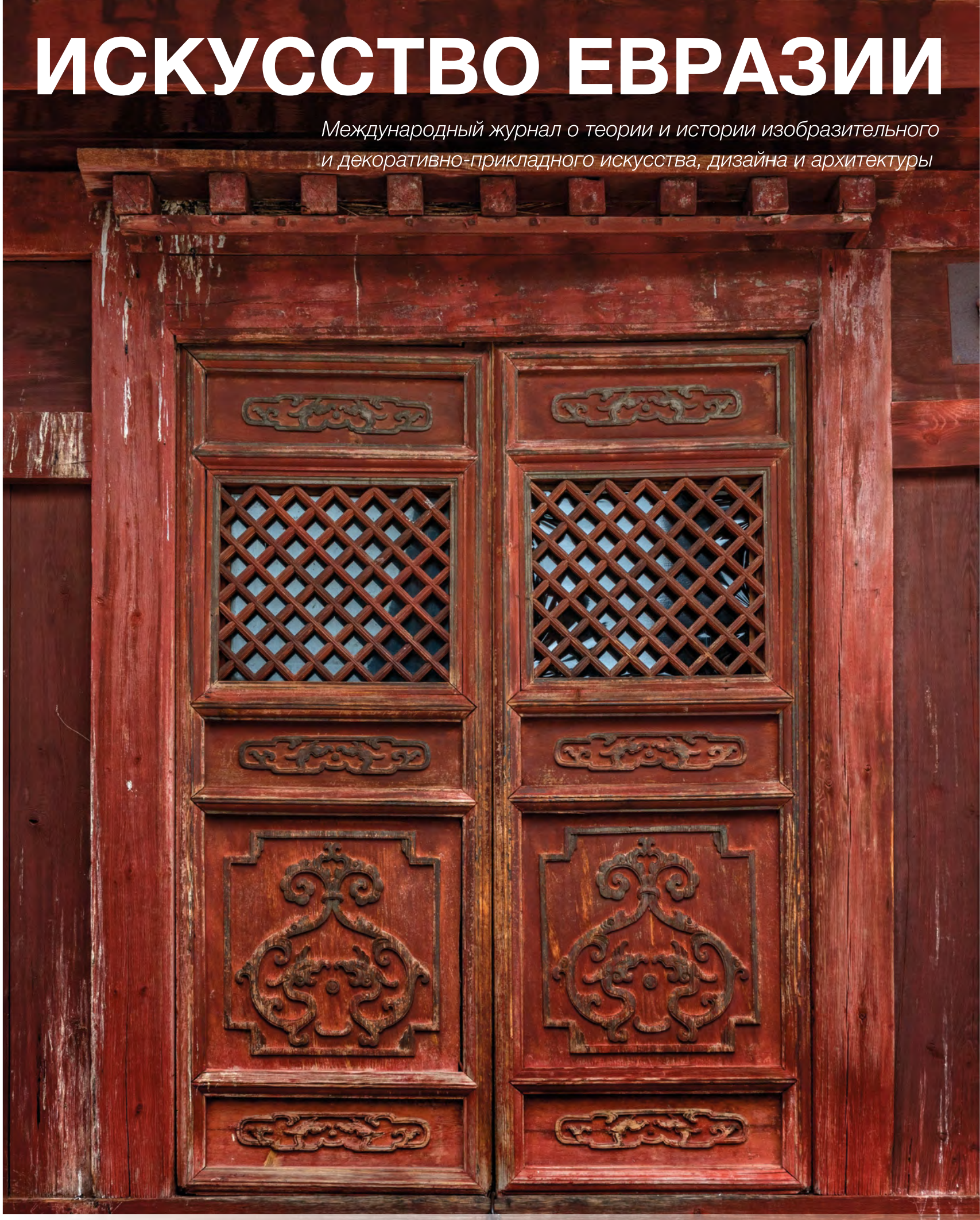
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Искусство и архитектура Восточно-Азиатского региона: от морфологии стилей к символике образов

Art and architecture of the East Asian region: from morphology of styles to symbolism of images

№ **2** (41) 20**26**

ISSN 2518-7767 (online)

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 2 (41) 2026

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 2 (41) 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:
Монастырь Амарбаясгалант. Двери храма-усыпальницы IV богдо-гэгэна. XVIII–XIX вв. Монголия. Фото А.В. Клюева.

Дата публикации: 30 июня 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
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация
Будкеев Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Голынец Галина Владимировна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Грачёва Светлана Михайловна, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация
Гуменюк Алла Николаевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация
Коперсак Елена Васильевна, канд. искусствоведения, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация
Крист Габриэла, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия
Левданская Наталья Андреевна, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация
Мушникова Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Ом Чанд Ханда, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия
Прохоров Сергей Анатольевич, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Стародуб Татьяна Хамзяновна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Уранчимэг Доржсурэн, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монгольского национального университета искусств и культуры, г. Улан-Батор, Монголия
Усанова Алла Леонидовна, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Федотова Елена Дмитриевна, д-р искусствоведения, академик РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Фотиева Ирина Валерьевна, д-р филос. н., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Царева Наталья Степановна, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация
Этингоф Ольга Евгеньевна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация
Яйленко Евгений Валерьевич, д-р искусствоведения, Монгольский государственный университет искусств и культуры (MSUAC), г. Улан-Батор, Монголия

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 2 (41) 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 Jpurnal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google scholar, WorldCat; metadata is stored in Crossref repositories. The journal provides permanent free access to all issues in PDF. All articles are subject to peer review, editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: https://eurasia-art.ru/art/Guide

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

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

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

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

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

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

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

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

Proofreader
Irina N. Kalanchina

COVER ILLUSTRATION:
Amarbayasgalant Monastery. Doors of the tomb temple of the 4th Bogd Gegeen. 18th–19th centuries. Mongolia. Photo by A.V. Klyuev.

Publication date: 30.06.2026

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. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India
Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Academy of Fine Arts of the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Irina V. Fotieva, Full Dr. (Philosophy), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
Evgeniy V. Yaylenko, Dr. Sci. (Art History), Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Нечаева Г.Г. «Архангел Михаил — воевода»: особенности ветковской иконографии 14

Чап А.А. Творческое наследие Донгака Окаанчыка: к 130-летию мастера 48

ФОРУМ

Баданина К.Г. Интерпретация японской традиции в современных арт-практиках Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина 68

Бай Сюйдун. Фэйтянь как элемент верхнего регистра в пещерах Могао № 220 и № 103: к вопросу о визуальном порядке танского ансамбля 84

Боргил Д., Уранчимэг Д. Монастырь Амарбаясгалант: принципы архитектурно-пространственной организации и стилистические особенности 92

Ван Сянь, Воронова М.В. Реставрация архитектурных построек района Хуэйчжоу: практика восстановления дома Шу Гоаня 104

Вострикова Е.А. Идеология и творчество: путь Чон Ёнмана в изобразительном искусстве КНДР второй половины XX века 124

Ли Юсинь, Уранчимэг Д. Декоративно-прикладное искусство империи Тан (на примере металлических предметов столовой посуды): техники изготовления, стиль, орнаментальная декорация 144

Малькова И.Г., Лысенко О.В. Горы и деревья в «Альбоме рисунков Тайги» из фондов Сахалинского областного художественного музея 158

Хоу Цзя, Уранчимэг Д. Каллиграфическое искусство Чу Суйляна: проблемы генезиса и особенности художественной стилистики 174

Цолмон С. Изваяния Будды в пещерах Юньган: особенности изобразительной типологии и художественное значение 188

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Батаева Е.Э., Любецкий В.А. К вопросу о создании секции полиграфических искусств Российской академии художественных наук: предпосылки, задачи, ключевые фигуры 200

Котломанов А.О. Ленинградская «школа» литографии: выставка советской графики в Лондоне (1961) в контексте времени и в исторической перспективе 216

Лисицина Я.Ю. Трансформация отечественной художественной деятельности в 1933 году (на материалах Ленинграда и Иркутска) 230

Орлова Е.В. Мифическая география: о художественном акционизме ФРГ 1960–1980-х годов 242

Ярошевич П.В. «Мы от рода русского...»: концептуализация понятия «русскости» в современной исторической живописи Григория Гукасова 260

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Арсланов В.Г. Загадка первобытного искусства: Restauratio Magna 286
Коган Л.Д. Термины «карикатура» и «шарж» в историческом развитии (на материале отечественных энциклопедий конца XIX – начала XXI века) 298
Фотиева И.В. «Искусство» ИИ: творчество или компиляция? 310

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Дигнага 322

CONTENTS

Editorial 10

EURASIAN HERITAGE

Nechaeva, G.G. “Archangel Michael the Voevoda”: distinctive features of the Vetka iconography 14

Chap, A.A. The creative legacy of Dongak Okaanchyk: on the 130th anniversary of the master 48

FORUM

Badanina, K.G. Interpretation of Japanese tradition in the contemporary art practices of Tatiana Badanina and Vladimir Nasedkin 68

Bai, Xudong. Feitian as an element of the upper register in Mogao Caves 220 and 103: On the visual order of Tang cave ensembles 84

Borgel, D. and Uranchimeg, D. Monastery of Amarbayasghalant: Principles of architectural-spatial organization and stylistic features 92

Wang, Xian and Voronova, M.V. Restoration of architectural buildings in the Huizhou area: the practice of restoring the Shu Guoan House 104

Vostrikova, E.A. Ideology and creativity: The artistic trajectory of Chŏng Yŏngman within the DPRK visual culture in the second half of the 20th century 124

Li, Yusin and Uranchimeg, D. Decorative and applied art of the Tang Empire (on the example of metallic tableware): techniques of manufacturing, style, ornamental decoration 144

Malkova, I.G. and Lysenko, O.V. Mountains and trees in the “Album of Taiga’s Drawings” from the collection of the Sakhalin Art Museum 158

Hou, Jia and Uranchimeg, D. The calligraphic art of Chu Suiliang: issues of genesis and features of artistic style 174

Tsolmon, S. Buddhist sculptures in the Tan Yao Five Caves: iconographic typology and artistic significance 188

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Bataeva, E.E. and Lyubetsky, V.A. On the establishment of the Section of Polygraphic Arts at the Russian Academy of Artistic Sciences: prerequisites, objectives, key figures 200

Kotlomanov, A.O. The Leningrad “school” of lithography: an exhibition of Soviet graphics in London (1961) in the context of time and in historical perspective 216

Lisitsina, Ya.Yu. Transformation of artistic activity in the USSR in 1933 (based on materials from Leningrad and Irkutsk) 230

Orlova, E.V. Mythical geography: On artistic actionism in Germany in the 1960s–1980s 242

Yaroshevich, P.V. “We are from the Russian family…”: conceptualising the notion of ‘Russianness’ in the contemporary historical painting of Grigoriy Gukasov 260

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Arslanov, V.G. The mystery of primitive art: Restauratio Magna 286
Kogan, L.D. The terms of “caricature” and “portrait caricature” in their historical development (evidence from Russian encyclopedias of the late 19th to early 21st century) 298
Fotieva, I.V. AI “art”: creativity or compilation? 310

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Diṅnāga (Dignāga) 322

ОТ РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии», который мы посвятили одной из самых интересных и сложных тем — «Искусство и архитектура Восточно-Азиатского региона: от морфологии стилей к символике образов». В своих исследованиях, объединенных в рубрике «Форум», авторам удалось не только описать малоизученные произведения восточного искусства, но и раскрыть их глубокие смысловые слои с помощью искусствоведческо-семантического анализа.

Можно заметить, что в последнее время значительно возрос интерес зрителей и искусствоведов именно к семантике произведений искусства. Остановимся на этом подробнее. Одну часть аудитории восхищает совершенство художественной формы, вызывая душевный подъем и глубокие эстетические переживания. Произведений такого характера немало, особенно в дизайне и декоративно-прикладном искусстве. Однако растет и число тех, кто воспринимает художественное произведение как многоуровневую структуру, обладающую глубинными смысловыми слоями. Открывая их, зрители видят в авторе не просто мастера, а мудрого собеседника, ведущего к духовным и интеллектуальным открытиям.

Глубинных смыслов прежде всего ожидают от крупных полотен и эпических композиций. Однако порой даже небольшое, скромное на первый взгляд произведение способно открыть зрителю многое. Яркий пример тому — шедевр Анри Матисса «Натюрморт. Раковина на черном мраморе», жемчужина коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Эту лаконичную работу мастер писал удивительно долго — тридцать сеансов. На столе представлен простой набор предметов: изящная чашечка, фарфоровый молочник, кофейник, три яблока и неожиданный акцент — крупная раковина из южных морей. Живописец такого масштаба мог бы завершить подобный натюрморт и за один сеанс. Вместо этого он трудился над ним долго, многократно, буквально по миллиметру перемещая объекты в поисках безупречной композиции. Уже один этот факт заставляет внимательнее вглядеться в натюрморт. Важен и исторический контекст его создания — 1940 год, время тяжелейших испытаний. Художнику с трудом удалось уехать на поезде из Парижа под бомбежками. К этому добавлялись преклонный возраст и болезни. Привычный мир рушился на глазах, в него вторгалось нечто чуждое, обладающее разрушительной силой. Раковина на столе и стала таким инородным

объектом. Если мысленно исключить ее, перед нами предстанет уютный домашний уголок: всё остальное написано настолько убедительно, что зритель будто чувствует аромат кофе с молоком, оттененный свежестью зеленых душистых яблок. Но острые выросты раковины уже впились в стол, превращая черную столешницу в зыбкую, всё поглощающую и уничтожающую мглу. Кажется, еще мгновение — и это темное пространство поглотит белоснежную чашку вместе со всем остальным. Одно из яблок, словно вытолкнутое раковиной, уже оказалось за гранью картины…

Известно, что творческая личность закладывает в произведение гораздо больше, чем осознает в момент творения. Здесь имплицитно соединяются жизненный опыт автора, сложный социокультурный контекст и личные переживания. Именно поэтому визуальным эпиграфом к теме номера мы выбрали фотографию дверей одного из уникальных храмов буддийского комплекса Амарбаясгалант в Монголии. В их декоре символична каждая деталь. Да и сама дверь — это всегда образ границы, разделяющей пространство обыденного и сакрального. Подобной границей является и любое произведение искусства: за его видимой, осязаемой частью скрывается глубокое семантическое пространство. Именно там живут непреходящие идеи, символы и ценности, и таких шедевров на просторах Евразии великое множество. О них и рассказывает наш журнал.

Михаил Шишин,
главный редактор

Dear Readers!

Welcome to this latest issue of the “The Art of Eurasia” journal, which is dedicated to one of the most compelling and intricate themes: ‘Art and Architecture of the East Asian Region: From the Morphology of Styles to the Symbolism of Images’. In their research papers, compiled under the ‘Forum’ section, the authors have not only succeeded in examining lesser-known works of Eastern art, but have also unveiled their profound layers of meaning through art-historical and semantic analysis.

It is observable that the interest of both viewers and art historians in the semantics of artworks has recently intensified. Let us examine this phenomenon in greater depth. One segment of the audience is captivated by the perfection of artistic form, which evokes emotional elevation and profound aesthetic experiences. Works of this nature are abundant, particularly within design and applied arts. However, there is a growing cohort of those who perceive a work of art as a multi-tiered structure possessing deep semantic layers. By deciphering these levels, viewers recognise the author not merely as a craftsman, but as a wise interlocutor guiding them towards spiritual and intellectual discoveries.

Profound meanings are primarily anticipated from large-scale canvases and epic compositions. Nevertheless, a work that is modest at first glance can occasionally reveal a great deal to the viewer. A striking illustration of this is Henri Matisse’s masterpiece “Still-life. A Seashell on a Black Marble”, a jewel in the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow). The master spent an astonishingly long time executioning this laconic work, which required thirty sessions. The table displays a simple assortment of objects: an elegant cup, a porcelain milk jug, a coffeepot, three apples, and an unexpected accent — a large shell from the southern seas. A painter of such calibre could have completed a similar still life in a single session. Instead, he laboured over it extensively, painstakingly rearranging the objects literally millimetre by millimetre in pursuit of an impeccable composition. This fact alone compels us to examine the still life more closely. The historical context of its creation is equally vital — the year 1940, a period of profound adversity. The artist had narrowly managed to flee Paris by train under bombardment, compounded by his advanced age and illnesses. The familiar world was collapsing, invaded by something alien and destructive. The shell on the table came to embody this foreign object. If one were to mentally omit it, a cosy domestic corner would emerge; the remaining elements are rendered so convincingly that the viewer can almost perceive the aroma of coffee with milk, enhanced by the freshness of the fragrant green apples. Yet, the sharp protrusions of the shell have already dug into the table, transforming the black surface into a volatile, all-consuming, and destructive murk. It appears that in another moment, this dark space will engulf the snow-white cup along with everything else. One of the apples, as if thrust aside by the shell, has already been pushed beyond the boundary of the canvas…

It is widely acknowledged that a creative individual embeds far more into an artwork than they consciously realise at the moment of creation. Within it, the author’s life experience, a complex socio-cultural context, and personal tribulations implicitly converge. For this very reason, we have selected a photograph of the doors of

a unique temple within the Amarbayasgalant Buddhist monastery complex in Mongolia as the visual epigraph to this issue's theme. Every detail within their decoration is highly symbolic. Indeed, a door itself always embodies the concept of a threshold, demarcating the mundane space from the sacred. Any work of art functions as a similar boundary: beneath its visible, tangible form lies a profound semantic space. It is within this realm that enduring ideas, symbols, and values reside, and such masterpieces are exceedingly abundant across the expanses of Eurasia. It is these works that our journal seeks to explore.

Mikhail Shishin
Chief Editor

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 14–47. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 14–47. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.046(476.2)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.001

«Архангел Михаил — воевода»: особенности ветковской иконографии

Нечаева Галина Григорьевна

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

Аннотация. Статья посвящена исследованию иконографии образа «Архангел Михаил — воевода» в рамках традиционной культуры региона Ветки — Стародубья. Работа обобщает многолетние исследования Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова уникальных памятников иконописи, выявленных в экспедициях с 1979 года. Целью статьи является выявление особенностей ветковской иконографии «Архангела Михаила — воеводы», исследование ее специфики, исторического и культурного контекста, а также понимание процесса создания и распространения этого образа. В рамках историко-культурного подхода и с помощью сравнительного, иконографического и семиотического методов анализируются экспонаты музея — старообрядческие иконы XVIII–XIX веков ветковской школы, а также архивные записи и литературные источники, касающиеся иконописи и религиозных практик региона. Исследуются художественно-композиционные решения, разнообразие иконографических типов, народные мотивы и религиозные символы, отражающиеся в творчестве местных художников. Систематизируются варианты иконографической схемы. Выдвинуто предположение о самостоятельном ветковском развитии извода-архетипа XVI века с поворотом коня. Большое внимание уделено специфике представлений об огне в иконографии и связанной с ним семантике спасения, а также многообразию композиционных решений и культурных символов, представленных в произведениях иконописи. Важную роль играют историко-культурные контексты, связанные с развитием региональных школ иконописи, спецификой старообрядческой традиции и особенностями восприятия образа в народной иконологии. Результаты исследования позволяют выделить основные типы композиций, характерные для ветковской иконописи, установить взаимосвязь между местными культурными традициями и общерусскими тенденциями иконописи, выявить значимость образа «Архангела Михаила — воеводы» в народной культуре и религиозном сознании старообрядцев.

Ключевые слова: ветковская школа иконописи, ветковская иконография, Архангел Михаил, старообрядцы, Ветка, Стародубье, иконы, народная иконология, иконографическая схема, символика

Для цитирования: Нечаева Г.Г. «Архангел Михаил — воевода»: особенности ветковской иконографии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 14–47. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.001. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1295.

© Нечаева Г.Г., 2026

Original article

“Archangel Michael the Voivode”: distinctive features of the Vetka iconography

Galina G. Nechaeva

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

Abstract. The article delves into the iconography of the “Archangel Michael the Voivode” image in the traditional culture of the Vetka — Starodubye region. It synthesizes extensive research conducted by the Vetka Museum of Old Believers and Belarusian traditions named after F.R. Shklyarau on unique iconographic monuments discovered during expeditions since 1979. The study aims to identify the distinct features of the Vetka iconography of “Archangel Michael the Voivode,” examining its specificity, historical and cultural context, and the processes behind the creation and spread of this image. Using a historical-cultural approach and employing comparative, iconographic, and semiotic methods, the paper analyses the museum’s exhibits — 18th and 19th-century Old Believer icons from the Vetka school — along with archival records and literary sources related to the region’s icon painting and religious practices. The research investigates artistic and compositional choices, the variety of iconographic types, folk motifs, and religious symbols depicted by local masters. Additionally, the study categorizes variations of the iconographic scheme and proposes the hypothesis of an independent Vetka development of the 16th-century reined horse archetype (izvod). Special attention is given to the unique conceptualization of fire within the iconography and its associated soteriological semantics, as well as the diverse compositional structures and cultural symbols present in these works. The article also highlights the crucial roles played by historical and cultural contexts in the development of regional iconographic schools, the specificities of the Old Believer tradition, and the nuances of the image’s perception in folk iconology. The findings allow for the classification of the primary compositional types characteristic of Vetka icon painting, establish the correlation between local cultural traditions and pan-Russian iconographic trends, and emphasize the significance of the “Archangel Michael the Voivode” image in folk culture and the religious consciousness of Old Believers.
Keywords: Vetka school of icon painting, Vetka iconography, Archangel Michael, Old Believers, Vetka, Starodubye, icon, folk iconology, iconographic scheme, symbolism

For citation: Nechaeva, G.G. (2026) ‘“Archangel Michael the Voevoda”: distinctive features of the Vetka iconography’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 14–47. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.001. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1295. (In Russ.)

Введение

Выразительная иконография «Архангела Михаила — воеводы» удивительна количеством и вариативностью памятников, которые встретились в регионе Ветки и Стародубья.

Оригинальность подхода Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова к изучению и представлению местных памятников иконописи определилась уникальными условиями сбора материала. Не только целостные комплексы домовых иконостасов, но и развитая культура иконы, народная иконология были живы еще в 1970–1980-е годы, в начале истории самого музея. Толкования икон и функции святых, включая их целебное значение, записаны в ходе экспедиций до исчезновения живых

ветковских слобод, то есть до выселения их жителей в 1991 году в связи с Чернобыльской трагедией. Экспедиционные материалы, как и произведения местных мастеров, стали базой для исследований.

Иконография «Архангела Михаила» в контексте местной культурной традиции вошла уже в первую книгу об иконе Ветки, изданную в 2002 году [1, с. 155–162]. В монографии «Голоса ушедших деревень» икона «Архангел Михаил — воевода» (КП № 929) представлена как памятник культуры одной из первых ветковских слобод XVII века, деревни Косицкой [2, с. 66–70]. В альбоме «Живая вера. Ветка» многие артефакты представлены в деталях — благодаря серии крупных планов зритель может рассмотреть даже мельчайшие особенности фактуры произведений [3, форзац, с. 34–39, 89, 106–107, 119].

Программа сбора, изучения и презентации иконографии образа «Архангел Михаил — воевода» стала частью многолетнего проекта. Идея главы книги 2002 года «Огневидные и огнепальные» [1, с. 133–144] легла в основу выставки в Национальном художественном музее Республики Беларусь (август–сентябрь 2022 года) по авторскому проекту Ветковского музея. Экспозиция собрала произведения с огневеликими персонажами «ветковской версии» из четырех музеев и частных коллекций [4].

Цель данной статьи — выявить особенности ветковской иконографии «Архангела Михаила — воеводы», изучить ее специфику, исторический и культурный контекст, а также осмыслить процесс формирования и распространения данного образа. Для достижения этой цели применяется историко-культурный подход в сочетании с методами сравнительного, иконографического и семиотического анализа. Эмпирическую базу исследования составили старообрядческие иконы ветковской школы XVIII–XIX веков, архивные материалы и литературные источники о местной иконописи и религиозных традициях.

Огневидные и огнепальные. Семантика огня

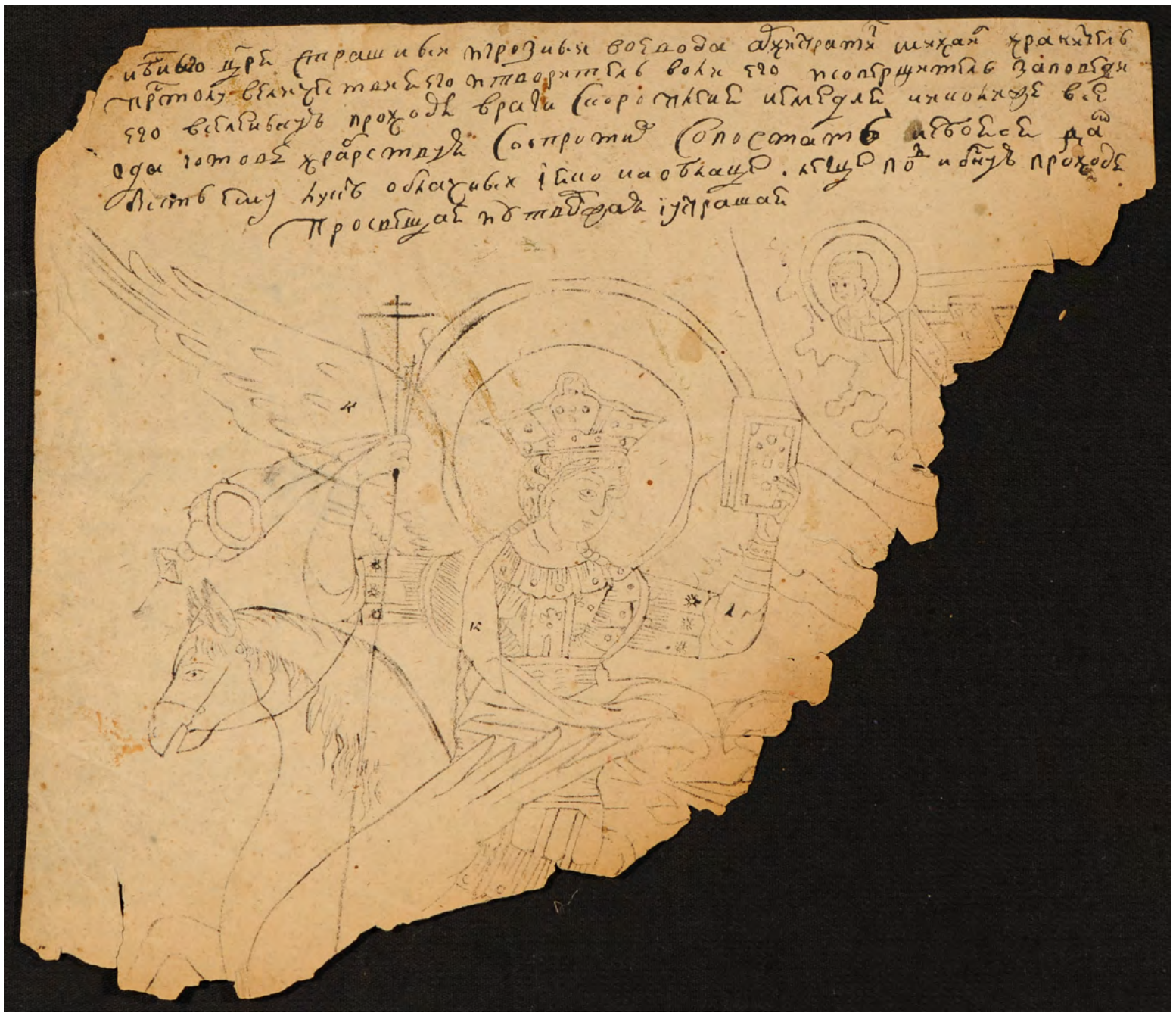
Самой значимой особенностью иконографии образа «Архангел Михаил — воевода» является его «огненность» [5]. В ветковской традиции огневеликие и огнепальные образы сложились в целостную мировоззренческую картину, в константу культуры «огнепальной Ветки» и некий тезаурус единиц значения [1, с. 133–144; 155–161]. Именно в этом контексте Ветковский музей представляет образ и иконографию «Архангела Михаила» в экспозициях и на выставках [4].

Полнота ветковского наследия и вариативность его памятников позволяют получить уникально структурную информацию. В сознании и восприятии человека — зрителя и носителя традиции — возбуждается синкретическое представление об огне и его сакральности, от христианских истин, старообрядческой эсхатологии — до архетипов земледельческих обрядов и культуры целительства. Художественные формы при этом соединяют способы моделирования пространства Средневековья и Нового времени (а в этом Ветка наследует революционные завоевания иконописи XVII века [6]). Результаты в высшей мере семиотичны: вместо статичного моленного прототипа возникает динамический образ длящегося действия. Иконописцы парадоксально стремятся создать впечатление о соприсутствии, участии в космологическом акте или даже о причастности и пребывании в огненной стихии свершаемого. Актуализация магического действия образа транспонирует изображение в реальную действительность. С огнем на иконе А.М. Петров связывает представление о Михаиле-избавителе от огненной стихии [7]. В ходе экспедиционных исследований прошлых лет в исчезнувших ныне деревнях вопрос о подобной функции архангела Михаила не поднимался. Однако иконографические схемы, особенно многочастные, могут указывать на ее существование.

Для Ветки удается расшифровать другие «огненные семы» образа. Они выясняются в полноте существования образа в духовно-ментальном, эмоционально-волевом и физическом смыслах его прочтения и применения. Именно памятники иконописи позволяют понять актуализацию канонических и апокрифических письменных текстов в живой культуре носителей ветковской традиции. Иконопись отражает единство культуры врачевания: участие образа архангела в целительных текстах (молитвах, молитвах-заговорах, иконах-целебниках). Таково и конструирование многочастной иконы как суммы изображений, обладающей синергией смыслов (совокупная информация превосходит сумму отдельных значений, порождая коннотации). Такое конструирование являлось инструментом самоидентификации культуры, создания и передачи информации, сегодня доступной через обратный анализ памятников. Понимание особенностей иконографии существенно углубляется в народной иконологии.

Экспедиционный и исследовательский опыт показывает, что характерной чертой Ветки является крайне широкая вариативность иконографии любого сюжета. Тому известно несколько причин, имеющих непосредственное отношение к рассматриваемой теме и подтверждаемых приведенными примерами.

Прежде всего, это мощная деятельность ветковско-стародубского духовного центра: «На Ветке же при монастырях было организовано

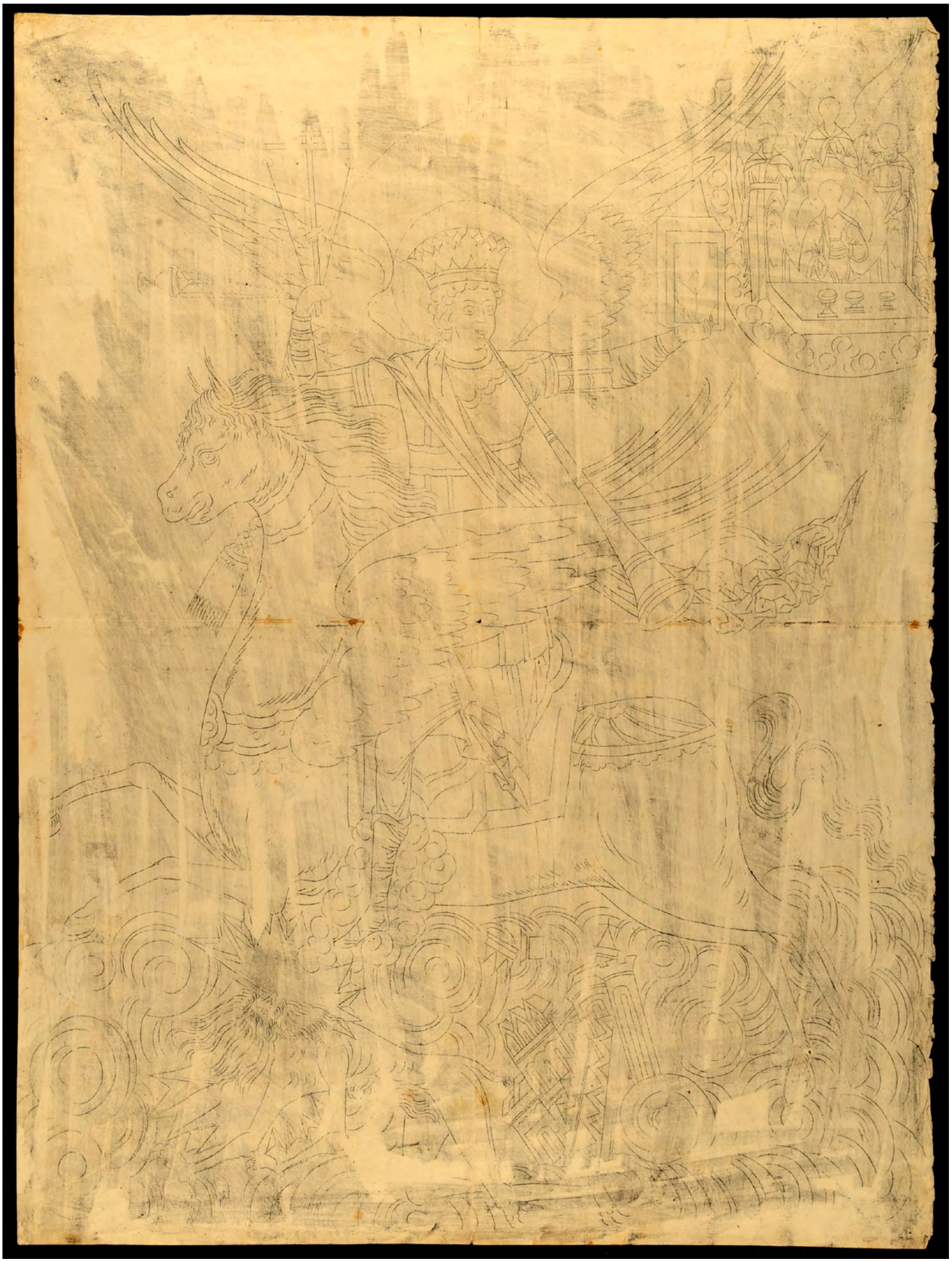


1. **Архангел Михаил — воевода. Прорись с текстом молитвы Архангелу**. XVII – начало XVIII в. Бумага, уголь (припорох), чернила. 18,3 × 20,5 см. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1580/10

иконописание и устроены склады старопечатных книг <…> иконами и книгами Ветка снабжала весь старообрядческий мир» [8, с. 250]. Начиная с его определения в 1670-е годы и создания ветковского Покровского монастыря в 1695 году здесь аккумулировались и систематизировались сведения о христианских святынях, включая иконографические образцы, что отмечают все исследователи Ветки, прежде всего И.В. Поздеева [9]. Среди прорисей икон «Архангела Михаила — воеводы» в коллекции Ветковского музея хранятся рисунки и отпечатки XVII, XVIII и XIX веков (ил. 1–3).

