиция была приурочена к поездке по России цесаревича Александра Николаевича, наследника русского престола. Известно, что для выставки из Воткинска было отослано четыре ящика, куда поместили разнообразные изделия завода — «от образцов железа и стали до почти «ювелирных» бытовых изделий», выполненных методом литья [6, с. 64].

Новый этап в истории формирования коллекций литья в музеях Воткинска можно отнести к середине XX века, когда в 1959 году торжественно отмечался 200-летний юбилей выпуска первой продукции завода. Одному из главных организаторов выставки, инженеру завода В.Н. Ступишину удалось собрать по крупицам не только богатейший документальный материал, но и уникальную коллекцию предметного фонда. Семейные реликвии приносили коренные жители Воткинска, многие из предметов позднее были представлены на юбилейной выставке. Так начала вновь формироваться коллекция, тогда как прежде большинство «чугунин» хранилось в домах потомственных жителей Воткинска.

В 1968 году разнообразные материалы, в том числе и коллекция чугунного литья, собранные в ходе подготовки юбилея завода, были разделены, и в городе появилось сразу два музея — краеведческий и Музей истории завода. Первый был открыт 21 февраля, а второй — 23 февраля 1968 года.

К настоящему времени в собрании Музея истории и культуры хранится более 120 предметов чугунного литья, а в фондах музея АО «Воткинский завод» — несколько десятков изделий, большинство из них не атрибутированы.

Первая литейная фабрика и ее мастера

21 сентября 1759 года Воткинский завод дал первую продукцию — кричное железо, спустя 50 лет изделия завода и его мастера были известны далеко за пределами Урала. Но развитие литейного производства началось только в XIX веке, его начали осваивать в 1818 году, и еще долго не было ни постоянного персонала, ни достаточного оборудования.

⁸ Коллекция фондов МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска». Архив краеведа Ф.В. Стрельцова. Рукопись. Л. 53.

Создание литейной фабрики стало необходимым с 1834 года, когда Департамент горных и соляных дел принял решение об освоении здесь пудлингования. Английский мастер Самуил Пенн, побывавший тогда на заводе, использовал старую отражательную печь для литья, производя первую опытную пудлинговую плавку. Вернувшись в Петербург, он составил план работ, где указал, что для изготовления тяжеловесных машин и механизмов пудлингования в Воткинске нужна новая литейная. С братьями Самуилом и Джоном Пеннами был заключен контракт, а 13 марта 1836 года в Воткинск было направлено предписание штаба Корпуса горных инженеров о безотлагательном строительстве литейной фабрики, работы продолжались осенью и зимой.

Всего с апреля по июнь 1837 года из старой «воздушной» печи было отлито 2383 пуда 35 фунтов отливок, а в июле–сентябре из старой и новой печей — 4555 пудов 39 фунтов отливок из чугуна. Кроме того, отливали медные детали: подшипники, ручки — всего 88 вещей на 9 пудов 10 фунтов.

В 1841 году в штате литейного цеха состоял старший мастер Михайло Дмитриевич Глазырин. Он работал с 12 лет, в 17 был направлен в Петербург, где обучался новой специальности, и в 1827 году стал литейным мастером Воткинского завода, а с 1834 года — старшим мастером строящейся литейной фабрики. Его помощником был подмастер Платон Сергеевич Светлаков, прославившийся позднее высококачественной отливкой украшений для памятника «Якорь» на плотине. Литейными учениками с 1834 года были Григорий Андреевич Варламов, Егор Пахомович Наберухин, Семён Варфоломеевич Полушкин, Яков Филиппович Васильев, Михаил Петрович Сазонов и другие. Из модельщиков известен Матвей Евсеевич Лызлов — столяр 1-й статьи. Вместе с ним среди других в столярном цехе работали его двоюродный дядя Александр Михайлович Лызлов, столяр 1-й статьи, и троюродный брат Григорий Алексеевич Лызлов — столяр 2-й статьи, а руководил столярным («меховым») цехом старший мастер Петр Семёнович Морозов.

К 1849 году на заводе были 2 литейные фабрики, которые объединились в цех с персоналом в 43 человека, с тремя воздушными и двумя ваграночными печами, в которых можно было отливать до 25 тысяч пудов отливок ежегодно.⁹

Таким образом, литейное дело к середине XIX века было вполне освоено, одновременно с технической составляющей развивалась и его

художественная сторона. Это стало возможным благодаря умело подобранной команде горных инженеров и, как бы мы сейчас сказали, комфортному психологическому климату в коллективе, который возглавлял горный начальник завода, талантливый инженер и организатор производства И.П. Чайковский (1795–1880). Он руководил предприятием с 1837 по 1848 год, и Воткинский завод в 1830–1840-е годы превратился в рентабельное предприятие машинного типа.

Художественное чугунное литье Воткинского завода. Начало

В 1807 году Андрей Фёдорович Дерябин, горный начальник Гороблагодатских, Камских, Пермских и Богословских заводов, заключил в Петербурге с немецким скульптором Карлом Постом контракт, по которому он был обязан: «...вступить в службу на основании сего контракта и отправиться на те заводы из числа управляемых Его превосходительством Дерябиным, куда он ему назначит. Должность его будет состоять в том, чтобы резать всякого рода вещи и украшения на дереве для употребления <...> к убранству домов, мебели и прочего, равно и для отливки по вырезанным моделям разных украшений и вещей из чугуна, меди, бронзы; отлитые вещи чеканить и обделывать в совершенстве <...> исправлять должность обойщика <...> Всему вышестоящему художеству и искусству обязывается Пост обучать данных ему учеников самым лучшим образом...».¹⁰

Как сообщает краевед Э.И. Гаевский, 14 мая 1808 года Карл Пост прибыл в Ижевск, отсюда его направляют в Воткинск, и 27 августа 1808 года управитель воткинского завода гиттенфервальтер Макке получил распоряжение немедленно отправить скульптурного мастера Поста с учениками его на Гороблагодатские заводы, в Кушву.

Занятия с учениками происходили в мастерской Поста и в кушвинской Малой горной школе. 10 июля 1809 года контракт с Постом был продлен еще на два года. Всего у скульптора обучалось 10 человек, из них воткинских трое: Иван Степанов, Василий Быстров и Дмитрий Худяков. Кроме обучения у Поста художественной резьбе по дереву, изготовлению литейных моделей и рисованию, ученикам регулярно давал уроки штатный кушвинский художник и архитектор П.И. Фёдоров (выпускник Академии художеств).¹¹

«В 1816 году в Екатеринбург для обучения медальерному искусству из Воткинска были направлены школьники Александр Шемякин и Григорий

⁹ Гаевский Э.И. Первая литейная фабрика // Воткинская газета. 1999. № 41. С. 4.

¹⁰ Центральный государственный архив Удмуртской Республики (ЦГА УР). Ф. 4. «Ижевские оружейный и сталелитейный заводы, пос. Ижевский завод Сарапульского уезда Вятской губернии, (1760–1917 гг.)». Оп. 1. Д. 10. «Дело о приеме на Ижевский завод иностранного мастера Карла Поста». Л. 3–8.

¹¹ Гаевский Э.И. У истоков художественного литья // Воткинская газета. 1999. № 24. С. 12.

**1. Памятник «Якорь»
на плотине Воткинского
завода.**

Фото нач. XX в.

Автор снимка неизвестен.

Коллекция фондов МАУ

«Музей истории

и культуры г. Воткинска»



Попов, которые проходили подготовку при Екатеринбургском монетном дворе. В том же 1816 году для обучения резьбе по дереву к мастеру-резчику Алексею Канцыреву, прибывшему из Москвы, были прикреплены два бывших воспитанника Воткинской школы. Ученика получил и выпускник Академии художеств художник Винокуров», — сообщает в своей публикации о деятельности Ижевской и Воткинской горных школ М.В. Гришкина [7, с. 17]. В 2015 году аспирант Томского государственного архитектурно-строительного университета Ю.А. Стояк в статье, посвященной настенным росписям Благовещенского собора Воткинска, уточнила: «В 1816 году в Воткинский был приглашен художник 14-го класса, выпускник Академии художеств, учитель Казанской гимназии Александр Тимофеевич Винокуров и его брат Владимир, также окончивший Академию художеств <...> и московской цеховой управы мастер по резному мастерству — Алексей Матвеевич Канцырев (Канцирев)» [8, с. 69]. Мастера были приглашены для работы по «благоукрашению» строящегося собора, одновременно они занимались и обучением учеников Малой горной школы.

В 1818 году из Воткинска были отправлены в петербургскую Академию художеств Яков Грахов и Василий Шалавин. Директор Департамента горных и соляных дел Евграф Ильич Мечников (1817–1824) приказал, «чтоб одного обучать Архитектуре, другого скульптурному и литейному искусству или по малым способностям разным рукоделам, как-то часовому, резному, золотильному и пр». Искусство «отливки и чеканки разных украшений», таким образом, распространялось и совершенствовалось на Камских заводах еще в начале XIX века [2, с. 108].

**Памятник «Якорь» —
символ Воткинского завода**

В 1779 году издан указ императрицы Екатерины о введении на заводе производства якорей для кораблей военно-морского флота, вскоре о качестве изделий завода стали поступать самые лучшие отзывы. В XIX веке на Урале якоря производили 24 завода, из общего объема якорного производства на долю Воткинска приходилось 62%. Воткинские якоря не знали себе равных, ими



2. Подсвечник «Якорь». 1907.

Чугун, бронза, литье.

Автор-литейщик Харитон Илларионович Черепанов.

Коллекция фондов

МАУ «Музей истории

и культуры г. Воткинска».

Фото Е.Н. Зориной

**3. Дом Пислегина
(Воткинск, ул. Кирова
(бывш. Конторская), 19).**

Вторая половина XIX в.

Фото А.П. Карпеевой,

28 июня 2025



снабжались лучшие линейные суда отечественного флота¹². Неслучайно во время путешествия наследника престола, будущего Российского императора Александра II, совершавшего большое путешествие по России, его маршрут пролегал через важнейшие уральские заводы, в том числе и Воткинский.

Так начинается история одного из первых заводских изделий, выполненных с большим художественным вкусом, — это чугунная плита, отлитая для памятника «Якорь», установленного на плотине в 1850 году в память пребывания на Воткинском заводе 22–23 мая 1837 года цесаревича Александра Николаевича.

Проект памятника «составил управитель завода майор В.И. Романов». Первоначально в 1840 году монумент установили на внутриводской площади, между двумя фабриками: якорной и кузнечной. В 1850 году «по совершенном окончании устройства заводской плотины» памятник-Якорь, как пишет воткинский историк В.Ф. Бердников, был установлен «на одном из лучших мест заводской плотины, между двумя вешняжными прорезами на площадке, образующей стрелку, входящую в пруд <...> [Он] <...> опирался на чугунный пьедестал <...> обвешанный по штоку цепными канатами, окруженный весьма изящною

чугунною решеткою, разделенною на несколько частей колоннами также чугунными, на которых восседали двуглавые орлы с распушенными крыльями. На двух противоположных сторонах пьедестала гласят следующие надписи, состоящие из вызолоченных букв: “Его Императорское Высочество Государь Цесаревич, Наследник Всероссийского Престола, Великий Князь Александр Николаевич удостоил ковать своими руками сей якорь в Троицкой якорной фабрике при посещении своем Камско-Воткинского завода 22 мая 1837 года”. На самом же якоре между лапами с одной стороны высечена надпись: “Его Императорское Высочество Государь Наследник Всероссийского Престола Великий Князь Александр Николаевич удостоил ковать своими руками якорь весом в 167 пуд. 22 мая 1837 года”; а с другой — “Делан при горном начальнике подполковнике Чайковском, управителе заводе майоре Романове и комиссионере адмиралтейского ведомства 12 класса Алексееве”» [1, с. 10] (ил. 1).

Высококачественную отливку плиты с текстом выполнил мастер Платон Сергеевич Светлаков, о котором несколько ранее уже шла речь. Интересно отметить, что памятник «Якорь» стал не просто памятью о краткосрочном пребывании цесаревича Александра Николаевича, но настоящим символом Воткинского завода.

¹² Коллекция фондов музея АО «Воткинский завод». Архив А.З. Воротова. Л. 56.



**4. Дом Пислегина
(Воткинск, ул. Кирова
(бывш. Конторская), 19).**

Вторая половина XIX в.

Фото А.П. Карпеевой,

28 июня 2025

**5. Памятник «Якорь»
в начале плотины
(восточная сторона).**

1959.

Чугун, бронза.

В.: 5,5 м.

Изображение из открытых
источников



«Памятник <...> виден был далеко со всех сторон; кругом его на площадке ежегодно разбивался очень изящный цветник, в тихие летние вечера далеко разносивший свое благоухание; а на скамейках около цветника не только можно было видеть одну молодежь, но и седовласых старичков, вспоминавших былые заводские времена. Да вспоминали былые времена, а иногда и распевали: «В глуши далеко от столицы / Близ мест, где высится Урал, / Европы с Азией граница, / А царства русского коралл. / Где Кама быстрыми волнами / Веселый берег богатит, / Есть место:

толстыми цепями / Обвешан якорь там стоит. / Тот якорь мощною рукою / Наследник Руси Сам ковал, / Когда с любовью живою, / Уральский край обозревал...» [1, с. 12].

Неслучайно к концу XIX века во многих воткинских домах появились подсвечники в форме якоря, можно предположить, что первые отлиты в чугунолитейном цехе завода, где была максимальная концентрация высококвалифицированных рабочих. В их числе мастер Харитон Илларионович Черепанов, он стал их изготавливать в начале 1890-х годов в небольшой мастерской при доме,



6. Дверная ручка в форме льва. Установлена на воротах дома № 14 по ул. К. Либкнехта (бывш. Пирожковская), Воткинск.

Сплав меди и бронзы.

Кон. XIX в.

Фото А.П. Карпеевой

позже семейное дело продолжил сын Иван Харитонович. Отец и сын специализировались также на изготовлении чугунных рамок для фотографий.