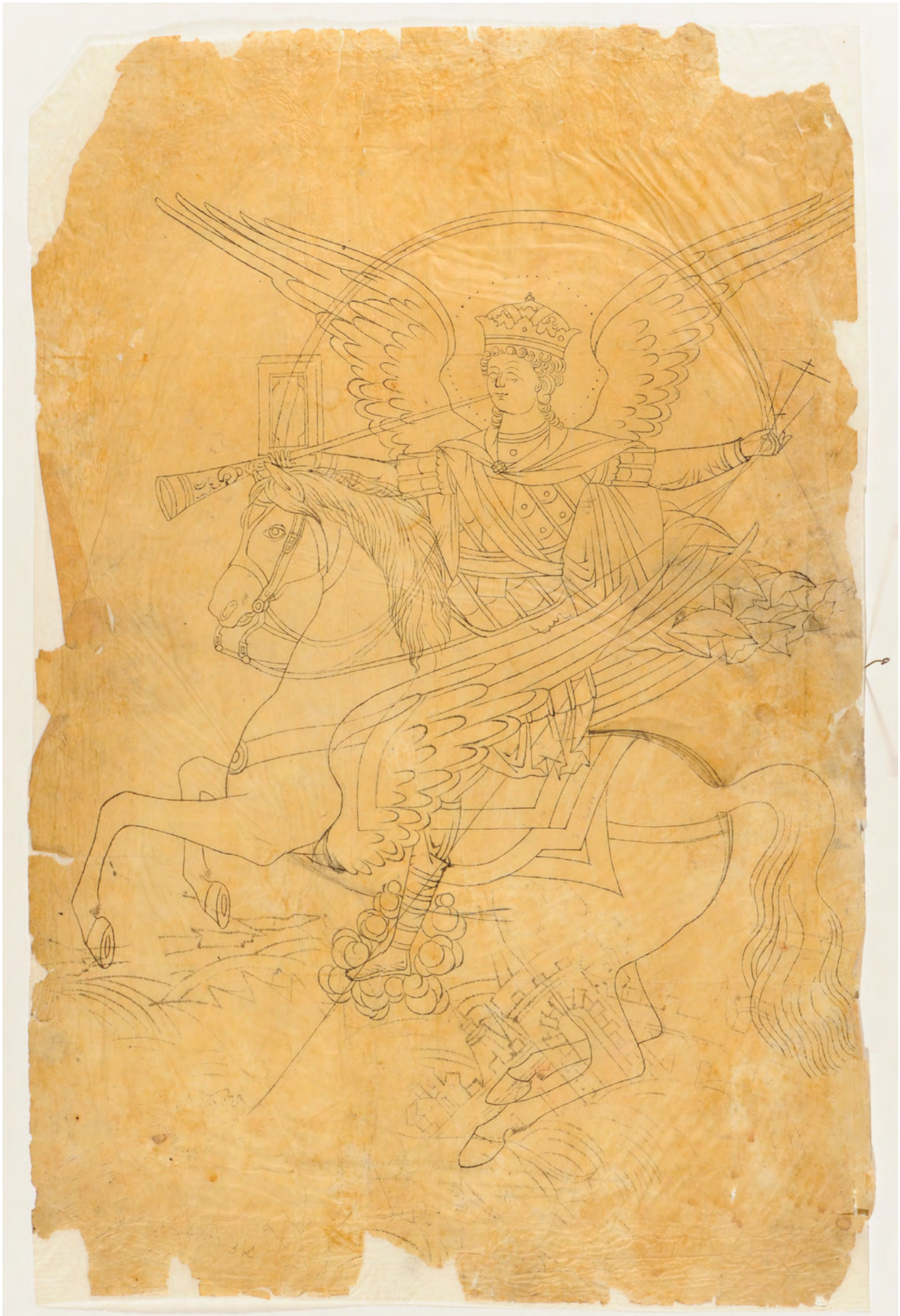
Исторически художественный язык Ветки формировался в контексте культуры Великого княжества Литовского и его христианского наследия. Опыт художественного мышления западной ветви православия (до 1686 года — в ведении Константинопольского патриархата), с более активным освоением стилей Нового времени, был в числе параметров развития, обусловивших особенности Ветки. Одним из таких заимствований стал динамичный мотив «пешего» Архангела, попирающего сатану — католический извод мотива битвы, распространенный на Западе, где этот образ развивался исторически. Например, в стиле рококо решен белорусский образ «Архангел Михаил» из церкви Рождества Богородицы Пинского района Брестской области [10, с. 137]. Подобный образ вошел и в старообрядческую иконографию [1, с. 163]. Причем он встречается даже в крестьянской по сути иконе (ил. 4).

Вариативность представления одного сюжета в иконе сопоставима с аналогичным разнообразием фольклорных текстов, что отмечал еще



2. **Архангел Михаил — воевода. Прорись с древней иконы. Конь-барс**.
XVIII в.
Бумага, уголь (припорох).
57,5 × 44,5.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1580/4

3. **Архангел Михаил — воевода**.
Прорись и композиция с использованием образцов XVII, XVIII, XIX вв.
Промасленная папиросная бумага, уголь (припорох), перо, чернила.
34 × 22,6.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1580/6



4. **Икона «Избранные святые» со вставкой образка «Архангел Михаил, побеждающий сатану»**.
XVIII, XIX вв.
Дерево, паволока, левкас, сусальное и твореное золото, темпера.
Размер иконы:
14,5 × 11,3 × 1,5.
Размер вставки:
11 × 3,3 × 0,7.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова,
КП 1778/1

В.Я. Пропп по отношению к «Чуду Георгия о змии»: «Сравнение вариантов издавна применяется в изучении фольклора. Оно применимо и при изучении иконописи. Особенно плодотворно может оказаться изучение икон, изображающих змееборство Георгия. Сюжет этот тесно связан с фольклором» [11, с. 190]. Однако, если песенный вариант обычно принадлежит всей традиции, то иконографический указывает и на ситуацию формирования стиля, и на свободный выбор и конструирование ситуации со стороны мастера.

В результате экспедиционных фиксаций и анализа памятников из фондов музея нами выявлено семь разновидностей композиции «Архангел Михаил — воевода», классифицированных только по двум параметрам: направлению движения и взаимному положению (поворотам головы) всадника и коня [12]. В статьях, посвященных анализу музейного собрания, для сравнения привлекалась икона из Государственного исторического музея (ГИМ), атрибутированная как ветковская [13]. Также были использованы данные и фотоматериалы по иконе[1] из Супрасльского музея (Польша), любезно предоставленные коллегами.

История иконографии, посвященной последнему апокалиптическому бою Архангела с Сатаной, рассматривается в ряде исследований, среди которых ведущее место принадлежит работам П.А. Тычинской [5; 14; 15]. Напомним, что истоки образа конного воина-ангела восходят к византийской и античной традициям [15]. Гипотеза о возникновении сюжета в 1550-е годы в связи со взятием в 1552 году Иоанном Грозным Казани, скорее, свидетельствует об актуализации темы в этот период. Образ Михаила-Архистратига на коне присутствовал на царском знамени 1560 года и на иконе 1550-х годов «Благословенно воинство Царя Небесного…» из Успенского собора Кремля (Государственная Третьяковская галерея, № 6141). Образ огнеликого Михаила возникает на списке этой иконы для Чудова монастыря (1580-е годы). Под псевдонимом «Иван Уродивый», Иоанн Грозный создал Канон «Ангелу Грозному» и Молитву ему.

Итак, в памятниках-прототипах 1550-х годов и всадник, и его конь изображены с поворотом голов назад, что интерпретируется как призыв следовать за ними. Однако во всех последующих опубликованных памятниках с самостоятельным сюжетом Архистратига конь представлен прямоскачущим, с головой, устремленной вперед.

Торс самого Михаила представлен фронтально, при этом голова всадника часто повернута назад, реже — вперед. Направление взгляда Архангела, как и в композиции «Чудо Георгия о змии», обычно обусловлено расположением небесного сегмента с образом Спаса Эммануила, которому посвящается совершаемый подвиг.

«Прямой» ход коня представлен на всех трех прорисях XVII–XIX веков из коллекции Ветковского музея [3, с. 38; 16, с. 155], причем одна из них относится к числу древнейших известных изображений этого сюжета [14, с. 171] (ил. 1). Аналогичное решение демонстрируют и прориси конца XVIII – XIX веков из собрания ГИМ, изученные по опубликованным материалам. Композиции с поворотом головы коня назад, характерные для прототипов эпохи Ивана Грозного, среди памятников XVI–XVII веков нам не известны; они обнаруживаются лишь в иконах более позднего периода.

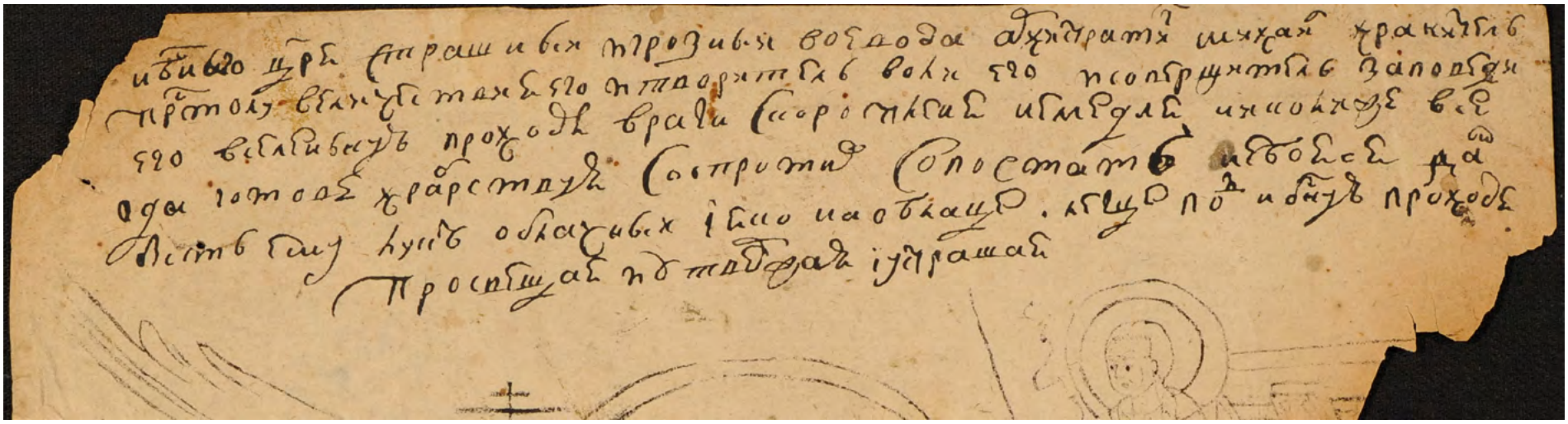
Старообрядческая традиция представлена лишь единичными памятниками с поворотом головы коня назад при абсолютном и повсеместном преобладании типа «прямоскачущего». Иконы Поморья, Обонежья, Урала и Сибири придерживаются именно этого извода [17, кат. 230]. На одной из подобных прорисей ГИМ содержится помета об источнике: «с поморского образца». Данный иконографический выбор доминирует в памятниках всех писем и регионов.

Обращение к ранним памятникам показывает, что иконография конных святых — Димитрия Солунского и Георгия Победоносца — с XII века опирается на сформированную «прямоскачущую» схему. А в новгородской традиции уже с XIV века встречаются иконы святого Георгия, где конь изображен с крыльями и поворотом головы назад. Подобное усложнение композиции характерно для риторической по своему характеру посадской культуры, тяготеющей к диалогичности.

В памятниках ветковской школы иконописи оба типа композиции — «прямоскачущий» и «с поворотом» — встречаются с одинаковой частотой. Они органично вписываются как в левостороннее, так и в правостороннее движение всадника [1, с. 34–36, 106; 3, с. 155–162]. Однако по сравнению с другими старообрядческими центрами вариант «с поворотом» в ветковских иконах представлен необычайно широко и в различных версиях. Такое многообразие изводов свидетельствует о широте иконографического поиска и творческой свободе местных мастеров.

«Прямоскачущий» тип представлен в коллекции Ветковского музея тремя прорисями и четырьмя иконами. Развитие образа в прорисях разных периодов поражает. Так, изображение коня на фрагменте обгоревшего листа XVII века сопровождается текстом молитвы «Ангелу Грозному»,

[1] Икона «Михаил — воевода». Конец XVIII – начало XIX в. Дерево, темпера. 34,3 × 40. Ветковская школа, Россия. Музей икон в Супрасле, Польша, инв. MI/I/1144.



5. **Архангел Михаил — воевода.** Фрагмент: текст молитвы. Прорись XVII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1580/10.

выполненным скорописью рубежа XVII–XVIII веков (ил. 4). Слова молитвы отличаются от текста Ивана Грозного, обнаруживая ту же вариативность, что и иконографические изводы. Приведем текст в современном написании: «Небеснаго царя страшный и грозный воевода архистратиг Михаил хранитель престолу величествия его и творитель воли его и совершитель заповеди его вселенную проходя врага скоро пленя не медля николи же всегда готов храбрствуя супротив сопостат не боясь Дан бысть ему лук облачный И яко на облаце легце поднебесную проходя Просвещая и утверждая и устрашая» (ил. 5). Сам рисунок ближе всего строкам: «И яко на облаце легце поднебесную проходя…». Легкость и стремительность передалась и в спешащем почерке — текст, кажется, не переписывали, а проговаривали наизусть и записывали для ученика.

Характерным памятником является большая прорись в лист на бумаге XVIII века (ил. 2), выполненная с более ранней иконы. Мощная пластика коня, сближающая его облик с образами барса или льва, предположительно наследует древнюю эпическую традицию. Художник смахнул излишки угля — след движения руки впечатляет подлинностью. Облачный сегмент с изображением Спаса Эммануила здесь дополнен фигурами трех ангелов. Возможно, это краткий «Собор архангела Михаила», что семантически замыкает иконографическую программу образа.

Прорись XIX века на промасленной бумаге представляет собой сложный памятник, где рисунок нанесен поверх отпечатка с канонической иконы (ил. 3). Изображение коня, выполненное в эстетике академизма наполеоновских времен, начала XIX столетия, перекрывает контуры «рушащегося града». При этом фигура самого всадника строго канонична и отпечатана с образца XVII века. Подобный синтез создает уникальный суммарный образ, в котором вечный всадник обуздывает своенравного коня эпохи романтизма.

Западный идеал тяжелого коня XVIII века запечатлен на иконе из бывшего Монастырского переулка Ветки [1, с. 159] (ил. 6). Памятник отличается декоративностью и детальной проработкой конской сбруи и воинской экипировки (ил. 7), сам ход коня тяжел и уверен. Стилистически икона близка известному поволжскому памятнику XVII века из собрания Павла Корина, однако имеет существенное иконографическое отличие. Если архангел из коринского собрания движется канонически слева направо, то ветковский всадник направлен справа налево. Подобная инверсия может быть обусловлена рыцарской традицией, распространенной в Великом княжестве Литовском: изображение на щите в левой руке воина ориентировалось так, чтобы святой покровитель и всадник двигались в одном направлении.

Иконы XIX века с «прямым» ходом коня в собрании Ветковского музея чаще отличаются лаконичностью и фольклорностью письма. Образы и сюжет более знаковы, перечислены и подписаны по символическим атрибутам. При этом сохраняется насыщенность и эмоциональность колорита (ил. 8) и экспрессия в передаче обобщенного и мастерски выраженного движения коня (ил. 9). Обилие текстов характерно для многих сюжетов местных произведений. Действительно, слово в составе самих икон для грамотных ветковчан является одним из «маркеров» стиля. К числу такой «говорящей иконографии» относится образ «Архангел Михаил — воевода» с надписями по всем полям и фону и с подписью по нижнему полю, подобной девизу, из «Псалтири»: «И погибе память его с шумом!» (Пс. 9:7) (ил. 10). Наблюдается взаимозависимость между объемом текста и сложностью изображения: упрощение визуального ряда часто компенсируется текстовым сопровождением.

6. **Икона «Архангел Михаил — воевода». Из Монастырского пер. Ветки**.
XVIII в.
Дерево, паволока, левкас, сусальное серебро (двойник?); твореное золото, темпера.
31,4 × 26. Источник: [1, с. 159]

7. **Икона «Архангел Михаил — воевода». Из Монастырского пер. Ветки**.
Фрагмент: экипировка коня и всадника. XVIII в.

8. **Икона «Архангел Михаил — воевода»**.
XIX в.
Дерево, паволока, левкас, сусальное серебро под цветным лаком, темпера.
37 × 44 × 2,3.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1024

9. **Икона «Архангел Михаил — воевода».** Фрагмент. XIX в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1024

10. **Икона «Архангел Михаил — воевода».**
Фрагмент: надпись на поле иконы.
XIX в.
Дерево, паволока, левкас, сусальное серебро, лак, цвечение, темпера.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1638/29

11. **Икона «Архангел Михаил — воевода».**
Фрагмент: атрибуты и надписи на иконе.
XIX в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1638/29

Вероятно, под влиянием беспоповской традиции детали образа и фразы текста сводились к единому знаменателю, выступая в качестве равноправных знаков (ил. 11). Уникальность единого ветковского космоса, усиливавшего свою самоидентификацию в конфессионально сложном пространстве, состояла и в изначальном наличии двух полюсов старообрядческого континуума. Сосуществование беспоповцев-федосеевцев и поповцев-ветковцев, а порой и соседство в одних и тех же населенных пунктах обусловило уникальное взаимодействие художественных линий, что нашло отражение и в иконографии Архангела Михаила (ил. 12).

«Трехчастная», с клеймом-замком «Св. Никола»

Одна из простых по письму, но выразительных по знаковому составу икон, «Трехчастная» с клеймом-замком «Св. Никола» (ил. 13), представляет сопоставленные сверху два клейма: «Чудо Георгия о змии» и «Архангел Михаил — воевода» («прямоскачущий» вариант; ил. 14). В центре помещено крупное прямоугольное клеймо «Св. Никола». В нижнем ярусе — 12 избранных святых. Из всех персонажей иконы только два — женские, помещенные справа внизу (Фотиния и Варвара). Имена полустертые, угадываются. Фотинии, размещенной справа, соответствует парный святой, крайний слева — прп. Марой. Этой паре в целительской культуре молятся «от трясовичныя болезни», то есть от лихорадки [18]. Рядом с Мароем — архангел со сферой-зерцалом и пальмовой ветвью (ил. 15). Пальмовая ветвь указывает на Михаила как на архистратига (главу ангельского воинства), одержавшего победу над Люцифером. В ветковской композиции «Отечество» только архангел Михаил изображен со сферическим «зерцалом»; он сопровождает «душу праведную» на «суд ко Господу» [3, с. 226–234]. Напротив, рядом с Фотинией, изображен ангел-хранитель, что подтверждает мысль о сопровождении души — здесь и по смерти. Возможно, пара Марой и арх. Михаил не случайна и в целительском отношении. Архангел Михаил — главный участник целебных заговоров «От 12 лихорадок». Нижний ряд слева начинается пророком Илиёй с его устойчивой связью с огнем и традиционной молитвой «О бездождии и ведре». За ним — «три святителя», иначе «трехсвятие»: Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Василий Великий. В народной культуре они знамениты прежде всего чрезвычайно распространенным на Ветке апокрифом «Беседа трех святителей» [16, с. 455]. Нами не было записано целебное значение данной троицы святых, однако их день 12 февраля в литературе о народном календаре отмечен как «Трехсвятие» — праздник, сопровождавшийся запретом на прядение, ткачество и стирку (равно как на Параскеву). Он также считался началом «звериных свадеб» и обрядов, связанных с ролью зверей и их магическим влиянием на жизнь земледельца. Размещение трех святых как раз под верхним клеймом с «Чудом Георгия» может быть косвенным подтверждением такой связи и для ветковских слобод. Ведь Георгию, в том числе и конному, молились на Ветке «от снедения диких зверей», что имеет архетипические корни связи весеннего солнечного божества с хтоническими образами древности. Далее помещен св. Киприан (в паре с Устинией в целебниках «О избавлении от злаго очарования») [1, с. 215]. Далее, по «животному» хозяйственному коду, идут Флор и Лавр, покровители лошадей, которым молились «от конскаго падежа». Последней в ряду помещена Варвара, связанная в народной местной и общеславянской аграрной культуре с пастухами и животными. Ей молятся «Об избавлении от внезапной смерти без покаяния», что касается как человека в дороге, так и «внезапной смерти» его животных. Правое верхнее клеймо «Архангел Михаил — воевода» в таком визуально выраженном целительном контексте обретает подтекст, скрытый за каноническими смыслами спасения душ и приведения их к Богу. Это целебная функция управления лихорадками и поражения их как нечистой силы (Михаил изображен дважды на одной иконе). В сопоставлении с образом Ильи-пророка возможна и роль Михаила как владетеля огненной стихии, о которой упоминает А.П. Петров [7].

Безусловно, иконопись народных традиций создается в эмоциональном контексте, в переживании апокрифов. Связь архангела Михаила с огненной стихией имеет обширные корни в образности Ветхого и Нового Заветов и их трактовках в народной поэзии. В рукописном сборнике XVIII века, включенном нами для примера в книгу «Книжная культура Ветки», есть текст апокрифической «Речи Тимофея». Строки «Посем Архангел Михаил поял св. Иоанна и в преисподнейшую темноту сведе…» сопровождают миниатюру с «огненным колесом в аду» [16, с. 444, 449] (ил. 16).

Композиции «с поворотом коня»

Композиции «с поворотом коня» в коллекции Ветковского музея представлены в трех памятниках: иконе «Архангел Михаил — воевода» XVIII века (КП 929), иконе «Архангел Михаил — воевода» XIX века (КП 1704/1) и в клейме с Архангелом-воеводой в «Семичастной» конца XVIII века (КП 1325).

Всюду огнеликий всадник представлен в движении слева направо на коне, который перескакивает водную стихию и поворачивает голову назад. Михаил обращен ликом влево, назад,

12. **Икона «Архангел Михаил — воевода»**.
XIX в.
Дерево, паволока, левкас, сусальное серебро, лак, цвечение, темпера.
35,5 × 31,5.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1638/29

13. **Трехчастная икона с двумя клеймами святых всадников, с клеймом-замком «Св. Никола чудотворец» и избранными святыми**.
XIX в.
Дерево, левкас, сусальное и твореное золото, темпера.
49 × 37 × 6 (в рамке).
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, НВФ 4404/2

14. **Трехчастная икона с двумя клеймами святых всадников, с клеймом-замком «Св. Никола чудотворец» и избранными святыми**.
Фрагмент: клеймо с архангелом Михаилом-воеводой.
XIX в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, НВФ 4404/2

15. **Трехчастная икона с двумя клеймами святых всадников, с клеймом-замком «Св. Никола чудотворец» и избранными святыми**.
Фрагмент: архангел с пальмовой ветвью. XIX в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, НВФ 4404/2

16. **Сборник рукописный XVIII в**.
Л. 118.
Миниатюра: Архангел Михаил сводит Иоанна Богослова в ад. Огненное колесо [16, с. 444].

«посвящая» подвиг Спасу-Эммануилу и Престолу Уготованному, мелко обозначенным в облачном сегменте неба в левом верхнем углу либо в верхнем поле (есть три варианта места и три варианта состава этого символического сектора).

Но если в большинстве примеров композиция обрела завершенный и «остановленный» характер, вошла в «ветковский канон» (ил. 17), то икона «Архангел Михаил — воевода» (КП 929), которая происходит из одной из первых ветковских слобод, Косицкой, кажется тем самым динамическим сценарием для всех позднейших памятников (ил. 18). Произведение может быть датировано XVIII веком, в стилистике его первой половины. В ряду стилевых влияний на икону, после известного на Руси барочного периода XVII века, имевшего и «белорусско-украинское посредство», именно стиль рококо оказался «новым маркером» Ветки [19].

Пластика коня тут являет самый органичный пример художественного мышления. Фазы движения не просто представлены и сопоставлены, соединены в одном силуэте фигуры. В самом соединении разных фаз движения воплощен «спиральный поворот», совершающийся на наших глазах (ил. 19). Однако фигура лошади четко окончурена и «сплавлена» по оттенкам алого, то есть представляет характерный для иконописного языка уплощенный объем, предназначенный для органического ввода в «малую глубину» иконного пространства. Фигура получает акцент локального цветового пятна, контрастно отделенного от пейзажа, который также обобщен и решен в «малой глубине». Сам пейзаж более реалистичен по колориту, чем фоны «гимовского» и супрасльского образов, представляющих уже следующие этапы эстетизации (ил. 20). Реализм колорита иконы КП 929 смягчен и просветлен по сравнению с жесткой светотенью барокко. В истории стилей соответствие ему — колорит рококо. Символизм и натурализм составляют двойную систему координат, формально выраженную. Мы видим зарождение и новаторское решение образа. В то же время каноническую, информационную часть композиции — трон Спаса-Эммануила — художник решает кратко, как цитату.

Среди способов преодоления натуралистической однозначности пейзажа и преобразования его в системе координат иконной модели пространства применяются:

1. Обрез боковых планов и приближение первого плана как риторические приемы: театрализация; введение событий иконы в пространство зрителя (приемы новой живописи в системе иконы).

2. Выстраивание планов в глубину (партитура).

3. «Поднятый горизонт» и смена линий горизонта. Вместе с иллюзионистическим основным горизонтом (верхушки холмов и даль) насчитывается девять таких уровней, предполагающих перемещение точки зрения внешнего наблюдателя по вертикали. Применяется древний способ воплощать динамику зрительной позиции в семиотическом синтаксисе иконы [20, с. 246]. Это возможно лишь при мысленном движении зрителя по «реперным точкам» вверх/вниз. Однако визуальная метафора духовного подъема осуществляется иллюзионистически, с привлечением стилистики искусства Нового времени.

4. Применение нескольких видов перспективы (прямой, ортогональной, обратной, сферической). В нашем случае наиболее знаковая — сферическая перспектива. Предполагается перемещение точки зрения не только вверх/вниз, но и увеличение угла обзора, недостижимое по правилам прямой перспективы (где применяется неподвижная позиция зрителя и угол ясного зрения — 30°). Это «обзор» окружающего изнутри, когда небо и часть изображений мы видим над собой, события — оглядывая местность налево и направо, а какие-то сцены и обстоятельства — под собой (например, копыта видим сверху, голову коня — над собой). Угол обзора увеличивается до 120°. При этом линии перспективы изгибаются, как в широкоугольном объективе. Здесь сферическая перспектива «замаскирована» приближенными планами по сторонам. Образ земли-чаши, замыкаемой в пространстве зрителя,— иеротопический [21], предполагающий активность зрителя и участие его в со-бытии и представляющий для этого ряд специальных изобразительных средств, рассчитанных на развертывание и «достраивание» изображенного.

То есть перед нами наиболее ранний образ «пейзажной иконы» данного сюжета.

Когда это было возможно для ветковской иконописи? Какие системы пространственных построений и колористических гамм участвовали в порождении образа? Подытожим наши наблюдения.

Очевидно, это развитая система пространственных построений самой иконописи, имеющая древнее происхождение. Однако стилистика длящегося движения также свойственна и рококо. Стиль свершения и явления событий «на глазах свидетеля-зрителя», рококо был ориентирован на средневековые стили иконного мышления типа готики, с которыми он и диалогизировал. В то же время рококо исторически сменял «тяжелые стили» (классицизм, барокко) и соседствовал с ними. Риторика долженствования, свойственная классицизму, и эмоциональный надрыв, «контраст аффектов» барокко сменились освобождением, эстетикой стихийного, воздуха и игры. Старообрядцы, обретшие Ветку и Стародубье, ощущали мир мифологизированным и приняли мышление

17. **Икона «Архангел Михаил — воевода»**.
XIX в.
Дерево, паволока, левкас, сусальное и твореное золото, гравировка по левкасу, темпера.
44 × 36,3 × 3,8.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1704/1

18. **Икона «Архангел Михаил — воевода»**.
XVIII в.
Дерево, паволока, левкас, сусальное и твореное золото, темпера.
37,5 × 30,5 × 3.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 929

19. **Икона «Архангел Михаил — воевода»**. Фрагмент: поворот головы коня.
XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 929

20. **Икона «Архангел Михаил — воевода»**. Конец XVIII – начало XIX в. Дерево, левкас, сусальное и твореное золото, темпера. 40 × 34. Музей икон, Супрасль, Польша

и выражение своей культуры именно в растительном, садовом, райском «кодах», при том усиливая элемент стихийности (образ «пустыни», «мест зверопастенных»). Это обостренное чувство стихийности и монастырское владение дендрологическим, цветочным кодом еще более сближает Ветку с аналогичными параметрами языков рококо. Экзистенциализм ощущения усиливал культ радости, а «радоваться и красоваться» — семантические маркеры данной культуры.

Ветка оставалась живым культурным организмом, умевшим мыслить в терминах единства пространства-времени. Она строила миры своих икон как хронотопы с параллельным развертыванием «нарратива» и символического ряда. Последний реализовывался на трех уровнях: в богословском дискурсе, в живописно-стилевой системе — и в архетипической, целительской традиции народной культуры, в ее сакральном обрядовом пространстве. Также индивидуальное начало, вспыхнувшее в культуре рококо, оказалось созвучно индивидуальному параметру создания икон на Ветке.

Икона для домашней молитвы

В число формотворческих и смыслообразующих параметров должна быть включена индивидуальная домашняя молитва, медитативная по существу и эмоциональному состоянию, но участвующая в диалоге художника и зрителя, на что рассчитан ряд приемов построения композиции и организации иконного пространства (визуальная икона). Это активные зоны в процессе культурного перевода, каковым и являлось «освоение» художественных систем Нового времени и параллельное устроение их художественных приемов с древнейшими способами включения зрителя в изображение.

Итак, в условиях определяющего личного заказа мастер и его заказчик нескольких поколений принадлежали одной демократической среде. Возникала фольклорная, по сути, ситуация, также предполагающая вариативность создания и функционирования художественных текстов, подобно тому как это происходит в словесном фольклоре. Особенно выразителен регистр включения сюжета Архистратига в многочастные, прежде всего в четырехчастные иконы, создавшие при фиксации в одном регионе и живой традиции картину семейной культуры иконы [1, с. 155–162].

«Четырехклетка»
с «Архангелом Михаилом — воеводой»

Такова выразительная «Четырехклетка» из собрания Гомельского музея[2] (ГИКУ ГДПА) (ил. 21). Четырехчастные иконы обычно моделируют несколько семантических пространств, самое явное из которых — модель благополучного и духовно охраняемого дома. Она включает в себя как четырехчастную схему размещения самих комнат в реальном жилище — «круглом» доме (в таком вырос автор), так и гендерный принцип распределения клейм. Однако благословенные иконы обычно угадываются и по преимущественно женскому/мужскому назначению.

Так, состав клейм гомельской иконы первой половины XIX века включает общий «Покров», защищающий и дом (именно его пропорции и масштабы перенимает храм в изображении), и, по свидетельствам, от бедствий войны. Два клейма — «мужские»: «Архангел Михаил — воевода» и «Никола Отвратный». Четвертое клеймо — семеро избранных святых — носит направленно обережный и целительный характер. Снова Марон (Марой) и Фотиния — «от трясовичныя болезни», то есть от лихорадки. Пафнутий также призывается в заговорах, обращенных к «12 дочерям Иродовым, лихорадкам». Харлампий — «об избавлении от смерти без покаяния», что существенно для опасности гибели вне дома. Кирик и Улита — «от злых духов». Один из святых, Трофим, установленного целебного значения не имеет. Скорее всего, это тезоименитый патрон заказчика.

Михаил, безусловно, покровитель воинов. В «Целебниках» он «Победитель супостатов». Однако в соседстве с противолихорадочной группой часто стоит «Богоматерь Огневидная» с этой же функцией («от трясовичныя болезни») в народном быту. «Огненная природа» огнеликого всадника может быть аналогом огненной силы, побеждающей и злых духов болезни (имя одной из лихорадок, мучающей людей жаром,— огневица). Наконец, мы знаем, что в заговорах против лихорадок именно Михаил или мифический Сихаил возглавляют борьбу, что только что обнаружили выше, на «Трехчастной». И Никола, и архангел Михаил — «путевые» образы.

В подобных иконах, семантически конструирующих модель мира, святые космологически разводятся художником. «Огненный и небесный» Михаил в верхнем правом углу составляет пару по диагонали с «водным и нижним» Николой Отвратным, занимающим левый нижний, самый опасный угол. Народная иконология Отвратного приписывает его косому взгляду силу отвращать бесов. Левое/правое также отмечены. Михаил скачет внутрь справа композиции, возвращая и возвращаясь. Никола смотрит вовне, за пределы дома, влево, откуда исходит опасность, которую мы и сегодня преодолеваем, плюя за левое плечо.

«Семичастная» с «Архангелом Михаилом — воеводой»

Эта руинированная икона, датируемая нами концом XVIII века (КП 1325/13),— своеобразный домовый иконостас и целебник [3, с. 87–89, 119] (ил. 22). «Семичастная» представляет трехъярусную композицию с тремя крупными образами в каждом из двух верхних ярусов — и 13 ростовыми фигурами святых в нижнем, третьем ярусе. Подобная композиция семичастных икон характерна для местных памятников. Архетипическое представление трех уровней мира присутствует и здесь.

[2] Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль».

21. **Четырехчастная. Икона XIX в**.
Дерево, левкас, сусальное серебро под цветным лаком, твореное золото, темпера.
52,7 × 44 × 2,4.
Гомельский музей (ГИКУ ГДПА), КП 16743/1

22. **Семичастная с «Архангелом Михаилом — воеводой»**. Конец XVIII в. Дерево, паволока, левкас, сусальное и твореное золото, темпера. 53,7 × 48,5 × 3,4. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1325/13

Центральную вертикальную ось образуют клейма «Архангел Михаил — воевода» (ил. 23) и «Спас Благое Молчание».

Оба мистико-символических образа весьма распространены на Ветке. Архангел Михаил и Спас-Эммануил — образы большой композиции «Собор Архангела Михаила», также вариативно представленной [1, с. 164–166; 3, с. 74–77, 168–169]. Возможно ли соединение двух символических тем так, как это представляет «Семичастная»? Толковые иконописные подлинники, особенно в сводных типах, каков и Гомельский иконописный

23. **Семичастная с «Архангелом Михаилом — воеводой»**. Фрагмент: клеймо «Архангел Михаил — воевода». Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, КП 1325/13

24. **Икона «Архангел Михаил — воевода» в 12 клеймах чудес**. Ильинский храм, Гомель. Экспедиционные съемки 1998 г.

подлинник [16, с. 481–494], включали как древние краткие тексты, так и варианты Нового времени. Однако поздняя иконография «Воеводы», возникшая в XVI веке, но распространившаяся в XVII–XVIII столетиях, в Гомельском подлиннике не представлена. Однако она зафиксировалась под 8 ноября в эпитете: «Собор Архистратига Михаила, воеводы небесных сил». Так в трехъярусной композиции «Семичастной» отразилась и возобновилась связь архангела Михаила и Эммануила. Здесь образ Спаса-отрока возникает дважды: в центре иконы, в ее «земном» ярусе —

25. **Икона «Архангел Михаил-воевода» в 12 клеймах чудес**. Ильинский храм, Гомель. Экспедиционные съемки 2023 г.

и в центральном облачном секторе клейма «Архангел Михаил — воевода», в метафизической зоне.

Богородичные образы по сторонам центральной оси композиции представлены симметрично. Не углубляясь в символику, перечислим их названия, как на иконе: «Образ Овсепетыя пресвятыя богородицы»; «Образ Ни рыдай мине мати пресвятыя богородицы»; «Образ Знамение пресвятыя богородицы»; «Образ Умиление пресвятыя госпожи богородицы». Последний извод — западного происхождения.

В нижнем ярусе представлены 13 святых: Дмитрий Солунский, митрополит Пётр, апостол Андрей, архиепископ Иоанн, архиепископ Григорий, мученики-исповедники Самон, Гурий, Авив; утраченная фигура, Иоанн Александрийский, Андрей Стратилат, Матрона, преподобный Никита Столпник. Из ряда трое святых, размещаемых вместе,— Гурий, Самон, Авив — имеют целебное семейное назначение: «Аще возненавидит муж жену свою безвинно».

«Образ чудес святого архангела Михаила», храмовая икона из Гомеля

Особенности иконографии архангела Михаила на Ветке формировались в связи с текстами четьих и служебных книг. Таков уникальный по составу храмовый памятник конца XVIII (?) века «Образ чудес святого архангела Михаила», где средник представляет «Архангела Михаила — воеводу» в 12 клеймах чудес [1, с. 161] (ил. 24–25). Он был сфотографирован нами в 1998 году, впоследствии икона подверглась церковной реставрации. Образ сосредоточен на двух чудесах: раннем, известном с X–XII веков «Чуде в Хонех» (1 клеймо) и позднем, из Великих Четьих миней XVI века, «Чуде в горе Афонской» (11 клейм).

Уже в первой публикации данного памятника мы предположили его историческую связь с Лаврентьевским монастырем близ Гомеля, где 6 сентября 1735 года его основатель чудесным образом остался незамеченным карательными войсками: он стоял под деревом и молился своему покровителю — архангелу Михаилу, икону которого привез с собой из Калуги. Сегодня обнаруживается точное соответствие сюжета «Архангела Михаила с чудесами» иконографической программе тех редких «Миней Четьих» и «Торжественников», где под шестым сентября формируется новое чтение: «Повесть откровения Архиппа», «Слово похвальное архангелу Михаилу», «Чудо архангела Михаила во Святой горе Афонской» [22]. Можно предположить даже специальный заказ редчайшего извода для монастыря или создание иконы в мастерских Лаврентьевской обители. Особенно впечатляет, что в 11 клеймах иконы представлена история участия архангела в событиях при основании и украшении афонского монастыря Дохиара в X веке. Подробнейшим образом в картинках представляется история отрока-волопаса. Грамотный, он разгадал тайную надпись на эллинском памятнике (который и изображен трижды) и по тени от монумента со статуей наверху в полдень откопал клад, поспешив рассказать об этом основателю монастыря. Когда же иноки, посланные помочь принести котел с золотом, утопили подростка, а клад унесли, явился архангел Михаил и вынес отрока со дна моря, положив его в алтаре храма… Возвращенное золото чудесно найденного клада привело к процветанию монастыря. Можно сравнить аналогичный нарратив о Лаврентьевском монастыре с историей «юноши», вернувшегося в монастырь богатым купцом: «Бедный вначале, Лаврентьев монастырь имел уже к концу XVIII века четырехъярусный великолепный иконостас в церкви, “единственный и беспримерный по своим украшениям”, как отзывался протоиерей Т.А. Верховский. “Все иконы до одной в сребровызолоченных ризах”» [23, с. 737; 24, с. 36, 58, 59]. Известно также, что одной из четырех икон, принесенных в самом начале Лаврентием как будто из Калуги, была «Чудо архангела Михаила в Колоссах» — сюжет, ставший начальным клеймом иконы «с чудесами» [1, с. 159].

Список источников
1. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с., ил.
2. Голоса ушедших деревень / под общ. ред. Г.Г. Нечаевой. Минск: Белорусская наука, 2008. 342 с.
3. Живая вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова; авт. текста Г.Г. Нечаева; пер. на англ. язык А.В. Вдовичев. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с., ил.
4. Нячаева Г. Код агню. Дзесяць супынкаў на выставе «Вогнепадобныя і агняпальныя» ў Нацыянальным мастацкім музеі // Мастацтва. 2021. № 9. С. 16–19.
5. Тычинская П.А. Огненный лик. Образ Божественного света в иконографии небесных сил // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Феория, 2013. С. 475–488.
6. Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Л.: Academia, 1929. С. 27–62.
7. Петров А.М. Сюжетные функции огненной стихии в русской народно-православной культуре // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 48–64.
8. Никольский Н.М. История русской церкви. Минск: Беларусь, 1990. 541 с.
9. Поздеева И.В. Археографические работы Московского университета в районе древней Ветки и Стародуба (1970–1972) // Памятники культуры. Новые открытия / редкол.: Д.С. Лихачёв (гл. ред.) [и др.]. М.: Наука, 1975. С. 52–69.
10. Флікоп-Світа Г.А. Беларускі іканапіс XVI – першай паловы XX ст. : альбом. Мінск: Беларуская навука, 2019. 365 с.
11. Пропп В.Я. Змееборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография Русского Севера / под ред. Б.Н. Путилова, К.В. Чистова. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. С. 190–208.
12. Нечаева Г.Г. Архангел Михаил-воевода. Особенности ветковской иконографии // Аладовские чтения – 2021 : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / редкол.: С.И. Анейко [и др.]. Минск: БелНИИТ «Транстехника», 2021. С. 114–126.
13. Корнюкова Л. Иконы Ветки в собрании Государственного исторического музея // Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования. 2008. № 12. С. 32–41.
14. Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила — грозных сил воеводы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2012. № 133. С. 164–175.
15. Тычинская П.А. Образ конного архангела в византийском и поствизантийском искусстве и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода» // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А.В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 189–194.
16. Книжная культура. Ветка / авт.-сост.: С.И. Леонтьева, Г.Г. Нечаева. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2013. 528 с., ил.
17. Комашко Н.И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с., ил.
18. Нечаева Г.Г. К вопросу о целебных образах. Целебники Ветки и литье: старообрядческое и архаическое // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып. 8 / ред. В.И. Прокопцов. Мінск: Белпринт, 2011. С. 314–372.
19. Нечаева Г.Г. Покров. Ветковские особенности иконографии // XXVII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Древнерусское искусство. Проблемы. Коллекции. Атрибуции : сб. ст. / сост. Е.А. Воронова. Ярославль: [б. и.], 2023. С. 349–356.
20. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с., ил.
21. Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория; Дизайн. Информация. Картография; Троица, 2009. 352 с., ил.
22. Быкова В.М. «Сказания о чудесах архангела Михаила» в сборниках устойчивого состава («Пролог», «Минеи Четьи», «Торжественник») // Русская культура нового столетия. Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия / гл. ред. Г.В. Судаков; сост. С.А. Тихомиров. Вологда: Книжное наследие, 2007. С. 561–564.
23. Верховский Т.А. Записки о жизни протоиерея Верховского, составленные им самим. Ч. 1. СПб.: Типография духовного журнала «Странник», 1877. VIII, 1096 с.
24. Верховский Т.А. Стародубье : записки протоиерея С.-Петербургской Никольской единоверческой церкви Т.А. Верховского, высочайше командированного в 1845–1848 г. государем императором Николаем Павловичем для устройства единоверия в Черниговских старообрядческих посадах : в 3 ч. Казань: Университетская типография, 1874. Ч. 2. 112 с.

References
1. Nechaeva, G.G. (2002) *Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti Publ. (In Russ.)
2. Nechaeva, G.G. (ed.) (2008) *Voices of bygone villages*. Minsk: Belorusskaya nauka Publ. (In Russ.)
3. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living Faith. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia Publ. (In Russ.)
4. Niachayeva, G.G. (2021) 'The fire code. Ten stops at the exhibition "Fire-like and Fire-bearing" in the National Art Museum', *Mastactva = Art*, (9), pp. 16–19. (In Belarusian)
5. Tychinskaya, P. (2013) 'Fiery face. Divine light in the iconography of the heavenly powers', in Lidov, A.M. (ed.) *Hierotopy of light and fire in the culture of the Byzantine world*. Moscow: Theoria Publ., pp. 475–488. (In Russ.)
6. Nechaev, V.N. (1929) 'Interior chambers in Russian painting of the 17th century', in *Russian art of the 17th century*. Leningrad: Academia Publ., pp. 27–62. (In Russ.)
7. Petrov, A.M. (2019) 'Plotline functions of the fire element in the Russian popular orthodox culture', *Vestnik slavianskikh kul'tur = Bulletin of Slavic Cultures*, 51, pp. 48–64. (In Russ.)
8. Nikolsky, N.M. (1990) *History of the Russian church*. Minsk: Belarus Publ. (In Russ.)
9. Pozdeeva, I.V. (1975) 'Archaeographic works of Moscow University in the area of ancient Vetka and Starodub (1970–1972)', in Likhachev, D.S. (ed.) *Cultural monuments: new discoveries*. Moscow: Nauka Publ., pp. 52–69. (In Russ.)
10. Flikop-Svita, H.A. (2019) *Belarusian icon painting of the 16th – first half of the 20th century* [Album]. Minsk: Belaruskaya Navuka Publ. (In Belarusian)
11. Propp, V.Ya. (1973) 'George's dragon-slaying in the light of folklore', in Putilov, B.N. and Chistov, K.V. (eds.) *Folklore and ethnography of the Russian North*. Leningrad: Nauka Publ., Leningrad Branch, pp. 190–208. (In Russ.)
12. Nechaeva, G.G. (2021) 'Archangel Michael the Voivode. Features of Vetka iconography', in Aneiko, S.I. (ed.) *Aladov Readings – 2021* [Conference proceedings]. Minsk: BelNIIT Transtechnika Publ., pp. 114–126. (In Russ.)
13. Kornyukova, L. (2008) 'Vetka icons in the collection of the State Historical Museum', *Antikvariat: predmety iskusstva i kollektsionirovaniya = Antiques: objects of art and collecting*, (12), pp. 32–41. (In Russ.)
14. Tychinskaya, P.A. (2012) 'The oldest images of Archangel Michael the Voyevoda (Commander of the heavenly host)', *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (133), pp. 164–175. (In Russ.)
15. Tychinskaya, P.A. (2012) 'The image of the equestrian archangel in Byzantine and post-Byzantine art and its connection to the Russian iconography "Archangel Michael the Voivode" (Commander of the heavenly host)', in Zakharova, A.V. (ed.) *Actual problems of theory and history of art, issue 2*. St. Petersburg: NP-Print, pp. 189–194. (In Russ.)
16. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (comps.) (2013) *Book culture. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia Publ. (In Russ.)
17. Komashko, N.I. (2006) *Russian icon of the 18th century*. Moscow: Agey Tomesh Publ. (In Russ.)
18. Nechaeva, G.G. (2011) 'On the issue of healing images. Healer books of the Vetka and casting: Old Believer and archaic', in Prakaptsov, V.I. (ed.) *Messages from the National Art Museum of the Republic of Belarus, issue 8.* Minsk: Belprint Publ., pp. 314–372. (In Russ.)
19. Nechaeva, G.G. (2023) 'The Intercession. Vetka features of iconography', in Voronova, E.A. (comp.) *27th Scientific readings in memory of Irina Petrovna Bolottseva (1944–1995): Old Russian art. Problems. Collections. Attributions.* Yaroslavl: s. n., pp. 349–356. (In Russ.)
20. Uspensky, B.A. (1995) *Semiotics of art*. Moscow: Shkola "Yazyki Russkoy Kultury" Publ. (In Russ.)
21. Lidov, A. (2009) *Hierotopy. Spatial icons and image-paradigms in Byzantine culture.* Moscow: Theoria; Design. Information. Cartography; Trinity Publ. (In Russ.)
22. Bykova, V.M. (2007) '"Legends of the Miracles of Archangel Michael" in collections of stable composition ("Prolog", "Minei Chetii", "Torzhestvennik")', in Sudakov, G.V. (ed.) *Russian culture of the new century. Problems of studying, preserving and using historical and cultural heritage.* Vologda: Knizhnoye Naslediye Publ., pp. 561–564. (In Russ.)
23. Verkhovsky, T.A. (1877) *Notes on the life of Archpriest Verkhovsky, composed by himself. Part 1.* Saint Petersburg: Printing House of the Spiritual Journal "Strannik". (In Russ.)
24. Verkhovsky, T.A. (1874) *Starodubye: notes of Archpriest T.A. Verkhovsky of the Saint Petersburg Nikolskaya Edinoverie Church, highly commissioned in 1845–1848 by Sovereign Emperor Nikolai Pavlovich to establish Edinoverie in the Chernigov Old Believer settlements, in 3 parts. Part 2.* Kazan: University Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

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

Information about the author

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

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

Статья поступила в редакцию 10.02.2026; одобрена после рецензирования 23.03.2026; принята к публикации 25.03.2026.
The article was received by the editorial board on 23 February 2026; approved after reviewing on 23 March 2026; accepted for publication on 25 March 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 48–67. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 48–67. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.071.1+745/749:7.021.7(571.52)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.002

Творческое наследие Донгака Окаанчыка: к 130-летию мастера

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 творческому наследию Донгака Окаанчыка, выдающегося тувинского мастера резьбы по дереву и камню, а также по изготовлению национальных музыкальных инструментов. Работа ставит целью систематизацию разрозненных сведений о творчестве Окаанчыка, выявление его уникального стиля и места в истории тувинского народного искусства. Актуальность исследования обусловлена необходимостью восполнения пробелов в изучении тувинского искусства и приобретает особую важность в преддверии 130-летия со дня рождения мастера. В исследовании применен комплексный подход, включающий источниковедческий анализ, сравнительно-исторический и биографический методы, иконографический анализ. Статья содержит подробные описания конкретных работ мастера, включая их композицию, материалы, техники и символику. В качестве ценного эмпирического материала использованы также воспоминания родственников мастера, архивные данные и библиографические редкости. В статье представлен подробный анализ творчества Донгака Окаанчыка, охватывающий два основных направления: резьба по дереву и изготовление музыкальных инструментов. Деревянная скульптура малой формы отличается тщательной проработкой деталей, использованием традиционных орнаментальных мотивов в сочетании с элементами советской символики. Эти произведения демонстрируют реалистично-стилизованную манеру Д. Окаанчыка, камерность, использование нетипичных материалов (алюминий, кожа, текстиль). В изготовлении традиционных тувинских музыкальных инструментов также отмечено использование нестандартных материалов (жестяные банки), оригинальный декор с национальными орнаментами и советской символикой, гармоничность пропорций. В результате исследования Донгак Окаанчык предстает как уникальный мастер, чье творчество отражает трансформационные процессы тувинской культуры XX века. Он сумел создать узнаваемый авторский стиль, сочетающий народные (тувинские) мотивы, буддийскую иконографию и элементы советского искусства середины XX столетия. Статья подчеркивает значимость Окаанчыка как одного из старейших мастеров, заложивших основу современного тувинского искусства малой пластики.

Ключевые слова: искусство Тувы, Донгак Окаанчык, деревянная резьба, скульптура малой формы, народные традиции

Для цитирования: Чап А.А. Творческое наследие Донгака Окаанчыка: к 130-летию мастера // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 48–67. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1283.

© Чап А.А., 2026

The Art of Eurasia, 2026, (2). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

The creative legacy of Dongak Okaanchyk: on the 130th anniversary of the master

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. The article explores the creative legacy of Dongak Okaanchyk, a renowned Tuvan master of wood and stone carving, as well as a skilled craftsman of traditional musical instruments. Its purpose is to organize scattered information about Okaanchyk's body of work, identifying his distinctive style and place in the history of Tuvan folk art. The relevance of this study is driven by the need to fill gaps in the existing scholarship on Tuvan art, particularly in light of the upcoming 130th anniversary of the master's birth. The study utilizes an integrated approach, incorporating source analysis, comparative-historical and biographical methods, and iconographic analysis. It provides detailed descriptions of Okaanchyk's specific works, including their composition, materials, techniques, and symbolism. Valuable empirical data is also drawn from the recollections of the master's relatives, archival records, and rare bibliographical sources. The article presents a comprehensive analysis of Okaanchyk's work, focusing on two main areas: woodcarving and the crafting of musical instruments. His small-scale wooden sculptures are characterized by meticulous detailing and the incorporation of traditional ornamental motifs with elements of Soviet symbolism. These pieces showcase Okaanchyk's realistic stylized approach, and use of unconventional materials such as aluminium, leather, and textiles. Similarly, his production of traditional Tuvan musical instruments is notable for the use of non-standard materials (such as tin cans), original decoration featuring national ornaments and Soviet symbols, and harmonious proportions. Through this research, Dongak Okaanchyk emerges as a unique craftsman whose work reflects the transformative processes within 20th-century Tuvan culture. He successfully created a recognizable signature style that blends Tuvan folk motifs, Buddhist iconography, and elements of mid-20th-century Soviet art. The article highlights Okaanchyk's significance as one of the pioneering masters who laid the foundation for contemporary Tuvan small-scale plastic arts.
Keywords: art of Tuva, Dongak Okaanchyk, wooden carving, small-form sculpture, folk traditions

For citation: Chap, A.A. (2026) 'The creative legacy of Dongak Okaanchyk: on the 130th anniversary of the master', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 48–67. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.002. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1283. (In Russ.)

Введение

В основании современной профессиональной камнерезной пластики малой формы Тувы лежит народное творчество, в частности художественная резьба по дереву. В истории ее развития можно проследить, как мастера переходили от плоского рельефа к объемным формам; прежде всего это проявилось в детской игрушке и культовых фигурках. Создавая произведение, мастера, как правило, сразу начинали вырезать образ из куска дерева. Работая ножом, они придавали материалу форму и характерные черты без предварительных эскизов на бумаге или разметки на заготовке. Результат имел обобщенные, грубоватые очертания; хотя предметы и были примитивными, в них прослеживалось стремление передать объем и живость поз. Как замечала Т.М. Разина, «органичность слияния формы предмета, ясно выражающей его

назначение, с художественно-выразительными средствами, делающими вещь красивой, отражает профессиональное мастерство создателя…» [1, с. 11]. Резьбой по дереву занимались практически все: кто-то резал незатейливые фигурки в часы досуга, а для кого-то она стала основным делом.

В течение продолжительного времени личность мастера Окаанчыка не была известна широкой общественности. Фотографии его работ впервые встречаются в печати в фотоальбоме «Оживший камень», посвященном тувинской резьбе по камню. Изданный тиражом 5000 экземпляров, сегодня этот фотоальбом — библиографическая редкость. Искусствовед С. Червонная во вступительной статье упоминает: «Важный творческий вклад в ее развитие [тувинской резьбы по камню] вносят такие мастера, как Салчак Норбу, Салчак Чанзан, Хертек Мижит-Доржу, Хертек Монгалбии, Донгак Окаанчик… У каждого из них свой почерк, своя творческая индивидуальность»[1].

Личность и творчество Окаанчыка впервые были описаны в книге С.И. Вайнштейна «История народного искусства Тувы» (1974). «Своеобразно творчество резчика по дереву Донгака Чыгаровича Окаанчика, живущего в Центральной Туве, в окрестностях г. Шагонара. Он еще в детстве освоил технику резьбы, способы приготовления красителей и традиционную манеру живописного оформления деревянных статуэток красками ярких чистых цветов» [2, с. 212]. Там же Вайнштейн отмечал, что работы мастера отличает натуралистически тщательная отделка материала. Имя Окаанчыка часто упоминалось в местной периодике 1960–1970-х годов: газетах «Шын» и «Тувинская правда». О нем и его творчестве писали небольшие заметки К. Сарыг-оол[2], Е. Осмоловская, Т. Нурзат[3]. В статье «Подарок старого камнереза» журналист А. Бегзи отмечает: «Познав правду жизни, самородный художник отражает ее в правде искусства». Эти публикации не содержат глубокого культурологического или искусствоведческого анализа, тем не менее они представляют интерес как источники фактологических данных.

Исследование личности мастера и его творческого становления требует рассмотрения исторического контекста, формировавшего его индивидуальность и профессиональные навыки. В этом плане актуальны материалы историко-культурологического характера. В монографии доктора культурологии А.К. Кужугет «Духовная культура тувинцев: структура и трансформация» (2006) [3] подробно анализируются трансформационные процессы в тувинской культуре XX века. Представляет интерес статья «Эпоха Тувинской Народной Республики (1921–1944) в работах тувинских резчиков (по материалам фондов Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва)» [4]. Один из ее авторов С.Л. Бырыннай — хранитель фонда «Декоративно-прикладное искусство» — через призму музейных раритетов раскрывает влияние исторических событий периода Тувинской Народной Республики (1921–1944) на искусство камнерезной и деревянной пластики.

В настоящем исследовании предпринята попытка восполнить пробелы в изучении тувинского народного искусства. Систематизация разрозненных сведений о творчестве Окаанчыка позволила свести в единую картину ранее опубликованные материалы. Научная ценность работы заключается в выявлении уникального стиля одного из старейших мастеров Тувы. Его пластические произведения, а также традиционные музыкальные инструменты сегодня представляют собой яркие образцы художественного творчества и ценные этнографические источники. Анализ синтеза традиционного народного и советского искусств в творчестве мастера дает понимание того, как искусство объединяет разные идеи и адаптируется к новым социальным, историческим и культурным реалиям. Работа представляет интерес для музейных работников, искусствоведов, этнографов и историков культуры. Изучение наследия Окаанчыка может служить источником вдохновения для современных художников, а детальное описание техник и материалов будет полезно реставраторам и мастерам-ремесленникам.

Исследование базируется на комплексном подходе, сочетающем различные методы. Так, с помощью источниковедческого анализа изучены фондовые материалы Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва, публикации местных периодических изданий («Шын», «Тувинская правда»), а также труды искусствоведов и культурологов (С.И. Вайнштейна, С.М. Червонной, А.В. Эдокова, А.К. Кужугет, Т.М. Разиной, Т.Б. Будегечиевой). Этот метод позволил сформировать фактологическую базу и реконструировать контекст, в котором творил мастер. С помощью сравнительно-исторического метода проведено сопоставление работ Окаанчыка с общими тенденциями в тувинском народном и профессиональном искусстве середины XX века. Это позволило выявить особенности стиля мастера и его место в общем художественном процессе. Иконографический анализ позволил детально описать конкретные произведения (например, «Нойон и слуга»,

[1] Оживший камень. Фотоальбом тувинской народной резьбы по камню / сост. В.Ф. Дёмин, ред. А.Д. Бородина. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1969. С. 7.

[2] Сарыг-оол К. Самородок // Тувинская правда. 1965. 14 февраля. № 37 (6077). С. 4.

[3] Осмоловская Е., Нурзат Т. Из камня и дерева // Тувинская правда. 1974. 10 апреля. № 84 (8883). С. 4.

чадаган и др.), их композицию, материалы, технику исполнения и семантику. Элементы биографического метода применены для анализа жизненного и творческого пути мастера; особое внимание уделено воспоминаниям родственников как ценному эмпирическому материалу.

Донгак Окаанчык как мастер резьбы по дереву

Донгак Чыттарович Окаанчык (Окаанчик) родился в 1896 году[4]. Он является старейшим из тувинских мастеров — резчиков по дереву и камню. Из архивных данных музея известно, что с 1921 года он работал писарем в Министерстве финансов Тувинской Народной Республики (ТНР), Центральном комитете Тувинской народно-революционной партии (ЦК ТНРП)[5], а также при правительстве ТНР в 1925 году. В 1926–1929 годах он был писарем Улуг-Хемского хошкома (*хошунного*[6] комитета). Самодеятельный талантливый мастер, он мог изготовить и реалистичную фигурку марала, и традиционный тувинский музыкальный инструмент. Известно, что им был вырезан герб ТНР, размещавшийся на фасаде школы № 2 г. Кызыла. Родственники вспоминали, что «он за одну ночь вырезал в качестве надгробия Колесо Дхармы из 16 дорожек…» [5, с. 41].

Донгак Окаанчык был достаточно грамотным и образованным для своего времени человеком. Достоверно неизвестно, обучался ли он у кого-то из наставников или его работы — результат индивидуального мастерства. Пик его творческой и выставочной активности пришелся на середину XX века, когда он был уже зрелым человеком с богатым жизненным опытом. Образование он получил при буддийском монастыре (*хурээ*)[7]. По воспоминаниям внучки, Марии Дамчай, он владел монгольской письменностью и «…работал с *чагырыкчы*[8] Сонам-Балчыром» [5, с. 41]. Указание на его службу писарем в различных ведомствах отражено в работе мастера «Нойон[9] и слуга» (1965) (ил. 1).

В этой композиции фигурка *нойона* представляет собой образ реального исторического лица — Куулара Чимпы (Чымбы). Он сыграл «значимую роль в становлении тувинского государства в начале прошлого века. Куулар Чымба, князь Чымба-бээзи, был правителем (*нойоном*) Бээзи (Бейси) кожууна. В авторской интерпретации круглый медальон с изображением с двуглавого орла на его груди — свидетельство того, что он вместе с нойоном Монгушем Буян-Бадыргы писал прошение императору Николаю II о протекторате Российской империи над Тувой в 1914 году. В основании подставки вырезана надпись “К. Чимпа. 1914 г.”…» [6, с. 324]. Предположительно, медальон можно трактовать и как пожалованный орден.

Голова нойона гладко выбрита — это еще один исторический факт, так как известно, что Куулар Чымба был священнослужителем. На нем — одеяние маньчжурского чиновника высокого ранга начала XX века. Все элементы выполнены с точной передачей этнографических и исторических деталей. Поверх традиционного тона вырезана безрукавка (*чеӈи-чок*) с отделкой по вырезу верхней части полы. Использование пуансона с округлым наконечником и штрихованным краем позволило мастеру создать имитацию орнаментального узора при декоре одежды. Головной убор чиновника дополнен знаком отличия (*чиӈзе*)[10] на макушке и павлиньим пером, стилизованным в виде веерообразного пучка (ил. 2).

Фигура «слуги» (писаря) также вырезана из березы. Черты лица мужчины переданы реалистично, но упрощенно: они укрупнены, хотя в целом пропорции соблюдены. Несколько гипертрофированно выполнены уши — они оттопырены и увеличены по отношению к остальным чертам лица. Волосы сбриты по бокам, а на затылке заплетены в косу *кежеге*[11]. Руки мужчины, непропорционально крупные относительно туловища, подняты до уровня груди. Он держит перед собой чашу, украшенную по окружности выпуклым бордюром. Подобные монгольские или китайские чаши, как правило, отделывались серебром. Через согнутые локти перекинут *кадак*[12] — узкая шелковая лента, используемая в ритуалах; ее концы свободно свисают вдоль рукавов (ил. 3).

Нож в ножнах, подвешенный на поясе справа, декорирован рельефной резьбой. Там же

[4] По другим сведениям, Донгак Окаанчык родился в 1895 году.

[5] Тувинская народно-революционная партия (ТНРП) — политическая партия, существовавшая в 1920–1940-е годы в Тувинской Народной Республике (ТНР), являлась руководящей партией в стране в течение всего периода независимости.

[6] *Хошунный* от слова «*хошун*» (современ.: *кожуун* — район) — районный.

[7] *Хурээ* (буддийские монастыри) в начале XX века являлись фактически единственными очагами просвещения в Туве. В них изучались тибетский язык, алхимия, а также начало поэтики, ботаники, фармакологии, анатомии, медицины, философии.

[8] *Чагырыкчы* (от монгольского *захирагч*, уст. *сайгырыкчы*) — высший чиновник; правящий; *чагырыкчы бөлүктер* — правящие круги.

[9] *Нойон (ноян)* — князь, правитель *хошуна* (района).

[10] *Чиӈзе* — уст. шарик — знак ранга у чиновников; прикреплялся к головному убору.

[11] *Кежеге* — заплетенные волосы, коса.

[12] *Кадак* — тонкий мягкий шелк в форме широкой ленты, который преподносили почетным гостям.

1. **Д. Окаанчык. Нойон и слуга**.
1965.
Береза, резьба.
28 × 12 × 9; 29 × 11,8 × 8,4.
Национальный музей Республики Тыва, фонд ДПИ, КП 4345.
Фото: М. Чооду

2. **Д. Окаанчык. Нойон и слуга (фрагмент)**.
1965.
Береза, резьба.
Национальный музей Республики Тыва, фонд ДПИ, КП 4345.
Фото: М. Чооду

3. **Д. Окаанчык. Нойон и слуга (фрагмент)**.
1965.
Береза, резьба.
Национальный музей Республики Тыва, фонд ДПИ, КП 4345.
Фото: М. Чооду

расположена сумка-кисет с длинной бахромой, выполненной в виде параллельных бороздок. С левой стороны к поясу крепятся две продолговатые коробки — емкости для письменных принадлежностей; их поверхность покрыта резьбой в виде ромбовидного орнамента и ряда стилизованных восьмилепестковых цветков. Композиция исполнена в реалистично-стилизованной манере. Поверхность дерева украшена традиционными орнаментальными мотивами, выполненными насечками и резьбой: стилизованными цветами (*чечектер*) на отворотах рукавов, косой сеткой (*хана карак*) на ножнах, зубчатым узором (*хирээ бистер*) и т.д. Такая детальная проработка создает впечатление, что мастер работал по памяти, воссоздавая в дереве образы людей из своей прошлой жизни.

Известно, что активно заниматься творчеством Окаанчык начал в начале 1950-х годов. Примерная дата его смерти — 1972 год. Таким образом, творческий путь мастера — изготовителя национальных музыкальных инструментов, резчика по дереву и камню — продолжался около двадцати лет. Уже в советский период становления тувинского камнерезного искусства критики отмечали своеобразие его работ. Потомственный скотовод из «трудолюбивой байской семьи», в 1943 году он вместе со старшими братьями был репрессирован. По воспоминаниям ныне живущих родственников, «его безвинно осудили <…> выселили в Каа-Хемский кожуун, в безлюдное место, где не было условий для проживания» [5, с. 41].

С середины и во второй половине XX века в народную скульптуру проникают «сюжеты из истории и современности, изображения людей — всадников, пастухов, охотников, встречаются даже портреты…» [7, с. 161]. Известны деревянные произведения Окаанчыка 1950-х годов — это статичные фигуры всадников. Среди них выделяются работы «Всадник» (1952–1953) и «Свободный арат» (1957–1958).

«Всадник» (ил. 4) — первое произведение мастера, изготовленное для музейной коллекции. В фонды тувинского музея скульптура поступила в 1954 году. Мужчина сидит в седле, но его фигура воспринимается как статичная, будто он стоит. Полы длинной шинели полностью закрывают ноги, виден лишь край обуви. При этом фигурка вырезана так, что характерные складки ткани отсутствуют, из-за чего наличие ног вовсе не ощущается. Руки в белых перчатках, согнутые под прямым углом, кажутся маленькими относительно плотного туловища. Подобная непропорциональность и неестественность позы характерны для ранних тувинских деревянных антропоморфных игрушек конца XIX – начала XX века. В контраст с образом всадника фигурка лошади вырезана более живо. Она реалистично-декоративна, а соблюденные пропорции создают гармоничное впечатление. Скульптура окрашена и покрыта лаком. То же самое наблюдается и в оформлении подставки: узкая, прямоугольная, с закругленными углами, по бокам она покрыта рельефной резьбой в виде стилизованных полевых цветов. Обе работы находятся в фонде ДПИ Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва.