В настоящее время в коллекции музея завода хранится 8 подсвечников Черепановых. Удалось определить, что три из них были отлиты отцом, остальные — сыном. Еще четыре подсвечника находятся в фондах Музея истории и культуры, один из них определен как работа Х.И. Черепанова, поступление 1971 года (ил. 2).

Интересно отметить, что продолжают тему якоря и оригинальные воткинские наличники, украшенные двумя перекрещенными якорями. Наличники с таким промышленным дизайном характерны для Воткинска и также представляют большой интерес для исследователей.

Однако на этом «якорная» история Воткинска не закончилась. В бурные послереволюционные годы «Царский Якорь», как его называли в Воткинске, стал неуютен, по решению горисполкома и при личном активном участии его председателя Василия Павловича Вяткина в 1935 году памятник

был уничтожен¹³. Спустя двадцать лет, в 1959 году, к 200-летию завода его вновь воссоздали на заводе. И если первый якорь был кованым и лишь некоторые декоративные украшения и текст таблицы были отлиты мастером П.С. Светлаковым, то его реплика представляет собой цилиндрический пьедестал, на котором установлен литой металлический якорь с двумя лапами, обвитый цепями, концы их замыкают чугунные шары. При разработке проекта памятника были использованы чертежи якорей, изготавливавшихся заводом, и фотографии памятников якоря, стоявших на плотине в XIX и в начале XX века. Якорь отлит в чугунолитейном и обработан в ремонтно-механическом цехе Воткинского машиностроительного завода.

В настоящее время памятник «Якорь» является частью герба города, утвержденного городской Думой в 2006 году.

Стоит отметить также, что «литейная традиция» изготовления памятных чугунных плит нашла свое продолжение и в советское время. Как сообщила Е.А. Малявская, руководитель музея

¹³ Бусыгин С.М. Судьба Воткинского чугунного литья // Ленинский путь. 1989. № 7. С. 4.

7. Дверная ручка в форме льва.
Установлена на воротах дома № 14 по ул. К. Либкнехта (бывш. Пирожковская), Воткинск.
 Сплав меди и бронзы.
 Кон. XIX в.
 Фото А.П. Карпеевой



АО «Воткинский завод»: «Чугунные плиты — мемориальные доски крепились к стенам заводских корпусов, чьи «биографии» связаны с историей страны и развития заводского производства».

«Ручные львы» Воткинска

Еще один знаковый символ Воткинска, запечатленный в металле, — это ручка со львом, держащим лапу на шаре. Здесь явно прослеживается связь с декоративными элементами архитектурного стиля ампир. Но в Воткинске каждый житель дома с «ручным» львом непременно расскажет историю, которая переносит нас в середину XIX века.

В 1858 году 29 мастеровых Воткинского завода во главе с горным техником И. Девятовым выехали в Санкт-Петербург для выполнения очень ответственного заказа: им предстояло осуществить монтаж каркаса шпиля Петропавловской крепости. Металлоконструкции были изготовлены на Воткинском заводе, проект разработан русским инженером Д.И. Журавским, и вот теперь

предстоял завершающий этап работы — монтаж шпиля. К его установке на колокольню приступили 30 июля, а 10 октября работа была закончена. Шпиль высотой 45 метров был не только установлен, но и покрыт медными золочеными листами [9, с. 19–20].

По возвращении домой мастеровые получили заслуженные награды, но главное — с разрешения горного начальства 29-ти мастеровым, которые участвовали в выполнении важного государственного заказа, было позволено внести изменения в оформление фасадов их домов. Так в Воткинске появились дверные ручки, выполненные в форме льва, держащего лапу на шаре (ил. 6–7). Изготавливали ручки из цветного металла — сплава меди и бронзы. Лев в прямом смысле стал «ручным».

Стоит отметить, что каждая ручка уникальна: лев имеет свое неповторимое выражение морды и даже своеобразный характер, впрочем, как и люди, жившие в том или ином доме. Воткинские львы напоминают многим жителям и гостям города о том, что в XIX веке инженеры-выпускники



МУЗЕЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ г. Воткинска

8. **А.С. Васильева.**
**Логотип Музея истории
и культуры
г. Воткинска.**
2010

Петербургского кадетского горного корпуса, направленные в Воткинский завод, называли его «маленьким Петербургом», и львы, которых так много на улицах Северной Пальмиры,— тому подтверждение.

«Ручного льва» в собрание музея передала жительница Воткинска А.П. Чебкасова, выполнявшая завещание своей свекрови, К.К. Чебкасовой (1912–2002), долгое время работавшей в городском музее. В настоящее время лев, держащий лапу на шаре, стал логотипом Музея истории и культуры г. Воткинска (ил. 8).

В 2021 году музей приступил к реализации проекта «Запрудельный музей», который поддержан экспертным советом первого конкурса Президентского фонда культурных инициатив. В 2022 году на фасаде здания установлено пять кованых арт-объектов, а рядом со зданием — кованая фигура льва, скамейка и фонари. В результате в центре города появилось общественное пространство с вектором исторической направленности, и одним из главных его «героев» стал новый арт-объект — лев, держащий лапу на шаре (ил. 9). Его изготовили специалисты фирмы

9. Арт-объект
«Лев, держащий лапу
на шаре».

2022.

Музей истории и культуры
г. Воткинска.

Фото А.П. Карпеевой



«Формат-Мдл», специализирующейся на ковке, прессовании, объемной и листовой штамповке и профилировании листового металла.

**Памятное литое блюдо
Воткинского завода**

Несомненно, к числу наиболее ценных предметов, изготовленных воткинскими мастерами, можно отнести памятные блюда, отлитые в 1887 году к 125-летию пребывания завода в казне (исначально завод принадлежал графу П.И. Шувалову, но после его смерти в 1762 году, 15 ноября 1763 года предприятие передали в казну). Известно, что было отлито чуть более 50 экземпляров, выполненных в разных вариантах: в бронзе и чугуне¹⁴. Одно памятное блюдо было представлено на Урало-Сибирской научно-промышленной выставке (1887) в Екатеринбурге и в настоящее время размещено в экспозиции Музея истории и археологии Урала.

Несколько экземпляров передано в коллекцию заводского «музеума»; блюдо было эксклюзивным подарком, и его преподнесли горному начальнику завода — Василию Ивановичу Тимофееву

(руководил заводом с 1868 по 1889 год). Блюда вручались лучшим заводским мастерам, в доме их помещали на стену в парадной комнате — «зале», поэтому многие экземпляры имеют небольшое отверстие в верхней части для крепления на стену.

Позднее с разными вариациями были сделаны повторы оригинального изделия, где качество отливки гораздо хуже, но важен факт, что памятное блюдо также стало частью «культурного и технического кода» мастеров Воткинского завода. В настоящее время также несколько таких экземпляров хранится в коллекции городского и заводского музеев.

Памятное блюдо — своего рода «литой путеводитель» по истории Воткинска (ил. 10). Здесь можно видеть герб Российской империи и Вятской губернии, в центральной части помещены профили императрицы Елизаветы Петровны, при которой был построен завод, и императора Александра III — правителя России на момент создания памятного блюда. По центру четко просматривается главный корпус завода — Николаевская башня, с двух сторон от нее, как бы движущиеся

¹⁴ Коллекция фондов музея АО «Воткинский завод». Архив А.З. Воротова. Л. 98.



**10. Памятное литое
блюдо Воткинского
завода.**

1887.

Коллекция фондов
МАУ «Музей истории
и культуры г. Воткинска».
Фото Е.Н. Зориной

по направлению друг к другу, пароход «Астрабад» (построен на заводе в 1848 году) и паровоз (производство началось в 1868 году).

В феврале 2018 года во время подготовки выставки чугунного литья из собрания музея по просьбе его сотрудников заводской ветеран А.И. Кузьмин (1928–2025) без труда определил каждый технический элемент в шести медальонах, равномерно расположенных по нижнему краю блюда, отметив, что изображенные рабочие инструменты (тиски, наковальни, разводные ключи,

мерительные инструменты) не «вышли из употребления и в настоящее время».¹⁵ В шести верхних медальонах можно рассмотреть знаковые изделия завода — переkreщенные якоря, паровые котлы. Обращает на себя внимание изображение сельскохозяйственных орудий — это плуги и бороны, их производство было организовано на заводе в 1886 году.

В более крупных клеймах можно увидеть тщательно прорисованные изображения памятника «Якорь», установленного на плотине

¹⁵ Встреча с ветераном труда А.И. Кузьминым в Музее истории и культуры 9 февраля 2018 г.

11. **В.И. Иванов.**

Рукодельный столик.

Нач. XX в.,

Воткинский казенный
завод.

Чугун, литье.

В.: 74 см;

диаметр: 45 см.

Музей истории и культуры

г. Воткинска.

Фото А.П. Карпеевой





12. **В.И. Иванов.**
Рукодельный столик.
Нач. XX в.,
Воткинский казенный
завод.
Чугун, литье.
Музей истории и культуры
г. Воткинска.
Фото А.П. Карпеевой

в 1850 году и напоминавшего о пребывании на заводе в 1837 году цесаревича Александра Николаевича, и часовни Александра Невского, возведенной в 1890 году в память о мученической гибели Александра Николаевича, ставшего императором в 1881 году. (Следует отметить, что блюдо было изготовлено еще до постройки часовни и современники могли видеть ее проект, разработанный петербургским архитектором Эрастом Павловичем Деклероном).¹⁶

В ряду исторических и технических изображений блюда можно увидеть и своеобразный герб Воткинска, представляющий из себя двух гномов, опирающихся на геральдический щит, на котором четко видны два перекрещенных молоточка, над ними помещена корона с четырьмя зубцами. Герб напоминает о том, что Воткинский завод с момента своего возникновения

в середине XVIII века и на протяжении XIX века относился к горной промышленности, одним из символов которой являлись гномы, заимствованные из западноевропейской мифологии.

Завершает композицию блюда тонкий ободок, выполненный в форме якорных цепей, который также производили на заводе [10, с. 118–120].

«Расшифровка» композиции блюда требует еще более детального изучения. Владимир Алексеевич Титов, бывший заместитель главного металлурга АО «Воткинский завод», отметил особенно качественную работу модельщика, выполнившего с ювелирной точностью самые мелкие детали блюда.¹⁷

«Рукодельный» столик литейщика Иванова

Если памятник «Якорь» и памятное юбилейное блюдо — это знаковые символы Воткинска

¹⁶ Коллекция фондов МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска». Архив краеведа Ф.В. Стрельцова. Рукопись. Л. 45.

¹⁷ «Жизнь и приключения металлов и сплавов» — лекция В.А. Титова в Музее истории и культуры г. Воткинска 13 июля 2023 года.

13. **В.И. Иванов.****Рукодельный столик.**

Нач. XX в.,

Воткинский казенный
завод.

Чугун, литье.

Музей истории и культуры

г. Воткинска.

Фото А.П. Карпеевой



промышленного, то чугунный «рукодельный» столик из коллекции Музея истории и культуры г. Воткинска мастера-литейщика Василия Ильича Иванова — это история не «государственная», но семейная. Устные воспоминания об этом экспонате записаны краеведом В.Н. Ступишиным в 1968 году со слов дочери мастера — Антонины Васильевны Пьянковой. «Жили мы на улице Декабристов (в прошлом ул. Сазонова), — вспоминала Антонина Васильевна. — Отец сам построил двухэтажный дом на родовом семейном месте, обжитом еще дедом. Он располагался в изумительно красивом месте — на берегу реки Вотки». (Сейчас река обмелела, и трудно представить, что в относительно недавние времена мимо окон дома проплывали пароходы, которые изготавливали на заводе). Василий Ильич посвятил литейному делу всю

жизнь и даже дома продолжал что-то пробовать, испытывать, недаром за свою работу он получил одну из самых желанных наград мастерового — почетный кафтан.¹⁸ В мастерской, которая у него была оборудована в сарае, хранились различные образцы чугуна, руды, другие материалы, необходимые для изготовления качественного литья. По утверждению А.В. Пьянковой, ее отец написал книгу, где обобщил свой опыт работы. К сожалению, рукопись была утрачена в годы Великой Отечественной войны, когда автора уже не было в живых.

Делал Иванов и много бытовых вещей, предназначенных для дома — от самых простых и незамысловатых: колосников для печей, крючков для одежды, которые крепились к стене, до изящных рамок для фотографий, замысловатых пепельниц, подсвечников.

¹⁸ Наградной (почетный) кафтан — особая награда для лучших мастеровых заводов, относящихся к оружейному и горному ведомству. Был введен на заводе в 1815 году. Положение о награждении кафтаном регламентировано в Своде Учреждений Государственных, книга VIII, раздел III, глава 6.



14. Кронштейн с литой надписью: «Воткинскій заводъ».

Нач. XX в.

Чугун, литье.

Музей истории и культуры

г. Воткинска.

Фото Е.Н. Зориной

В экспозиции музея среди разнообразных «ивановских» вещей выставлен чугунный столик, изготовленный Василием Ильичом в начале XX века в качестве подарка для своей молодой жены (ил. 11–13). Как сказано в легенде предмета: «В Воткинске было принято, что в первый год супружества муж делает подарок жене, его обязательно нужно было изготовить своими руками, не купить. Отец решил, что это будет чугунный “рукодельный” столик для супруги, выбрал достаточно известный вариант столика для шахмат, такую модель отливали на Каслинском и Кусинском заводах.

В каталоге «Художественное литье XIX–XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств» [11, с. 197, 274] представлены два столика, отлитые на Каслинском и Кусинском чугуноплавильных и железоделательных заводах в начале XX века. Круглая столешница изделий крепится на трех фигурных ножках-консолях с ажурным растительным орнаментом, головами грифонов в нижней части и маскаронами в верхней. Шахматный столик в итальянском стиле, столик

для гостиной «Для шахматной игры» (итальянский стиль) — так атрибутированы предметы. В описании есть отсылка к Прейскуранту на чугунные кабинетные вещи Кусинского казенного завода 1911 года и Прейскурант 1913 года.