«К началу 1960-х годов тувинские художники стали активно выступать на сибирских зональных и всероссийских выставках. В частности, произведения тувинских мастеров были представлены в Москве в 1960 году на Всесоюзной выставке работ самодеятельных художников и народных мастеров прикладного искусства» [8, с. 54]. Перед руководством Министерства культуры республики встала задача наиболее качественной презентации произведений художников и самодеятельных мастеров на мероприятиях подобного уровня.

В 1960–1970-е годы в Кызыле сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) по инициативе Министерства культуры Тувинской АССР организовали специальные семинары для народных мастеров. Они проводились в 1962, 1965 и 1966 годах. На семинарах, включавших в себя практические занятия и лекции по специальным дисциплинам (рисунку, композиции, живописи, лепке), собирались умельцы со всей республики. Мастера получали необходимые квалифицированные консультации от профессионалов, в основном — художников НИИХП. Среди них были: Наталья Виноградова, создававшая высокохудожественные изделия из металла и ювелирные украшения; Зинаида Пучкова, автор орнаментальных композиций; Николай Назаренко, специалист по художественному ткачеству; Евгения Сапронова (разрабатывала эталоны изделий из камня и керамики для предприятий художественных промыслов); искусствовед Елена Яковлева; художник-график и живописец Борис Попов. Последний в 1966 и 1976 годах привез из творческих поездок по Туве и Монголии серию пейзажей и полотен о жизни пограничников (Хандагайты, Мугур-Аксы, оз. Урэг-Нуур, Убсу-Нур), созданных в Монгун-Тайге и на Тодже. В 1976 году он запечатлел на холсте начало строительства Саяно-Шушенской ГЭС.

В этот период характер работ Окаанчыка заметно изменился. Данный факт отмечен и в книге С.И. Вайнштейна «История народного искусства Тувы». Мастер пришел к убеждению, что красота текстуры древесины должна доминировать и нет необходимости скрывать ее под красочным слоем. Теперь он предпочитал не окрашивать свои произведения (за исключением подставок). Некоторые скульптуры, выполненные в 1960-е годы, покрыты лишь прозрачным защитным лаком. Таковы,

4. **Д. Окаанчык.**
Всадник.
1952–1953.
Кедр, кожа, металл,
резьба, покраска.
37 × 29,5 × 8.
Национальный музей
Республики Тыва, фонд
ДПИ, КП 2280.
Фото: М. Чооду

5. **Д. Окаанчык. 1885 год (После суда нойона**).
1965.
Береза, кедр, металл, текстиль, резьба.
30 × 21 × 6,7.
Национальный музей Республики Тыва, фонд ДПИ, КП б/н.
Фото: М. Чооду

например, упомянутые выше «Нойон и слуга» (1965), «Крестьянин и арат» (1964), «1885 год (После суда нойона)» (1965), «Козерог» (1965) и другие.

Во второй половине XX века на смену традиционной статичности, характерной для ранних работ народных мастеров, пришли комбинированные композиции. В них традиционная фронтальность и определенность поз сочетаются с неожиданной динамичностью жеста. Такова одна из последних работ Окаанчыка — статуэтка, изображающая победный танец «орла» (*девиг*), который исполняет борец, выигравший схватку в национальной борьбе хуреш («Танец орла», 1964, дерево, высота 23,5 см).

В многофигурных антропоморфных композициях мастер стремился отразить жизненный опыт и переживания тувинского народа. Тема освобождения от порабощения и обретения свободы воплощена в его работах «1885 год (После суда нойона)», «Всадник, давящий феодала», «Свободный арат» и других.

Наиболее яркий, острый пример классовой борьбы второй половины XIX столетия — восстание «60 богатырей» (1883–1885), а точнее его итог,— отражен в работе Окаанчыка «После суда нойона» (1965; ил. 5). Восстание «60 богатырей» (тув. Алдан-Маадыр) — одно из крупнейших выступлений национально-освободительного движения против маньчжуро-китайской власти, которое было жестоко подавлено. Доктор исторических наук Ю.Л. Аранчын в монографии «Исторический путь тувинского народа к социализму» (1982) писал: «После разгрома повстанцев было устроено повальное избиение аратов <…> В марте 1885 г. в Улясутае по приговору цянь-цзюня были казнены 43 активных участника восстания…» [9, с. 34]. Мастер, родившийся спустя всего 11 лет после этих событий, вероятно, застал очевидцев подавления восстания и слышал их рассказы. Спустя 80 лет в скульптуре «После суда нойона» он передал исторический факт — конвоирование осужденных повстанцев к месту казни. Во второй половине XX века в Туве начались научные исследования, посвященные национально-освободительному движению тувинцев-аратов, вопросам революционного развития и становления государственности. В этом русле Окаанчык по-своему трактовал указанный исторический момент. Фигуры людей на спине верблюда, заколоченные в колодки, представлены автором подчеркнуто неестественно.

Их позы и анатомически, и физически абсолютно нереальны, из-за чего воспринимаются гротескно.

Стилистика традиционной народной резьбы в работах Окаанчыка удачно сочетается с приемами профессиональной скульптуры. Размеры его произведений близки к камерным (средняя высота составляет около 30 см), что располагает к осмотру с близкого расстояния. Все элементы одежды, украшения и детали конской сбруи тщательно проработаны. Скульптура мастера напоминает коллекционную игрушку, так как в ней превалируют детализация и точность исполнения каждого элемента. Выполненная в единственном экземпляре, она предназначена для эстетического созерцания. В настоящее время коллекция деревянной пластики Донгака Окаанчыка хранится в фондах Национального музея Республики Тыва.

В 1954 году мастер передал в музей свою работу «Всадник» («Всадник в военном»). На выставку 1956 года, проходившую в Москве, были отправлены скульптуры «Чабан» (кон. 1950-х гг.), «Борцы» («Борцы. Достигнутая победа»), а также музыкальный инструмент игил.

Тщательная моделировка объемов свидетельствует о требовательности автора к своей работе. Отличительной особенностью скульптур малой формы Окаанчыка является своеобразное оформление подставок. Как правило, они имеют прямоугольную форму, на боковых сторонах которой вырезаны рельефные узоры (цветы, геометрический орнамент и т.д.). Иногда на одной из сторон можно встретить рельефный текст «*Д. Окаанчык кылган*» (в пер. с тув.: «Выполнил Д. Окаанчык») и год создания произведения. В художественном решении работ активную роль играет мажорный праздничный колорит, оригинально используются мотивы советской стилистики символико-аллегорического характера. Анатомическая точность, особенно в изготовлении фигур животных — верблюдов, архаров, лошадей,— и соблюдение пропорций указывают на глубокое знание натуры, что, впрочем, характерно для всех тувинских мастеров старшего поколения, к которому принадлежал Окаанчык. К сожалению, многие резные произведения из дерева старых мастеров не дошли до наших дней. Немногие сохранившиеся являются музейными раритетами, по ним сегодня мы можем проводить сопоставления. Например, те же характеристики (анатомичность, пропорциональная гармония) присутствуют в резных деревянных творениях Хертека Тойбухаа, Монгуша Черзи, Салчака Норбу, Байыра Байынды. Комплексная работа «Борющиеся быки» (1959) Черзи представляет собой композицию из двух быков, вырезанных из дерева и покрытых лаком. Автор выполнил фигурки животных (каждую на отдельной подставке) в реалистичной манере. От работ Донгака Окаанчыка их отличает именно максимальная достоверность (окрас, складки на шее, пропорции туловища, даже поза ног), в то время как у Окаанчыка превалирует декоративная составляющая.

Антропоморфная скульптура Окаанчыка выполнена несколько упрощенно. Его всадники и люди, держащие что-либо в руках, приняли стилизованные позы: руки согнуты в локтях строго под прямым углом. Это обусловлено прежде всего удобством вырезания из дерева, имеющего первоначальную прямоугольную форму, с дальнейшей ее моделировкой. Подобную обработку материала можно увидеть в тувинских игрушках или культовых фигурках, которые многие путешественники находили в местах поклонения.

В 1960-е годы в тувинскую народную скульптуру последовательно и органично вошли новые сюжеты и темы, отражающие историю и современную жизнь республики. По мнению искусствоведа С. Червонной, автора вступительной статьи фотоальбома о тувинской народной резьбе «Оживший камень», за такие темы брались «лишь наиболее опытные, сильные и смелые мастера»[13].

Дерево — очень хороший и податливый материал для творчества, дающий скульпторам свободу исполнения. Его ценят за природные качества: прочность, легкость в обработке ножом, красивую естественную текстуру, способность принимать любую окраску, водонепроницаемость и т.д. Окаанчык в основном работал с деревом — березой и кедром. Тактильная фактурность работ в сочетании с советскими сюжетами делает скульптуру малой формы Окаанчыка своего рода объемной живописью. Изображения в качестве декора — колосья, красные флаги, пятиконечные звезды, диск солнца с лучами (или восходящее солнце в виде полудиска), серп и молот, пятилепестковые округлые цветки или же цветки с остроконечными листьями без стеблей — удивительный пример влияния советского искусства. Соблюденные пропорции и цветовое решение, соответствующее теории дополнительных цветов, делают произведения Окаанчыка, созданные в 1950-е годы, привлекательными для зрителя и по сей день. Образы советской государственной символики в сочетании с флористическими мотивами воспринимаются как часть орнамента. Открытые яркие цвета палитры, контрастирующие с темным абрисом, создают узнаваемый стиль работ мастера.

Один из примеров — образ Уруле Кандан в работе «Повозка с топленым маслом» (1962–1964; ил. 6). Выполненная из нескольких пород древесины (кедра, березы, карагана) в сочетании с медью, композиция представляет собой объемный портрет Уруле (Урля) Шыыраповны Кандан (1918–

[13] Оживший камень. Указ. соч. С. 6.

6. **Д. Окаанчык. Повозка с топленым маслом**.
1962–1964.
Кедр, береза, караган, медь, резьба, покраска, лакировка.
28,4 × 50,5 × 12.
Национальный музей Республики Тыва, фонд ДПИ, КП 4624.
Фото: М. Чооду

1989), современницы Окаанчыка. Чабан колхоза «Победа» Бай-Тайгинского района Тувинской автономной области, мать-героиня, воспитавшая одиннадцать детей, она прославилась как первая тувинка, удостоенная звания Героя Социалистического Труда (1960). В книге «Знаменитые люди Тувы» ее описывают так: «…высокая стройная девушка с большими черными глазами, толстыми косами и гибким станом…»[14]. Сравнивая работу Окаанчыка с фотопортретами У. Кандан, можно уловить сходство: характерные скулы и нос, черты лица вполне узнаваемы. Работа выполнена в духе соцреализма с характерным цветовым решением. Повозка с надписью на боку «*Саржаг*»[15] расписана контрастными полосами. Привлекает внимание роспись колес, схожая со стилизованными цветами. В определенной степени по данной работе можно отследить особенности сельского быта чабанов Тувинской АССР второй половины XX века. Обращает на себя внимание проработка упряжи лошади. Тщательно выполненные детали указывают на профессионализм автора как резчика и тонкого знатока жизни тружеников села.

Другая скульптура — «Мать-тувинка с красным знаменем» (1960-е; ил. 7) — еще один пример приверженности автора народной теме в социалистическом контексте. Красный портфель в левой руке и красный стяг в правой — символы женщины новой Тувы. Это образ женщины, получившей право распоряжаться своей судьбой. Перед нами советская тувинка, вероятно, агитатор или активистка «красных юрт» (пунктов по ликвидации безграмотности). В облике героини доминируют этнографические детали: поясная бляха с левой стороны, традиционные пуговицы у ворота и на полах одежды. На ней — национальное платье с отделкой, имитирующей серебряные украшения, столь ценимые замужними тувинками. Крупные серьги в ушах — стилизованный образ традиционного украшения замужней женщины. Волосы заплетены в три косы, заткнутые за пояс и перехваченные понизу разноцветными нитями. Основными цветами скульптуры являются

[14] *XX чүс чылда Тываның алдарлыг кижилери* = Заслуженные люди Тувы XX века / авт. текстов: В.А. Бузыкаев и др.; пер.: А.С. Дембирель и др. Кызыл: Тываның ном үндүрер чери, 2004. С. 46.

[15] *Саржаг* — топленое масло.

7. **Д. Окаанчык.**
Мать-тувинка
с красным знаменем.
Первая половина 1960-х.
Кедр, алюминий, кожа,
текстиль, кальцит, резьба,
покраска, аппликация.
43,5 × 16,5 × 16.
Национальный музей
Республики Тыва, фонд
ДПИ, КП б/н.
Фото: М. Чооду

8. **Донгак Окаанчык с работой «Мать-тувинка…»**. Первая половина 1960-х. Фото из фондов Национального музея Республики Тыва

красный (флаг, портфель, цветы на подставке), желтый и золотисто-желтый (отделка тона, пояс, элементы подставки) и голубой (основной цвет одежды). Окаанчык, как и любой мастер ДПИ, на подсознательном уровне чувствовал гармонию красок. Искусствовед А.В. Эдоков отмечал: «…умельцы применяют для фона или как контур для разграничения мотивов черный и белый, не забывая о том, что они тоже являются красками, способными придать выразительность произведению…» [10, с. 15].

Скульптура «Мать-тувинка» выполнена из кедра. Умело сочетая дерево с алюминием, кожей и текстилем (нитями, имитирующими ленты на головном уборе), автор создал новаторскую композицию. Для 1960-х годов подобное применение разнотекстурных материалов в практике самобытных мастеров было нетипичным. Можно утверждать, что Окаанчык совершил своего рода прорыв в этой области. Из доступных материалов он создал произведение, чей образ полностью соответствовал исторической действительности. Фотография 1960-х годов (ил. 8), на которой мастер запечатлен со своей работой, свидетельствует о том, что со временем были утеряны часть древка и наконечник с пятиконечной звездой.

Красочная роспись в работах Окаанчыка — это отсылка к традиционному тувинскому убранству юрты. Пространство внутри жилища практически лишено естественного дневного освещения (свет проникает только через дверной проем и дымовое отверстие), что требовало ярких красок в оформлении предметов обихода: сундуков, спинок кроватей, кухонных шкафов и прочего. Роспись убранства юрты представляет собой изображения полевых цветов, листьев и стеблей, сочетания которых образуют орнаментальные модули. Эти авторские композиции интересны тем, что до Окаанчыка подобные приемы в декорировании предметов ДПИ не применялись. Любой из созданных мастером орнаментов сегодня можно рассматривать как самостоятельную декоративную композицию. Его орнаментика основана на простой модульной сетке и ритмичном построении. Художественный прием, примененный мастером-самородком, строится на повторении и чередовании элементов: линий, форм (прямоугольников-флагов, звезд), цветов и текстур.

9. **Д. Окаанчык. Арзылан**.
1963.
Кедр, резьба.
7,5 × 9,5 × 3,3.
Национальный музей Республики Тыва, фонд ДПИ, КП 4252.
Фото: М. Чооду

Интересно и современно смотрятся стилизованные полевые цветы: лютик, багульник, тувинский одуванчик, незабудки.

Многие соотечественники, родственники и некоторые художники сегодня уверены, что краску для своих работ Окаанчык изготавливал самостоятельно из скальных лишайников (*чааттар*). Ему было хорошо известно о красящих свойствах этих организмов. Краска была не только стойкой («словно китайский клей, невозможно отделить» [5, с. 43]), но и насыщенной; она давала такие оттенки, как ярко-красный, оранжевый, ярко-желтый и красно-пурпурный. Это именно тот колорит, который часто встречается в ранних работах мастера. По воспоминаниям внучки, Л.Х. Топча, «он владел секретами росписи по дереву, хотя считал свое увлечение… обыденным занятием» [5, с. 44].

Как отметил в статье «Подарок старого камнереза» корреспондент «Тувинской правды» А. Бегзи: «Его произведения высоко оценены не только тувинским народом, но и серьезными ценителями прикладного искусства — московскими, ленинградскими, новосибирскими, красноярскими художниками и критиками…»[16].

Одна из часто применяемых мастером техник деревообработки — канфарение (частичная обработка поверхности мелкими равномерными насечками). Такой прием можно увидеть в его деревянных скульптурах «Арзылан»[17] (1963, ил. 9), «Марал» (1965), «Козерог» (1965). Изготовленные из древесины кедра и установленные на прямоугольные подставки, фигурки зверей выполнены в традиционной реалистично-стилизованной манере. Точки и треугольные насечки нанесены таким образом, чтобы подчеркнуть фактуру дерева и выявить объем фигуры животного.

Образ *арзлана (арзылана)*, льва, пришел в тувинскую культуру из ламаистской иконографии. Он до сих пор остается одним из излюбленных персонажей тувинского эпоса и сказочных преданий, органично перешедшим в изобразительное искусство. В трактовке Окаанчыка арзылан — это припавший на передние лапы зверь, больше

[16] Бегзи А. Подарок старого мастера // Тувинская правда. 1967. 9 апреля. № 84 (6738). С. 3.

[17] Арзылаң — в пер. с тув. «лев». Образ арзылана (сказочного льва) часто встречается в тувинской резьбе по камню, в частности в скульптуре малых форм. В тувинском народном творчестве он — пластическое воплощение силы.

10. **Д. Окаанчык. Игил**.
1951–1954.
Дерево, металл, конский волос, резьба, покраска, плетение.
80 × 15,8 × 17.
Национальный музей Республики Тыва, фонд «Этнография. Дерево. Металл», КП б/н.
Фото: М. Чооду

11. **Д. Окаанчык. Игил (навершие)**.
1951–1954.
Дерево, металл, конский волос, резьба, покраска, плетение.
Национальный музей Республики Тыва, фонд «Этнография. Дерево. Металл», КП б/н.
Фото: М. Чооду

похожий на собаку, чем на хищника семейства кошачьих. Гладкая фигура из светлого дерева (кедра) покрыта точками-насечками. Небольшие округлые уши прижаты к голове; выразителен оскал (виден ряд крупных зубов), морда гладкая, длинный хвост прижат к левому боку. Перед нами типичный образ-фантазия тувинского резчика, не видевшего живого льва, но сумевшего воплотить сказочный облик по описаниям.

В скульптурных произведениях малой формы из дерева (которые по размерам близки к камерной скульптуре) у Окаанчыка гармонично сочетались народное начало, профессиональный подход и тематика, отвечающая веяниям новой эпохи в Туве.

Д. Окаанчык — мастер по изготовлению тувинских народных музыкальных инструментов

Традиционные тувинские музыкальные инструменты — игил, бызаанчы, дошпулуур, чадаган — «при внешней кажущейся простоте и отсутствии орнаментальных украшений <…> испокон веков имели многие детали, для изготовления которых требуются знания и работа рук народных мастеров-умельцев» [11, с. 223]. Одним из таких мастеров был Донгак Окаанчык. При создании инструментов он отходил от канонических закономерностей: наравне с традиционными материалами смело применял нехарактерные. Так, например, для корпусов бызаанчы (1950-е) и игила (1951–1954) мастер использовал жестяные банки. Его инструменты отличались своеобразным декором: национальным орнаментом и пластической резьбой. Пропорции изделий (соотношение объемов и размеров) гармоничны и соответствуют лучшим традициям тувинского народного промысла.

В истории культуры Тувы был период, когда изготовление национальных инструментов не приветствовалось властями. Как отметила в монографии «Духовная культура тувинцев: структура и трансформация» доктор культурологии А.К. Кужугет: «Культурная политика Советского Союза <…> жестко <…> в сжатые сроки осуществляла модернизацию культуры его народов и радикально пересматривала культурное наследие прошлого,

12. **Д. Окаанчык. Бызаанчы**.
1950-е.
Береза, алюминий, медь, кожа, конский волос, масляные краски, текстиль, резьба, роспись, плетение.
90 × 15,5 × 26.
Национальный музей Республики Тыва, фонд «Этнография. Дерево. Металл», КП 2510.
Фото: М. Чооду

13. **Д. Окаанчык. Бызаанчы (лицевая часть корпуса)**.
1950-е.
Алюминий, медь, кожа, конский волос, масляные краски, текстиль, роспись, плетение.
Национальный музей Республики Тыва, фонд «Этнография. Дерево. Металл», КП 2510.
Фото: М. Чооду

оставляя по своему усмотрению, что из него может стать “национальным по форме”, социалистическим по содержанию» [3, с. 242]. Первый секретарь обкома партии Салчак Тока был всецело настроен на «социалистическое развитие культуры» [3, с. 244]. Сторонникам тувинской традиционной культуры, в том числе и национальных музыкальных инструментов, вменялось непонимание учения ленинизма. Элементы национальной культуры (одежда, игры, даже пища) как «пережитки прошлого» должны были быть изгнаны из новой советской реальности. Известно, что в 1930-е — начале 1940-х старым мастерам запрещали заниматься изготовлением традиционных музыкальных инструментов (игил, бызаанчы, хомус), которые прочно ассоциировались с шаманизмом и религиозными обрядами, а их изготовление приравнивалось к поддержке «вредных культов». Среди искусствоведов бытует мнение, что знаменитые росписи Окаанчыка с советской символикой на музыкальных инструментах были сделаны специально для «бдительной опеки компартии» [12, с. 162]. С 1961 года в Тувинской АССР начали активно заниматься усовершенствованием народных инструментов. В 1969 году региональное Министерство культуры объявило конкурс мастеров. «Итоги конкурса превзошли все ожидания,— пишет замминистра культуры Тувы П. Самороков,— особенно запомнился мастер Окаанчык, который принес в министерство культуры бызаанчы. Инструмент был оригинален и звучал так, словно пел» [12, с. 301].

Игил 1951–1954 годов (ил. 10) — яркий образец советского тувинского искусства. Изображение советской символики (серп и молот, пятиконечные звезды, «золотой» круг солнца с прямыми лучами-линиями) в сочетании с цветочными мотивами воспринимается как органичный декор. Народный колорит (яркие цвета, подчеркнутые контрастным абрисом) создает узнаваемый стиль Окаанчыка. Характерные для инструментов мастера навершия С.И. Вайнштейн описывал как протомы[18]. Образ коня или всадника — дань тувинской традиции (ил. 11).

Традиционная форма бызаанчы (1950-е; ил. 12) — национального струнно-смычкового инструмента — была по-своему интерпретирована мастером. Корпус, обычно вырезаемый из дерева, здесь изготовлен из жестяной банки из-под промышленной краски. Узор на его

[18] Протома — (от греч. προτομή — «передняя часть тела, морда, голова») это изображение передней части тела животного (например, коня, оленя). Протомы были известны с VII–VI веков до н. э. Применялись в древнегреческом искусстве, в искусстве эллинизированного Востока.

лицевой части представляет собой звезду на голубом фоне (ил. 13). Присмотревшись, можно увидеть, что ее силуэт состоит из стилизованных полевых цветов. Навершие инструмента — подлинное произведение декоративно-прикладного искусства. Оно выполнено в виде передней части корпуса коня: реалистично-декоративная голова с изящными остроконечными ушами. Для изготовления уздечки использованы тонкие полоски кожи и металлические детали. Особое внимание привлекает кисточка из текстильных нитей, несущая декоративно-эстетическую функцию. Передние ноги коня органично «вписаны» в конструкцию шейки и колковый механизм. Они вырезаны на фоне остролистного узора, окрашенного в красно-желто-зеленые цвета (со временем они приобрели тусклый оттенок). Сами колки (*кулактар*), как и навершие, выполнены из березы; они покрыты рельефной резьбой и расписаны масляными красками. Таким же образом оформлена вся шейка (*сып*) инструмента: узор в виде стилизованных полевых цветов и листьев на длинном стебле. В основании шейки, на стыке с корпусом, вырезан «автограф» мастера: «Д.Ч. Окаанчык».

Стоит упомянуть и о таком народном тувинском музыкальном инструменте, как *чадаган*[19]. Чадаганы Окаанчыка представляют собой поздние модификации, характерные для советского периода. Они выполнены в виде продолговатого широкого прямоугольного ящика (*хомду*) с дном.

Один из чадаганов (1956) был представлен мастером на I Учредительном съезде художников Тувы в Кызыле в 1965 году. Выполненный из кедра и березы, он покрыт росписью, полностью закрывающей естественную текстуру дерева. Золотисто-желтый фон служит основой для узора, симметрично расположенного по обе стороны от круглого резонаторного отверстия. Красные флаги с золотыми звездами на голубом фоне вперемежку с белыми цветами с одной стороны корпуса и растительный орнамент с другой — контрастируют и одновременно дополняют друг друга. Колки чадагана выкрашены в желто-золотой цвет с акцентным красным цветком посередине. При этом их декор соответствует канонам советской геральдики: красный цветок-звезда на фоне стилизованных золотых листьев, напоминающих колосья. До нашего времени сохранились лишь три оригинальных колка из пяти. Сравнивая фотографию 1965 года (ил. 14) с современным состоянием инструмента (ил. 15), можно заметить, что полностью утеряны струны и оригинальные подставки для альчиков (*кажыктар*[20]). Дека изящно расписана стилизованными цветами и бабочками, в композицию которых органично вписаны резонаторные отверстия разных размеров.

Известно, что Окаанчык собирал и сам сочинял тувинские народные частушки, которые были опубликованы в 1960-х годах в альманахе

14. **Донгак Окаанчык и Хертек Тойбухаа (мастер-камнерез, один из основоположников профессионального тувинского камнерезного искусства)**.
1965.
Фото из фондов Национального музея Республики Тыва

15. **Д. Окаанчык. Чадаган**.
1965.
Кедр, береза, фанера, алюминий, медь, масляные краски, грунтование, склейка, роспись.
77,5 × 21 × 14,5.
Национальный музей Республики Тыва, фонд «Этнография. Дерево. Металл», КП 4620.
Фото: М. Чооду

[19] *Чадаган* — многострунный щипковый музыкальный инструмент. Является одним их древних и распространенных в прошлом музыкальных инструментов. Многократно упоминается в тувинском героическом эпосе. Популярен в современной исполнительской практике.

[20] *Кажык* — альчик, суставная косточка. Во мн. числе — *кажыктар*. В 1940-х годах народные мастера использовали *кажык* для подвижных подставок, находящихся под каждой струной в отдельности. Перемещение *кажыктар* (альчиков) настраивало музыкальный инструмент *чадаган*.

«Улуг-Хем»[21]. Кроме того, он играл на игиле и исполнял *хоомей* (горловое пение).

Некоторые музыкальные инструменты работы Донгака Окаанчыка сегодня хранятся в Национальном музее Тувы. Среди них — чадаган, украшенный рельефной резьбой и росписью, а также бызаанчы с навершием в виде головы лошади, также декорированный орнаментальной росписью.

Выводы

Донгак Окаанчык — уникальный мастер резьбы по дереву и камню, оставивший значительный след в истории искусства Тувы. Его жизнь охватила переломные исторические этапы: от подданства империи Цин до становления Тувинской Народной Республики и ее последующего вхождения в состав СССР. Он принадлежал к «старшему» поколению тувинских резчиков по дереву и камню, заложивших основу современного искусства малой пластики. Это поколение мастеров, по словам Т.Б. Будегечиевой, «создавая предметы для практического пользования, формировало в окружающем мире свою очеловеченную среду, в которой ему [человеку] надлежало существовать» [13, с. 116]. Несмотря на талант, из-за своего происхождения Окаанчык долгое время оставался в тени коллег с более «подходящей» биографией. Примечателен факт, связанный с коллективной фотографией П. Гольцова, сделанной на I Учредительном съезде художников Тувы в 1965 году. Среди других народных умельцев на ней был запечатлен и Донгак Окаанчык. Однако при издании альбома «Оживший камень» (1969) снимок был отретуширован: Окаанчыка как «ненадежный элемент» вырезали из кадра, хотя его имя и упоминалось в тексте вступительной статьи.

Творческий почерк мастера Окаанчыка отличает тщательная проработка деталей композиции. Именно по ним сегодня можно судить об этнографических особенностях тувинской одежды, конской сбруи и других элементов быта. Особый интерес представляют изготовленные им традиционные музыкальные инструменты — игил, бызаанчы, чадаган.

Долгое время сведения о его творчестве оставались фрагментарными. Мероприятия, посвященные 120-летию мастера в 2016 году, помогли восполнить многие пробелы, собрать и опубликовать воспоминания о нем как об искусном и высокообразованном художнике.

Творчество Окаанчыка сочетает народные традиции с элементами советской культуры. Он органично вплетал в работы национальные орнаменты, буддийские символы и советскую атрибутику, используя при этом нетипичные для малой пластики материалы. Это позволило мастеру создать узнаваемый авторский стиль, который и сегодня воспринимается как самобытное искусство, не теряющее своей эстетической ценности. Его работы успешно экспонировались на крупных выставках (например, «Сибирь социалистическая», «Художники автономных республик, областей и национальных округов РСФСР»). В период расцвета Окаанчык создавал в основном деревянные скульптуры, которые сегодня характеризуются и как произведения малой пластики, и как ценные этнографические объекты. Его музыкальные инструменты, имея каноничную форму, отличаются богатым декором. Использование нестандартных материалов (алюминия, кальцита, кожи, текстиля) сближает его творчество с наивным искусством. Произведения мастера сохраняют художественную привлекательность и неоспоримую историко-этнографическую значимость.

Список источников

1. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М.: Советский художник, 1985. 192 с.
2. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М.: Наука, 1974. 219 с.
3. Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. Кемерово: КемГУКИ, 2006. 320 с.
4. Бырыннай С.Л., Нурзат У.Б. Эпоха Тувинской Народной Республики (1921–1944) в работах тувинских резчиков (по материалам фондов Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва) // Ермолаевские чтения : материалы юбилейной V научно-практической конференции с международным участием, посвященной 100-летию образования Тувинской Народной Республики (26–27 августа 2021 г.) / ред.: В.С. Чигжит, К.О.А. Бичелдей. Кызыл: Издательский отдел Национальной библиотеки им. А.С. Пушкина Республики Тыва, 2021. С. 49–59. https://doi.org/10.24412/2686-9624-2021-49-59.

[21] «Улуг-Хем» — литературно-художественный и общественно-политический альманах. Основан в 1946 году. На его страницах публиковались ведущие и начинающие писатели, деятели культуры и искусства республики. Учредители — Союз писателей, Правительство и Государственный комитет по печати и информации Республики Тыва. Выходит на тувинском и русском языках.

5. Донгак Окаанчык : каталог : [к 120-летию со дня рождения] / сост. А.А. Чап. Красноярск: Поликор, 2016. 47 с., ил.
6. Чап А.А. Антропоморфная деревянная скульптура Донгака Окаанчыка // X Снитковские чтения : мат-лы науч.-практ. конф. / науч. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2024. С. 320–328.
7. Червонная С.М. Художники Республики Тыва. СПб.: Художник России, 1995. 184 с.
8. Троякова Ю.К. Союз художников Тувы в 1965–1970-е гг.: к истории образования // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 3 (19). С. 53–57.
9. Аранчын Ю.Л. Исторический путь тувинского народа к социализму. Новосибирск: Наука, 1982. 339 с.
10. Эдоков А.В. Декоративно-прикладное искусство Алтая с древнейших времен до наших дней. Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография, 2006. 180 с.
11. Сузукей В.Ю., Чап А.А. Музыкальные инструменты как предметы декоративно-прикладного искусства // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 4А. С. 223–232.
URL: http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2024-4/a24-suzukei-chap.pdf
(дата обращения: 18.12.2025).
12. Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М.: ИД Композитор, 2007. 408 с.
13. Будегечиева Т.Б. Традиционный мир вещей тувинцев-кочевников // Искусство Евразии. 2019. № 3 (14). С. 115–129. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.008.

References

1. Razina, T.M. (1985) *On the professionalism of folk art.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Vaynshteyn, S.I. (1974) *History of the folk art of Tuva*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Kuzhuget, A.K. (2006) *Spiritual culture of Tuvans: structure and transformation*. Kemerovo: KemGUKI. (In Russ.)
4. Byrynnai, S.L. and Nurzat, U.B.O. (2021) 'The epoch of the Tuvan People's Republic (1921–1944) in the work of Tuvan cutters (according to the funds of the Aldan-Maadyr National Museum of the Republic of Tuva)', in Chigzhit, V.S. and Bicheldey, K.O.A. (eds.) *Ermolayev Readings* [Conference proceedings]. Kyzyl: Pushkin National Library of the Republic of Tuva, pp. 49–59. doi:10.24412/2686-9624-2021-49-59. (In Russ.)
5. Chap, A.A. (comp.) (2016) *Dongak Okaanchyk* [Catalogue]. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
6. Chap, A.A. (2024) 'Anthropomorphic wooden sculpture of Dongak Okaanchyk', in Tsaryova, N.S. (ed.) *10th Snitkov Readings* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 320–328. (In Russ.)
7. Chervonnaya, S.M. (1995) *Artists of the Republic of Tuva*. Saint Petersburg: Khudozhnik Rossii. (In Russ.)
8. Troyakova, Yu.K. (2013) '*The Union of Artists of Tuva in the 1965–1970s: on the history of formation', Istoricheskaya i sotsialno-obrazovatelnaya mysl = Historical and Social-Educational Idea*, (3), pp. 53–57. (In Russ.)
9. Aranchyn, Yu.L. (1982) *The historical path of the Tuvan people to socialism*. Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
10. Edokov, A.V. (2006) *Decorative and applied art of Altai from ancient times to the present day*. Gorno-Altaysk: Gorno-Altayskaya tipografiya. (In Russ.)
11. Suzukei, V.Yu. and Chap, A.A. (2024) 'Tuvan musical instruments as objects of decorative and applied arts', *Culture and Civilization*, 14(4A), pp. 223–232.
Available from: http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2024-4/a24-suzukei-chap.pdf
(Accessed: 18.12.2025). (In Russ.)
12. Suzukei, V.Yu. (2007) *Musical culture of Tuva in the 20th century*. Moscow: Kompozitor Publ. (In Russ.)
13. Budegechieva, T.B. (2019) 'The traditional world of things of the Tuvinian nomads', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 115–129. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.008. (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 02.02.2026; одобрена после рецензирования 25.03.3036; принята к публикации 27.03.2026.
The article was received by the editorial board on 02 February 2026; approved after reviewing on 25 March 2026; accepted for publication on 27 March 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 68–83. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 68–83. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.038(470:520)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.003

Интерпретация японской традиции в современных арт-практиках Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина

Баданина Ксения Геннадьевна

Музей изобразительных искусств АЗ (Музей AZ), Москва, Российская Федерация
ksusha-badanina@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 3570-5596

Аннотация. Статья посвящена творчеству современных российских художников Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина в контексте их многолетнего сотрудничества с японскими арт-проектами: триеннале современного искусства «Этиго-Цумари» и фестивалями «Итихара арт микс». Несмотря на широкое признание и регулярное участие мастеров в крупных международных форумах, до настоящего времени комплексное исследование, связывающее их индивидуальный художественный язык с дальневосточной эстетикой, отсутствовало. Данная работа восполняет пробел в изучении межкультурного диалога России и Японии в области современного непредметного искусства. Цель исследования состоит в том, чтобы систематизировать проекты Т. Баданиной и В. Наседкина, реализованные в Японии в период с 2015 по 2024 год, проанализировать их философскую и художественную связь с японской традицией и выявить причины глубокого резонанса их работ с местным культурным контекстом. Материалом послужили произведения 14 творческих проектов, созданных специально для префектуры Ниигата (остров Хонсю) и Токио, включая знаковые инсталляции. Методологическая база исследования включает искусствоведческий анализ структуры произведений и сравнительно-типологический метод, позволивший сопоставить эстетику российского минимализма с японской концепцией «пустоты». Работа опирается на интервьюирование и анализ авторских концепций (включая неопубликованные аннотации), что раскрывает внутреннюю логику проектов. В результате впервые проведено искусствоведческое описание «японского цикла» Т. Баданиной и В. Наседкина, которое показало, что близость их работ японскому менталитету обусловлена не внешним подражанием, а глубоким совпадением этико-философских установок: поиском великого в малом и сакрализацией повседневного бытия. Творчество художников опирается на общие с японской культурой принципы: минимализм как способ выражения всеобъемлющего ритма Вселенной, сакральное отношение к материалу (бумаге, дереву) и значимость паузы. Вовлечение местного населения и использование локальных материалов (почвы, традиционной одежды «нараги») превращает проекты в важную часть культурной памяти региона.

Ключевые слова: современное российское искусство, Татьяна Баданина, Владимир Наседкин, триеннале Этиго-Цумари, Итихара арт микс, минимализм, дальневосточная эстетика, японская традиция, инсталляция, ленд-арт, графика, непредметное искусство, межкультурный диалог

© Баданина К.Г., 2026

Для цитирования: Баданина К.Г. Интерпретация японской традиции в современных арт-практиках Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 68–83. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.003.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1306.

Original article

Interpretation of Japanese tradition in the contemporary art practices of Tatiana Badanina and Vladimir Nasedkin

Ksenia G. Badanina

Museum of Fine Arts AZ (AZ Museum), Moscow, Russian Federation
ksusha-badanina@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 3570-5596

Abstract. The article examines the oeuvre of contemporary Russian artists Tatiana Badanina and Vladimir Nasedkin, focusing on their long-term collaboration with Japanese art projects such as the Echigo-Tsumari Art Triennale and the Ichihara Art x Mix festivals. Despite their international recognition and frequent participation in major forums, there has been a lack of comprehensive research connecting their individual artistic styles to Far Eastern aesthetics. This paper aims to fill this lacuna by examining the intercultural dialogue between Russia and Japan within the field of contemporary non-objective art. The research seeks to organize and analyse the projects that Badanina and Nasedkin have undertaken in Japan between 2015 and 2024, exploring their philosophical and artistic connections to Japanese tradition and investigating the reasons for the strong resonance of their work within the local cultural context. The research material comprises 14 creative projects developed specifically for Niigata Prefecture (Honshu Island) and Tokyo, including notable installations. The methodological framework combines an art-historical analysis of the structure of the works with a comparative typological approach, allowing for a comparison of Russian minimalist aesthetics with the Japanese concept of ‘emptiness’ (Ma). The research draws on interviews and analysis of the artists’ original concepts, including unpublished annotations, to reveal the underlying logic of their projects. As a result, this paper presents the first formal art-historical description of Badanina and Nasedkin’s ‘Japanese cycle’, demonstrating that the affinity of their work with the Japanese mentality is not a result of external imitation, but rather a deep alignment of ethical and philosophical principles. These include the pursuit of the sublime in the ordinary and the sacralisation of everyday existence. The artists’ work is rooted in principles shared with Japanese culture, such as minimalism as a means of expressing universal rhythm, a sacred attitude towards materials (such as paper and wood), and the importance of pauses. Additionally, the involvement of local communities and the use of indigenous materials (such as soil and traditional naragi clothing) transform these projects into an integral part of the region’s cultural memory.
Keywords: Russian contemporary art, Tatiana Badanina, Vladimir Nasedkin, Echigo-Tsumari Art Triennale, Ichihara Art x Mix, minimalism, Far Eastern aesthetics, Japanese tradition, installation, land art, graphics, non-objective art, intercultural dialogue

For citation: Badanina, K.G. (2026) ‘Interpretation of Japanese tradition in the contemporary art practices of Tatiana Badanina and Vladimir Nasedkin’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 68–83. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1306. (In Russ.)

Введение

Триеннале современного искусства «Этиго-Цумари» (*Echigo-Tsumari Art Triennale*), проходящая в Японии раз в три года, и фестиваль «Итихара арт микс» (*Ichihara Art Mix*; создатель и куратор этих событий — Фрам Китагава и его *Art Front Gallery*) традиционно собирают сильный состав участников со всего мира. В разное время свои проекты здесь представляли Кристиан Болтански, Джеймс Таррелл, Марина Абрамович, Яёи Кусама и многие другие. Среди российских участников можно назвать Илью и Эмилию Кабаковых, Никиту Алексеева, Александра Пономарёва, Александра Константинова, Алёну Иванову-Йохансон, Алексея Козыря, Ольгу Киселёву[1], Дмитрия Гутова, Марину Москаленко (Рин), а также Владимира Наседкина и Татьяну Баданину, которые сотрудничали с организаторами несколько раз. Данная статья посвящена именно последним двум художникам, их творчеству, причинам, закономерностям и особенностям их работы в рамках столь крупных международных арт-событий, неразрывно связанных с японской культурой, историей и традициями.

Татьяна Баданина и Владимир Наседкин во многих интервью говорят о своем интересе к ценностям триеннале «Этиго-Цумари», а также о желании объединить авторский язык с задачами организаторов. Они упоминают свою давнюю любовь к дальневосточному искусству, рассказывают о сознательном и бессознательном включении японских мотивов и философских концепций в свои проекты, отмечают межкультурные пересечения, которые возникли в творчестве каждого из них достаточно давно, но с новой силой проявились именно в годы сотрудничества с японскими кураторами. В то же время полноценное исследование, посвященное как специфике проектов Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина, созданных в рамках «Этиго-Цумари» и «Итихара арт микс», так и давней, отчасти неожиданной взаимосвязи их художественного языка с дальневосточной эстетикой, до сих пор не проводилось. Хотя в статьях сокуратора триеннале Ваканы Коно можно найти интереснейшие наблюдения о параллелях между бумажными объектами Татьяны Баданиной и сакральным отношением к этому материалу в Японии [1, с. 12–13]. А в текстах художника Александра Пономарёва встречаются замечания о «восточных традициях» в работах Владимира Наседкина: гравюрах, где явственны «тонкие градации, так ценимые мастерами японской гравюры *бокаши*», и фотографиях, запечатлевших «Тени Тибета» [2, с. 131–132].

Таким образом, цель данной статьи — собрать воедино и проанализировать все проекты Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина, созданные в Японии и имеющие в своей основе связь с культурой этой страны. В задачи исследования входит выявить особенности творческого замысла данных работ и привести комментарии самих художников о причинах возникновения аналогий с японской традицией. В статье исследуются явные и скрытые, осознанные и бессознательные параллели между творчеством Т. Баданиной и В. Наседкина и искусством Страны восходящего солнца, обусловленные биографиями мастеров, межкультурным взаимодействием России и Японии, художественной структурой и образностью самих произведений.

Ключевую роль в исследовании играет искусствоведческий анализ конкретных произведений, позволивший детально изучить структуру и образность инсталляций, объектов ленд-арта и графических серий художников. С помощью сравнительно-типологического метода выявлены глубокие параллели между эстетикой российского минимализма и японской философской концепцией «пустоты» (Ма). Важной эмпирической составляющей работы стали интервьюирование и анализ авторских концепций, в том числе изучение неопубликованных аннотаций, что позволило реконструировать творческий замысел авторов произведений. Наконец, контекстуальный анализ помог оценить специфику участия местных жителей в реализации проектов, раскрывая социальное и мемориальное значение арт-объектов для японской провинции.

Текст построен по хронологическому принципу: в нем рассказывается о проектах, представленных Татьяной Баданиной и Владимиром Наседкиным в Японии в 2015, 2019, 2020, 2021 и 2024 годах. При этом важная роль отведена первопричинам их интереса к японскому искусству, возникшего еще в 1980–1990-х годах и в определенной степени повлиявшего на многократный выбор организаторами триеннале и фестиваля именно этих художников.

Истоки интереса к японской культуре

В творчестве Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина — российских художников, родившихся в Свердловской области и с 1997 года живущих и работающих в Москве,— удивительным образом прослеживаются пересечения с японской культурой и искусством. Истоки этого интереса можно найти в 1980-х годах, когда они во многом интуитивно открывали для себя красоту восточного, в том числе японского, искусства. В то время они преподавали на художественно-графическом факультете Нижнетагильского государственного педагогического института, активно участвовали

[1] Коно В. Беспредметность как свидетельство отрешенности // TATLIN [сайт]. 2019. 3 октября. URL: https://tatlin.ru/articles/bespredmetnost_kak_svidetelstvo_otreshennosti (дата обращения: 24.01.2026).

1. **В. Наседкин. Tower**.
2015.
Дерево, краска.
400 × 500 × 500.
Фотограф: Gentaro Ishizuka.
Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

во всесоюзных и международных выставках графики, совершали поездки на знаменитые творческие дачи и «наращивали» ту эстетико-философскую базу, которая помогала им формировать индивидуальный язык и делать личные открытия. Соприкосновение с японским искусством на тот момент было точечным, но очень ярким: это знакомство с трудами искусствоведа Евгении Завадской, посвященными особенностям буддийского мироощущения и восточного восприятия красоты; освоение философии японской гравюры с ее техническим совершенством, особым видением пространства и значимостью «пустоты»; постепенное погружение в японскую литературу и кинематограф. Этот интерес еще не раз, подчас интуитивно и неявно, проявит себя в последующих произведениях художников.

В 1990-е годы буддийский Восток стал направлением творческих путешествий художников: они создали общественную организацию «Путешествия. Искусство. Коммуникации» и вместе с друзьями-художниками провели симпозиум в Непале и Тибете, посетив «священный город Лхасу, куда не смогли дойти ни Рерих, ни Блаватская, ни даже Пржевальский»[2]. Почти сразу после поездки, в 2001 году, Татьяна Баданина создала инсталляцию «Буддийская месса в Москве» [3, с. 82], соединив в ней символизм нескольких религий. Сама художница отмечала: «Внутреннее убранство буддийских храмов — декором, цветом, организацией пространства — удивительно напомнило мне наши русские церкви. Постоянное исполнение буддистами ритуалов превращает их жизнь в искусство, а окружающую среду — в инсталляцию»[3].

[2] Из авторской неопубликованной аннотации к работам.

[3] Серёгина О. #Арт-карантин 9.04.–16.04.2020 [Интервью с Татьяной Баданиной и Владимиром Наседкиным] // Cabinet de l'Art [сетевой журнал об искусстве и жизни]. 2020. 16 апреля.
URL: https://cabinetdelart.com/iskusstvo/art-karantin-9-04-16-04-2020/ (дата обращения: 24.01.2026).

Для нее — художника, нередко опирающегося на образы христианства,— культура буддийского Востока стала неисчерпаемым источником мудрости и красоты, который не вступает в противоречие со смысловой первоосновой ее объектов, а, напротив, образует с ней одно целое. В творчестве Владимира Наседкина в это время появляется серия геометричных работ, вдохновленных самим Тибетом с его ритмизированным светотеневым пространством; еще сильнее укрепляется связь с минимализмом, столь важным для всего буддийского Востока. «Меньше слов и больше пауз, несущих основную ритмическую и эмоциональную нагрузку» [2, с. 200],— пишет о своем искусстве Владимир Наседкин, словно уподобляясь японским мастерам, стремившимся «выразить истину одним ударом кисти, одной линией» [4, с. 51]. Другими словами, «Восток» в той или иной форме присутствует в творчестве Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина давно, и обращение к нему позволяет более подробно проанализировать их участие в крупных арт-событиях Японии — увидеть глубокую связь представленных проектов с культурой и мировоззрением Страны восходящего солнца.

Пространство, время и память в проектах «Tower» и «Реминисценция»

Триеннале «Этиго-Цумари» была впервые проведена в 2000 году и быстро заявила о себе как об одном из масштабных и значимых арт-событий мира, кураторы которого каждые три года реализуют проекты известных художников планеты. «Этиго-Цумари» проходит в префектуре Ниигата на острове Хонсю, объединяя около двухсот селений, связанных традицией ведения сельского хозяйства и расположенных на одной из самых сейсмически активных территорий Японии. Перед префектурой стоит острая проблема оттока местных жителей, которые в последние десятилетия покидают родные деревни, выбирая более многолюдные и предлагающие разные виды работы города. Этот процесс влечет за собой резкие сдвиги экономического баланса и постепенное «умирание» социальной инфраструктуры. Поэтому появление триеннале «Этиго-Цумари» и фестиваля «Итихара арт микс» изначально связано со стремлением остановить данные изменения, создать условия для увеличения туристического потенциала региона и появления новых рабочих мест. Деятельность организаторов направлена на повышение интереса к самобытности и уникальным культурно-историческим особенностям населенных пунктов и их жителей. А эстетическая и смысловая соотнесенность произведений участников триеннале с традициями Ниигаты и всей Японии в целом становится важнейшим художественно-этическим вектором.

Татьяна Баданина и Владимир Наседкин участвовали в проектах организаторов «Этиго-Цумари» в 2015, 2019, 2020, 2021 и 2024 годах (2019, 2020 и 2021 годы связаны с фестивалем «Итихара арт микс»). Вспоминая о своих работах в рамках триеннале 2015 года, Владимир Наседкин говорит еще об одном важном образе, связанном с Востоком,— пространственной метафоре пустыни, вошедшей в его жизнь и творчество в 1980-х годах после поездки в Туркмению. Тогда «безлюдная» и «бесплодная» пустыня парадоксальным образом показалась ему воплощенным раем на земле, вмещающим в себя архетипическое понимание чистоты, духовности и освобождения от всего лишнего. В ней сконцентрировалось понимание минимализма как главного творческого приема, через который можно показать базовые законы гармоничного мироустройства и воссоздать всеобъемлющий «ритм вселенной». Этот минималистический язык пронизывает как искусство Владимира Наседкина, так и многие аспекты культуры Востока, где «просветленное сердце» так часто «уподобляется пустоте» [4, с. 40], а истина не может быть описана словами. Недаром фразы из интервью художника почти синонимичны принципам буддийского понимания красоты: «Такая значимость паузы и пустого пространства объясняется тем, что минимализм утверждает принцип незавершенности, недосказанности и эстетического намека, что делает восприятие зрителя индивидуальным и столь же неповторимым, как и сам художественный процесс»[4].

Проект «Tower» (2015) (ил. 1) — это символическое посвящение школе в районе Токамати, которая перестала функционировать из-за активного переселения местных жителей в города. Владимир Наседкин создал работу, где архитектурный и графический языки сливаются и образуют единый пространственный знак — лаконичную метафору истории школы и самого района, во многом обладающую иероглифической природой [5, с. 9]: «При взгляде сверху архитектурная инсталляция представляет герб школы, где три прямые линии символизируют реки этой местности, а полукруглые ниши — семь деревень, дети которых учились в ней»[5]. Пространство объекта сакрализировано: оно образует лабиринт, пройдя сквозь который можно увидеть столы и стулья, когда-то служившие ученикам, а теперь словно застывшие в безвременье. Не только минималистичные приемы, но и сам материал — дерево, выкрашенное в темно-серый цвет и напоминающее бетон,— позволяют ощутить

[4] Коно В. Указ. соч.

[5] Из авторской неопубликованной аннотации к работе.

философскую подоснову художественного высказывания, вселяющего надежду на будущее и во многом тождественного восточной мудрости: «Звезды можно увидеть только в темноте»[6].

Этой же школе — зыбкому «воспоминанию» о ее прошлом, настоящем и будущем — посвящена инсталляция Татьяны Баданиной «Реминисценция» (2015). В трех классах опустевшего здания разместились стеллажи, где за матовыми полупрозрачными стеклами с узнаваемыми белыми «крестиками» художницы находится несколько сотен артефактов, связанных с когда-то разворачивавшимся здесь образовательным процессом: наглядные пособия, физические приборы, химическая посуда, школьные доски, остановившиеся часы и многое другое. Расставленные в гармоничном порядке и строгом ритме, предметы «отрываются» от своего прикладного назначения и становятся символами: они оказываются в пространстве, где время застыло и превратилось в бесконечное кольцевое повторение. Не случайно в центре одного из классов расположен стол, в который вмонтированы пять цилиндрических световых объектов («Некоторые физические опыты», 2015, ил. 2), представляющих оптические иллюзии бесконечности, отсутствия какого-либо предела. А к наружной части здания школы прикреплен один из ключевых объектов в творчестве Татьяны Баданиной — светящаяся «Лестница в небо»: она уходит в необозримый небесный простор, связывает верх и низ, позволяя «выйти за рамки Пространства и Времени»[7]. Философское и сакральное понимание этих двух величин пересекается не только с христианской традицией, но и с восточной — с ее бесконечным кольцевым потоком всего сущего и способностью в миге увидеть огромный временной пласт: «В построениях Хой-нэна временная вечность является только в быстролетящем времени, миге, мгновении» [4, с. 39]. Поэтому во множестве простых учебных артефактов скрыто и ощущение неумолимости всепоглощающих изменений, и стремление сохранить память о прошлом, и отдельные человеческие жизни: бывшие учителя и ученики, современные местные жители и волонтеры, помогавшие создавать инсталляцию. Интересно, что в стройных рядах предметов действительно можно увидеть аллюзию к известному образу коллективного труда из японского кинематографа: одним из произведений, вдохновивших художницу на гармоничный ритм инсталляции «Реминисценция», стал фильм Акиры Куросавы «Семь самураев», а именно — кадры с синхронной и дружной уборкой урожая крестьянами.

2. **Т. Баданина. Некоторые физические опыты. Инсталляция**. 2015. Дерево, стекло, световые элементы. 80 × 600 × 70. Фотограф: Gentaro Ishizuka. Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

Участие коренного населения префектуры Ниигата в создании проектов — одно из основных условий триеннале «Этиго-Цумари»: такое сотворчество помогает авторам лучше понять культуру этой местности, а ее жителям — заново открыть красоту и ценность родной земли. Поэтому даже подготовительный этап к созданию живописной инсталляции Владимира Наседкина «*Google Earth*. Поля Токамати» (ил. 3–5), также представленной в 2015 году, сам по себе стал символическим действом. Еще в Москве художник благодаря интернету и программе Google Earth совершил «виртуальное путешествие» в места, в которых на тот момент никогда не был, но где ему предстояло работать, и «с удивлением увидел красоту геометрии возделанных руками крестьян полей, ферм и деревень»[8]. Снимки из космоса подсказали структуру работ, а цветовой основой стали реальные земли и пески префектуры, палитру которых еще до приезда Владимира Наседкина в Японию собрали местные жители. Эти пигменты

[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Там же.

3. **В. Наседкин. Google Earth. Поля Токомати. (Фрагмент)**.
2015.
Дерево, земли и пески префектуры Ниигата.
480 × 600.
Фотограф: Gentaro Ishizuka.
Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

4. **В. Наседкин. Google Earth. Поля Токомати. (Фрагмент)**.
2015.
Дерево, земли и пески префектуры Ниигата.
480 × 600.
Фотограф: Gentaro Ishizuka.
Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

5. **В. Наседкин. Google Earth. Поля Токомати. (Фрагмент)**. 2015. Дерево, земли и пески префектуры Ниигата. 480 × 600. Фотограф: Gentaro Ishizuka. Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

и стали единственными красками, которыми пользовался художник,— приглушенными, фактурными и естественными. Здесь важно отметить еще одну особенность, сближающую принципы Владимира Наседкина с восточным мировоззрением: рождение большой идеи из чего-то, на первый взгляд, обычного и земного. Когда вселенская гармония выражается через прагматичную сельскохозяйственную планировку, а цветовой спектр «национальной души» воплощается в том, что в буквальном смысле находится под ногами. Когда великое раскрывается в мелочах, а малое становится всеобъемлющим. Недаром Владимир Наседкин любит повторять строки Анны Ахматовой «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда…», схожие по сути с одним из постулатов буддизма: «Жемчужина истины, согласно чань, должна быть найдена на рыночной площади» [4, с. 20].

Но еще более интересным и почти неявным связующим звеном между работами Владимира Наседкина и японской культурой является умозрительная точка, из которой художник реализует процесс смотрения. Известно, что пространство японской гравюры разворачивается сверху вниз: зачастую автор как будто находится на высоте птичьего полета и постепенно обозревает происходящее на земле [6, с. 36]. «Космический взгляд» Владимира Наседкина также направлен сверху вниз, но, являясь на порядок более отдаленным, он словно лишен постепенности — часть земной поверхности видна сразу, а в изображении отсутствуют сюжетность и детальность. В то же время геометричная композиция видится зрителем «здесь и сейчас»: она может быть расположена на полу, как в случае инсталляции «Google Earth. Поля Токамати», или находиться в вертикальном положении на стене — в обоих вариантах мы наблюдаем, как кусочек плоскости, увиденный автором откуда-то сверху, поворачивается к нам и становится обозримым.

Философия «взгляда» и символика света

Сравнивая свои композиционные приемы с приемами супруга Владимира Наседкина, Татьяна Баданина часто шутит: «Он смотрит на землю с неба, а я смотрю на небо с земли. И где-то посередине наши взгляды пересекаются». Во время

6. **В. Наседкин. Посмотри на небо — посмотри на себя**. 2019. Дерево, краска. 300 × 500 × 12000. Фотограф: Gentaro Ishizuka. Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

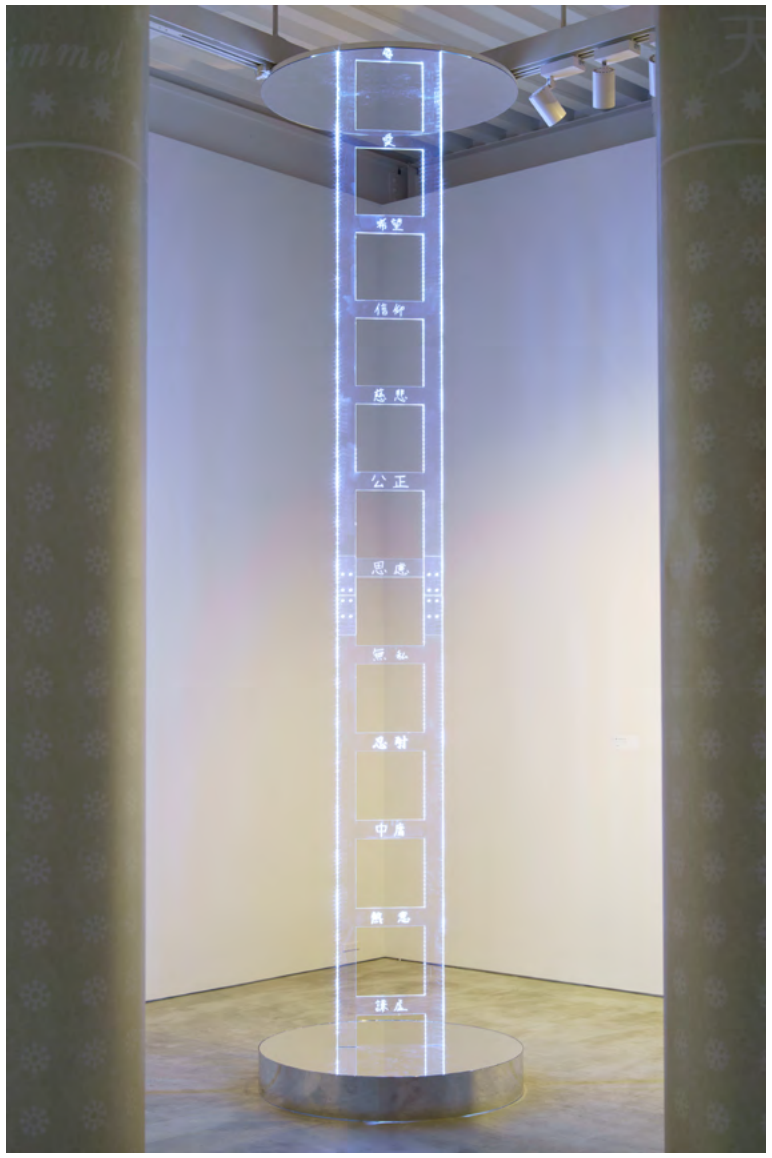
участия художников в фестивале «Итихара арт микс» в 2019 году образ неба для них обоих стал ключевым: Владимир Наседкин создал инсталляцию «Посмотри на небо — посмотри на себя» (ил. 6) и ленд-арт «Созвездия», а Татьяна Баданина показала комплекс «неземных» проектов — «Крылья», «Портал» (ил. 7), «Врата» и «Лестница в небо» (ил. 8). В каждом из них основным становится либо черный, либо белый цвет, либо же их противопоставление, имеющее, впрочем, лишь отдаленную связь с известной восточной дихотомией инь и ян. Для Татьяны Баданиной белое является символом прорыва души сквозь тьму, преодоления смерти и обретения вечной жизни.[9] Человек проходит через горизонтальное пространство светового «Портала», где орнаментальные снежинки связывают землю и небо, преодолевает темную плоскость «Врат», за створками которых скрыта область сакрального — «светлого и спокойного», и оказывается рядом с «Лестницей в небо», представляющей собой «бесконечную вертикаль с начертанными на ступенях добродетелями»[10]. В единой смысловой парадигме с ними выступает и большая инсталляция «Небо. Крылья» — как объемная метафора воспарения души, способной преодолевать «время, пространство и материю» [7, с. 12] на пути к спасению или, что ближе к японской традиции, просветлению. Материалом для «Крыльев» стали традиционные для Японии бамбук и рисовая бумага, но именно акцент на свет становится здесь ключевым: объекты будто парят и растворяются в световом пространстве, «соединяются с прекрасным пейзажем — озером и небом, находящимися за стеклянной стеной зала»[11]. Символика света, столь важная в художественном мире Татьяны Баданиной, отнюдь не замыкается

[9] Маполис А. Владимир Наседкин — Татьяна Баданина. Другое измерение // МОСТ : журнал о культуре и искусстве. 2017. № 1. С. 224–234.

[10] Из авторской неопубликованной аннотации к работе.

[11] Там же.

7. **Т. Баданина. Портал.** Инсталляция. 2019. Дерево, ткань, светопропускающий полистирол, лампы. 300 × 120 × 900. Фотограф: Hideto Nagatsuka. Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным



8. **Т. Баданина. Лестница в небо.** Инсталляция. 2019. Акрил, светодиоды, зеркало. 450 × 40 × 0,8; диаметр зеркала: 100. Фотограф: Hideto Nagatsuka. Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

только на христианской традиции — она вбирает в себя общечеловеческое понимание божественной доброты и мудрости. Достаточно сравнить цитату самой художницы («Свет — первопричина всего сущего. Свет есть жизнь» [1, с. 17]) и один из важных принципов буддийского понимания смысла человеческого пути: «Сердце уподоблено Хой-нэном светильнику. Цель его — освещать» [4, с. 43].

Но путь к небу может быть непростым и извилистым — бесконечная дорога самопознания нередко выражается с помощью запутанного лабиринта, что и показал Владимир Наседкин в архитектурном объекте «Посмотри на небо — посмотри на себя», реализованном на первой выставке российского искусства «Сила мечты» в 2019 году в музее «Итихара Лэйксайд» (*Ichihara Lakeside Museum*) недалеко от Токио. Превращенное в чистую абстракцию сооружение лишено утилитарной функции: зритель хаотично блуждает в пространстве, постоянно наталкиваясь на преграды. Он оказывается оторванным от мира, но в то же время видит его «фрагменты» через отверстия-амбразуры в стенах. Иногда в его поле зрения попадает и собственный облик, ведь в конструкцию добавлены специальные раздвижные окна, являющиеся отсылкой к деревянной архитектуре Русского Севера (в Карелии их называют «волоковыми») и включающие с внутренней стороны задвижек зеркала. Зеркальным эффектом обладает и пол сакральной комнаты (пространства), куда зритель не может попасть, но может заглянуть в амбразуры сооружения, поэтому оказавшийся в замкнутом пространстве человек видит под своими ногами как будто взятое в плен, но на самом деле всегда остающееся свободным небо. Другими словами, пребывание внутри работы «Посмотри на небо — посмотри на себя» превращается в сложный медитативный процесс, символизирующий отрешение от внешнего мира и погружение в собственный духовный мир. При этом — что, безусловно, вторит восточной традиции — пространство души человека и вселенское начало словно уравниваются. Недаром рядом с объектом находится ленд-арт

«Созвездия Итихары», созданный силами местных жителей для фестиваля «Итихара арт микс — 2020» с использованием «космических» рисунков Владимира Наседкина, перенесенных на земную поверхность. Таким образом, кусочек неба в буквальном смысле стал частью повседневной жизни людей.

Природа, минимализм и графика как мосты между культурами

Желание увидеть в природном начале основополагающие законы всего сущего — важная черта творчества Владимира Наседкина [8, с. 22–23], которая сближает его с японской культурой. Художник нередко упоминает, что отталкивается от ландшафта и последовательно распредмечивает его — находит в пейзаже или городской среде емкий геометрический знак, в котором «звучит» ритм и гармония вселенной. Буддийское стремление не только наслаждаться природой, но и видеть в ней законы мироздания, столь распространенное в повседневной жизни японцев, пронизывает большинство работ художника. В его «Виноградниках» и «Камышах», ландшафтах Армении и Хакасии, промышленных объектах Урала и Сибири мы видим прежде всего саму реальность, но развеществленную — преобразованную в лаконичную графическую форму, вмещающую в себя символическое знание об устройстве мира.

Именно через «интуитивное постижение сокровенных свойств изначальной природы» [4, с. 40] в японской традиции происходит путь к просветлению. Недаром философским смыслом в дзэн-буддизме наполняются сады: каждый элемент в них занимает свое место и имеет сакральное значение, а их композиция пронизана вселенской гармонией, естественностью и простотой. Подобный взгляд на природу настолько близок творческой концепции Владимира Наседкина, что в 2021-й «пандемийный» год он записал короткое видео о своем маленьком саде, которое начал словами: «Я не садовник, я художник». Ролик был снят для фестиваля «Итихара арт микс — 2021», прошедшего виртуально: его организаторы предложили участникам подготовить видео на тему «Дыхание художника» и показать, как живут авторы из разных стран в условиях пандемии, чем они «дышат». В своей миниатюре Владимир Наседкин рассказал о папоротниках, саженцы которых он выкопал в лесах Японии и рассадил рядом с мастерской в Москве. В этом трогательном и, на первый взгляд, абсолютно житейском действии, включающем регулярный уход за растениями, прополку и полив, скрыто территориально-духовное объединение двух стран и народов: «Этот маленький сад радует моих друзей и соседей-москвичей. Он напоминает нам о далекой и прекрасной Японии и ее замечательных людях». Безусловно, здесь можно увидеть и художественный жест-символ, когда кропотливое возделывание собственного сада превращается в медитативный процесс постижения и гармонизации окружающего мира.

В основе видеопослания Татьяны Баданиной, подготовленного в рамках фестиваля «Итихара арт микс — 2021», тоже лежат ежедневные и бытовые, но наполненные особой житейской красотой и человечностью события. Художница описывает свой обычный путь к пожилым и требующим заботы родителям — дорога становится цикличной и повторяющейся каждый день. А сопровождается она сквозной метафорой «белого снега»: большую часть хронометража занимают кадры шагов Татьяны Баданиной по только что выпавшему снегу, а звуковым рядом служит песня «Белым снегом» (написана уральским композитором Евгением Родыгиным на слова Григория Варшавского). Исполняется она «за кадром» — теплым, негромким и искренним голосом мамы художницы, Валентины Феодоровны Баданиной. Это небольшое видеоэссе можно сравнить с воздушным и кратким японским стихотворением, где два-три символичных образа из природного или предметного мира способны «рассказать» историю о законах бытия, непобедимости жизни и любви. Словно в строках Мацуо Басё, одного из любимых поэтов Татьяны Баданиной, «белый снег» здесь становится знаком чистоты и крепости сердца, а также надежды на то, что время холодов непременно пройдет и сменится весной: «Молись о лучших днях! / На зимнее дерево сливы / Будь сердцем похож» (перевод В. Марковой).