Скорее всего, они и послужили В.И. Иванову, автору «воткинского варианта», наглядным пособием для работы. Конечно, мастеру не удалось достичь той чистоты исполнения отдельных деталей, которая характерна для его каслинских и кусинских коллег, но работа, несколько потеряв в качестве, приобрела «индивидуальность». Не зная, кто такие грифоны и маскароны, он объяснял отлитые фигуры по-своему: «ящерки внизу, они по травке бегают, а сверху — головки львов, они для охраны и сурьезности».¹⁹

Подарок был с благодарностью принят, он долгое время стоял в доме, в «простенке между окон, и за ним Екатерина Мелентьева (супруга) с удовольствием занималась вышиванием», — вспоминала Антонина Васильевна.²⁰ К столику в семье было серьезное и бережное отношение.

¹⁹ Коллекция фондов музея АО «Воткинский завод». Архив А.З. Воротова. Л. 142–142 об.

²⁰ Скачкова А.П. Чугунная красота // Вега. 2010. № 41. С. 11.

15. **Мемориальная
доска.**

Воткинск,

ул. Чайковского, 119.

Источник: domophoto.ru



В 1961 году было принято решение о создании в Воткинске народного краеведческого музея (открыт благодаря усилиям энтузиастов в 1968 году), сразу же начался сбор экспонатов, и наследники мастера Иванова приняли решение передать семейную реликвию в музей. В настоящее время «рукодельный» столик представлен в экспозиции музея «Воткинск — город-завод».

Музыкальная тема в металле

До сего времени во многих домах потомственных жителей Воткинска, а также в коллекции городского и заводского музеев можно увидеть декоративный кронштейн в виде надписи: «Воткинский заводъ», в его нижнем углу четко виден скрипичный ключ (ил. 14).

Можно предположить, что изделие связано с тем, что в конце XIX — начале XX века «музыкальное любительство» в Воткинске, на родине композитора П.И. Чайковского, приобретает массовый характер. Из рабочих и служащих формируются различные по составу и характеру оркестры, хоры, инструментальные ансамбли, они регулярно выступали перед публикой. Но формироваться культурная среда в Воткинске начала гораздо раньше, в первой четверти XIX века, когда были созданы хор и оркестр из мастеровых.

22 апреля 1837 года горный начальник И.П. Чайковский в письме к своей супруге Александре Андреевне пишет: «...Вечером я был приглашен на вечер к Романову. Я приехал в 8 часов и, к удивлению, увидел музыкантов <...> Маленькая зала приготовлена была для танцев <...> Тотчас заиграли французскую кадрили довольно порядочную и, вообрази, все заплясали — кадрили была в восемь пар...» [12, с. 99–100].

В 1881 году было создано Воткинское Общественное собрание. Кроме чисто развлекательных музыкальных танцевальных вечеров, бильярда, игры в карты здесь планировали устраивать концерты и спектакли, в которых могли участвовать все жители Воткинска, в том числе и дети. На добровольные пожертвования приобрели мебель, музыкальные инструменты и другое имущество. По выходным и праздникам устраивали танцевальные вечера, концерты, спектакли. Можно предположить, что именно для Общественного собрания были отлиты первые кронштейны со скрипичным ключом.

15 февраля 1908 года определением Вятского губернского по делам об обществах присутствия было внесено в реестр обществ и союзов «Воткинское Общество любителей музыкального и драматического искусства имени П.И. Чайковского». 13 августа 1909 года в помещении Общественного собрания состоялось первое собрание

членов-учредителей музыкально-драматического общества. Социальный состав учредителей общества был очень пестрым: инженеры, учителя, врачи, купцы, представители духовенства, мещане, сельские обыватели [13, с. 61].

Так музыка великого русского композитора П.И. Чайковского, который родился в Воткинске в 1840 году, объединила людей разного возраста и политических взглядов. На доме, где он провел первые восемь лет своей жизни, также предположительно по инициативе членов музыкально-драматического общества в память о композиторе появилась чугунная мемориальная доска с надписью: «Въ этомъ домѣ Родился Петръ Ильичъ Чайковскій 1840 г.» (ил. 15).

Выводы

История художественного чугунного литья Воткинского завода прошла долгий и сложный путь развития, она тесно связана с общим развитием производства. В начале XIX века возникала необходимость освоения литейного производства, в 1817 году механиком завода был назначен ученый-металлург Пётр Григорьевич Соболевский (1782–1841), к январю 1818 года всё необходимое оборудование было готово, люди обучены, и работа началась. За 1818–1819 годы были отлиты детали для «заводских нужд»: различное оборудование к резноплющильным и катальным станам и печам, подушки под валы и подшипники для водяных колес — всего 967 пудов 10 фунтов чугунных изделий.²¹

Плавка чугуна производилась «на глазок», топливо — только «годовалые дрова». Если случайно попадались сырые поленья, плавка замедлялась, а надо было угадать температуру выпускаемого металла: она должна быть тем выше, чем меньше сечение формы, а в перегретом металле легче образуются пустоты, что приводит к браку. Необходимо было дальнейшее совершенствование производства, в 1834 году Департамент горных и соляных дел принял решение об освоении пудлингования на Воткинском казенном заводе, что дало толчок дальнейшему развитию литейного дела. В 1837 году выделился особый цех с двумя ваграночными печами, рабочие уже достаточно хорошо освоили сложное, трудоемкое литейное производство, в это время начинают отливать изделия для «домашнего употребления».

Эрик Иванович Гаевский, историк и краевед, инженер, долгое время работавший на Воткинском машиностроительном заводе, проделал кропотливую работу с архивными документами, которые собраны в ЦГА УР, фонд 212 «Камско-Воткинский железоделательный и сталеплавильный завод Министерства торговли и промышленности

²¹ Коллекция фондов МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска». Архив краеведа Ф.В. Стрельцова. Рукопись. Л. 189.

и Уральского горного правления (1759–1918 гг.)». На их основании он составил список первых литейщиков-производственников, среди них: Михаил Дмитриевич Глазырин, Платон Сергеевич Светлаков, Григорий Андреевич Варламов, Егор Пахомович Наберухин, Семён Варфоломеевич Полушкин, Яков Филиппович Васильев, Михаил Петрович Сазонов. Материалы исследования опубликованы в «Воткинской газете», которая издавалась короткое время — с 1997 по 2004 год — и распространялась в пределах города, поэтому краеведческие материалы, размещенные в ней, остались практически неизвестными за пределами города и прежде не были введены в научный оборот.

К концу XIX века сформировались династии литейщиков, владельцев небольших домашних мастерских, где работали «семейно» и секреты мастерства передавались из поколения в поколение. Это династии Игнатовых, Львовых, Меркушевых, Шикаловых, Шаравьевых, Черепановых, они были не просто ремесленниками, но по-настоящему исследователями, рационализаторами, постоянно работавшими над усовершенствованием изделий, выходивших из их мастерских. Так, мастер чугунолитейного цеха завода Василий Ильич Иванов в домашней мастерской экспериментировал с различными видами чугуна, подбирая состав формовочной земли для литья. Он добился качественных отливок не только предметов мелкой пластики, хозяйственно-бытовых вещей, но и чугунной мебели. Итоги своих опытов записывал в особый дневник, который был утрачен в 1930-е годы.

Воткинский завод в этот период занимает одно из ведущих мест в российской промышленности: здесь изготавливали якоря, пароходы, паровозы, железнодорожные мосты и рельсы, сельскохозяйственные орудия, поэтому художественное литье играет второстепенную роль, роль подсобного производства.

Лидирующее положение среди предприятий, производивших художественные чугунные отливки, занимали Каслинский и Кусинский заводы. Воткинское литье оказалось в тени прославленных изделий этих уральских заводов, его выпускали в небольшом количестве, и в основной своей массе оно не достигло высокого художественного уровня. Но некоторые его образцы отличаются техникой исполнения, оригинальным дизайнерским решением. К их числу в первую очередь можно отнести памятные блюда, отлитые в 1887 году к 125-летию пребывания завода в казне. Разнообразные блюда из чугуна изготавливали на Каслинском и Кусинском, а также на некоторых других металлургических заводах России, но, как правило, на них изображены мифологические или исторические

сюжеты, никак не связанные с деятельностью предприятий, где они были изготовлены. Памятное блюдо Воткинского завода в этом ряду представляет крайне редкий вариант местной истории, запечатленной в металле. И если большинство изделий местных литейщиков, за небольшим исключением, не имели заводского клейма либо имени автора, то место рождения этого блюда указано с максимальной точностью: «Воткинский казенный завод. Основанъ въ Царствованіе императрицы Елизаветы 1759 г.». Пока неизвестен автор композиции, запечатленной на блюде, а также специалисты, участвовавшие в его изготовлении, однако исследователи не теряют надежды их установить, поскольку сохранилось большое количество документов, отражающих деятельность завода в 1880-е годы, и многие из них еще не изучены.

Если в XIX и XX веках блюдо было скорее статусным, «государственным» экспонатом, то в XXI столетии оно стало вдохновляющим примером для изготовления туристических сувениров. С 2024 года жители и гости Воткинска могут приобрести керамическую тарелку, изготовленную по образцу памятного литого блюда.

Тема якоря становится одной из самых любимых в Воткинске после установки памятника на плотине завода. К его увековечиванию в прямом смысле приложил руку Платон Сергеевич Светлаков, выполнивший высококачественную отливку плиты с текстом для памятника. В архиве завода сохранились воспоминания современников, указывающие на то, что он делал также отливки маленького якоря на заказ.²² Продолжили тему, заданную Светлаковым, подсвечники в виде якоря — еще одно оригинальное изделие местных мастеров конца XIX – начала XX века. Отец и сын Черепановы стали одними из первых, кто освоил эту модель. Подсвечник, якорь на плотине, изображение памятника на блюде, а также наличники с якорями визуальнo перекликаются друг с другом, создавая особый колорит и подчеркивая историю Воткинска как города-завода.

В настоящее время в городе существует два больших собрания воткинского чугунолитейного литья, они представлены в коллекциях Музея истории и культуры г. Воткинска и музея АО «Воткинский завод». В результате проведенного исследования в собрании городского музея удалось выявить авторскую работу Харитона Илларионовича Черепанова — подсвечник «Якорь», он представлен в экспозиции музея «Воткинск — город-завод». В мастерской Черепановых также отливали серию декоративных кронштейнов в виде надписи: «Воткинский завод».

В фондах заводского музея хранится несколько десятков изделий из чугуна. Ассортимент

²² Коллекция фондов музея АО «Воткинский завод». Архив А.З. Воротова. Л. 101.

изделий самый разнообразный: от предметов мелкой пластики (пепельницы, вазы, декоративные подставки для утюгов, чернильницы) до садово-парковой мебели. В это число входит маршевая лестница в здании заводоуправления (установлена в 1846 году), она является «действующим» музейным предметом. Можно предположить, что работу выполняла под руководством Григория Андреевича Варламова группа литейщиков: Яков Филиппович Васильев, Михаил Дмитриевич Глазырин, Егор Пахомович Наберухин, Платон Сергеевич Светлаков.

Удалось определить, что три пепельницы, два утюга и подставки к ним сделаны в мастерской отца и сына Игнатовых. В архиве музея хранится книга приема экспонатов, заполненная от руки краеведом А.З. Воротовым (1925–2004), который

более двадцати лет занимал пост директора учреждения, вел записи скрупулезно, но в соответствии с собственной системой, поэтому каждая из них требует тщательной «расшифровки». Работа в этом направлении будет продолжена.

В советское время художественное литье Воткинского завода постепенно теряло свои позиции, были другие насущные и важные проблемы. Сегодня вновь делаются попытки к его возрождению, возникают небольшие частные литейные мастерские, где специалисты пытаются делать по-прежнему популярные подсвечники в форме якоря, рамки для фотографий, пепельницы, визитницы. Пока попытки не слишком удачные, но, как известно, дорогу осилит идущий, поэтому мы надеемся, что коллекции двух музеев станут необходимой теоретической базой для современных воткинских литейщиков.

Список источников

1. Бердников В.Ф. Посещение Наследником Цесаревичем Александром Николаевичем (бывшим впоследствии Царем-Освободителем) Воткинского завода в 1837 году // Известия Сарапульского земского музея. Вып. 2. Сарапул: Тип. Н.Е. Ончукова, 1912. С. 1–12.
2. Шумилов Е.Ф. Художественный металл в народном рабочем искусстве // Народное искусство и художественные промыслы Удмуртии : сб. ст. / отв. ред. К.М. Климов. Ижевск: НИИ при СМ УАССР, 1980. С. 102–125.
3. Воткинское чугунное литье: каталог / сост.: А.П. Скачкова, Е.А. Туркевич; авт. вступ. ст. А.П. Скачкова, отв. за вып. Т.И. Останина. Ижевск: [б. и.], 1988. 16 с., ил.
4. Курочкин М.В. Особенности архитектурно-художественного металла Вятско-Камского региона (конец XVII – начало XX в.) // ИДНАКАР: методы историко-культурной реконструкции. 2007. № 1. С. 37–45.
5. Казанцева О.А. «Музеум» Воткинского завода: к 190-летию со дня создания // Прикамское собрание : мат-лы науч.-практ. форума / отв. ред. Л.Н. Бехтерева. Ижевск – Сарапул: Сарапульское полиграфическое предприятие, 2019. С. 47–53.
6. Движущая сила: горные начальники и директора старейшего на Урале Воткинского завода : исторический очерк / рук. редкол.: В.И. Овчинников. Воткинск: [б. и.], 2016. 222 с.
7. Гришкина М.В. Деятельность Ижевской и Воткинской горных школ и подготовка кадров специалистов в первой половине XIX века // Вопросы истории и культуры Удмуртии : сб. ст. / отв. ред. Л.Ф. Шкляева. Ижевск: Удм. НИИ, 1984. С. 3–23.
8. Стояк Ю.А. Настенные росписи Благовещенского собора города-завода Воткинска // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2015. № 1. С. 67–80.
9. Воткинский завод. История развития производства за 240 лет / сост.: Ю.А. Чертков, Ю.А. Ломаев, Л.А. Павленко. Ижевск: Ижевский полиграфический комбинат, 1999. 342 с.
10. Карпеева А.П. Памятное литое блюдо Воткинского завода // Художественный металл в России и Европе в XVIII–XXI веках : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / сост. К.А. Гилёва. Екатеринбург: [б. и.], 2020. С. 115–122.
11. Художественное литье XIX–XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств : каталог / авт.-сост.: О.П. Губкин, Г.П. Шайдурова. Екатеринбург: Автограф, 2005. 320 с., ил.
12. Илья Петрович Чайковский. Очерки жизни и деятельности : сб. / сост. Б.Я. Аншаков. Ижевск: Удмуртия, 1979. 108 с.
13. Аншаков Б.Я. Воткинское музыкально-драматическое общество имени П.И. Чайковского // Чайковский и Урал / сост. Б.Я. Аншаков, П.Е. Вайдман. Ижевск: Удмуртия, 1982. С. 60–65.