Сакрализация быта: проект «Белые одежды» и «Книга художника»

В 2024 году Татьяна Баданина приняла участие в 9-й триеннале современного искусства «Этиго-Цумари», создав для нее масштабную инсталляцию «Белые одежды. Воспоминание о будущем» (ил. 9–11), явившуюся естественным продолжением многолетней работы над светлыми бумажными объектами. Тонкая и символическая связь этого проекта Татьяны Баданиной с японской культурой хорошо ощутима. О ней не раз писала искусствовед, один из кураторов триеннале «Этиго-Цумари» Вакана Коно: «…белая традиционная бумага для нас, японцев,— сакральный элемент. И в храмах, и в семейных синтоистских святилищах в традиционных японских домах украшения из белой бумаги означают, что это святое место. На японском языке оба слова — “бумага” и “бог” — пишутся *kami*. Японские мастера традиционной бумаги считают, что белая бумага все освящает и приводит нас к Богу» [1, с. 13]. Вакана Коно говорит и о поразительной полифоничности бумажных одеяний

9. **Т. Баданина. Белые одежды. Воспоминание о будущем**.
2024.
Бумага, бамбук, свет.
900 × 900.
Музей MonET7.
Фотограф: Kioku Keizo.
Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

10. **Т. Баданина. Белые одежды. Воспоминание о будущем**.
2024.
Бумага, бамбук, свет.
900 × 900.
Музей MonET7. Фотограф: Kioku Keizo.
Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

11. **Т. Баданина. Белые одежды. Воспоминание о будущем. (Фрагмент)**.
2024.
Бумага, бамбук, свет.
900 × 900.
Музей MonET7.
Фотограф: Kanemoto Rintaro.
Изображение предоставлено Т. Баданиной и В. Наседкиным

Татьяны Баданиной — объединении множества голосов, которые выступают как общечеловеческая метафора божественного, символ неустанного стремления души к свету, небу и любви.

Поэтому включение «Белых одежд» в программу «Этиго-Цумари» кажется естественным и логичным. Недаром куратор триеннале Фрам Китагава подобрал для них особое место — большую стену в Музее современного искусства *MonET* в городке Токамати префектуры Ниигата — и объяснил свой выбор тем, что мощная стена напоминает монументальность храмового строения. Проект, размещенный здесь, начинает особый диалог с контекстом окружения: сельским характером и суровой природой региона, многовековой судьбой крестьян и цикличностью жизни. Его эстетическая основа меняется, будто заново открывая форму и содержание «Белых одежд» и связывая людей, оторванных друг от друга во времени и пространстве.

Инсталляция Татьяны Баданиной выстроена из 45 элементов, в основе которых лежит форма «*нараги*» — каждодневной одежды японских крестьян. Предметы сознательно сделаны из самой обычной бумаги, кое-где продырявленной и вручную смятой, ведь и *нараги* традиционно шились из доступной, ходовой ткани, которая геометрично и практично кроилась. Такие вещи занашивались крестьянами до дыр и полной непригодности, а с появлением прорех старательно перештопывались и залатывались. Тут вновь проявляется незримый сакральный смысл в бытовых, бесконечно повторяемых процессах, где каждый заботливый стежок наполняется священностью человеческой жизни, красотой смирения и любви. Приобщение к ним становится метафорой связи между судьбами множества людей, которых разделяет пространство и время, но роднят схожие горести и схожее счастье.

Неслучайно в «нарагах» можно найти аллюзию к работе «Небо. Реквием», посвященной семейной истории Татьяны Баданиной и рассказам о том, как ее мама, совсем еще девочкой, вшивала в рубаху отправляющегося на фронт отца спасительные молитвы. Для художницы, воспитанной в простой семье заводских рабочих, чье детство прошло в русской деревне, тема вещного и духовного мира японских крестьян оказалась удивительно близкой и понятной. Она помогла преобразовать сакральную основу быта и насущных вещей в символический образ, который отталкивается от мирского и бытийного, а затем устремляется в бесконечное пространство света, где «побеждающий облечется в белые одежды» (Откровение 3:5), а душа обретет жизнь вечную[12].

В 2024 году, сразу после открытия триеннале «Этиго-Цумари», в Галерее университета Васеда (Токио) начала работать выставка Владимира Наседкина «Венецианские строфы Иосифа Бродского. Книга художника», куратором которой стала Вакана Коно. В книгу включено шестнадцать разворотов, на каждом из которых помещена ксилография, выполненная на самшите в технике торцовой гравюры. Все листы ассоциативно соотносятся с «Венецианскими строфами» Иосифа Бродского, вторя их ритмическому рисунку и особому «духу места». Кстати, и Владимир Наседкин, и Татьяна Баданина провели несколько мастер-классов для аспирантов-славистов, один из которых перевел на японский все шестнадцать стихотворений Бродского, поэтому посетители проекта могли рассматривать листы и одновременно читать поэзию на родном языке.

Черно-белые гравюры являются абстрактными и обладают спиралевидной формой; они согласуются с ритмической закольцованностью и звуковыми повторами поэзии Бродского, но в то же время воплощают реальные очертания любимого города поэта — Венеции [9, с. 106–107]. Подобно многим японским художникам, Владимир Наседкин выбирает конкретный мотив или прием и постепенно развивает его, целенаправленно доводя до совершенства: во многих сериях он создает несколько лишь по тончайшим нюансам отличимых друг от друга работ[13], а вдохновляется при этом вновь неисчерпаемой красотой и богатством форм окружающего мира: «Для меня всегда существовало два ориентира в творчестве: традиция и природа»[14].

Детально рассматривая миниатюры и постепенно изучая их поверхность, мы находим всё больше параллелей с земными ландшафтами: «Берег моря, волна, лагуна, звезда, солнце, фрагмент пейзажа — всё подчинено движению и свету, где серебристый тон гравюры не просто поверхность, но Пространство» [10, с. 20]. И образовано это пространство тонкими линиями и плотными пятнами, дымкой серого и насыщенностью черного, ритмичными паузами и воздушными пустотами — другими словами, всем тем, что может создать органическая деревянная поверхность в соавторстве с кропотливым трудом резчика, гравера и печатника, выступающих в данном случае

[12] Баданина К.Г. Японская душа в работах Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина // ВКонтакте : [социальная сеть]. 2019. 15 мая. URL: https://vk.com/@ksushabadanina-yaponskaya-dusha-v-rabotah-tatyany-badaninoi-i-vladimira-nas (дата обращения: 11.03.2026).

[13] Там же.

[14] Данилова Е.А. Графика Нижнего Тагила 1990-х годов: тенденции, персонажи, индустриальный контекст : выпускная квалификационная работа / науч. рук. Т.А. Галеева; Уральский федеральный университет. Екатеринбург, 2023. 105 с.

в одном лице. В этом сложном процессе заключается тесная связь с техническими и сюжетными особенностями китайской и японской печатной графики, интерес к которой появился у Владимира Наседкина еще в конце 1970-х годов, когда он — иногда почти случайно — находил альбомы и книги, посвященные этой теме. С этого времени важнейшие принципы восточной гравюры начнут находить тонкое преломление в его работах — прежде всего особое отношение к мотивам природы, роли ритма и силе паузы. В своем стремлении к простоте, которая приближает нас к «реальному смыслу вещей», Владимир Наседкин устанавливает образный мостик между европейской и восточной культурами, между органическим и индустриальным, между преходящим и вечным.

Выводы и заключение

В период десятилетнего сотрудничества с кураторами японской триеннале современного искусства «Этиго-Цумари» и фестиваля «Итихара арт микс» российские художники Татьяна Баданина и Владимир Наседкин реализовали четырнадцать проектов. Некоторые из них и сейчас можно увидеть в префектуре Ниигата на острове Хонсю, ведь, по замыслу организаторов, работы должны максимально долго оставаться в пространстве, для которого были созданы, постепенно превращаясь в часть культурной памяти. В большинстве своем произведения масштабны: это инсталляции, ленд-арт и крупные объекты, в которых гармонично сочетаются авторский язык Татьяны Баданиной и Владимира Наседкина, обращение к истории и природе префектуры Ниигата, а также аллюзии на японское искусство, культуру и философию.

При работе над проектами каждый из художников брал за основу важные для себя образы и приемы: Татьяна Баданина использовала мотивы «Крыльев», «Лестницы в небо», «Белых одежд» и «Врат»; Владимир Наседкин обращался к «космическим» съемкам Земли, работал со знаковостью, природными материалами, торцовой гравюрой и минимализмом. Но главным для них оставалось совмещение собственных образов с историями конкретных людей, сотворчество с местными жителями, позволяющее выстроить параллели между произведениями и судьбой целого региона. Творческий процесс наполнялся глубинной, часто неосознанной культурной общностью, когда символы, используемые российскими художниками, становились понятны и близки японскому мироощущению. Причин этих закономерностей множество: интерес к искусству Японии, изучение дальневосточной художественной традиции, кинематограф, литература, путешествия и освоение философских концепций. Но в первую очередь это та общечеловеческая основа, которая неизменно сближает самые непохожие традиции, помогая находить важные пересечения и точки опоры.

Список источников

1. Баданина Т.В. Белые одежды. Екатеринбург: TATLIN, 2023. 160 с., ил.
2. Владимир Наседкин / ред. А. Ленгле; рук. проекта Э. Кубенский. Екатеринбург: ТАТЛИН, 2008. 212 с., ил.
3. Таня Баданина : книга-альбом / ред. А. Ленгле. Екатеринбург: ТАТЛИН, 2008. 200 с., ил.
4. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. 168 с.
5. Завадская Е.В. Японское искусство книги. VII–XIX века. М.: РИП-Холдинг, 2014. 232 с.
6. Владимир Наседкин. Проекты 1999–2014 / ред.-сост. Т. Кубенская. Екатеринбург: TATLIN, 2015. 120 с., ил.
7. Таня Баданина. Проекты 1999–2014 / ред.-сост. Т. Кубенская. Екатеринбург: TATLIN, 2015. 120 с., ил.
8. Константинова В. Татьяна Баданина и Владимир Наседкин // Искусство. 1990. № 2. С. 22–25.
9. Пацюков В.В. Венеция Иосифа Бродского в гравюрах Владимира Наседкина // Декоративное искусство. 2011. № 5. С. 106–107.
10. Наседкин В. Владимир Наседкин. Гравюры. Екатеринбург: TATLIN, 2023. 120 с., ил.

References

1. Badanina, T.V. (2023) *White garments*. Ekaterinburg: TATLIN Publ. (In Russ.)
2. Lengle, A. (ed.) (2008) *Vladimir Nasedkin*. Ekaterinburg: TATLIN Publ. (In Russ.)
3. Lengle, A. (ed.) (2008) *Tanya Badanina*. Ekaterinburg: TATLIN Publ. (In Russ.)
4. Zavadskaya, E.V. (1977) *Culture of the East in the modern Western world*. Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
5. Zavadskaya, E.V. (2014) *Japanese book art. 7th–19th centuries*. Moscow: RIP-Holding Publ. (In Russ.)
6. Nasedkin, V. (2015) *Projects 1999–2014*. Ekaterinburg: TATLIN Publ. (In Russ.)
7. Badanina, T. (2015) *Projects 1999–2014*. Ekaterinburg: TATLIN Publ. (In Russ.)
8. Konstantinova, V. (1990) 'Tatyana Badanina and Vladimir Nasedkin', *Iskusstvo = Art*, (2), pp. 22–25. (In Russ.)
9. Patsyukov, V.V. (2011). 'Joseph Brodsky's Venice in Vladimir Nasedkin's engravings', *Dekorativnoe Iskusstvo = Decorative Art*, (5), pp. 106–107. (In Russ.)
10. Nasedkin, V. (2023) *Vladimir Nasedkin. Engravings*. Ekaterinburg: TATLIN Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Баданина Ксения Геннадьевна, хранитель произведений искусства, Музей изобразительных искусств АЗ (Музей AZ), Москва, Российская Федерация, ksusha-badanina@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 3570-5596.

Information about the author

Ksenia Gennadievna Badanina, Curator, Museum of Fine Arts AZ (AZ Museum), Moscow, Russian Federation, ksusha-badanina@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 3570-5596.

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

Статья поступила в редакцию 30.03.2026; одобрена после рецензирования 29.04.2026; принята к публикации 30.04.2026.
The article was received by the editorial board on 30 March 2026; approved after reviewing on 29 April 2026; accepted for publication on 30 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 84–91. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 84–91. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.004

Фэйтянь как элемент верхнего регистра в пещерах Могао № 220 и № 103: к вопросу о визуальном порядке танского ансамбля

Бай Сюйдун [a, b, c]

[a] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Дуньхуанская академия, Дуньхуан, Китай*
[c] *Северо-Западный педагогический университет, Дуньхуан, Китай*
szartbxd@163.com, https://orcid.org/0000-0001-7222-3455, SPIN-код (Science Index): 1252-4818

Аннотация. Статья посвящена роли фэйтянь (образов небесных существ буддийского пантеона) в организации верхнего регистра двух танских пещер Могао — № 220 раннего Тан и № 103 высокого Тан. Под искусством Дуньхуана в работе понимается не только совокупность отдельных фресок и скульптур, но и целостная система буддийского пещерного ансамбля, где архитектура, живопись, пластика, орнамент и маршрут зрительского восприятия связаны между собой. Фэйтянь рассматриваются как небесные существа и участники буддийского визуального пространства: они летят, танцуют, музицируют, рассыпают цветы и совершают подношения Будде. В пещерах Могао эти фигуры размещаются на сводах, над нишами и в верхних зонах стен, поэтому их значение не исчерпывается декоративной функцией. Цель статьи — показать, каким образом фэйтянь участвуют в построении визуального порядка конкретного ансамбля. Материал составляют опубликованные исследования о дуньхуанской стенописи, пространственном опыте Могао и иконографии Вималакирти, а также визуальное сопоставление композиций двух пещер. Анализ строится по четырем параметрам: положение фигур в пещере, характер движения, отношение к входу и нише, участие в организации верхнего регистра. Сопоставление показывает, что в пещере № 220 фэйтянь образуют распределенный верхний пояс, связывающий южную, северную и западную зоны и поддерживающий полицентрическую структуру раннетанского ансамбля. В пещере № 103 их роль становится более локальной: они акцентируют верх северной стены и подчиняются более собранному порядку высокого Тан. Тем самым фэйтянь выступают не как второстепенный орнаментальный мотив, а как показатель изменения пространственной логики дуньхуанской стенописи.
Ключевые слова: Дуньхуан, Могао, фэйтянь, верхний регистр, визуальный порядок, пещера № 220, пещера № 103, танская стенопись

Для цитирования: Бай Сюйдун. Фэйтянь как элемент верхнего регистра в пещерах Могао № 220 и № 103: к вопросу о визуальном порядке танского ансамбля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 84–91. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.004.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1296.

© Бай Сюйдун, 2026

Original article

Feitian as an element of the upper register in Mogao Caves 220 and 103: On the visual order of Tang cave ensembles

Bai Xudong [a, b, c]

[a] *Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Dunhuang Academy, Dunhuang, China*
[c] *Northwest Normal University, Dunhuang, Lanzhou, China*
szartbxd@163.com, https://orcid.org/0000-0001-7222-3455, SPIN-code (Science Index): 1252-4818

Abstract. This article examines the role of feitian (celestial beings of the Buddhist pantheon) in the organisation of the upper register in two Tang-period Mogao caves: Cave 220 of the Early Tang and Cave 103 of the High Tang. Dunhuang art is understood here not as a mere collection of separate murals and sculptures but as an integrated Buddhist cave ensemble in which architecture, painting, sculpture, ornament, and the viewer's route of perception form a single visual system. Feitian are treated as celestial beings and active participants in Buddhist pictorial space: they fly, dance, play music, scatter flowers, and make offerings to the Buddha. In the Mogao caves, these figures appear on ceilings, above niches, and in the upper zones of wall paintings, so their function cannot be reduced to decoration. The purpose of the article is to show how feitian participate in constructing the visual order of a specific cave ensemble. The study is based on published research on Dunhuang murals, spatial experience in Mogao, and the iconography of the Vimalakirti Sutra, together with a visual comparison of the two cave compositions. The analysis follows four parameters: the position of the figures within the cave, the character of movement, their relation to the entrance and niche, and their role in shaping the upper register as a whole. The comparison demonstrates that in Cave 220 the feitian form a distributed upper belt connecting the southern, northern, and western zones and supporting the polycentric structure of the Early Tang ensemble. In Cave 103, their role becomes more localized: the figures emphasize the upper part of the north wall and are subordinated to the more concentrated visual order of the High Tang. Feitian thus appear not as a secondary ornamental motif but as an indicator of changing spatial logic in Dunhuang mural painting.
Keywords: Dunhuang, Mogao, feitian, upper register, visual order, Cave 220, Cave 103, Tang mural painting

For citation: Bai, Xudong (2026) 'Feitian as an element of the upper register in Mogao Caves 220 and 103: On the visual order of Tang cave ensembles', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 84–91. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1296. (In Russ.)

Введение

Фэйтянь (飞天, fēitiān) — один из наиболее узнаваемых мотивов искусства Дуньхуана, однако для настоящей статьи важно прежде всего уточнить, что само искусство Дуньхуана понимается не как сумма отдельных изображений, а как комплексная форма буддийского пещерного ансамбля. В Могао архитектурная форма пещеры, скульптурный алтарный центр, настенные росписи, потолочные зоны, орнаментальные обрамления и путь зрительского восприятия образуют единую систему. Именно поэтому отдельный мотив может выполнять не только иконографическую, но и пространственно-организующую функцию.

Фэйтянь в этом контексте обозначают бесперых небесных существ, восходящих к кругу

образов апсар и гандхарв, но получивших в китайском буддийском искусстве собственную пластическую форму. Они летают, танцуют, играют на музыкальных инструментах, рассыпают цветы и совершают подношения Будде. В отличие от европейского представления о полете как движении крылатой фигуры, дуньхуанские фэйтянь передают воздушность через изгиб тела, направление взгляда, ритм развевающихся лент и протяженность линии.

Связь фэйтянь с искусством Дуньхуана определяется не только их частым присутствием в росписях Могао. Они обычно располагаются по периметру потолочных кессонов, на двускатных сводах, в нишах лотосовых арок, в верхней части стен, а также рядом с нимбами будд и огненными узорами. Человек, входящий в пещеру, быстро распознает по этим фигурам переход от земного плана повествования к небесному уровню буддийского пространства. Иными словами, фэйтянь помогают зрителю понять, что изображение относится не только к конкретному сюжету, но и к миру буддийского канона.

Историческая эволюция этих образов также показывает их связь с общим развитием дуньхуанской художественной системы. В период Северных династий (V–VI века) летающие апсары были более плотными по телосложению, с простыми линиями и сравнительно скованными позами. В эпоху Суй и ранней Тан фигуры становятся стройнее, ленты — текучее, а движение — свободнее. К VII–VIII векам, во времена Тан, образ достигает особой пластической полноты: округлые фигуры, мягкие лица, развевающиеся одежды и насыщенные цвета создают ощущение полета без крыльев. Но для настоящего исследования важно не только стилистическое развитие мотива, а то, как он работает внутри конкретной пещеры.

В современной литературе Дуньхуан рассматривается в нескольких взаимосвязанных направлениях: как памятник с особой историей открытия и переоценки в XX веке [1], как источник современной сценической рецепции [2] и как объект цифровой репрезентации сакрального наследия [3]. Для настоящей статьи эти направления важны как контекст, однако ее задача более узкая — показать, как один конкретный мотив действует внутри пространственной структуры пещерного ансамбля.

Такой подход позволяет не противопоставлять разные исследовательские традиции, а соединить несколько уровней анализа: историю мотива, пластическое движение фигуры, расположение изображения на стене и зрительское восприятие пещеры. Фэйтянь в этом случае рассматриваются не как изолированный знак небесного мира, а как элемент, который помогает распределять смысловые и зрительные акценты внутри ансамбля.

По этой причине речь идет не о происхождении фэйтянь вообще и не об их символике как таковой, а о том, какую роль они играют в организации верхнего регистра в двух танских пещерах — № 220 и № 103. Такой выбор позволяет рассматривать эти фигуры не как общий иконографический мотив, а как элемент конкретной пространственной организации ансамбля. В раннетанской пещере № 220 фигуры фэйтянь распределены по нескольким зонам ансамбля; в высокотанской № 103 их присутствие сведено к более компактному акценту, что отражает общую тенденцию к упорядочению и централизации визуальной структуры танских пещер, подтвержденную исследованиями отдельных памятников [4; 5]. Сопоставление этих двух случаев помогает увидеть не только разницу между отдельными фигурами, но и изменение самого порядка изображения.

В статье анализ строится вокруг четырех взаимосвязанных аспектов: положения фигур в пещере, характера их движения, отношения к входу и нише, а также участия фэйтянь в организации верхнего регистра как целого. Такой ракурс позволяет сосредоточиться не на общем описании образа фэйтянь, а на его конкретной функции в пространстве пещерного ансамбля. Поэтому центральный вопрос статьи состоит в том, каким образом фэйтянь участвуют в построении визуального порядка ансамбля и как эта функция меняется между ранним и высоким Таном.

В работах Чжао Шэнляна, а затем в диссертациях У Цзятун и Юэ Цзинцзин показано, что дуньхуанские фэйтянь нельзя сводить к механическому продолжению индийских апсар [6, с. 1–28; 7, с. 35–42; 8, с. 62–70]. В процессе китаизации меняется не только внешний вид фигур, но и вся система пластического движения: крылья исчезают, полет начинает передаваться через изгиб лент, направление корпуса и свободный ритм линии. Это наблюдение особенно существенно для танских памятников, где легкость тела и текучесть контура становятся важнейшими художественными средствами. Однако для формального анализа одной этой линии недостаточно: нужно увидеть, как фигура работает внутри конкретной стены и как именно она помогает организовать верхнюю часть изображения.

Такой поворот поддерживается и более новыми исследованиями Могао. Книга У Хуна о пространственном переживании дуньхуанской пещеры и статья Ван Вэйцяо и Янь Айбин о телесном масштабе подчеркивают, что пещеру нельзя трактовать как нейтральный контейнер для росписи [9; 10]. Важен не только сюжет, но и место изображения на стене, распределение крупных и малых зон, траектория движения взгляда, а также роль верхнего регистра в облегчении или сгущении

восприятия. Для фэйтянь этот подход особенно продуктивен: их фигуры почти всегда связаны с переходами между регистрами, с верхними полями больших трансформаций бянсян и с тем пространством, которое невозможно свести к чисто декоративному орнаменту.

Фэйтянь в пещере № 220

Пещера № 220 особенно важна тем, что дает материал не для единичного локального появления фэйтянь, а для целой системы верхних зон[1]. После снятия поверхностной росписи в 1943 году здесь был открыт хорошо сохранившийся раннетанский слой, а надписи 642 года на восточной и северной стенах обеспечили редкую для Могао точность датировки. Уже сама структура пещеры предполагает множественность зрительных центров: западная ниша удерживает сакральное ядро, восточная стена организует порог, южная и северная стены разворачивают крупные сутровые композиции. В таких условиях верхний регистр не может быть второстепенным: он связывает разнесенные части ансамбля.

На южной стене[2] этот принцип проявляется особенно ясно. Композиция Чистой земли Амитабхи на южной стене в пещере № 220 строится как трехчастная структура: земля, водное пространство и небо. Именно в верхней зоне, над архитектурой и музыкально-танцевальным полем, появляются небесные фигуры, рассыпающие цветы. Их значение не исчерпывается знаком «небесности». Они переводят взгляд от плотной срединной зоны к разреженному верхнему полю и тем самым помогают живописи не распасться на три отдельных яруса. Небо не замыкает композицию, а открывает ее вверх. Поэтому фэйтянь здесь работают как средство пространственного раскрытия.

Не менее важна северная стена[3]. Над семью Буддами Медицины здесь разворачивается зона небесного полета, а внизу расположены многоярусные светильники, музыканты, танцоры, а также фигуры донаторов, бодхисаттв и якшей. Именно эта вертикальная связь между верхним полетом и нижней музыкально-сценической плотностью делает фэйтянь структурно значимыми. Они не просто дублируют небесный статус сюжета, а собирают в единый ритм две разные зоны стены: плотную, насыщенную и почти повествовательно активную нижнюю часть и открытую, световую верхнюю. В раннетанском ансамбле такой переход особенно выразителен, поскольку нижние зоны еще сохраняют заметную повествовательную самостоятельность.

Третьим узлом становится западная ниша[4], где фэйтянь связаны уже не с широкой стеновой композицией, а с верхней оболочкой алтарного пространства. Здесь меняется сама функция мотива. Если на южной и северной стенах небесные фигуры работают внутри больших повествовательно-доктринальных композиций, то в западной нише они образуют подвижное окружение скульптурного центра. Их движение не ведет вглубь сюжета, а собирает верхнюю часть сакрального объема. Для зрителя, входящего в пещеру, это означает переход от поверхности стены к зоне алтарного ядра. Фэйтянь оказываются медиаторами не только между регистрами, но и между разными типами пространства — плоскостью и глубиной.

Тем самым пещера № 220 демонстрирует важное свойство раннетанского ансамбля: фэйтянь здесь не сведены к одной функции и не локализованы в одной точке. Они присутствуют в разных узлах пещеры, работая как распределенный верхний пояс. Это наблюдение согласуется с выводами Пэн Сюэяна о пещере № 220 как о программе, где крупные стеновые поля сохраняют высокую степень внутренней энергии и взаимного напряжения [11]. Фэйтянь в таком ансамбле поддерживают именно полицентрический порядок: они не замыкают композицию, а проводят между ее участками линии визуального перевода.

С пластической точки зрения раннетанская пещера № 220 также показательна. Чжао Шэнлян отмечает [7, p. 35–42], что для фэйтянь раннего Тан особенно характерны плавность контура, облегчение тела и ощущение свободного воздушного движения. Внутри рассматриваемой пещеры эти качества читаются не как отвлеченная красота линии, а как формальное условие организации верхнего регистра. Текучий контур помогает связывать разнесенные узлы ансамбля и смягчать переходы между стеной, небом и нишей. Поэтому

[1] На официальной платформе Digital Dunhuang доступны открытые онлайн-версии съемки пещер с навигацией и возможностью свободного просмотра изображений: Mogao Cave 220 (Early Tang Dynasty) // Digital Dunhuang : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0220; Mogao Cave 103 (High Tang Dynasty) // Digital Dunhuang : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0103 (Accessed 27.04.2026).

[2] Фрагмент росписи «Чистая Земля Будды Амитабхи» на южной стене главного зала пещеры № 220, эпоха ранней Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0220/0001/0002/01 (дата обращения: 27.04.2026).

[3] Фрагмент росписи по Сутре о Будде Медицины на северной стене главного зала пещеры № 220, эпоха ранней Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0220/0001/0004/01 (дата обращения: 27.04.2026).

[4] Западная ниша главного зала пещеры № 220, эпоха ранней Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0220/0001/0003/01 (дата обращения: 20.05.2026).

для № 220 важна именно множественность мест, где фэйтянь вступают в действие.

Фэйтянь в пещере № 103

В пещере № 103 ситуация принципиально иная. Это высокотанский памятник с более собранной композицией: восточная стена[5] организована по схеме пинцзы (треугольной композиционной схеме, по форме напоминающей китайский иероглиф «пинь» — 品) вокруг дверного проема, северная[6] занята образом Амитабхи в состоянии созерцания, южная[7] — трансформацией по Ушниша-виджае-дхарани-сутре, включающей сцены спасения, подношений и небесного пространства. Уже эта программа показывает, что зрительный порядок здесь строится не через множественность почти равноправных узлов, а через более жесткое распределение композиционных ролей. При сопоставлении с исследованиями восточной стены пещеры № 220 и императорских изображений в сцене Вималакирти особенно заметно, что в пещере № 103 композиционный центр организован более собранно [4].

Восточная стена важна прежде всего как контекст, поскольку сама дуньхуанская традиция изображений по Вималакирти-нирдеша-сутре образует устойчивую иконографическую линию, внутри которой сцена в пещере № 103 должна рассматриваться не изолированно, а как один из зрелых танских вариантов [12]. Исследование Юй Сяндуна еще в 2010 году показало, что композиция Вималакирти в пещере № 103 строится с отчетливой ориентацией на дверной проем: вход превращается в ось, а живопись распределяется вокруг него как вокруг заданного центра [5]. Более поздняя статья Тамами Хамады позволяет шире понять значение восточной стены в танских сценах на сюжет Вималакирти: такая стена становится местом соприкосновения секулярного мира и буддийского пространства [13]. Для настоящей статьи это наблюдение существенно потому, что оно объясняет сравнительно сдержанную роль фэйтянь в самой структуре пещеры № 103. Когда порог уже жестко организован сценой у входа, небесные фигуры не обязаны связывать всю пещеру в единый верхний пояс.

Их основная роль сосредоточена на северной стене, занятой «Гуань Уляншоу цзин бянь» (кит. 觀無量壽經變/观无量寿经变, художественным воплощением одной из центральных сутр буддизма Чистой земли, известной как Сутра о созерцании Амитаюса, или Амитаюрдхьяна-сутра) и связанными с ним сценами. Эта локализация принципиальна. В пещере № 103 фэйтянь не распределены по нескольким значимым узлам, как в пещере № 220, а подчеркивают верхнюю часть одной конкретной стены. Они не образуют сеть переходов между разными частями интерьера, а усиливают верхний акцент уже собранной композиции. Здесь фигуры выполняют не столько задачу пространственного построения, сколько функцию акцентирования.

Именно поэтому верхний регистр северной стены в пещере № 103 переживается иначе. Центральный образ Амитабхи, сопровождающие его бодхисаттвы, лучи света, верхние фэйтянь и нижний пруд с возрождающимися в лотосах душами складываются в более компактную и иерархически прозрачную систему. Фэйтянь снимают тяжесть верхней зоны, но при этом не размывают ее. Их присутствие не делает стену полицентричной; напротив, оно помогает удержать ее собранность и завершенность. Для высокого Тан это очень характерно: фигура не исчезает, но ее пространственная свобода становится более дисциплинированной, что находит подтверждение в исследованиях стилистической целостности образов Вималакирти в пещере № 103 и их связи с высокотанской живописной манерой [14, p. 214–217].

Нужно учитывать и состояние сохранности памятника. В пещере № 103 нижние части ряда композиций повреждены и читаются хуже, чем верхние регистры. Это ограничивает анализ мелких деталей, но одновременно делает более заметной конструктивную роль верхних зон. В подобных условиях фэйтянь воспринимаются не как второстепенный элемент, а как один из наиболее устойчивых ориентиров композиции. Именно поэтому высокотанская логика стены проявляется здесь особенно ясно: верхняя фигура фиксирует завершенность поля, а не открывает его во множество направлений.

Сопоставление росписей двух пещер

Сопоставление росписей двух пещер позволяет говорить о разных режимах функционирования верхнего регистра. В пещере № 220 фэйтянь распределены по южной, северной и западной зонам.

[5] Роспись по Сутре о Вималакирти на восточной стене главного зала пещеры № 103, эпоха высокой Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0103/0001/0001/01 (дата обращения: 20.04.2026).

[6] Роспись по Сутре о Будде Амитаюсе на северной стене главного зала пещеры № 103, эпоха высокой Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0103/0001/0004/01 (дата обращения: 20.04.2026).

[7] Роспись по «Ушниша-виджая-дхарани сутре» на южной стене главного зала пещеры № 103, эпоха высокой Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0103/0001/0002/01 (дата обращения: 20.04.2026).

Они участвуют в переходе от плотной нижней части больших стен к открытому небу и от плоскости стены к алтарной нише. Этот мотив связывает разные точки ансамбля и тем самым поддерживает раннетанскую полицентричность. В пещере № 103 фэйтянь в основном локализованы на северной стене и работают как верхний акцент уже собранной композиции. Здесь они не разветвляют зрительский маршрут, а уточняют его вершину.

Различие касается не только количества фигур. Меняется сама художественная задача. В раннетанской пещере № 220 верхний регистр действует как среда расширения: он выводит взгляд из событийного и музыкального поля в небесное пространство и поддерживает внутреннее напряжение между несколькими узлами ансамбля. В высокотанской пещере № 103 верхний регистр действует как среда завершения: он фиксирует кульминацию стены и подчиняется более ясной иерархии ансамбля. Поэтому сравнение фэйтянь позволяет описать не тему и не стиль сами по себе, а изменение пространственной логики между двумя стадиями танской живописи. В более широком плане такой подход соотносится с общими наблюдениями о стилевых особенностях и художественных достижениях дуньхуанской стенописи [15].

Такой вывод имеет и более общее искусствоведческое значение. В работах о дуньхуанских фэйтянь нередко подчеркиваются изящество линии, источники образа и его последующая популярность в современном визуальном и сценическом искусстве. Эти наблюдения важны, однако они не отменяют необходимости формального исследования пещеры как ансамбля. Если анализ ограничивается только иконографией, становится трудно объяснить, почему один и тот же мотив в двух близких по времени памятниках дает разный художественный эффект. Различие между пещерами № 220 и № 103 показывает, что фэйтянь следует рассматривать как индикатор распределения визуальных сил внутри стены и всего пещерного пространства.

Заключение

Рассмотрение фэйтянь в пещерах Могао № 220 и № 103 позволяет по-новому поставить вопрос о верхнем регистре танской пещерной живописи. В раннетанской пещере № 220 небесные фигуры распределены по нескольким важным зонам — южной стене, северной стене и западной нише. Они связывают различные части ансамбля и поддерживают полицентрическую структуру, где зрительский маршрут строится через последовательное прохождение нескольких узлов. В высокотанской пещере № 103 их роль более локальна: фигуры фиксируют верх северной стены и подчеркивают собранность уже выстроенной композиционной иерархии.