References

1. Berdnikov, V.F. (1912) 'The visit of the Heir Cesarevich Alexander Nikolaevich (later the Tsar-Liberator) to the Votkinsk Plant in 1837', *Proceedings of the Sarapul Zemstvo Museum*, vol. 2. Sarapul: N.E. Onchukov Publ., pp. 1–12. (In Russ.)
2. Shumilov, E.F. (1980) 'Artistic metal in folk working art', in Klimov, K.M. (ed.) *Folk art and artistic crafts of Udmurtia*. Izhevsk: Scientific Research Institute under the Council of Ministers of the UASSR, pp. 102–125. (In Russ.)
3. Skachkova, A.P. and Turkevich, E.A. (comps.) (1988) *Votkinsk cast iron* [Catalogue]. Izhevsk: s. n. (In Russ.)
4. Kurochkin, M.V. (2007) 'Features of architectural and artistic metalwork of the Vyatka-Kama Region (late 17th – early 20th centuries)', *IDNAKAR: Methods of Historical and Cultural Reconstruction*, (1), pp. 37–45. (In Russ.)
5. Kazantseva, O.A. (2019) 'The "Museum" of the Votkinsk Plant: on the 190th anniversary of its founding', in Bekhtereva, L.N. (ed.) *Prikamye collection*. Izhevsk; Sarapul: Sarapul Printing Enterprise, pp. 47–53. (In Russ.)
6. Ovchinnikov, V.I. (ed.) (2016) *The driving force: Mining chiefs and directors of the oldest Votkinsk Plant in the Urals*. Votkinsk: s. n. (In Russ.)
7. Grishkina, M.V. (1984) 'Activities of the Izhevsk and Votkinsk Mining Schools and specialist training in the first half of the 19th century', in Shklyayeva, L.F. (ed.) *Issues of the history and culture of Udmurtia* [Collected articles]. Izhevsk: Udmurt Scientific Research Institute, pp. 3–23. (In Russ.)
8. Stoyak, Yu.A. (2015) 'Wall paintings of Annunciation Cathedral in Votkinsk-city', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta = Journal of Construction and Architecture*, (1), pp. 67–80. (In Russ.)
9. Chertkov, Yu.A., Lomaev, Yu.A. and Pavlenko, L.A. (comps.) (1999) *Votkinsk Plant. History of production development over 240 years*. Izhevsk: Izhevsk Polygraphic Enterprise. (In Russ.)
10. Karpeeva, A.P. (2020) 'Commemorative cast platter of the Votkinsk Plant', in Gileva, K.A. (ed.) *Artistic metal in Russia and Europe in the 18th–21st centuries*. Ekaterinburg: s. n., pp. 115–122. (In Russ.)
11. Gubkin, O.P. and Shaydurova, G.P. (2005) *Artistic casting of the 19th–20th centuries in the collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts* [Catalogue]. Ekaterinburg: Autograph Publ. (In Russ.)
12. Anshakov, B.Ya. (comp.) (1979) *Ilya Petrovich Tchaikovsky. Sketches of life and activity*. Izhevsk: Udmurtia Publ. (In Russ.)
13. Anshakov, B.Ya. (1982) 'The P.I. Tchaikovsky Votkinsk Musical and Dramatic Society', in Anshakov, B.Ya. and Vaidman, P.E. (comps.) *Tchaikovsky and the Urals*. Izhevsk: Udmurtia Publ., pp. 60–65.

Информация об авторе

Карпеева Алла Павловна, ученый секретарь, МАУ «Музей истории и культуры г. Воткинска», Воткинск, Российская Федерация, allalununya@xmail.ru. Заслуженный работник культуры Удмуртской Республики.

Information about the author

Alla Pavlovna Karpeeva, Academic Secretary, Museum of History and Culture of Votkinsk, Votkinsk, Russian Federation, allalununya@xmail.ru. Honored Cultural Worker of the Udmurt Republic.

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

Статья поступила в редакцию 01.12.2025; одобрена после рецензирования 10.02.2026; принята к публикации 11.02.2026.

The article was received by the editorial board on 01 December 2025; approved after reviewing on 10 February 2026; accepted for publication on 11 February 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 1 (40). С. 352–373. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (1), pp. 352–373. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 738.4(44)“15/18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.019

Лиможская эмаль: между реальностью и мифом



Расторгуев Василий Алексеевич

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Российская Федерация
varastorguev@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 4187-0620

Аннотация. В статье представлен краткий обзор истории возникновения и развития искусства расписной эмали Лиможа, известной во множестве выдающихся образцов в ряде собраний мировых музеев и до сих пор сохраняющей привлекательность как предмет особого интереса для коллекционеров. Цель работы — систематизировать знания о лиможской эмали, проследить путь от средневековых техник до упадка и возрождения интереса к ней, а также обозначить проблемы атрибуции и различия между подлинниками, репликами и подделками. Исследование проведено на основе анализа произведений с помощью формально-стилистического и иконографического методов. Кроме того, применение типологического метода позволило классифицировать произведения по техникам исполнения, а хронологический метод дал возможность проследить динамику развития этого вида искусства. В статье определены хронологические рамки и характерные черты каждого этапа, установлены особенности производства, задачи и ограничения по использованию материалов, а также влияние иконографии и культурных источников (включая работы Бернара Саломона и итальянский маньеризм).

Пришедшая на смену средневековой технике перегородчатой эмали, но не связанная с ней прямой преемственностью, расписная эмаль Лиможа достигла расцвета в середине XVI столетия. В последующие века она продолжила развиваться в целом ряде новых форм и к XVIII веку во многом исчерпала свои художественные возможности. XIX век, ставший временем пристального изучения и музейного коллекционирования лиможских эмалей, позволил ряду утраченных техник лиможских мастеров возродиться в виде профессиональных имитаций, и с этим непростым наследием необходимо считаться каждому, кого интересует история данного вида декоративно-прикладного искусства. В статье уделено внимание проблемам атрибуции и осмыслению уникальности лиможской эмали в контексте европейского декоративного искусства, что помогает сформировать основы для дальнейших исследований и профессиональной экспертизы. Избранные автором для иллюстрации своих тезисов произведения из частного собрания совершенно неизвестны отечественному зрителю и публикуются впервые, в чем состоит несомненная научная новизна исследования.

Ключевые слова: Лимож, художественная эмаль, лиможская эмаль, шамплеве, декоративно-прикладное искусство, эмальерное искусство, коллекционирование

Для цитирования: Расторгуев В.А. Лиможская эмаль: между реальностью и мифом // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 352–373.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1279>.

Original article

The painted enamels of Limoges: between reality and myth

Vasiliy A. Rastorguev

The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation
varastorguev@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 4187-0620

Abstract. The article provides a brief overview of the origin and development of Limoges painted enamel. This art form is known for its numerous outstanding specimens in world museum collections and remains a subject of particular interest for collectors to this day. The study aims to systematise knowledge of Limoges enamel, tracing its evolution from medieval techniques to the decline and subsequent revival of interest. It also addresses attribution issues and the distinctions between originals, replicas and forgeries. The research is based on an analysis of artworks using formal-stylistic and iconographic methods. Furthermore, the application of the typological method allowed for the classification of works by production technique, while the chronological method made it possible to trace the development dynamics of this art form. The paper defines the chronological framework and characteristic features of each stage, establishes production specifics, material constraints and the influence of iconography and cultural sources, including the works of Bernard Salomon and Italian Mannerism. Replacing the medieval cloisonné technique, but not directly linked to it by continuity, Limoges painted enamel reached its zenith in the mid-16th century. In the following centuries, it continued to evolve through various new forms, but by the 18th century, it had largely exhausted its artistic potential. The legacy of the 19th century — an age of art-historical research and museum collecting — is particularly relevant today. However, a range of professional imitations has entered the field, often obscuring the vision for those interested in the history of this art form. The article focuses on the problems of attribution and the conceptualisation of Limoges enamel's uniqueness within the context of European decorative art, providing a foundation for further research and professional expertise.

Keywords: Limoges, painted enamel, Limoges enamel, champlevé, decorative arts, enamel art, art collecting

For citation: Rastorguev, V.A. (2026) 'The painted enamels of Limoges: between reality and myth', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 352–373. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.019.
 Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1279>. (In Russ.)

Введение. Лиможская эмаль в историческом контексте

«Эмали и камеи» — такое название дал своему сборнику стихов, вышедшему в печати в 1852 году, выдающийся французский поэт и писатель Теофиль Готье. Самим этим образом, вынесенным на обложку книги, автор стремился подчеркнуть тот факт, что вложил в нее всё самое драгоценное. Ассоциируясь у читателя с роскошными, переливающимися и поблескивающими предметами былых эпох, техника эмалевой росписи стала здесь символом непреходящей славы искусства.

Надежная, прочная красота лиможской эмали отразила в себе и зафиксировала для потомков очень многое из нескольких столетий французской истории — социальные устройства, верования и вкусы разных эпох запечатлены в ней, как «цветок в янтаре», по словам всё того же Готье, бывшего не только поэтом, но также и знатоком и художественным критиком [1, p. 517–518].

Город Лимож, географически расположенный в самом сердце Франции, был источником производства самых разнообразных предметов роскоши в течение почти тысячи лет. Сегодня

ассоциирующийся с изящным фарфором, украшением обеденного стола и разнообразной керамикой, демонстрирующей широкое разнообразие форм, Лимож редко напоминает о той эмалевой технике, которую местные мастера совершенствовали и воспроизводили в течение почти пятисот лет. Она всё еще во многом сохраняет нераскрытыми свои секреты. Посетители же музеев нередко принимают расписную эмаль за керамику и остаются в неведении относительно ее истинного происхождения и особенностей непростого процесса ее производства.

Как верно подметила американская исследовательница Сьюзан Карозелли, даже в самой Франции, где давно восстановлены и открыты для публики интерьеры замков долины Луары — Амбуаза, Азе-ле-Ридо, Блуа, Шамбора и Шенонсо, Ланже, Экуана и Фонтенбло в окрестностях Парижа, обстановка тех лет воссоздается при помощи исторической мебели, гобеленов, предметов из металла, стекла и керамики. Расписные же эмали, столь популярные в ту эпоху, в этих музеях отсутствуют, возможно, именно потому, что большинство из них ныне уже находятся в музейных собраниях, а реконструкторы не имеют представления о том, как эти предметы функционировали в интерьерах тех времен [2, р. 11]. В тех случаях, когда эти предметы выставляются, они размещаются в современных, отдельно стоящих витринах, диссоциируя с историческим контекстом.

Знаменитые расписные эмали Лиможа производились в ограниченный определенными хронологическими рамками период, в одном месте, относительно немногочисленной группой художников, кому право на это ремесло было даровано монаршим повелением. Поэтому неудивительно, что они стали идеальным отражением той культуры, которая породила их: культуры позднего Средневековья и Возрождения, Франции эпохи правления последних Валуа — от Людовика IX до Генриха III (1461–1589). Они вобрали в себя влияние почти всех видов изобразительного искусства Европы XV и XVI столетий: книжной миниатюры, живописи, печатной книжной иллюстрации и, в особенности, гравюры. Более ранняя, средневековая история Лиможа подарила миру невероятное множество образцов предметов, исполненных в выемчатой технике, распространившихся по всей Европе. Более поздняя история XVII столетия видоизменила оригинальную технику и завершила длинную историю эмалерного дела в Лиможе; после недолгого перерыва она снова возродилась в XIX веке в форме подражаний и имитаций. Но именно расписная эмаль XVI столетия — это то неповторимое своеобразие формы и художественного содержания, которое сделало лиможские эмали знаменитыми.

Технологические основы искусства эмали

Эмаль по составу похожа на стекло: и то, и другое суть кремний с различными добавками, призванными понизить температуру плавления материала при обжиге. Веществами, которые для этой цели использовались с древнейших времен, в том числе в эпоху Античности, Средневековья и Возрождения, были сода, поташ, известь, оксид свинца и бура. Добавление любого из этих компонентов упрощало работу с эмалью, но конечный продукт нередко получался хрупким, подверженным последующим повреждениям и разложению.

Чтобы получить цвет, мастер-эмальер добавлял небольшое количество оксида или карбоната металла к бесцветному основанию, или фондану, когда его разогревали до расплавленного состояния. Только эти вещества могли выдержать высокие температуры, необходимые для того, чтобы эмаль пристала к металлической подложке; тем самым палитра художника была ограничена цветами, которые можно было получить при помощи узкого круга добавок. Древние и средневековые эмали производились преимущественно в цветах, содержащих большое количество олова или, реже, свинца, которые придавали эмали непрозрачность. Имелось лишь несколько разных цветов непрозрачных эмалей: белый, черный, несколько оттенков зеленого и синего, фиолетовый, желтый, железно-красный и розовый, подходящий для телесных тонов; и не всякая мастерская, производившая эмаль, имела в своем распоряжении всю эту палитру.

В XIV–XV веках мастера-стеклодувы научились рисовать прозрачными красками на стекле, не собирая больше рисунок из цветного стекла по частям. Апроприация этих техник и рецептов, их перенос в мастерскую эмальеров привели к существенному расширению возможностей и палитры. Поскольку прозрачные эмали отличались по составу — в одних был свинец, другие были щелочными (с солями калия и карбонатом натрия), они по-разному реагировали на добавление красящего вещества. Добавление медной окиси к свинцово-стеклянной основе, например, позволяло получить прозрачный зеленый, а с бесвинцовой, щелочной добавкой — прозрачно-синюю окраску. В последнем случае важна была и дозировка: меньшее количество оксида меди давало бирюзовый цвет, большее — глубокий темно-синий [3, р. 22].

Черный делался из смеси цветного стекла с магнием, кобальтом и оксидом железа. При внимательном рассмотрении с оборота или на тех участках, где слой эмали тонок или поврежден, можно увидеть, что черный цвет в лиможских эмалях имеет характерный оттенок темных ягод шелковицы.

Соединение всех этих составляющих при температуре около 700 градусов создавало стеклянную поверхность эмали, которая нередко трескалась при остывании. Чтобы приготовить эмаль к использованию, требовалось растереть эту субстанцию: сложная задача, выполнявшаяся в чистой воде, чтобы частички эмали не разлетались и их не сдувало дыханием мастера. Перетертая слишком мелко, эмаль теряла блеск, ее цвет получался тусклым. Перетертая недостаточно, она неровно приставала к основе, создавая полосы, пузыри и вздутия от влажности либо пузырьков воздуха и делая металлическую подложку уязвимой для окисления. Лишь подготовленные надлежащим образом частички эмали были пригодны к дальнейшему использованию.

Известными с древнейших времен техниками эмали являются выемчатая (*champlevé*) и перегородчатая (*cloisonné*), обе они органически связаны с работой мастера-металлиста. В перегородчатой участки цветной эмали отделены друг от друга металлическими полосками, припаянными к металлическому основанию. В выемчатой технике эмаль кладется в углубления, отлитые или выбитые на поверхности металла. Историю этого ремесла описывают десятки книг и сотни статей. Достаточно сказать, что процесс нанесения эмали на металл был известен на Ближнем Востоке еще в XIII веке до н.э., а наиболее ранний пример схожей с эмалью техники холодного нанесения красителя на металл обнаружен в микенской культуре и датируется XIX веком до н.э. [3, р. 22].

Расписная же техника эмали (*émaux peints*), которой стал знаменит Лимож в эпоху Возрождения, подразумевала смешивание эмалевого порошка с водой и связующим веществом, таким как гуммиарабик или трагакант, нанесение шпателем, кисточкой или острым предметом на металлическую основу, а также дальнейшую работу методом удаления или процарапывания (*enlevage*).

Обжиг, заставляющий эмаль приставать к металлу, был венцом всего процесса. Это в Средние века и в эпоху Возрождения делалось в дровяных и угольных печах, разогревавшихся до температуры 600–850 градусов.

История эмальерного дела в Лиможе: развитие технологий и трансформация стиля в ранний период

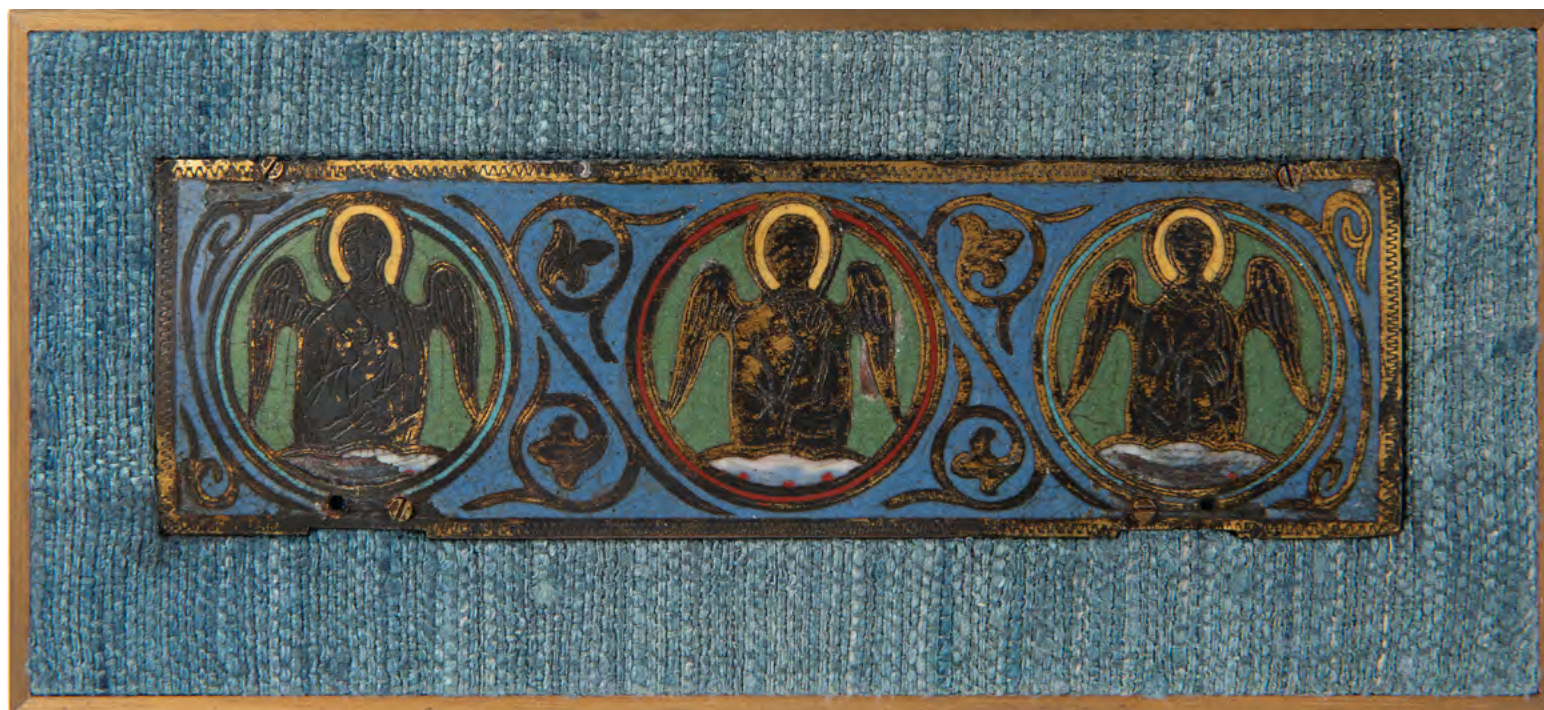
В какой-то момент, возможно, еще до основания франкского государства Хлодвигом в начале VI века, ремесло эмали, описанное еще у древнегреческого автора Филострата, в Северной Европе исчезло. Лишь в конце VIII века в Италии и в X столетии во Франции и Германии мастера снова принялись украшать литургические предметы и бронзовую утварь эмалями. Более ранние

предметы эмали, сохраняющиеся в церковных сокровищницах, все без исключения происходили из Византии — в основном литургические предметы перегородчатой эмали из золота, привезенные из Византии купцами, паломниками и крестоносцами. Их невероятная красота мотивировала местных мастеров на подражание, и, хотя им не хватало материалов (главным образом золота, заменявшегося бронзой), запад Европы смог повторить яркую и красочную технику выемчатой эмали. Ее довели до высокой степени совершенства мастера из долин рек Рейна и Мааса, работавшие в немецком Кёльне, в монашеской обители Стабло близ Льежа на территории современной Бельгии и во Франции, где производство выемчатой эмали вскоре стало основной продукцией города Лиможа.

В течение первых трех десятилетий XII века Лимож достигает славы главного поставщика эмалевых изделий для всей Европы. Это произошло не только благодаря умению и трудолюбию мастеров, сыграло роль и само географическое положение города. Лимож времен Меровингов и Каролингов был административным и торговым центром, имел развитую экономику, располагался на перекрестке торговых и паломнических путей, был близок к большим и богатым монашеским конгломерациям: аббатству Сен-Марсьяль в самом Лиможе, аббатствам Солиньяк, Гранмон, ставшим важными центрами реформы монашеских орденов, а также аббатству Сен-Фуа в Конке, знаменитому месту паломничества.

Мастерские Лиможа производили во множестве курильницы для благовоний, кадила, распятия, монстрансы, цибориумы (дарохранительницы), пиксиды, целовальные образки (паксы), навершия для посохов, шкатулки и реликварии, переносные алтари для церквей и монастырей, оклады для книг, потиры и чаши для литургического использования, украшения для головных уборов, перчаток, сандалий, плащей и даже целые надгробные плиты. Эмали распространялись из Франции в Германию, Польшу, Швецию, Австрию, Испанию, Италию и Англию, где сформировались собственные школы эмалевого производства.

Необыкновенно типична для периода конца XII – начала XIII века небольшая пластина с изображением трех крылатых ангелов, сохраняющая связь с византийской иконографической традицией. Такого рода пластины могли предназначаться для книжных окладов, а также часто служили боковой стенкой ларца-реликвария (ил. 1). Приглушенная гамма непрозрачных цветов очень характерна для произведений этого раннего времени. Более масштабным примером той же цветовой гаммы и стиля является изображение Христа во Славе, во множестве производившееся



**1. Неизвестный мастер.
Боковая стенка
ларца-реликвария
с изображением трех
ангелов.**

Первая половина XIII в.
Медная пластина,
выемчатые эмали,
гравировка, чеканка,
золочение.
4,9 × 15,9.
Частное собрание.
Изображение
предоставлено
владельцем

лиможскими мастерами и обыкновенно помещавшееся на обложку книги (ил. 2).

В схожей технике выполнена плакетка с изображением Мадонны с Младенцем Христом, восседающей на троне премудрости (*sedes sapientiae*), в популярном средневековом иконографическом изводе Марии (ил. 3–4). Вернее, как часто делали мастера этого времени, изображение состоит из набора нескольких небольших плакеток, которые можно было быстрее и легче обжигать, комбинируя впоследствии друг с другом. Из универсальных разрозненных плакеток, украшенных эмалью, можно было собирать различный декор, например, те же оклады книжных переплетов (ил. 5). Поскольку с течением веков предметы реставрировались и видоизменялись, в ряде случаев задача исследователя сводится к тому, чтобы отделить подлинные участки средневекового памятника от доработок позднейшего времени в таких *наборных* памятниках.

Одновременно с тем, как романский стиль, столь подходящий увесистым и полным силы эмалям выемчатой техники, стал уступать дорогу более грациозной готике, начала набирать популярность и более тонкая манера работы с эмалью — использование прозрачных цветов на подложке из золота и серебра, придававшее цветам особую светоносность и блеск. На передний план выходят и другие французские центры производства, отличные от Лиможа, в том числе Париж, нарастает конкуренция в Испании (Бургос), Италии (Сиена). В XIV–XV веках Лимож продолжил производить выемчатую эмаль, но с падением спроса снизилось и качество изделий. Производство

выемчатой эмали в старой технике резко оборвалось с разгромом и почти полным разрушением города английскими войсками принца Эдуарда по прозвищу «Черный принц» в 1371 году.

**История эмальерного дела в Лиможе:
техника расписной эмали, ее подвиды
и иконографические источники**

Первые подлинные примеры живописных эмалей в новой технике были выполнены в Лиможе приблизительно в 1470–1475 годах, спустя практически столетие. Важной опорой для этой датировки является реликварий, подаренный Жаком Лалеманом аббатству Гранмон в 1479 году (ныне находится в церкви Сен-Сюльпис-ле-Фей). Ученые до сих пор не пришли к единому мнению о том, в какой степени эти предметы и их мастера были наследниками предшествующей традиции Лиможа.

Хотя расписные эмали Лиможа по сути своей весьма отличны от более старых техник — выемчатой и перегородчатой, в которых хорошо виден обнаженный металл конструкции, становящийся элементом декорации, для них медь, из которой изготавливается пластина-подложка, являлась определяющим элементом. Она становилась тем, чем холст является для живописи, — основой, и приготовлению ее поверхности отводилась особая роль.

Судя по количеству сохранившейся лиможской эмали, медь для ее производства должна была быть привозной, скорее всего из Испании. Благодаря близости Лиможа к паломническому пути в Сантьяго-де-Компостела, где осуществлялась активная торговля в обе стороны, немало

2. Неизвестный мастер.

**Плакетка-оклад
книжного переплета
с изображением Христа
во славе.**

XII в.

Выемчатые эмали, медная
пластина, гравировка,
чеканка, золочение.

24,5 × 14.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем





3. **Неизвестный мастер.**
Плакетка с пластиной
выемчатой эмали
с изображением
Мадонны на троне
с Младенцем Христом.

1230-е.

Медь, золочение,
выемчатая эмаль.
24,2 × 22,8.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

эмалей из Лиможа очутилось в испанских коллекциях и сокровищницах.

В расписных эмалях художник начинал работу на металлической дощечке, которой чеканка молотком придавала слегка выпуклую форму, чтобы первый слой эмали на ней держался лучше. Лицевая сторона затем покрывалась базовым основным цветом. Ранние мастера использовали

темные фоны, но позже возобладали белый фон. Обратная сторона также покрывалась эмалью — остатками того, что нашлось в мастерской. Это обратная контрэмаль (*contre-émail*) препятствовала окислению меди и снижала степень деформации пластины при последующих обжигах. Пластина затем обжигалась в первый раз, чтобы базовый слой и слой контрэмали пристали к поверхности

**4. Неизвестный мастер.
Плакетка с пластиной
выемчатой эмали
с изображением Христа
на троне.**

1230-е.

Медь, золочение,
выемчатая эмаль.

24,2 × 22,8.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем



меди — на лицевой стороне образовывался гладкий, блестящий слой, на оборотной, где эмаль использовалась более низкого качества, нередко поверхность получалась неровной.

Хотя науке известны несколько пластин, на которых первоначальный рисунок был нанесен гравировкой непосредственно на меди, обычно мастер вычерчивал контуры будущей композиции при помощи красной или черной эмали — после обжига эти слегка выступающие линии служили перегородками для областей цвета, наносимых

после. Они также придавали эмалям сходство с резцовой гравюрой, тем более усиливавшееся оттого, что именно гравюры и служили большинству ранних эмалей изобразительным источником.