Тем самым фэйтянь предстают не как орнаментальная добавка к стенописи, а как функциональный элемент визуального порядка. Сравнение двух памятников показывает, что между ранним и высоким Таном меняется не только пластика самих фигур, но и способ их включения в ансамбль. Этот вывод важен и в методическом отношении, поскольку позволяет различать распределенный и концентрированный верхний регистр не только описательно, но и как два разных способа пространственной организации изображения. В дальнейшем такой подход может быть использован при анализе того, как эти свойства передаются или утрачиваются при цифровой репрезентации памятников.

Список источников

1. Мерекина О.О., Панова О.С. Восприятие росписей пещерного комплекса Могао в период Китайской Республики (1911–1949): от забвения к сокровищнице китайской культуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. Т. 12. С. 574–584. https://doi.org/10.18688/aa2212-06-45.
2. Фань Цзюнь. Возрождение дуньхуанского танца в современной хореографии Китая // Pan-Art. 2025. Т. 5. Вып. 3. https://doi.org/10.30853/pa20250053.
3. Иванова Ю.В. Дуньхуан в эпоху цифровизации: медиатизация сакрального наследия и культурная дипломатия Китая // Культура и искусство. 2025. № 10. С. 66–78. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2025.10.76334.
4. 赵燕林. 莫高窟第220窟维摩诘经变帝王像研究[J]. 敦煌研究, 2018年第06期, 第20—31页[Чжао Яньлинь. Исследование изображений императоров в цзинбянь «Вэймоцзе» из пещеры 220 Дуньхуана (Могао) // Дуньхуан яньцзю (Исследования Дуньхуана). 2018. № 6. С. 20–31]. (На кит. яз.)
5. 于向东. 敦煌维摩诘经变以窟门为中心的设计意匠—以莫高窟第103窟为例[J]. 敦煌学辑刊, 2010年第03期, 第133-141页 [Юй Сяндун. Замысел композиции вокруг пещерного входа в изображении Вималакирти: на материале пещеры Могао № 103 // Дуньхуан сюэ цзикань (Сборник исследований Дуньхуана). 2010. № 3. С. 133–141]. (На кит. яз.)

6. 吴佳桐. 敦煌壁画中飞天舞者形象演变特征研究[D]. 长春: 吉林艺术学院, 2018年 [У Цзятун. Исследование эволюции образа танцующей фэйтянь в дуньхуанской стенописи : магистерская диссертация. Чанчунь: Цзилиньский художественный институт, 2018]. (На кит. яз.)
7. 赵声良. 飞天艺术: 从印度到中国[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2008. 191页 [Чжао Шэнлян. Искусство фэйтянь: от Индии к Китаю. Нанкин: Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 2008. 191 с.]. (На кит. яз.)
8. 岳京京. 敦煌壁画飞天形象研究[D]. 兰州: 西北师范大学, 2020年 [Юэ Цзинцзин. Исследование образов фэйтянь в дуньхуанской стенописи : магистерская диссертация. Ланьчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2020]. (На кит. яз.)
9. Wang Weiqiao, Aibin Yan. Body, scale, and space: study on the spatial construction of Mogao Cave 254 // Religions. 2023. Vol. 14. No. 7. Art. 953. https://doi.org/10.3390/rel14070953.
10. Wu Hung. Spatial Dunhuang: Experiencing the Mogao Caves. Seattle: University of Washington Press, 2023. 392 p.
11. Peng Xueyang. Visualizing the spirit consciousness: reinterpreting the Medicine Buddha tableau in Mogao Cave 220 (642 CE) // Religions. 2025. Vol. 16. No. 10. Art. 1225. https://doi.org/10.3390/rel16101225.
12. 贺世哲. 敦煌莫高窟壁画中的《维摩诘经变》[J]. 敦煌研究, 1982年第02期, 第62–87页 [Хэ Шичжэ. Изображения по «Вималакирти-нирдеша-сутре» в стенописи Могао // Дуньхуан яньцзю (Исследования Дуньхуана). 1982. № 2. С. 62–87]. (На кит. яз.)
13. Hamada Tamami. Śākyamuni Buddha world depicted in Vimalakīrti scenes in Dunhuang Mogao Caves: the expansion of Buddha land to China // Hualin International Journal of Buddhist Studies. 2021. Vol. 4. No. 1. P. 37–58. https://doi.org/10.15239/hijbs.04.01.02.
14. 魏迎春. 敦煌莫高窟第103窟维摩诘像与吴道子画风[J]. 艺术百家, 2016年32卷第2期,第214-217, 232页 [Вэй Инчунь. Образ Вималакирти в пещере Могао № 103 и стиль живописи У Даоцзы // Искусство байцзя (Hundred Schools in Arts). 2016. Т. 32. № 2. С. 214–217, 232]. (На кит. яз.)
15. 段文杰. 略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就[J]. 敦煌研究, 1982年第02期, 第1–16页 [Дуань Вэньцзе. О стилевых особенностях и художественных достижениях дуньхуанской стенописи // Дуньхуан яньцзю (Исследования Дуньхуана). 1982. № 2. С. 1–16]. (На кит. яз.)

References

1. Merekina, O.O. and Panova, O.S. (2022) ‘Perception of the Mogao Caves’ art heritage in Republican China (1911–1949): From obscurity to national treasure’, *Actual Problems of Theory and History of Art*, 12, pp. 574–584. doi:10.18688/aa2212-06-45. (In Russ.)
2. Fan, Jun (2025) ‘The revival of Dunhuang dance in contemporary choreography in China’, *Pan-Art*, 5(3). doi:10.30853/pa20250053. (In Russ.)
3. Ivanova, Y.V. (2025) ‘Dunhuang in the digital age: The mediatization of sacred heritage and China’s cultural diplomacy’, *Culture and Art*, (10), pp. 66–78. doi:10.7256/2454-0625.2025.10.76334. (In Russ.)
4. Zhao Yanlin. Mogao ku di 220 ku Weimojie jingbian diwang xiang yanjiu [J]. Dunhuang yanjiu, 2018 nian di 06 qi, di 20–31 ye [Zhao, Yanlin (2018) ‘A study on the image of the Chinese emperor in the Vimalakirti Sutra illustration in Mogao Cave 220’, *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Research*, (6), pp. 20–31]. (In Chinese).
5. Yu Xiangdong. Dunhuang Weimojie jingbian yi kumen wei zhongxin de sheji yijiang — yi Mogao ku di 103 ku wei li [J]. Dunhuang xue jikan, 2010 nian di 03 qi, di 133–141 ye [Yu, Xiangdong (2010) ‘The design concept centered on the cave entrance in Dunhuang Vimalakirti transformation paintings: the case of Mogao Cave 103’, *Dunhuang xue jikan = Journal of Dunhuang Studies*, (3), pp. 133–141]. (In Chinese).
6. Wu Jiatong. Dunhuang bihua zhong feitian wuzhe xingxiang yanbian tezheng yanjiu [D]. Changchun: Jilin yishu xueyuan, 2018 nian [Wu, Jiatong (2018) *A study of the evolution of the image of the dancing feitian in Dunhuang murals*. Master’s thesis, Jilin University of Arts, Changchun]. (In Chinese).
7. Zhao Shengliang. Feitian yishu: cong Yindu dao Zhongguo [M]. Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe, 2008. 191 ye [Zhao, Shengliang (2008) *Feitian art: from India to China*. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House]. (In Chinese).
8. Yue Jingjing. Dunhuang bihua feitian xingxiang yanjiu [D]. Lanzhou: Xibei shifan daxue, 2020 nian [Yue, Jingjing (2020) *A study of feitian images in Dunhuang murals*. Master’s thesis, Northwest Normal University, Lanzhou]. (In Chinese).
9. Wang, Weiqiao and Aibin, Yan (2023) ‘Body, scale, and space: study on the spatial construction of Mogao Cave 254’, *Religions*, 14(7), art. 953. doi:10.3390/rel14070953.

10. Wu, Hung (2023) *Spatial Dunhuang: experiencing the Mogao Caves*. Seattle: University of Washington Press.
11. Peng, Xueyang (2025) 'Visualizing the spirit consciousness: reinterpreting the Medicine Buddha tableau in Mogao Cave 220 (642 CE)', *Religions*, 16(10), art. 1225. doi:10.3390/rel16101225.
12. He Shizhe. Dunhuang Mogao ku bihua zhong de "Weimojie jingbian" [J]. Dunhuang yanjiu, 1982 nian di 02 qi, di 62-87 ye [He, Shizhe (1982) 'Images based on the Vimalakirti-nirdesha Sutra in Mogao murals', *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Research*, (2), pp. 62–87]. (In Chinese).
13. Hamada, T. (2021) 'Śākyamuni Buddha world depicted in Vimalakīrti scenes in Dunhuang Mogao Caves: The expansion of Buddha land to China', *Hualin International Journal of Buddhist Studies*, 4(1), pp. 37–58. doi:10.15239/hijbs.04.01.02.
14. Wei Yingchun. Dunhuang Mogao ku di 103 ku Weimojie xiang yu Wu Daozi huafeng [J]. Yishu baijia, 2016 nian 32 juan di 2 qi, di 214-217, 232 ye [Wei, Yingchun (2016) 'The image of Vimalakirti in Mogao Cave 103 and the painting style of Wu Daozi', *Hundred Schools in Arts*, 32(2), pp. 214–217, 232]. (In Chinese).
15. Duan Wenjie. Luelun Dunhuang bihua de fengge tedian he yishu chengjiu [J]. Dunhuang yanjiu, 1982 nian di 02 qi, di 1-16 ye [Duan, Wenjie (1982) 'On the stylistic features and artistic achievements of Dunhuang murals', *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Research*, (2), pp. 1–16]. (In Chinese).

Информация об авторе

Бай Сюйдун, аспирант кафедры истории зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация; научный ассистент Центра исследования, экспонирования и охраны культурного наследия Дуньхуанских пещер, Дуньхуанская академия, Дуньхуан, Китай; приглашенный преподаватель Дуньхуанского института, Северо-Западный педагогический университет, Дуньхуан, Китай. Член Ассоциации художников города Шэньчжэня, научный сотрудник Института китайской живописи Дуньхуана; szartbxd@163.com, https://orcid.org/0000-0001-7222-3455, SPIN-код (Science Index): 1252-4818.

Information about the author

Bai Xudong, Postgraduate Student at the Department of History of Western Art, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation; Research Assistant at the Center for Research, Exhibition and Conservation of Dunhuang Caves Cultural Heritage, Dunhuang Academy, Dunhuang, China; Invited Lecturer at the Dunhuang Institute of Northwest Normal University, Dunhuang, Lanzhou, China. Member of the Shenzhen Artists Association, Research Fellow at the Dunhuang Institute of Chinese Painting; szartbxd@163.com, https://orcid.org/0000-0001-7222-3455, SPIN-code (Science Index): 1252-4818.

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

Статья поступила в редакцию 01.05.2026; одобрена после рецензирования 15.05.2026; принята к публикации 18.05.2026.
The article was received by the editorial board on 01 May 2026; approved after reviewing on 15 May 2026; accepted for publication on 18 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 92–103. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 92–103. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 726.13:294.3(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.005

Монастырь Амарбаясгалант: принципы архитектурно-пространственной организации и стилистические особенности

Дайчингийн Боргил

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
853820969@qq.com

Доржсурэнгийн Уранчимэг

Независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия
fineart.mongolia@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена изучению важного, но недостаточно изученного архитектурно-храмового ансамбля буддийской архитектуры в Монголии — монастыря Амарбаясгалант, строительство которого было начато в 1727 году по инициативе великого государственного деятеля и просветителя Дзанабадзара. Исследование основано на анализе архитектурных особенностей монастыря, его топографического расположения, планировочной структуры и декоративных элементов. В качестве источников используются опубликованные данные, иллюстрации и результаты археологических изысканий. Проанализированы основные особенности пространственного решения и конструктивные принципы, положенные в основание архитектурной концепции монастыря. Показано, что их сложение стало результатом уникального синтеза разных национальных художественных традиций (монгольской, тибетской, китайской), на базе которых сформировался неповторимый стиль монгольского зодчества. Особое внимание уделяется символическому значению пространства монастыря, в том числе в контексте проведения религиозно-обрядовой мистерии цам, включающей хореографию, костюмное оформление, маски и музыкальное сопровождение. Монастырь служит важным объектом культурного наследия и представляет значительный интерес для дальнейших исследований взаимосвязи зодчества, религии и традиционной культуры.
Ключевые слова: монгольская архитектура, буддийская архитектура, Амарбаясгалант, архитектурно-пространственная организация, стилистические особенности, Дзанабадзар, мистерия цам

Для цитирования: Боргил Д., Уранчимэг Д. Монастырь Амарбаясгалант: принципы архитектурно-пространственной организации и стилистические особенности // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 92–103. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1284.

© Боргил Д., Уранчимэг Д., 2026

Original article

Monastery of Amarbayasghalant: Principles of architectural-spatial organization and stylistic features

Daichingiin Borgel

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
853820969@qq.com

Dorjsurengiin Uranchimeg

Independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia
fineart.mongolia@gmail.com

Abstract. The article focuses on the Amarbayasgalan Monastery, a significant yet under-researched Buddhist architectural ensemble in Mongolia. Construction of the monastery began in 1727 under the direction of Zanabazar, a prominent statesman and enlightener. The study is based on an analysis of the monastery's architectural features, topographical location, spatial planning, and decorative elements. Primary sources for the research include published data, visual materials, and archaeological findings. The paper examines the key aspects of the spatial design and structural principles that shaped the monastery's architectural concept. It is evident that the formation of these elements was influenced by a unique synthesis of diverse national artistic traditions, including Mongolian, Tibetan, and Chinese styles. This fusion resulted in a distinctive style in Mongolian architecture. The article also highlights the symbolic significance of the monastic space, particularly within the context of the Tsam religious ritual. This ritual encompasses choreography, costume design, masks, and musical accompaniment. The monastery is a significant cultural heritage site and warrants further research into the interconnection between architecture, religion, and traditional culture.
Keywords: Mongolian architecture, Buddhist architecture, Amarbayasghalant, architectural-spatial organization, stylistic features, Zabadzar, Tsam ritual

For citation: Borgel, D. and Uranchimeg, D. (2026) 'Monastery of Amarbayasghalant: Principles of architectural-spatial organization and stylistic features', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 92–103. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1284. (In Russ.)

Введение

Монастырь Амарбаясгалант представляет собой уникальный памятник монгольской архитектуры XVIII–XIX веков, наглядно демонстрирующий взаимосвязь и синтез монгольских и тибетских религиозных традиций и стилистических принципов. Его наименование можно перевести как «Монастырь безмятежной радости», что вполне правдиво выражает эмоциональный подъем, охватывающий каждого, кто после долгого путешествия оказывается на его территории (ил. 1). Монастырь Амарбаясгалант долгое время был и до сих пор остается важнейшим центром духовной жизни Монголии, что в известном смысле объясняет немалый интерес к нему со стороны специалистов, историков искусства и культурологов, заметно возросший за последние десятилетия, когда были проведены археологические исследования, уточнившие многие особенности архитектурного замысла и истории возведения этого архитектурного комплекса. Вместе с тем сведения о проведенных изысканиях зачастую остаются недоступными для специалистов. Более того, о самом монастыре до сих пор практически нет публикаций, за исключением

1. **Монастырь Амарбаясгалант. Общий вид**.
XVIII–XIX вв.
Сомон Баруунбрэн, аймак Сэлэнгэ, Монголия.
Фото: А.В. Клюев, 2005

беглых упоминаний в туристических проспектах, путеводителях и буклетах [1, с. 194]. Исключение составляют лишь несколько страниц в недавно вышедшем фундаментальном труде Н. Стэйнхардт по истории китайской архитектуры [2, p. 306–308]. Поэтому основная задача данной статьи состоит в том, чтобы привлечь интерес исследовательского сообщества к этому уникальному памятнику монгольского зодчества, обобщив ранее сделанные наблюдения и выявив ряд важных особенностей архитектурного решения комплекса построек монастыря Амарбаясгалант.

Монастырь Амарбаясгалант: основные особенности архитектурно-пространственного решения

Монастырь Амарбаясгалант расположен в живописной местности на берегу реки Сэлэнге (Селенга), примерно в 350 км от столицы современного монгольского государства, в отдаленном сомоне Баруунбрэн, вблизи горы Бурэн-Хан, господствуя над местностью и издалека открываясь взгляду путника, стремящегося поклониться старинной буддийской святыне. Его судьба была непростой, отразив в себе все сложные исторические перипетии, которыми отмечено прошлое монгольского государства за столетия, прошедшие с тех пор, как в 1727 году началось возведение этого архитектурного комплекса. Достойно особого внимания, что инициатива по его сооружению исходила от самого Дзанабадзара — первого Богдо-гэгэна, «светлейшего владыки» (1650–1723) и духовного лидера Монголии, правителя области Халхи, чье значение для развития монгольской государственности, а также литературы, изобразительного искусства и письменности в настоящее время невозможно переоценить — настолько универсальной фигурой является он при ретроспективном взгляде в прошлое страны [3; 4, с. 20–28; 5]. Правда, по каким-то причинам (возможно, из-за нехватки финансов) строительство монастыря началось только через три года после его кончины, что превратило величественное сооружение в своеобразный мемориал, воздвигнутый в память о выдающемся деятеле Монголии, и одновременно — в грандиозную усыпальницу, поскольку именно здесь тело Дзанабадзара нашло последнее пристанище, что само по себе красноречиво говорит о значении монастыря Амарбаясгалант для национальной истории (впоследствии гробница была утрачена).

Принимая во внимание исключительный характер заказа, становится понятным, почему история строительства была относительно короткой: она заняла всего одиннадцать лет и полностью завершилась в 1736 году, что стало значительным событием в истории развития религии, культуры и искусства Монголии. Спустя двести лет монастырь пережил наиболее драматичные события своей истории, которые пришлись на время беспощадной борьбы с «пережитками прошлого» в пору правления Х. Чойбалсана. Тогда, в конце 1930-х годов, в период проводимой государством кампании по искоренению исторической памяти монгольской нации, сопровождавшейся суровыми репрессиями против духовенства и уничтожением материальных ценностей, монастырь подвергся значительным разрушениям. Были уничтожены хозяйственные сооружения, снесены некоторые храмы, серьезно повреждена архитектурная отделка. Однако главные храмовые здания, по счастью, остались неповрежденными. Они долгое время стояли заброшенными, но ситуация начала меняться по мере того, как после Демократической революции 1990 года страна начала постепенно возвращаться к собственным историческим и духовным истокам, что привело к возрастанию общественного интереса к национальному прошлому. Монастырь снова стал действующим, вновь обретя обитателей — буддийских монахов; сюда также потянулись паломники. Но еще раньше, на рубеже 1980–1990-х годов, на территории монастырского комплекса были проведены первые научно-реставрационные работы, заложившие основу для возвращения Амарбаясгаланта в сферу внимания исследователей и почитателей традиционной монгольской культуры. В 2008 году к работе подключились японские специалисты, историки архитектуры и реставраторы, что сигнализировало о начале международного признания этого комплекса как важнейшего памятника истории и культуры всей Центральной Азии.

Художественное и общественное значение архитектурного ансамбля монастыря Амарбаясгалант раскрывается уже в масштабах комплекса, территория которого занимает обширный участок площадью 175 × 207 м. Прежде на ней располагалось до полусотни храмов, число которых со временем сократилось почти вдвое (в настоящее время насчитывается 28 построек). Характеризуя общую концепцию застройки и архитектурный стиль в целом, следует отметить, что мы имеем дело с памятником, вобравшим в себя черты разных национальных традиций — или, точнее, демонстрирующим признаки как национальной художественной школы, так и интернациональной по духу архитектурной практики. Их совмещение объясняется тем, что на протяжении всей истории монастыря до начала XX века здесь трудились как местные мастера, так и приглашенные китайские зодчие и мастера прикладного искусства. Благодаря их совместным усилиям, дающим основание говорить о синтезе разных творческих подходов, типичных для различных школ, возникло уникальное художественное явление, определяемое исследователями как «монгольско-китайский архитектурный стиль». Хотя такое обозначение характеризуется некоторой неточностью, поскольку не учитывает весьма значительного вклада монголов в формирование собственно «китайского» стиля, оно верно выражает дух единства, отличающего архитектурное решение всего комплекса монастыря Амарбаясгалант.

Традиционно важной особенностью топографического размещения монгольских буддийских монастырей является их расположение на ровных террасах речных долин, у подножий или на пологих склонах гор. На таких участках постройки оказывались надежно защищенными от ветра, находясь в благоприятных природных условиях. Такое размещение было обусловлено не только природно-климатическими факторами, но и имело важное значение для формирования пространства религиозных обрядов и медитативной практики, поскольку окружающее природное пространство, по сути, оказывалось задействованным в ходе мистериального представления, не только воздействуя на зрителя красотой и живописностью пейзажных видов, но и пробуждая в сознании образ совершенства мира и могущества Творца, вызвавшего его к жизни. Что касается общей композиционной структуры и пространственно-планировочной организации монастырей, то она в целом состоит из двух основных частей, включающих, во-первых, храмовые сооружения для проведения религиозных обрядов и, во-вторых, жилые помещения лам и разнообразные хозяйственные постройки.

Планировка и архитектурная структура монгольских монастырей в целом заметно различаются в зависимости как от физических факторов (в первую очередь природных условий местности), так и от религиозного направления или архитектурных традиций соответствующего периода, всякий раз предопределяя уникальные особенности того или иного комплекса. Традиционные монгольские монастыри нередко именуются *хүрээ*, что обозначает круговую, или концентрическую, планировочную систему, при которой главный храм располагается в центре, а вокруг него размещаются жилые помещения лам и вспомогательные храмы. Данная структура является наиболее распространенным типом организации монастырского пространства в Монголии. Вместе с тем в отдельных монастырях встречаются планировочные

2. **Главный храм монастыря Амарбаясгалант**.
XVIII–XIX вв.
Сомон Баруунбрэн, аймак Сэлэнгэ, Монголия.
Фото: А.В. Клюев, 2005

решения, характеризующиеся значительной гибкостью архитектурного мышления, когда главный храм располагается не в центре, а в западной или восточной части комплекса. Иногда же он и вовсе оказывается помещенным среди жилых построек, что на практике приводило к ослаблению общего эффекта от созерцания и переживания культовой церемонии, проходившей среди примет практической жизнедеятельности.

Что касается монастыря Амарбаясгалант, то здесь планировка всего архитектурного комплекса основана на центральной оси, где расположен главный храм, окруженный вспомогательными сооружениями, воротами и крепостными стенами, образующими единую и взаимосвязанную пространственную систему. Однако важное отличие от канонической схемы планировочного решения состоит в том, что главный храм помещен в центре квадратного по очертаниям двора, по периметру которого размещены меньшие по размеру и также квадратные дворы, образованные по преимуществу хозяйственными и жилыми постройками (их значительное количество объясняется тем фактом, что в монастыре проживало большое количество ремесленников и подсобных работников, поскольку Амарбаясгалант также был важным хозяйственным центром, игравшим важную роль в экономической жизни данного региона в качестве центра активной производственной деятельности). Такой подход, как нам представляется, можно рассматривать в качестве логичного развития основополагающего архитектурного решения, поскольку он в итоге позволял, как хорошо видно на плане, более четко выделить центральное пространство всего комплекса, одновременно служившее в качестве сакрального пространства, поскольку доминирующим элементом в нем служил храм (ил. 2).

Но в общей архитектурной концепции, в согласии с которой был возведен Амарбаясгалант, на традиционную монгольскую схему пространственной организации, усовершенствованную строителями монастыря, были наложены многочисленные конструктивные и декоративные элементы, восходящие к тибетской художественной традиции. Они выражают себя в редкой изобретательности конструктивных решений, включающих сложные технологии деревянных соединений и многоярусные кровли, а также в особенностях самобытного архитектурного стиля, выражающихся

3. **Главный храм монастыря Амарбаясгалант**. **Фрагмент: внешний декор**.
XVIII–XIX вв.
Монголия.
Фото: А.В. Клюев, 2005

в первую очередь в исключительной нарядности декоративных орнаментов и поразительно тонкой резьбе, демонстрирующих необычайно высокий профессиональный уровень выполнивших их мастеров (ил. 3). Именно в этом смысле нужно понимать тезис о том, что архитектура монастыря отличается сочетанием традиционных тибетских храмовых форм и китайских приемов с национальными художественными и эстетическими особенностями монгольского зодчества. Их соединение с отчетливостью заявляет о себе уже в облике крупного по размерам надвратного храма, чей пирамидальный по своим очертаниям силуэт выглядит типичным для монгольского зодчества. Однако редкое богатство декоративной отделки не находит аналогий в монгольском зодчестве; оно, скорее, восходит к китайской художественной традиции, где легко отыскиваются похожие орнаментальные формы и мотивы.

Схожим образом обстоит дело с главным храмом монастыря (*лавран*). Его архитектурное построение органично сочетает в себе черты китайской и тибетской художественных традиций, проявляющиеся в общем пространственно-планировочном решении, используемых конструктивных принципах и оригинальной стилистике декора. Однако на монгольской почве заимствованные элементы оказались глубоко переосмысленными в соответствии с подходом, типичным для национальной архитектурной школы. Его следы можно видеть в том, что заимствованная типология храмового здания, помещенного на высокой платформе и окруженного двухъярусной колоннадой, обогащена здесь глубоко оригинальным конструктивным решением. Суть его состоит в том, что вместо пирамидальной по очертаниям высокой конической крыши здание завершается квадратным проемом со скатами, обращенными внутрь, как в древнеримском атриуме. По углам размещены четыре полые колонны, функционирующие наподобие водосточных труб: проходя сквозь них, потоки воды через специальные отверстия в фундаменте направляются в землю. Такое устройство объясняется необходимостью освобождать верхнюю часть здания от больших масс скапливающейся воды, буквально затапливающей монастырь в сезон дождей.

Уникальная конструкция здания, разработка базовых принципов которой была осуществлена непосредственно в окружении самого Дзанабадзара, представляется тем более интересной, что в общей сложности существует всего лишь три

4. **Главный храм монастыря Амарбаясгалант. Интерьер**.
XVIII–XIX вв.
Монголия.
Фото: А.В. Клюев, 2005

5. **Главный храм монастыря Амарбаясгалант. Фрагмент: роспись потолка**.
XVIII–XIX вв.
Монголия.
Фото: А.В. Клюев, 2005

примера ее практического осуществления, включая монастырь Амарбаясгалант, где она функционирует до сих пор. С другой стороны, оформление наружных стен храма глазурованными керамическими плитами с изображениями геральдических животных (драконов, фениксов, тигров), равно как и живописная декорация интерьера с расписным потолком, где присутствуют зооморфные и флоральные мотивы, восходит к творческой практике китайских мастеров, по всей видимости, прибывших сюда по распоряжению императора — номинального главы Монголии, находившейся в статусе протектората в составе империи Цин (ил. 4, 5).

Помимо своего значения в качестве важнейшего памятника традиционной монгольской архитектуры, монастырь Амарбаясгалант также служит местом проведения зрелищных религиозных ритуалов, известных как мистерия цам. Время их распространения в Монголии приходится на период XVIII – начала XX века, на исходе которого их популярность, обусловленная повсеместным распространением буддизма (которому цам обязан своим происхождением), достигла своего пика. В эпоху существования Монгольской Народной Республики, ознаменовавшуюся ожесточенной борьбой с традиционными религиозными воззрениями и культовыми церемониями буддизма, традиция мистериальных действ оказалась под запретом — но лишь для того, чтобы снова обрести актуальность после Демократической революции 1990 года, положившей начало монгольскому национальному возрождению. С историко-культурной точки зрения мистерия цам является переходной стадией от сакрального ритуала к театральному действу [6, с. 24]. С помощью выразительных приемов, свойственных драматургическому показу, углубляется духовный смысл представления, открывающий новые семантические грани. В формальном отношении цам представляет собой комплекс религиозных ритуалов, объединенных единым местом проведения (в таком качестве служили монастыри), характером представления (танец), последовательностью совершаемых действий и составом участников, в качестве которых были по преимуществу задействованы лица духовного сословия. Объединяющим началом также можно считать ношение ярко-красочных одежд и выразительных, порой устрашающих масок различных божеств, от имени которых выступают участники представления, благодаря чему оно обретает качества повышенной зрелищности и напряженной, даже экзальтированной экспрессивности. Слагаемыми элементами ритуализованного действа, духовный смысл которого заключался в достижении эйфорического просветления и осознании собственного сближения с миром будд и бодхисаттв (здесь, возможно, проявляются шаманские истоки «сакрального театра цам» в монгольском буддизме) [6, с. 24], служили также музыкальное сопровождение (к постановкам привлекались исполнители на духовых инструментах, образовавшие подобие оркестра), костюмное облачение и обширная аксессуарная часть в виде предметов, использовавшихся участниками.

На уровне содержания являя собой выразительный пример религиозного синкретизма в виде «теснейшего переплетения ламаизма, шаманства и даже дошаманских верований» [6, с. 23], мистериальное представление цам в своем художественном выражении представляет впечатляющий образчик синтеза искусств, образуемого соединением в рамках одной постановки танца, музыки и костюмного оформления, к числу которых также следует добавить архитектуру. Традиционным местом отправления этого зрелищного ритуала служили крупные монастырские комплексы вроде монастыря Амарбаясгалант. Поэтому, не вдаваясь в рассмотрение тонкостей семантики монгольских цам, отметим то, что составляет сущность присущей им художественной задачи. Она заключалась в том, чтобы в предельно наглядном виде представить божеств буддийского пантеона, показав их не в качестве воплощения абстрактных этических понятий, но в качестве антропоморфных существ, пребывающих в том же пространственно-временном континууме, что и зрители.

При таком подходе цель религиозного обрядового действа цам состояла в сообщении признаков полноценного жизненного бытия тем сакральным образам и ритуалам (например, наказанию грешников в загробном мире), о которых в своих поучениях вещают буддийские ламы, путем визуализации вербальных образов в зрелищно яркие картины религиозной мистерии. По словам исследователя: «В качестве смыслового ядра мистериального действа выступают базовые установки буддизма. Цам при помощи языка танца визуализирует и облегчает понимание глубоких и сложных для восприятия философско-религиозных доктрин» [7, с. 72].

Ее ежегодное проведение составляет важную особенность распорядка жизни монастыря Амарбаясгалант. С тех пор как после 1990 года он вновь стал действующим, перед постоянно увеличивающимся монашеским коллективом остро встал вопрос о способах изыскания средств на поддержание монастырского комплекса. Ответ на него был найден в форме устройства пышных религиозных зрелищ, которые привлекают в монастырь множество туристов, не упускающих счастливую и редкую возможность погрузиться в атмосферу обрядового действа, исполняемого монахами, облаченными в причудливые маски и яркие костюмы. Благодаря их проведению в исторически

6. **Танец цам.**
Фото: А.В. Клюев, 2005

аутентичной обстановке у всех присутствующих возникает ощущение полного погружения в исторические реалии Монголии, как бы совмещающей в себе два совершенно разных временных пласта, принадлежащих прошлому и настоящему.

Такие представления проводятся в монастыре Амарбаясгалант поздним летом или осенью, когда после завершения сбора урожая монахи и зрители оказываются свободными от повседневных хозяйственных забот (ил. 6). Архитектурное решение ансамбля играет важную роль в организации мистерии, поскольку общая планировка, наряду со зданием главного храма и другими постройками, включает обширную площадь для проведения ритуала цам. Такая организация пространства предназначена не только для отправления культовых обрядов, но и для устройства массовых общественных мероприятий, прежде всего самой церемонии танца цам. Пространственные потоки движения от главного храма к площади, маршруты передвижения лам и расположение зрителей были тщательно продуманы, что свидетельствует о высоком уровне функциональной организации монгольской архитектуры [8, с. 80].

Само обрядовое действо происходит на фоне построек монастыря, который служит выразительным «задником» для танцевальных представлений, воплощая идею человеческого труда и мира людей среди природы, понимаемой как обитель богов. В синкретическом обрядовом действе цам оба мира, рукотворный и природно-естественный, оказываются тесно соединенными, отчего оно представляет собой своего рода «диалог между богами и людьми» [7, с. 69]. Пейзажные мотивы — горы, холмы, луга, повинуясь зрительному контрасту, как бы отступают вдаль, рисуясь в виде нечетких силуэтов у самой линии горизонта. Благодаря такому размещению всего представления в реальном пространстве зрительское внимание еще отчетливее концентрируется на особенностях хореографии или мотивах костюмного убранства, предстающих с удвоенной ясностью на обширной площадке перед храмовой стеной.

Ритуальный танец обычно разыгрывается непосредственно перед монастырской стеной, на территории, где на земле можно видеть очертания круга, обладающего сакральным значением в традиционных культурах Центральной Азии: здесь он выражает космогонические и космогенетические

представления [9]. Символ бесконечности, он (так же как и сам обряд цам) представляет собой зрительное выражение буддийской концепции круга сансары — бесконечного цикла перерождений, осуществляемых в соответствии с принципом кармы как воздаяния за совершенные дела, добрые и злые. В центре круга располагается открытая палатка, покрытая нарядным ярко-синим пологом, где помещаются различные атрибуты, задействованные в ходе спектакля. Напротив нее, по другую сторону от входа в монастырь, находится вторая палатка, где сидят музыканты, аккомпанирующие танцевальным движениям и задающие монотонный ритм скольжения по кругу фигур в ярких костюмах. Таким образом, в предельно наглядной форме здесь представлен синтез разных искусств в рамках мистериальных представлений, разыгрываемых в монастыре.