Затем на пластину наносились цвета, что представляло определенную сложность, потому что их вид после обжига должен был стать совершенно иным. Требовался немалый опыт, чтобы точно знать, какие составляющие и в какой степени растирки давали тот или иной цвет в законченном произведении. Вне зависимости от того,



5. **Неизвестный мастер.**
Плакетка-оклад
книжного переплета
с изображением
Мадонны на троне
с Младенцем Христом.

XII в.

Металл, гравировка,
эмаль.

30,5 × 22,5.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

прозрачная эмаль или нет, свинцовая или бес-свинцовая, температура плавления была одна. Ровные переходы между краями областей цветов на большинстве ранних живописных эмалей говорят о том, что после подготовки базового слоя и нанесения контуров все цвета раскраски обжигались за один раз, хотя наносились по очереди, чтобы один цвет мог высохнуть перед нанесением другого [3, р. 26].

Со временем, когда цветовая палитра мастеров стала расширяться за счет большего состава химических реактивов, стало необходимо проводить отдельный обжиг некоторых цветов и позолоты при более низкой температуре. Всего, от фона до последних штрихов золотом, пластину могли обжигать восемь-девять раз (едва ли правы исследователи XIX века, заявлявшие о двадцати обжигках).

В 1530-х годах мастера Лиможа переходят к технике гризайли, расписывая медные пластины и сосуды. Более сложные формы — чаши с ножками, подсвечники, кубки, оклады с выступающими частями — делались из нескольких медных деталей, собранных вместе пайкой, на штифтах либо винтах. В большинстве случаев форма была собрана до росписей; при изготовлении сосудов на ножке детали сначала декорировались, а потом собирались. Как и с обычными пластинами, эмалью требовалось покрыть всю поверхность, лицевую и обратную, но от эмали низкого качества для задников уже отказывались.

В 1560-е годы эмальеры Лиможа вновь обратились к полихромной технике и стали создавать больше пластин, а не посуды. Некоторые мастера покрывали предметы в технике гризайли прозрачными областями цвета; другие — вернулись к технике раннего XVI века, заменив темные фоны на светлый и белый.

В то время как в других европейских центрах эмальеры были лишь подмастерьями в гильдиях ювелиров, в Лиможе они имели право содержать собственную гильдию, сохраняя связь с сообществом художников. Эмаль была привилегией для избранных, а не низким ремеслом. Этим объясняется характерное повторение одних и тех же фамилий (все эти многочисленные Пенико, Кур, Куртейсы, Лодены, приходившиеся друг другу зятьями и племянниками) среди мастеров разного времени и поколений, потому что королевские указы, восходившие к Людовику XI в середине XV века, наделяли лишь некоторые семьи правом заниматься этим ремеслом, ставшим для них потомственным.

Самые ранние расписные эмали Лиможа представляли собой небольшие пластины на библейские сюжеты, единичные или объединенные в форму триптиха (реже — диптиха), обычно

помещавшиеся в деревянную рамку, украшавшуюся позолотой, медью или тканью. Исследователи полагают, что их использовали как молитвенные образки в самых разных обиходах — от домашней спальни до маленькой молельни в гильдии. Их размер и техника делали их идеальными переносными образками и для путешествий.

Гербы, сохранившиеся на ранних образцах лиможской расписной эмали, говорят о том, что заказчиками такой продукции выступали люди знатные и представители церкви, сначала местные — в Лиможе, а затем и за его пределами по всей Франции. Одним из наиболее высокопоставленных приобретателей лиможской продукции был Анн де Монморанси (1493–1567), коннетабль Франции, чей портрет работы Леонарда Лимузена 1556 года хранится в парижском Лувре.

Хотя мы знаем имена и фамилии ряда заказчиков этих ранних произведений, сами мастера, за редкими исключениями, остаются совершенно неизвестными. В начале XX века французский исследователь Жан-Жозеф Марке де Вассело провел огромную работу по организации этого большого и разнообразного наследия. В своей книге 1921 года он выделил семь рук, или, вернее, семь школ, которым дал названия [4]. С его блистательной подачи в научной литературе по предмету появились такие имена, как Мастер Больших Лбов (трансформировавшийся в русском переводе в более благообразно звучащего Мастера Высокого Чела), Мастер Орлеанского диптиха, Мастер Фиолетовых Мантий, и другие. Современные исследователи продолжают уточнять и систематизировать атрибуции, начатые им.

Точные иконографические источники ранних расписных эмалей назвать также затруднительно, но свою роль в их появлении должна была сыграть культура создания французских часословов с их иллюстрациями, других книжных миниатюр и ранней резцовой гравюры.

В 1520-е годы мастера Лиможа, вдохновившись иллюстрациями к памятникам античной литературы, начинают использовать сюжеты светские. Такие эмали, свободные от религиозных коннотаций, могли украшать интерьер или служить предметами роскоши (*objets de vertu*). Целые серии портретов или эпизодов из античной литературы и мифологии в формате овальных, круглых или ромбовидных медальонов создавались, чтобы висеть на кожаных подвесах или становиться декором в деревянных кабинетах либо на настенных панелях целой комнаты, как свидетельствует о том кабинет Екатерины Медичи в замке Блуа.

Чуть позже становится заметен сдвиг в сторону библейских ветхозаветных сюжетов. Происходит это одновременно с натиском Контрреформации, и причины здесь следует искать в новых

изобразительных источниках, которыми становятся популярные новые «морализированные Библии» (*Bibles moralisées*). Эти книги, задуманные первоначально французскими придворными теологами как иллюстрированные библии для королевской семьи, получили благодаря печатному станку всеобщее распространение. Иллюстрации из Ветхого Завета сопровождались описательным и нравоучительным текстом. Главным изобразительным источником иконографии эмалей служили гравюры Бернара Саломона (1508–1561). Родившись в Лионе, Саломон мог учиться в Париже, но к 1540 году вернулся в родной город. С 1546 года он работал исключительно на печатный дом Жана де Турне, создав там мастерскую. Кроме знаменитой и очень красивой серии иллюстраций к Овидию (1557 год) и иллюстраций к «морализированным Библиям», Саломон не создал почти ничего. Однако его гравюры послужили источником не только для эмалиеров, они использовались как образец для гобеленов и керамики, в особенности для лионского фаянса, соперничавшего в то время с итальянской майоликой [5, р. 21–23, 51, 66–77; 6, р. 23–26].

К 1560 году большинство эмалиеров Лиможа предпочитали использовать образцы школы Фонтенбло, а не Рафаэля, известного им ранее по гравюрам Маркантонио Раймонди. Вытянутые извивающиеся фигуры, полные рафинированной декоративной виртуозности, наполняют работы Пьера Куртейса, Жана Миетта, Жана де Кура и Жана III Пенико. Источником таких работ послужил итальянский маньеризм, благодаря которому охотничий замок Фонтенбло преобразился до неузнаваемости, став шедевром нового стиля.

Хотя гризайлевая эмаль еще несколько десятилетий продолжала производиться, к 1560-м годам лиможские мастера заново открывают для себя полихромную роспись, которая после 1600 года станет преобладающей. К концу XVI столетия в продукции мастерских начинает доминировать чисто функциональная утварь: рамки для зеркал, подсвечники, солонки, украшения — вплоть до таких тривиальных предметов, как значки на шляпы, и прочие.

Знаменитый керамист Бернард Палисси (около 1510–1590 годов), работавший для самого высокого круга придворных заказчиков (среди них Екатерина Медичи и Анн де Монморанси), сокрушался по поводу участия лиможских эмалиеров в своем трактате «*Discours admirable de la nature des eaux et fontaines*», опубликованном в 1580 году: «Некоторые предметы загрязняются и покрываются позором, становясь слишком повсеместными. Видели ли вы, что случилось с эмалиерами Лиможа? Их искусство стало настолько дешево, что они едва сводят концы с концами с теми ценами,

что ставят за свою работу. Я, верно, видел значки для шляп по три су за дюжину — так хорошо сделанные значки, с настолько гладко приставшей к меди эмалью, что живопись не сравнилась бы с ними. И это случилось не однажды, но тысячу раз, не только со значками, но и с кувшинами, солонками, и всеми другими типами сосудов и пластин, что они умеют произвести» [Цит. по: 7, р. 501–502].

История эмальерного дела в Лиможе: поздний период

Последняя глава в искусстве старинной лиможской эмали была написана семейством Лоденов, которые производили во множестве портреты римских императоров и недорогие сосуды из меди с декоративными мотивами. Техника Лоденов различалась с работами предшествовавших мастеров: она потеряла глубину и искру, отличавшую эмаль от живописи. Мастера новых поколений рисовали на эмали, а не эмалью, их техника была совсем другой, в ней не было места приемам *enlevage*, убавления формы, роднившим этот род искусства со скульптурой.

Об этом искусстве, навсегда остававшемся в тени своего более великовозрастного собрата, исследователи писали коротко, неохотно и уничтожительно. А.Н. Кубе, блестящий знаток и деятель Эрмитажа, хранивший знаменитое собрание А.П. Базилевского, в своей книге 1924 года вскользь упоминает об эмалях XVII столетия, «обилие которых не искупает их изумительную посредственность» [8, с. 40]. Сегодня, после трагических исторических событий XX века, мы иначе смотрим на пласт этой поздней истории Лиможа, сохранивший трогательное в своей подлинности очарование католического религиозного чувства.

Так, эмалевая пластина с изображением св. Иоанна Крестителя с агнцем (ил. 6) демонстрирует все лучшие черты последнего большого мастера этого стиля — Жака Лодена Младшего, оставившего на обороте свою подпись и дату — 1696 год. Тонкость проработки деталей и отменная отработка цветовых переходов, представляющих в эмали определенную сложность, свидетельствуют, что перед нами произведение отнюдь не рядового мастера. В иконографии плакетки прослеживается ориентация на образцы итальянской живописи и гравюры. Можно сравнить эту пластину с таким предметом, как «Святое Семейство» (ил. 7), созданным в тот же период, и увидеть совершенно иной тип более пестрого, народного, почти наивного искусства, присущий другим мастерам Лиможа XVII столетия, со своим более свободным и менее строгим подходом к сюжету. Целая группа однотипных эмалей из мастерской Николая Лодена Старшего (ил. 8–10) находится

**6. Жак Лоден
Младший.
Святой Иоанн
Креститель с Агнцем.**

1696.

Подпись

на обороте:

«Laudin Emaillieur

а "Limoges" I L 1696».

Эмаль на медной основе,

дерево, тонировка,

золочение, лак.

18,7 × 22,2.

Частное собрание.

Изображение

предоставлено

владельцем



словно бы посередине между этими двумя примерами: это изображения популярных в ту эпоху святых и мучеников, почитаемых во Франции. Они демонстрируют устойчивый, сформировавшийся язык формы, одинаково уместный в церковном интерьере и применимый для домашнего благочестия, и снабжены трогательными обрамлениями ручной работы, придающими небольшим эмалевым плакеткам глубину и значимость станкового произведения.

Несмотря на периоды ослабления, искусство эмалевой живописи в Лиможе никогда полностью не умирало, как и ряд имен лиможских мастеров. Так, работы семейства Нуайе известны по документам с 1503 до 1804 года — уникальный пример [9, р. 302], хотя центр производства постепенно переместился из Лиможа дальше на север Франции. В XVII веке произошло открытие росписи

по золоту эмалевыми красками; этот процесс привел к использованию эмалевой декорации для изготовления таких предметов, как табакерки и часы в XVII–XIX веках. Примером тому служит трогательное изображение Иисуса — доброго пастыря из частного собрания, где эмаль является лишь вспомогательной (но очень яркой и выразительной) техникой для декорации произведения, представляющего собой скульптурную миниатюру из меди (ил. 11).

В течение более чем двух столетий после того, как спрос на расписные эмали исчез, все известные образцы этого типа сохранялись, по-видимому, в том обиходе, для которого были предназначены: быть может, на виду, а более вероятно, в сундуках или кабинетах. Художественного рынка на эти предметы с XVIII и приблизительно до середины XIX столетия не существовало. В каталогах



**7. Неизвестный мастер.
Святое семейство.**

Последняя треть XVII века.

Эмаль на медной основе,
медный сплав.

8,2 × 6,9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

**8. Николя Лоден
Старший.
Кающийся апостол
Пётр.**

Вторая половина
XVII века.

Подпись на оборотной
стороне: «NLaudin».

Эмаль на медной основе.
10,8 × 9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем





**9. Никола Лоден
Старший (мастерская).
Реликварий
с изображением
святой великомученицы
Маргариты
Антиохийской.**

Вторая половина XVII в.
Эмаль на медной
основе, дерево,
тонировка, папье-руле,
тонировка, золочение,
шелк.

26,6 × 23,9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

аукционных домов и распродажах собраний они не значатся. В начале же XIX столетия, в эпоху романтизма и романов Виктора Гюго («Нотр-Дам-де-Пари» вышел в печать в 1831 году), возникает мода на Средневековье, затем столь же безудержное очарование стала вызывать эпоха Ренессанса. Свою роль сыграло и открытие Александром

Ленуаром первого Музея французских памятников (1795–1816), в собрание которого вошли большие пластины Пьера Куртейса с фасада Булонского замка Франциска I. Эмалями Лиможа постепенно заинтересовались коллекционеры во Франции и Англии, и на большое количество сохранившегося материала началась настоящая охота.

10. **Николя Лоден
Старший (мастерская).
Реликварий
с изображением
святого
великомученика
Евстафия Плакида.**

Конец XVII – начало XVIII в.

Дерево, левкас,
тонировка, шелк, бумага,
эмаль на медной основе,
стекло, металл, плетение,
скань, канитель, трунцал,
пайетки, золочение.

26,7 × 22,9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем



**Проблемы подлинности
и вопросы атрибуции**

С середины XIX века каждая художественная выставка, экспонирующая предметы прикладного искусства, содержала большой раздел эмалей; в 1874 и 1897 годах прошли выставки, посвященные эмали, в Лондоне, в Южнокенсингтонском

музее (ныне Музей Виктории и Альберта) и в Берлингтонском клубе коллекционеров. Начинается и научное изучение эмалей; одним из видных деятелей этого процесса был эмальер Клодиус Поплен, писавший об эмалях Возрождения, учивший этому искусству и оставивший не заверченный при жизни трактат об эмали [1, p. 421; 10, vol. 3, p. 326].



11. Неизвестный мастер.

Иисус Христос с агнцем.

XVII в.

Эмаль на медной основе, медный сплав.

3 × 4.

Частное собрание.

Изображение предоставлено владельцем

Луи Бурдери, художник-эмальер, вместе с эрудитом Эмилем Лашено (1835–1923) собрал важную документацию о живописных эмалях из частных и общедоступных собраний с целью создания их полного каталога (*Catalogue descriptif et raisonné de l'œuvre des peintres-émailleurs de Limoges*), который должен был насчитывать восемь томов. В 1897 году вышел только первый том, посвященный Леонарду Лимузену.

Можно сказать с уверенностью, что большинство расписных эмалей, хранящихся сейчас в музейных и частных собраниях во Франции, России или США, прошло через парижскую антикварную торговлю в XIX веке. Во многих случаях свидетельством этого являются добавления и реставрационные доработки, новые металлические и деревянные рамки, датируемые временем не позднее XIX века, изготавливавшиеся, например, парижским



12. **Неизвестный мастер.**
Сундук-реликварий
с портретом
и сценами
из произведений
Готхольда Эфраима
Лессинга.

Эмаль, металл,
 гравировка.
 Высота 15,5 см.
 Частное собрание.
 Изображение
 предоставлено
 владельцем

маршаном Корпле и известным ювелиром Альфредом Андре. Последний реставрировал эмаль горячим способом, то есть доделывал поврежденные или отколотые участки и затем обжигал при небольших температурах, чтобы не повредить оригинальное произведение. Поскольку эмаль в принципе подвержена растрескиванию и сколам, делать это в XIX столетии приходилось нередко, и, по мнению Марке де Вассело, через руки Андре прошло большинство лиможских эмалей, находившихся в продаже между 1870 и 1910 годами [4, р. 15].

Спрос на оригиналы, который нельзя было удовлетворить достаточно быстро, породил и появление около 1840 года рынка имитаций, выполненных в технике XVI столетия. В разнообразной палитре произведенных предметов нашлось место как совершенно новым композициям, так и «оммажам», подражаниям предшествующим эпохам и, разумеется, фальсификациям.

Интересен в этом контексте ларец-реликварий со сценами из текстов Готхольда Эфраима Лессинга (ил. 12). Снабженный эмальями на совершенно



новые, современные сюжеты немецкого писателя, чья популярность пришлась на XVIII и XIX века, он одновременно до мелочей повторяет старинную типологию реликвария XVI века, самый известный образец которой находится в музее Пти-Пале. Реликварий из Пти-Пале и ему подобные украшались античными сюжетами о богах и героях, взятых обычно из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера или «Метаморфоз» Овидия. Бронзовая форма ларца здесь повторена до мелочей, таких как прикрывающая замочную скважину скульптурная женская головка, сюжеты же изображений кардинально отличаются [11, р. 514–515].

В триптихе по картине Антониса ван Дейка (ил. 13) мы видим аналогичную ситуацию: известная со времен расцвета лиможской эмали трехчастная форма наполняется новым, более современным

содержанием, поскольку иконографический прообраз принадлежит совершенно другой эпохе.

Интересным примечанием к теме популярности лиможской эмали могут стать ее воспроизведения в технике фарфора, многие из которых заслуживают внимания. Севрская мануфактура начала производство реплик уже в 1850-е годы. Все они имитировали технику гризайли, использовали ренессансные мотивы, гротески, античные мифологические сюжеты. Сама же форма, как правило, была отражением практик XIX века. Англичане на керамическом заводе Минтона в городе Сток-он-Трент не отставали в производстве фаянсовых имитаций лиможской эмали.

Идеи XVI века воспроизводились в аутентичной технике, и не всегда в данном случае речь идет о подделке. Целые мастерские были заняты

13. **Неизвестный мастер.**

Триптих со сценой Распятия Христа (по картине Антониса ван Дейка).

Эмаль на медной основе.

31,5 × 21.

Частное собрание.

Изображение предоставлено владельцем

копированием старинных образцов совершенно открыто, без какого-либо мошеннического умысла. Так, в 1845 году начал работу дом Самсон, сначала занимавшийся фарфором, а затем дошедший до терракот, фаянсов и эмали. Официальный и публичный характер их продукции, сделанной как «копия по образцу», часто засвидетельствован присутствием фирменной марки, не позволяющей ввести кого-либо в заблуждение. И хотя копии продавались открыто именно в этом качестве, известно, что Самсон занимался и реставрацией предметов для коллекционера и торговца искусством Фредерика Шпитцера.

Разумеется, возникали и подделки, вдохновленные новой популярностью лиможской эмали. И сегодня представляется затруднительным определить, когда именно начинают создаваться первые фальсификации — в связи с реставрацией старинных предметов или независимо от нее. Произошло ли это лишь после 1840-х годов? Сузанна Нетцер, автор каталога берлинского Музея прикладного искусства, предполагает, что фальсификации могли создаваться еще и до основания

Северской мануфактуры (1845) [12, p. 33]. Первые же публичные свидетельства о производстве подделок относятся к середине XIX века.

В новейших исследованиях лабораторий Берлина и Парижа предпринимаются попытки выработать методики анализа, позволяющие отделить старинные эмали от имитаций XIX века, но всё же окончательной ясности пока нет. Скрупулезный анализ, сравнение и внимательный глаз знатока, имеющего за плечами немалый визуальный опыт, — вот те инструменты, руководствуясь которыми можно попытаться на текущем этапе отделить позднейшие повторения от подлинников XVI столетия, и работа эта, принимающая характер сложной профессиональной задачи, далека от завершения. Тем не менее решение подобных загадок представляет исключительный интерес и практическую пользу. Лиможская эмаль, вызывающая столь горячее желание обладать ею, подражать ей, собирать ее и показывать на выставках, продолжает сохранять удивительный импульс присущей ей одной, уникальной художественной формы, вписавшей отдельную, новую и блистательную главу в историю мирового искусства.

Список источников

1. Falize L. Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints // *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*. Paris, 1893. Mai, 5e livraison. T. IX. P. 418–435; 1893. Juin, 6e livraison. T. IX. P. 502–518.
2. Caroselli S.L. *The painted enamels of Limoges: A catalogue of the collection of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Thames & Hudson, 1993. 216 p.
3. Michaels P.E. Technical observations on early painted enamels of Limoges: their materials, structure, technique and deterioration // *Journal of the Walters Art Gallery*. 1964–1965. Vol. XXVII–XXVIII. P. 21–43.
4. Marquet de Vasselot J.J. *Les émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe: étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*. Paris: Auguste Picard, 1921. 416 p., 85 il.
5. Rondot N. *Bernard Salomon: Peintre et tailleur d'histoires*. Lyon: Mougins-Rusand, 1897. 83 p.
6. Damiron Ch. *La Faïence de Lyon*. Lyon: A. Rey, 1926. 184 p., 40 il.
7. Garnier É. *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*. Tours: Alfred Mame, 1886. 603 p.
8. Кубе А.Н. Лиможские эмали. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры, 1927. 42 с.
9. Havard H. *Histoire de l'orfèvrerie française*. Paris: Quantin, 1896. 472 p.
10. Labarte J. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. 2e éd. Paris: Morel, 1872–1875. T. 1. 1872. 556 p.; T. 2. 1873. 636 p.; T. 3. 1875. 648 p.
11. Demartial A. *Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1911* // *Bulletin de la Société archéologique et historique de Limoges*. 1912. Vol. LXI. P. 490–518.
12. Netzer S. *Maleremails aus Limoges*. Der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums. Berlin: SMPK, 1999. 255 p.

References

1. Falize, L. (1893) 'Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints', *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*. Paris, Mai, 5e livraison, 9, pp. 418–435; Juin, 6e livraison, 9, pp. 502–518. (In French)
2. Caroselli, S.L. (1993) *The painted enamels of Limoges: A catalogue of the collection of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Thames & Hudson.
3. Michaels, P.E. (1964–1965) 'Technical observations on early painted enamels of Limoges: their materials, structure, technique and deterioration', *Journal of the Walters Art Gallery*, 27–28, pp. 21–43.
4. Marquet de Vasselot, J.J. (1921) *Les émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe: étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*. Paris: Auguste Picard. (In French)
5. Rondot, N. (1897) *Bernard Salomon: Peintre et tailleur d'histoires*. Lyon: Mougin-Rusand. (In French)
6. Damiron, Ch. (1926) *La Faïence de Lyon*. Lyon: A. Rey. (In French)
7. Garnier, É. (1886) *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*. Tours: Alfred Mame. (In French)
8. Kube, A.N. (1927) *Limoges enamels*. Leningrad: Committee for the Popularization of Art Publications at the State Academy for the History of Material Culture. (In Russ.)
9. Havard, H. (1896) *Histoire de l'orfèvrerie française*. Paris: Quantin. (In French)
10. Labarte, J. (1872–1875) *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. 2e éd. Paris: Morel. (In French)
11. Demartial, A. (1912) 'Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1911', *Bulletin de la Société archéologique et historique de Limoges*, 61, pp. 490–518. (In French)
12. Netzer, S. (1999) *Maleremails aus Limoges. Der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Berlin: SMPK. (In Germ.)

Информация об авторе

Расторгуев Василий Алексеевич, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Российская Федерация, varastorguev@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 4187-0620.

Information about the author

Vasily Alekseevich Rastorguev, Cand. Sc. (Art History), Leading Researcher, Department of Old Master Paintings, the State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation, varastorguev@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 4187-0620.

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

Статья поступила в редакцию 27.01.2026; одобрена после рецензирования 16.02.2026; принята к публикации 18.02.2026.

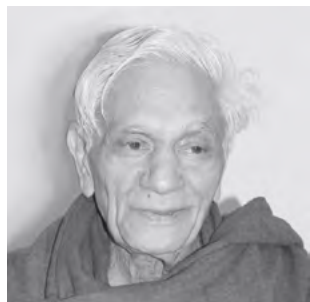
The article was received by the editorial board on 27 January 2026; approved after reviewing on 16 February 2026; accepted for publication on 18 February 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 1 (40). С. 374–379. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (1), pp. 374–379. ISSN 2518-7767 (online)



Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.020
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Шарипутра



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, Нью-Дели, Индия



Аннотация. Статья посвящена обзору иконографии Шарипутры — одного из десяти главных учеников Будды, его изображений в различных художественных и религиозных контекстах, а также исследованию его разнообразных атрибутов и поз. Описаны различные варианты: начиная с ранних образов VIII века в технике полый лакировки в монастыре Кофуку-дзи (Нара, Япония), и заканчивая изображениями в манускриптах, мандалах и на танках различных эпох и территорий (Непала, Японии, Китая, Тибета), отражающими разнообразие художественных традиций и религиозных практик. В статье подробно описаны жесты (мудры) и атрибуты — монашеский посох, чаша для подаяний, веер — и их символическое значение, связанное с мудростью, добродетелью, просветлением и духовной ролью Шарипутры. Статья основана на обширном историческом и иконографическом материале, включающем классические тексты буддийской традиции, китайские переводы буддийских сутр, японские мандалы и древнеиндийские скульптуры, а также современные исследования по иконографии и буддийскому искусству. Представленные сведения могут быть использованы для точной атрибуции и интерпретации изображений Шарипутры, а также для изучения эволюции изображений этого монаха в буддийском искусстве. Научный перевод и комментарии к статье Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнены С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Шарипутра, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Шарипутра // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 374–379. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.020>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1280>.

Short communications article

Sariputra

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. This article provides a comprehensive survey of the iconography of Sariputra, one of the ten principal disciples of the Buddha. It examines his depictions across various artistic and religious contexts, and investigates his diverse attributes and postures. The study delineates a wide range of iconographic variations, from early eighth-century dry-lacquer sculptures in the Kofuku-ji monastery (Nara, Japan) to representations in manuscripts, mandalas, and thangkas spanning different eras and regions, including Nepal, Japan, China, and Tibet. This reflects a multiplicity of artistic traditions and religious practices. Particular attention is paid to the symbolic significance of his gestures (mudras) and attributes, such as the monastic staff (khakkhara), the alms bowl, and the fan. These are related to wisdom, virtue, enlightenment, and Sariputra's specific spiritual role. The research is based on extensive historical and iconographic materials, including canonical texts of the Buddhist tradition, Chinese translations of Buddhist sutras, Japanese mandalas, and ancient Indian sculptures. It is supplemented by contemporary scholarship on iconography and Buddhist art. The findings presented herein may serve as a basis for the precise attribution and interpretation of Sariputra's imagery, as well as for studying the stylistic evolution of this monk's representation within Buddhist art. The scholarly translation and commentaries on the entry from Lokesh Chandra's Dictionary of Buddhist Iconography were prepared by S.M. Belokurova.

Keywords: Lokesh Chandra, Sariputra, Buddhist canon, symbolism, iconography, Dictionary of Buddhist Iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2026) 'Sariputra', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 374–379. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.020. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1280>. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 11, с. 3197–3200.

Шарипутра (Сарипутра) — один из десяти главных учеников Шакьямуни, известный как «первый в мудрости». Он родился в деревне Налака, к северу от Раджагрихи в Магадхе, и был последователем Санджаи, одного из шести проповедников еретических учений. Однажды Шарипутра встретил Ашваджита (Ашваджиту), ученика Будды, и был потрясен его благородством и глубиной проповедуемого учения о причинно-следственных связях. Он стал учеником Шакьямуни [1, р. 17–24; 2, р. 216–217]¹, одним из Десяти Махашраваков в «Гандавьюхе» [3, р. 17] и одним из Шестнадцати Архатов. Девятнадцатая авадана (жизнеописание прошлых жизней учеников Будды. —

Прим. перев.) в «Аваданакальпалате» автора Кшемандры повествует о прошлых жизнях Шарипутры [4, р. 90–92]. Сюаньцзан упоминает, что Шарипутра был в числе наиболее почитаемых в Матхуре, прежде всего среди последователей Абхидхармы. В «Вималакирти-нирдеше» Шарипутра становится объектом комического изображения [5, р. 239].

1. Самое раннее изображение Шарипутры, датированное около 734 годом, выполнено в технике полой сухой лакировки с полихромной росписью (высота 154,8 см); оно находится в монастыре Кофуку-дзи в Наре. Шарипутра входит в группу Десяти великих учеников Будды [6, р. 68–70, fig. 44, 45]. Атрибуты, которые он держал в руках, утрачены.

2. В одном из непальских манускриптов Шарипутра изображен стоящим; его правая рука

¹ См.: Pali Sāriputta, ок. 564–486 гг. до н. э.



1. Шарипутра

2. Шарипутра

сложена в варада-мудре (жесте благодеяния. — *Прим. перев.*), а левая — в абхайя-мудре (жесте бесстрашия и защиты. — *Прим. перев.*) (ил. 1).

3. Шарипутра изображен летящим над Буддой на большой стеле из Наланды; фигура сопровождается надписью «Ārya-Śāriputraḥ» (санскр. «Благородный Шарипутра» — почетный эпитет выдающегося ученика Будды, который в буддийской традиции почитается как воплощение мудрости. — *Прим. перев.*). В руках он держит цветочную гирлянду [7, p. 96, pl. 74].

4. Шарипутра (яп. Сярихоцу; эзотерическое имя: Ханья-конго, санскр. Праджня-ваджра) — один из восьми шраваков в четверти Шакьямуни в структуре мандалы Гарбхадхату 806 г.н.э. [8, no. 128]. Он изображен сидящим на красном лотосе в монашеском одеянии, сложив руки в анджали-мандале (жесте почитания. — *Прим. перев.*) [9, p. 361]. Китайский вариант транскрипции имени — Шэ-ли-фо [10, com. 353], японский вариант перевода — Синси (ил. 2).

Китайское, санскритское и эзотерическое имена Шарипутры содержатся в «Заметках о Гарбхадхату»

Синдзяку (886–927 гг.н.э.) [11, vol. 2, com. 77]; они представлены на ил. 3.

Также Шарипутра представлен в образе глубокого старца в серии «Косодзо» («Портреты выдающихся монахов»), копия 1163 года [11, vol. 10, com. 278, no. A31] (ил. 4).

5. Шарипутра (кит. Шэ-ли-фо) изображается стоящим во главе Десяти великих учеников (яп. дзюдай-дэси); он представлен с обритой головой и веером на длинной ручке в руках [12, p. 245].

6. На танке XV века из Гуге (Западный Тибет; размер 101,5 × 81,3 см) Шарипутра изображен стоящим справа от Будды; в правой руке он держит кхаккхару (монашеский посох с навершием из колец. — *Прим. перев.*), а в левой — чашу для подаяний (полностраничную цветную иллюстрацию см. в: [13, p. 86–87]).

Сходные атрибуты представлены и в изображении Шарипутры в монгольском Ганджуре (1717–1720) [14]. Здесь ученик Будды выступает как один из Шестнадцати шраваков, так же как и в дергеском Ганджуре² (1729–1733; тиб. Śāriḥi. bu) [15].

² Тибетский буддийский канон состоит из двух частей. Ганджур (тиб. Кагьюр) — первая часть, включающая тексты, которые, согласно традиции, восходят непосредственно к Будде Шакьямуни. Данджур (тиб. Тэнгьюр) — вторая часть, содержащая комментарии к учениям Будды. Название «дергеский» указывает на монастырский комплекс и печатню в Дэргэ, где в XVIII веке было подготовлено и отпечатано это эталонное ксилографическое издание. — *Прим. перев.*

3 | 4
5 | 6 | 7

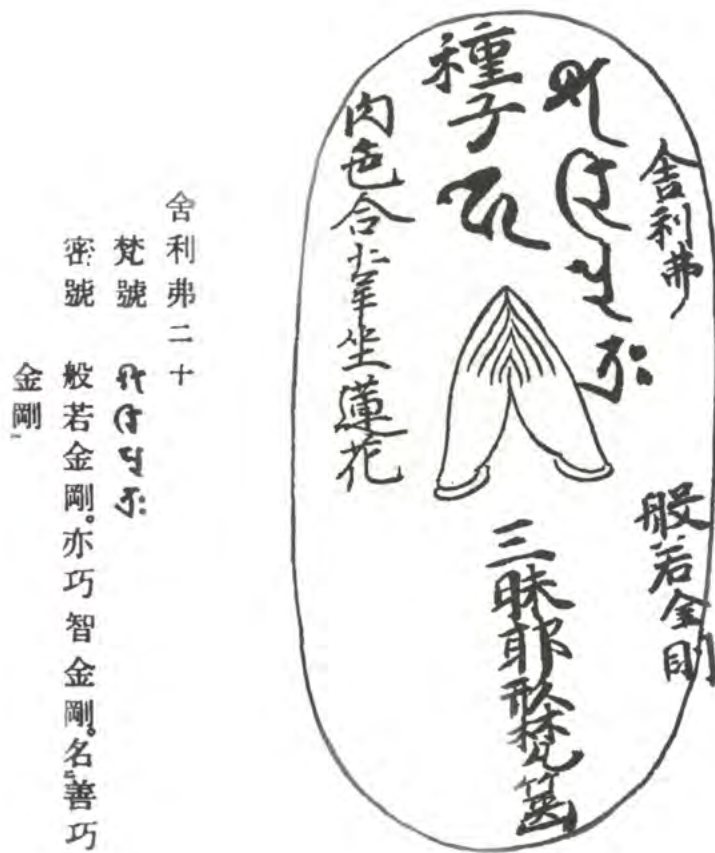
3. Изображение из иконографического свитка «Тёдзё-мандара» (яп. 頂上曼荼羅図, Chōjō mandara-zu; мандала раздела Ушниш)

4. Шарипутра в образе старца. Из серии «Косодзо» («Портреты выдающихся монахов»)

5. Изображение Шарипутры с атрибутами

6. Шарипутра в дергеском Тэнгьюре

7. Праджньоттама Шарипутра



Х.В. Шуман [2, р. 216–217] воспроизводит изображение, где Шарипутра показан стоящим, с чашей для подаяний в правой руке и кха́кхарой — в левой. Согласно тибетской традиции, Шарипутра является одним из «Двух Высших» (Mchog.zun). Его жизнеописание по тибетским источникам, а также символическое значение элементов посоха-кха́кхары приведены Л.Ш. Дагьябом [16, р. 65–72]. Например, три части посоха напоминают о необходимости следовать трем видам обучения (тришикша), включающим практику высшей

нравственности, высшего сосредоточения и высшей мудрости.

7. Шарипутра (тиб. Śārihi.bu) в дергеском Тэнгьюре (1729–1733) изображается сидящим; его правая рука сложена в бхумиспарша-мудре (жесте касания земли. — Прим. перев.), а левая держит кха́кхару (ил. 6) [15, р. 269b].

8. Праджньоттама Шарипутра (тиб. Śes.rab.san.mchog Śā.rihi.bu) в «Пантеоне Аштасахасрики»

[17, № 1024] изображен сидящим; его правая рука сложена в мудре (жест не уточнен.— *Прим. перев.*), в левой — чаша для подаяний (ил. 7).

9. Шарипутра (кит. Шэ-ли-фо, 舍利佛) в пантеоне Баосянлоу (Pao-hsiang Lou Pantheon, № 1B22, ок. 1771 г.) изображен сидящим с поднятой правой ногой; правая рука сложена в абхая-мудре (жесте бесстрашия и защиты.— *Прим. перев.*), левая рука держит четки [18].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Disciples of the Buddha / ed. by Zenno Ishigami; transl. by R.L. Gage and P. McCarthy. Tokyo: Kosei Publishing Co., 1989. 206 p.
2. Schumann H.W. Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1986. 381 S., Ill.
3. The Gandavyuha-sutra / ed. by P.L. Vaidya. Darbhanga: Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1960. 536 p. (Buddhist Sanskrit Texts; no. 5).
4. Leaves of the heaven tree: the great compassion of the Buddha / transl. by D. Black; ed. by Tarthang Tulku. Berkeley, CA: Dharma Publ., 1997. 477 p., ill.
5. Soper A.C. Literary evidence for early Buddhist art in China. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959. xvi, 296 p.
6. Sugiyama J. Classic Buddhist sculpture: The Tempyo period. Tokyo; New York: Kodansha International, 1982. 230 p., ill. (Japanese Arts Library; vol. 11).
7. Paul D. The art of Nalanda: Development of Buddhist sculpture, 600–1200 A.D. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1995. xvi, 122 p., ill.
8. Chandra L. The Esoteric iconography of Japanese Mandalas. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1971. 522 p., ill. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 92).
9. Snodgrass A. The Matrix and Diamond World mandalas in Shingon Buddhism. New Delhi: Aditya Prakashan, 1988. 841 p., ill. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vols. 354, 355).
10. Nanjio B. A catalogue of the Chinese translation of the Buddhist Tripitaka: The sacred canon of the Buddhists in China and Japan. Oxford: Clarendon Press, 1883. xxxvi p., 480 col.
11. Taishō shinshū Daizōkyō: Zuzō (The Tripitaka in Chinese: picture section) : in 12 vols. / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizō Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1932–1934.
12. Edmunds W.H. Pointers and clues to the subjects of Chinese and Japanese art. London: Sampson Low, Marston & Co., Ltd., [1934]. 725 p.
13. Rhie M., Thurman R.A. Wisdom and compassion: The sacred art of Tibet. London: Thames and Hudson Ltd, 1991. 406 p., ill.
14. Mongolian Kanjur : in 108 vols / ed. by L. Chandra. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1973–1979. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vols. 101–208).
15. The Iconography of the Derge Kanjur and Tanjur. (Facsimile reproductions of the 648 illustrations in the Derge edition of the Tibetan Tripitaka) / comp. by J. Kolmaš. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1978. 286 p., 648 ill. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 241).
16. Dargyab L.S. Tibetan religious art : in 2 parts. Part I: Texts. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977. 352 p. (Asiatische Forschungen; Bd. 52).
17. Chandra L. Buddhist Iconography : in 2 vols. New Delhi: International Academy of Indian Culture; Aditya Prakashan, 1991. 1301 p., 2358 ill. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 342).
18. Two Lamaistic pantheons : in 2 vols. / ed. with an introduction and indexes by W.E. Clark. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1937. Vol. 1, xxiv, 169 p. Vol. 2, 314 p.

References

1. Ishigami, Z. (ed.) (1989) *Disciples of the Buddha*. Tokyo: Kosei Publishing Co.
2. Schumann, H.W. (1986) *Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus*. Köln: Eugen Diederichs Verlag. (In Germ.)
3. Vaidya, P.L. (ed.) (1960) *The Gandavyuha-sutra*. Darbhanga: Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1960. (Buddhist Sanskrit Texts; no. 5).
4. Black, D. (transl.) (1997) *Leaves of the heaven tree: the great compassion of the Buddha*. Berkeley, CA: Dharma Publ.
5. Soper, A.C. (1959) *Literary evidence for early Buddhist art in China*. Ascona: Artibus Asiae Publishers.
6. Sugiyama, J. (1982) *Classic Buddhist sculpture: The Tempyo period*. Tokyo; New York: Kodansha

- International, 1982. (Japanese Arts Library; vol. 11).
7. Paul, D. (1995) *The art of Nalanda: Development of Buddhist sculpture, 600–1200 A.D.* New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
8. Chandra, L. (1971) *The Esoteric iconography of Japanese Mandalas*. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1971. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 92).
9. Snodgrass, A. (1988) *The Matrix and Diamond World mandalas in Shingon Buddhism*. New Delhi: Aditya Prakashan. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vols. 354, 355).
10. Nanjio, B. (1883) *A catalogue of the Chinese translation of the Buddhist Tripitaka: The sacred canon of the Buddhists in China and Japan*. Oxford: Clarendon Press.
11. Takakusu, J. and Ono, G. (eds.) (1932–1934) *Taishō shinshū Daizōkyō: Zuzō (The Tripitaka in Chinese: picture section)*, in 12 vols. Tokyo: Daizō Shuppan Kabushiki Kwaisha. (In Japanese)
12. Edmunds, W.H. (1934) *Pointers and clues to the subjects of Chinese and Japanese art*. London: Sampson Low, Marston & Co., Ltd.
13. Rhie, M. and Thurman, R.A. (1991) *Wisdom and compassion: The sacred art of Tibet*. London: Thames and Hudson Ltd.
14. Chandra, L. (ed.) (1973–1979) *Mongolian Kanjur*, in 108 vols. New Delhi: International Academy of Indian Culture. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vols. 101–208).
15. Kolmaš, J. (comp.) (1978) *The Iconography of the Derge Kanjur and Tanjur. (Facsimile reproductions of the 648 illustrations in the Derge edition of the Tibetan Tripitaka)*. New Delhi: International Academy of Indian Culture. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 241).
16. Dagyab, L.S. (1977) *Tibetan religious art*, in 2 parts. Part I: Texts. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. (Asiatische Forschungen; Bd. 52).
17. Chandra, L. (1991) *Buddhist Iconography*, in 2 vols. New Delhi: International Academy of Indian Culture; Aditya Prakashan. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 342).
18. Clark, W.E. (ed.) (1937) *Two Lamaistic pantheons*, in 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

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 Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>, SPIN-code (Science Index): 3961-8277.

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

Статья поступила в редакцию 12.03.2026; принята к публикации 23.03.2026.
The article was received by the editorial board on 12 March 2026;
accepted for publication on 23 March 2026.

Искусство Евразии
№ 1 (40) 2026
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

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

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