В контексте мистериального действа цам сама пространственная структура монастыря обретает глубокое символическое содержание. Центральный храм символизирует обитель Будды, тогда как площадь цам представляет собой пространство очищения от грехов, а соединяющий их путь знаменует духовное просветление и внутреннее развитие [10, с. 68]. Просторное решение храмового двора и площади Цам обеспечивает удобство обзора для зрителей во время религиозных церемоний и гармонично соединяет внутреннее и внешнее пространства. Благодаря этому искусство танца оказывается тесно связанным с планировкой монастыря, определяя направление движения лам и символическую последовательность ритуала, что способствует глубокому восприятию религиозного содержания [10, с. 102].

Заключение

Уникальность архитектурного комплекса монастыря Амарбаясгалант состоит в совмещении разных национальных традиций зодчества на основе монгольской практики возведения культовых зданий. Пространство проведения ритуала цам обладает в нем важными особенностями, неразрывно связанными с общей планировочной структурой монастыря, архитектурным единством его застройки и символикой религиозных обрядов. Данное пространство представляет собой не только место совершения церемонии, но и центральную часть монастырского комплекса, формирующую духовное единство верующих. Тесная взаимосвязь пространства проведения ритуала цам с архитектурной структурой монастыря создает целостную систему, в которой центральная ось, берущая начало от главного храма, направления движения лам и последовательность ритуальных действий образуют единую пространственно-символическую композицию. Это позволяет рассматривать монастырское пространство как живое выражение культурной традиции, объединяющее религиозное содержание, архитектурные решения и этнокультурное наследие в едином художественном образе. В целом архитектурный комплекс Амарбаясгалант служит ярким примером гармоничного единства буддийской архитектуры и ритуальной практики Монголии и может рассматриваться как особо значимое культурное наследие и важный объект для дальнейших исследований взаимосвязи зодчества, религии и традиционной культуры.

Список источников

1. Sermier C. Mongolia: Empire of the steppes. Hong-Kong: Odyssey Books & Maps, 2002. 320 p.
2. Steinhard N.S. Borders of Chinese architecture. Harvard: University Press, 2022. 320 p. https://doi.org/10.4159/9780674269583.
3. Цултэм Н. Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар. Улан-Батор: Госиздательство, 1982. 126 с.
4. Шишин М.Ю. Дзанабадзар — духовная вершина Монголии // Искусство Евразии. 2016. № 1 (2). С. 20–28. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002.
5. Сыртыпова С.-Х.Д. Код Дзанабазара (1635–1723): монгольский стиль и кочевническая эстетика в буддийском искусстве Ваджраяны. М.: Институт Востоковедения РАН, 2023. 415 с.
6. Батнасангийн С. Мистериально-эпические истоки монгольского театра // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69. С. 22–25.
7. Ли Ван. Символические и аллегорические образы языка танца цам // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 2 (91). С. 69–80.
8. Банзрагч Ч., Сайнхүү Б. Монголын хүрээ хийдийн түүх. Улаанбаатар: Соёмбо-пресс, 2004. 435 х.
9. Абаева Л.Л. Семантика круга и традиционное мировоззрение народов Центральной Азии в контексте буддийской религиозной культуры // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. № 14 (1). С. 114–119.
10. Өлзий Ж. Монголын дурсгалт уран барилгуудын түүхээс. Улаанбаатар: Соёмбо, 1992. 208 х.

References

1. Sermier, C. (2002) *Mongolia: Empire of the steppes*. Hong Kong: Odyssey Books & Maps.
2. Steinhardt, N.S. (2022) *Borders of Chinese architecture*. Cambridge, MA: Harvard University Press. doi:10.4159/9780674269583.
3. Tsultem, N. (1982) *The eminent Mongolian sculptor G. Zanabazar*. Ulaanbaatar: State Publishing House. (In Russ.)
4. Shishin, M.Yu. (2016) 'Zanabazar — spiritual top of Mongolia', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 20–28. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002. (In Russ.)
5. Syrtypova, S.-Kh.D. (2023) *The Zanabazar code (1635–1723): Mongolian style and nomadic aesthetics in Vajrayana Buddhist art*. Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
6. Batnasangiin, S. (2008) 'Mysterial and epic origins of the Mongolian theatre', *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (69), pp. 22–25. (In Russ.)
7. Li, Wang (2024) 'Symbolic and allegorical images of the Tsam dance language', *Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet*, (2), pp. 69–80. (In Russ.)
8. Banzragch, Ch. and Sainkhuu, B. (2004) *History of Mongolian monasteries*. Ulaanbaatar: Soyombo Press. (In Mong.)
9. Abaeva, L.L. (2014) 'Semantics of circle and traditional worldview of the peoples of Central Asia in context of the Buddhist religious culture', *Buryat State University Bulletin*, (14), pp. 114–119. (In Russ.)
10. Ölziy, Zh. (1992) *From the history of Mongolian monumental architecture*. Ulaanbaatar: Soyombo Publ. (In Mong.)

Информация об авторах

Дайчингийн Боргил, докторант, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, 853820969@qq.com.

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, fineart.mongolia@gmail.com

Information about the authors

Daichingiyn Borgel, Doctorate student, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, 853820969@qq.com.

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, fineart.mongolia@gmail.com

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

Статья поступила в редакцию 30.03.2026; одобрена после рецензирования 14.04.2026; принята к публикации 16.04.2026.

The article was received by the editorial board on 30 March 2026; approved after reviewing on 14 April 2026; accepted for publication on 16 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 104–123. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 104–123. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 728.03:72.025.4(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.006

Реставрация архитектурных построек района Хуэйчжоу: практика восстановления дома Шу Гоаня

Ван Сянь

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация
174316291@qq.com, SPIN-код (Science Index): 9152-8230

Воронова Мария Викторовна

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация
gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-код (Science Index): 4313-2084

Аннотация. Статья посвящена системному анализу подходов к реставрации и сохранению архитектурного наследия исторического региона Хуэйчжоу (Китай) на примере практики восстановления дома Шу Гоаня. Исследование фокусируется на объектах, созданных в период с XVI по начало XX века, в эпоху расцвета хуэйчжоуской купеческой культуры, с детальным научно-практическим разбором процесса реставрации указанного памятника. Для проведения исследования были задействованы историко-хронологический метод, эмпирические методы (натурное обследование, метод мониторинга, интервьюирование), а также сравнительно-сопоставительный и проблемный анализ. Материалами для данного исследования послужили архитектурные объекты исторического региона Хуэйчжоу, созданные в период с XVI по начало XX века, включая детально изучаемый дом Шу Гоаня. Эмпирическую базу составили данные натурных обследований, зафиксировавших физическую деградацию материалов и состояние исторической среды. Источниковую базу работы представляют документальные материалы по государственной охране памятников, проекты адаптивной реконструкции и музеефикации, а также данные социоэкономического анализа, касающиеся вопросов управления наследием и дробления прав собственности на памятники такого типа.

В работе дана структурно-типологическая характеристика хуэйчжоуской архитектуры, чьи аутентичные черты, сформировавшиеся в указанный период, определяются комбинированной деревянно-каменной конструкцией, внутренней планировкой с замкнутыми дворами («саньхэюань», «сыхэюань»), экологически сбалансированной организацией поселений и их социокультурной функцией как центров клановой жизни. Данное наследие сталкивается с комплексом современных вызовов: физической деградацией материалов, функциональным устареванием пространств, нарушением исторической среды поселений и сложностями управления, обусловленными дроблением прав собственности. В исследовании классифицированы современные практики сохранения, среди которых выделены три модели: государственная охрана памятников; адаптивная реконструкция с приспособлением под новые функции; музеефикация и историческая реконструкция, вплоть до переноса объектов. В качестве примера детально рассмотрен

© Ван Сянь, Воронова М.В., 2026

проект реставрации дома Шу Гоаня, в рамках которого апробированы такие инструменты, как многоуровневая оценка культурной ценности с учетом периода постройки, применение цифровых технологий документирования и моделирования, а также функционально-пространственная оптимизация, учитывающая историческую планировку. Выводы исследования формируют теоретико-методическую базу для разработки стратегий устойчивого развития и современного приспособления архитектурного наследия Хуэйчжоу с учетом его историко-хронологического контекста.
Ключевые слова: архитектура района Хуэйчжоу, Китай, дом Шу Гоаня, реставрация, адаптивная реконструкция, музеефикация, цифровое документирование

Финансирование: работа выполнена при поддержке гранта в области гуманитарных и социальных наук университетов провинции Аньхой (КНР) «Инновации и применение Хуэйчжоуской трехуровневой резьбы в экологическом дизайне с точки зрения инициативы “Один пояс — один путь”» (SK2020A0068).

Для цитирования: Ван Сянь, Воронова М.В. Реставрация архитектурных построек района Хуэйчжоу: практика восстановления дома Шу Гоаня // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 104–123. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1310.

Original article

Restoration of architectural buildings in the Huizhou area: the practice of restoring the Shu Guoan House

Wang Xian

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
174316291@qq.com, SPIN-code (Science Index): 9152-8230

Maria V. Voronova

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-code (Science Index): 4313-2084

Abstract. The article is devoted to a systematic analysis of approaches to the restoration and conservation of the architectural heritage of the historical region of Huizhou (China), through the case of the restoration practice of the Shu Guoan house. The research focuses on structures built from the 16th to the early 20th century, during the peak of Huizhou merchant culture. This chronological classification directly influences restoration approaches, as it dictates the authentic construction materials, techniques and layout solutions that require specific conservation methods. The study employed a range of methods, including the historical-chronological method, empirical methods (field surveys, monitoring and interviewing), as well as comparative and problem-based analysis. The research material comprises the architectural objects of the historical Huizhou region constructed between the 16th and early 20th centuries, with a particular focus on the thoroughly examined Shu Guoan House. The empirical data consists of field survey findings documenting the physical degradation of materials and the condition of the historical environment. The source material includes documentary records on state heritage

protection, adaptive reuse and museumification projects, alongside socio-economic data concerning heritage management and the fragmentation of property rights.
Using a historical-chronological approach, three key stages in the development of conservation practices are identified. The study also provides a structural and typological analysis of Huizhou architecture, whose authentic features, formed during the aforementioned period, are defined by a combined timber-and-stone structural system, an internal layout with enclosed courtyards (sanheyuan and siheyuan), an ecologically balanced organization of settlements and their socio-cultural function as centres of clan life. This heritage is noted to face a range of contemporary challenges, including the physical degradation of materials, functional obsolescence of spaces, disruption of the historical settlement environment and management complexities caused by fragmented property rights. Current preservation practices are classified into three distinct models: state protection of heritage sites; adaptive reuse for new functions, as exemplified by boutique hotels; museumification and historical reconstruction, including the relocation of structures. The restoration project of the Shu Guoan House is examined as a detailed case study, demonstrating the application of tools such as a multi-level cultural value assessment based on the period of construction, digital documentation and modelling technologies, alongside functional-spatial optimization that respects the historical layout. The findings form a theoretical and methodological framework for developing strategies for the sustainable development and contemporary adaptation of the architectural heritage of Huizhou within its historical and chronological context.
Keywords: Huizhou regional architecture, China, Shu Guoan House, restoration, adaptive reuse, museumification, digital documentation

Acknowledgements: the research was supported by a grant in Humanities and Social Sciences from Anhui Provincial Universities (PRC) entitled “Innovation and Application of Huizhou Three-Level Carving in Ecological Design from the Perspective of One Belt, One Road Initiative” (SK2020A0068).

For citation: Wang, Xian and Voronova, M.V. (2026) ‘Restoration of architectural buildings in the Huizhou area: the practice of restoring the Shu Guoan House’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 104–123. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.006. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1310. (In Russ.)

Введение

Традиционная архитектура Хуэйчжоу[1], включенная в список Всемирного наследия ЮНЕСКО (деревни Сиди и Хунцунь), представляет собой уникальный образец регионального китайского зодчества, отражающий единство природного ландшафта, социальной организации и строительных технологий. Актуальность ее реставрации обусловлена угрозами сохранности, социально-экономическим контекстом и методологической потребностью.

Тема исследования традиционной архитектуры Хуэйчжоу получила освещение в трудах китайских и зарубежных ученых последних лет. Так, диссертация Фу Цзюня (付俊, 2020) представляет собой системную работу, отражающую современные тенденции в охране наследия. Автор переходит от узко-архитектурных и консервационных задач к более широкой парадигме устойчивого сохранения и интеграции архитектурного наследия в современную экономику [1].

Искусствоведческий аспект затронут в совместной работе Ян Тао и С.А. Митасовой, где авторы рассмотрели факторы зарождения и развития архитектурной резьбы Хуэйчжоу [2]. Лю Чуаньхан в своей публикации сместила акцент на художественные характеристики стиля Хуэй [3]. Структурно-типологическим особенностям традиционного деревянного зодчества посвящена статья Лю Юйтяня и Фэн Цинчэна (刘羽天, 冯庆成, 2023) [4], сфокусированная на жилых домах типа «Икэинь». Пространственно-географический и градостроительный анализ представлен в исследовании Юань Синя и Чжан Даньлэй (袁欣, 张丹蕾, 2023): авторы переходят от изучения отдельных объектов к комплексному анализу исторического поселения [5]. Такой целостный подход к охране наследия сегодня признан ведущим во всем мире.

[1] Архитектура района Хуэйчжоу в основном представлена древними постройками, которые образуют комплекс жилого зодчества с яркими региональными особенностями и культурной спецификой, расположенный в исторической области Хуэйчжоу (ныне город Хуаншань и уезд Цзиси в провинции Аньхой, а также уезд Уюань в провинции Цзянси) Китая.

В современной русскоязычной научной литературе тема реставрации архитектурного наследия района Хуэйчжоу освещена недостаточно. Однако в актуальной международной повестке она представлена глубокими системными исследованиями на китайском языке, которые требуют соотнесения с результатами настоящей работы. Отсутствие в российской науке комплексного анализа подходов к консервации объектов данного региона делает необходимым обращение к первоисточникам. Научная новизна исследования должна верифицироваться в контексте мирового интеллектуального ландшафта, активно формирующегося современными трудами китайских ученых. Выход за рамки русскоязычной историографии позволяет точнее обозначить существующую лакуну, которая заключается в методологической фрагментарности при оценке, реставрации и адаптации сильно деградировавших памятников деревянно-каменного зодчества к вызовам современной среды. Традиционно исследовательские подходы разделены: точные инженерно-цифровые методы фиксации существуют отдельно от живого практического опыта мастеров-реставраторов, а жесткая консервация объектов часто вступает в неразрешимый конфликт с их экономической рентабельностью в условиях сельских территорий. Теоретико-методологической основой для целостного подхода, фокусирующегося на сохранении исторической среды поселения, а не на отдельных объектах, послужат труды ключевых представителей российской школы реставрации. Фундаментальные принципы сохранения архитектурных ансамблей и историко-культурной среды были систематизированы в работах О.И. Пруцына, В.В. Кириллова и их коллег [6]. Пространственной организации исторического поселения как комплексного градостроительного объекта посвящены исследования А.С. Щенкова, актуализирующие вопросы сохранения и восстановления городской ткани в ее целостности [7]. Анализ современной исследовательской литературы выявляет значительную методологическую лакуну. Существующие исследования фрагментарны и сосредоточены на отдельных аспектах. В современном научном пространстве отсутствует работа, которая бы синтезировала все уровни в единую, последовательную систему реставрации и наглядно демонстрировала ее применение на комплексном примере одного или нескольких репрезентативных объектов.

Целью исследования является системный анализ подходов к реставрации и сохранению архитектурного наследия исторического региона Хуэйчжоу (Китай), сформировавшегося в эпоху расцвета купеческой культуры (XVI – начало XX века). Особое внимание уделяется выявлению эффективных методов сохранения и адаптации памятников к современным условиям в контексте физических, функциональных и социальных вызовов.

Для достижения поставленной цели в работе поставлены следующие задачи. Во-первых, выявить и охарактеризовать ключевые этапы развития консервационной практики в регионе Хуэйчжоу. Во-вторых, определить структурно-типологические особенности хуэйчжоуской архитектуры как объекта реставрационного вмешательства. В-третьих, классифицировать и проанализировать современные подходы к сохранению архитектурного наследия в данном регионе. В-четвертых, выявить и систематизировать основные проблемы реставрации, обусловленные физическими, функциональными и социальными факторами. В-пятых, проанализировать реализацию целостного реставрационного подхода на примере восстановления дома Шу Гоаня и оценить ее эффективность.

Методологическая база исследования включает историко-хронологический метод, который позволил выделить три ключевых этапа в развитии консервационной практики в регионе. Эмпирические методы (натурное обследование, метод мониторинга, интервьюирование) легли в основу сбора данных о современном состоянии памятников. На основе собранного материала с помощью сравнительно-сопоставительного и проблемного анализов были выявлены и классифицированы основные противоречия и трудности реставрации.

Научная новизна настоящего исследования заключается в выявлении и восполнении разрыва между китайским и русскоязычным научными дискурсами по реставрации архитектурного наследия района Хуэйчжоу. В глобальном академическом контексте данная проблематика получила глубокую и системную разработку, в частности в китайских исследованиях (Сунь Дифана, Фу Цзюня и др.), тогда как в русскоязычной науке до настоящего времени не произошло рецепции этих подходов. Таким образом, новизна работы состоит в решении взаимосвязанных задач: во-первых, в систематизации подходов, разработанных в китайской научной традиции; во-вторых, в адаптации этих подходов к русскоязычной научной парадигме; в-третьих, в применении данной методологии к конкретному примеру (дому Шу Гоаня) с получением верифицируемых результатов. Тем самым исследование вводит в русскоязычный оборот системное знание о реставрации наследия Хуэйчжоу, восполняя переводческий, аналитический и дисциплинарный разрыв между двумя научными традициями.

Реставрация архитектурных построек района Хуэйчжоу

Актуальный процесс сохранения и реставрации архитектурного наследия в районе Хуэйчжоу можно разделить на три основных этапа. Начальный период, до 1980-х годов, характеризовался выборочной реставрацией отдельных аварийных памятников и отсутствием целостной стратегии. Системный перелом произошел в 1990-х – начале 2000-х годов, когда целью стало включение деревень Сиди и Хунцунь в список ЮНЕСКО. Это потребовало перехода к комплексной реставрации, направленной на сохранение всей исторической среды: планировки, гидросистемы и ландшафта. Важным фактором стало развитие туризма, который обеспечил финансирование работ и экономическое развитие территории, что инициировало новые и углубленные поиски методов сохранения.

Современный этап сохранения архитектурного наследия Хуэйчжоу — это многосубъектная модель с участием государства, бизнеса, экспертов и местных жителей. Система использует новые подходы: привлечение частного капитала, «микрорегенерацию»[2] (бережное точечное обновление) и создание вовлеченных сообществ, заинтересованных в сохранении наследия. Однако перед регионом стоят серьезные вызовы: поиск баланса между сохранением и развитием, защита аутентичности от влияния туризма и обеспечение устойчивого сохранения объектов. Для разработки эффективной стратегии необходимо сначала проанализировать ключевые особенности наследия Хуэйчжоу, определяющие его ценность и специфику сохранения.

Традиционная архитектура Хуэйчжоу основана на рациональном и функциональном использовании местных материалов — глины, дерева и камня. Гибкий деревянный каркас сочетается с кирпичными стенами и глинобитными перегородками. Узнаваемые ступенчатые фронтоны «матоуцян», изначально служившие для пожарной безопасности, стали важным декоративным элементом, формирующим выразительный силуэт зданий. Вся строительная практика отражает принцип «строить из того, что под рукой» [1]. Сюжеты резных украшений, заимствованные из классической литературы и искусства, воплощают конфуцианские ценности, превращая жилище в пространство культурного и нравственного воспитания.

При реставрации архитектурного наследия Хуэйчжоу специалисты сталкиваются с несколькими ключевыми проблемами. Основная связана с недолговечностью традиционных материалов: деревянный каркас уязвим для гниения и вредителей, кирпич и камень разрушаются под воздействием атмосферных явлений, а изящная резьба быстро утрачивает четкость. Вторая проблема — это конфликт аутентичной планировки, рассчитанной на большие семьи, с потребностями современных малых домохозяйств, что ведет к несанкционированным переделкам или заброшенности зданий. Третья заключается в нарушении целостности исторической среды из-за прокладки современной инфраструктуры, засорения водоемов и возведения диссонирующих новых построек. Четвертая проблема — это утрата зданиями их исконной социальной функции, а также крайне затрудненное согласование ремонта из-за дробления прав собственности между множеством наследников, что приводит к постепенному разрушению объектов.

Модели охраны архитектуры Хуэйчжоу включают три категории. Первая и ключевая — государственная реставрация, применяемая к памятникам национального значения и объектам Всемирного наследия (Сиди, 西递; Хунцунь, 宏村). Этот научный подход включает тщательное изучение исторических источников, конструкции и материалов. Основная цель состоит в сохранении аутентичности, при котором утраченные элементы воссоздаются традиционными методами, новые элементы четко отличимы, а все изменения обратимы. В рамках этих правил допускается адаптация зданий для культурного туризма (выставки, информационные центры).

При осуществлении реставрации согласно законодательству Китайской Народной Республики необходимо руководствоваться следующими документами: «Правилами охраны старинных памятников Китая» (1930)[3], «Законом об охране культурных реликвий» (1982)[4] в актуальной редакции (2024)[5], «Положением об охране древних

[2] Микрорегенерация (англ. *micro-regeneration* или *micro-renewal*, кит. 微更新 — вэй гэнсинь) — это современный градостроительный подход, который зародился в Китае (первоначально в Шанхае и Гуанчжоу). Концепция базируется на теории органического обновления города известного китайского архитектора У Лянъюна. Город рассматривается как живой организм, где вместо масштабного сноса и перестройки применяются точечные вмешательства, направленные на сохранение и органичное обновление городской среды [8].

[3] Закон о сохранении памятников старины Китайской Республики (古物保存法) / вступил в силу 15 июня 1930 г. Нанкин: [б. и.], 1930. 14 ст. (На кит. яз.)

[4] Закон КНР об охране культурных реликвий (中华人民共和国文物保护法) / принят 19 нояб. 1982 г. Пекин: Изд-во юридической литературы (法律出版社), 1982. 24 с. (На кит. яз.)

[5] Закон КНР об охране культурных реликвий (中华人民共和国文物保护法) / принят 19 нояб. 1982 г.; в ред. от 8 нояб. 2024 г. // Жэньминь жибао (人民日报). 2025. 8 янв. (№ 15). (На кит. яз.)

жилых домов в южной части провинции Аньхой» (1997)[6], «Принципами охраны памятников культуры Китая» (2015)[7] и «Положением об охране старинной архитектуры Хуэйчжоу» (2018)[8].

До начала реставрации проводят обязательные исследования: инженерно-геодезические замеры, изучение исторических источников (документы, изображения) и устные опросы жителей. Экспертную оценку осуществляют государственные организации под руководством органов управления культурными реликвиями (Государственное управление по охране культурного наследия КНР, 国家文物局; Государственный или провинциальный экспертный комитет по охране культурных реликвий, 国家/省文物局专家委员会; лицензированные институты). В состав экспертной комиссии входят архитекторы-реставраторы, историки, инженеры, археологи, химики, технологи и социологи [9].

Степень вмешательства определяется на основе классификации повреждений и исторической ценности здания согласно нормативу GB/T 50165–2020[9]. Ключевые параметры оценки включают процент повреждения несущих конструкций (поражение насекомыми, трещины, прогибы), отклонение стен, степень выветривания древесины, а также деформацию кровли (площадь протечек, повреждение обрешетки и черепицы) [10].

Ключевые оценочные параметры технического состояния конструкций таковы. Во-первых, оценивается процент повреждения основных несущих конструкций (колонн, балок, перекладин), а именно: поражение древоразрушающими насекомыми, растрескивание, величина прогиба; отклонение стен от вертикали, наличие пустот и отслоений в древесине, глубина выветривания; общая деформация кровли (площадь протечек, процент повреждения обрешетки и черепицы). Во-вторых, оцениваются глубина и площадь поражения деревянных элементов (колонн, столбов, опор, продольных и поперечных балок) насекомыми и гнилью (обычно классифицируется как легкое — <10%, среднее — 10–30%, тяжелое — >30%); толщина выветривания и площадь засоления кирпичных и каменных конструкций; площадь выцветания, отслаивания и загрязнения полихромной росписи и резьбы (см. норматив GB/T 50165–2020). При реставрации деревянных конструкций следует применять традиционные технологии, такие как «наращивание» (墩接) и «врезка» (镶补), избегая полной замены элементов. Для восстановления стен необходимо использовать кирпич из оригинального месторождения глин и известковый раствор. Категорически запрещено применение цементной штукатурки.

Реставрация полихромной росписи ограничивается укреплением отслаивающихся и отпадающих фрагментов. Принципиально не допускается полная замена красочного слоя; если переписывание неизбежно, оно должно основываться на точных исторических свидетельствах.

Ярким примером служит реставрация Академии Чжушань (竹山书院). На основе архивных данных были восстановлены ее главные залы, полностью сохранена историческая планировка и благоустроена окружающая территория. При этом здание было оснащено необходимыми современными системами (электро- и водоснабжения, пожарной безопасности) и открыто для посещения. Такой подход не только спас памятник от разрушения, но и дал ему новую жизнь, превратив в культурный центр, который рассказывает об истории местных академий и одновременно служит площадкой для современных образовательных и туристических программ (ил. 1–2).

Второй подход заключается в адаптивном использовании объектов с внедрением новых функций. Он применяется к многочисленным историческим постройкам, которые не имеют официального охранного статуса, но сохраняют элементы аутентичности и несут определенное историческое значение. Основное требование здесь — сохранение базовой архитектурной формы и пространственной структуры здания при допущении лишь ограниченных локальных изменений для удовлетворения современных функциональных требований. Эти вмешательства не должны нарушать традиционный облик архитектуры и целостность окружающей застройки. Так, старинный родовой храм в деревне Пиншань (屏山村) с более чем 300-летней историей был преобразован в гостевой дом «Императорская стража» (御前侍卫, «Юйцянь шивэй») (ил. 3–4) [9, p. 57].

[6] Положение провинции Аньхой об охране старинных жилых домов в южной части провинции (Ваньнань) (安徽省皖南古民居保护条例) / вступило в силу 1 янв. 1998 г. Хэфэй: [б. и.], 1997. 18 с. (На кит. яз.)

[7] Принципы охраны памятников культуры Китая (中国文物古迹保护准则, Principles for the Conservation of Heritage Sites in China) / разработаны Китайским национальным комитетом ICOMOS; приняты в 2000 г.; в ред. 2015 г. Пекин: Изд-во культурных реликвий (文物出版社), 2015. 115 с. (На кит. и англ. яз.)

[8] Положение городского округа Хуаншань об охране старинной архитектуры Хуэйчжоу (黄山市徽州古建筑保护条例) / вступило в силу 18 янв. 2018 г. // 黄山市人民政府 : [официальный сайт Народного правительства городского округа Хуаншань]. URL: https://www.huangshan.gov.cn (дата обращения: 23.12.2025). (На кит. яз.)

[9] Технические стандарты на техническое обслуживание, ремонт и усиление деревянных конструкций древних зданий: национальный стандарт Китайской Народной Республики GB/T 50165-2020 (古建筑木结构维护与加固技术标准) / вступили в силу с 1 марта 2021 г. Пекин: Изд-во стандартов строительной промышленности Китая (中国建筑工业出版社), 2020. XIV, 179 с.: ил., табл. (На кит. яз.)

Несмотря на новую функцию, традиционная планировка объекта была сохранена. В ходе комплексной модернизации осуществлены прокладка инженерных сетей, усиление сейсмоустойчивости, улучшение гидро- и теплоизоляции, благоустройство внутреннего двора и обновление системы освещения. В настоящее время комплекс включает жилые номера, ресторан, бар и конференц-зал. Подобный подход обеспечивает переход от монотонного экскурсионного туризма к разнообразию форматов, стимулируя развитие региона за счет интеграции рекреационной функции в сельскую среду [9, p. 74].

Технические аспекты реставрации резьбы по дереву направлены на противодействие биоповреждениям (насекомыми-древоточцами, грибковой гнилью) и контроль уровня влажности среды; при стыковке фрагментов необходимо учитывать направление волокон древесины. Художественные критерии реставрации резьбы по дереву сосредоточены на сохранении общего стилистического соответствия местному декоративно-прикладному искусству — силе линий, передаче глубины и воздушности ажурных элементов, локальной защите сохранившихся участков позолоты или полихромной росписи. Стилистические критерии требуют строгого следования региональной традиции «хуэйчжоуской резьбы» (徽雕), отличительными чертами которой являются: виртуозное сочетание глубокой и сквозной резьбы, придающее композиции объем и «дышащую» легкость; особый ритм линий, заимствованный из каллиграфии; а также характерный цветовой канон, где позолота или роспись подчинены общей сдержанной эстетике и никогда не перегружают форму [9, p. 64].

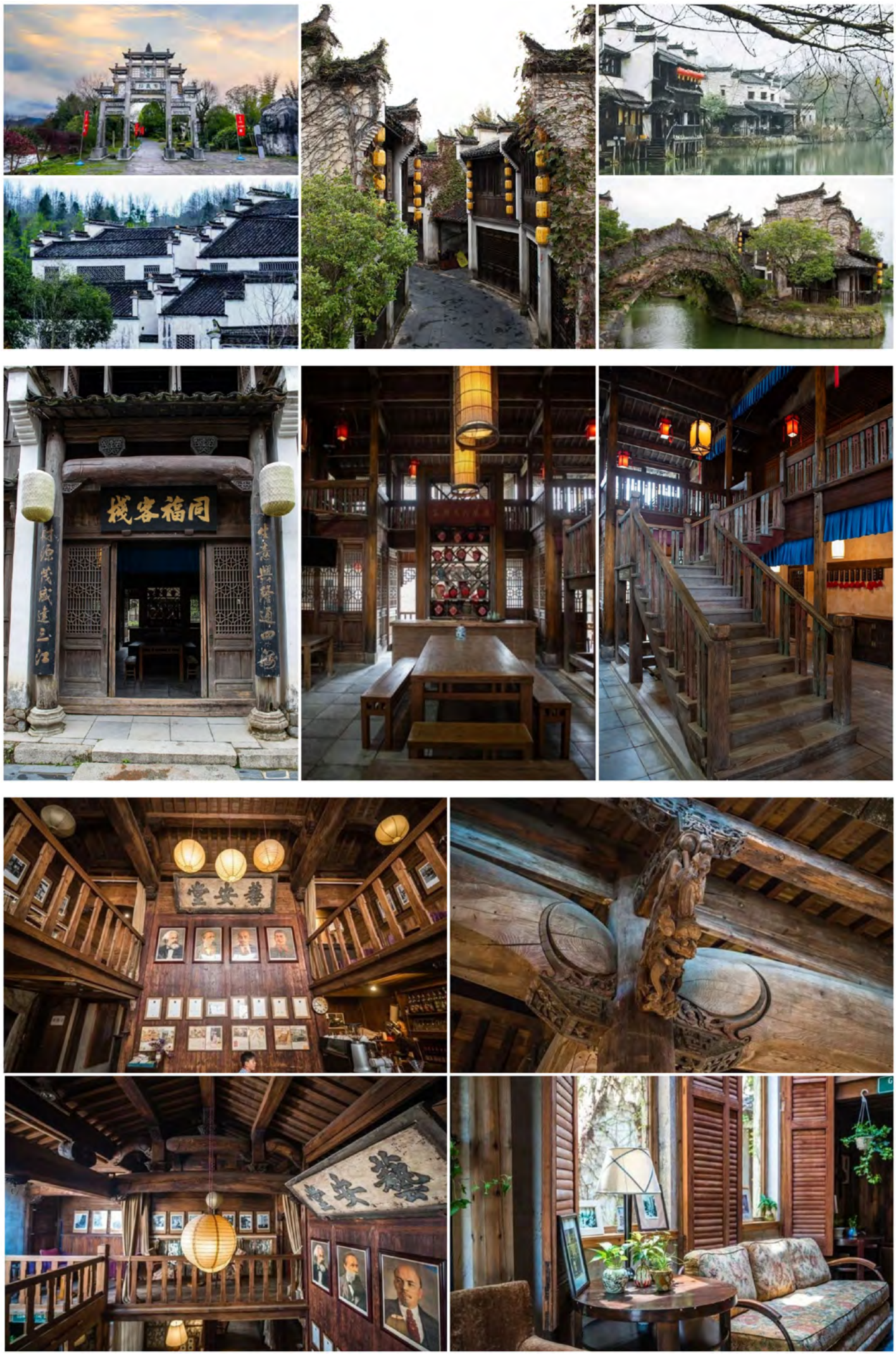
При реставрации кирпичной резьбы необходимо подбирать материалы с аналогичным водопоглощением и использовать традиционные растворы (известковый или известково-рисовый), а также сохранять фактуру, серый оттенок и четкость рельефа. Реставрация каменной резьбы требует баланса между контролем биоповреждений и укреплением трещин при сохранении пластического объема и естественной патины материала [11, p. 98]. С точки зрения искусствоведения, гостевой дом сохранил замкнутую дворовую планировку и систему внутреннего двора-колодца (*тяньцзин*) хуэйчжоуского родового храма. Внешние декоративные элементы, такие как *матоуцян* и резные кирпичные ворота, были сохранены в аутентичном виде. Внутри же в деревянную конструкцию органично вписаны современное освещение, стекло и металлические элементы, что создает контрастное сочетание между старым и новым. Благодаря такому подходу родовой храм не утрачивает своей торжественности как общественное место. Смена

1. **План Академии Чжушань**.
Составлен автором в 2025 г.

2. **Текущее состояние Академии Чжушань**.
XVIII в.
Автор фото: Ван Сянь, 2021 г.

3. **Гостевой дом в деревне Пиншань до начала работ и в процессе реставрации в 2019 г.**
XVIII в.
Автор фото: Ван Сянь

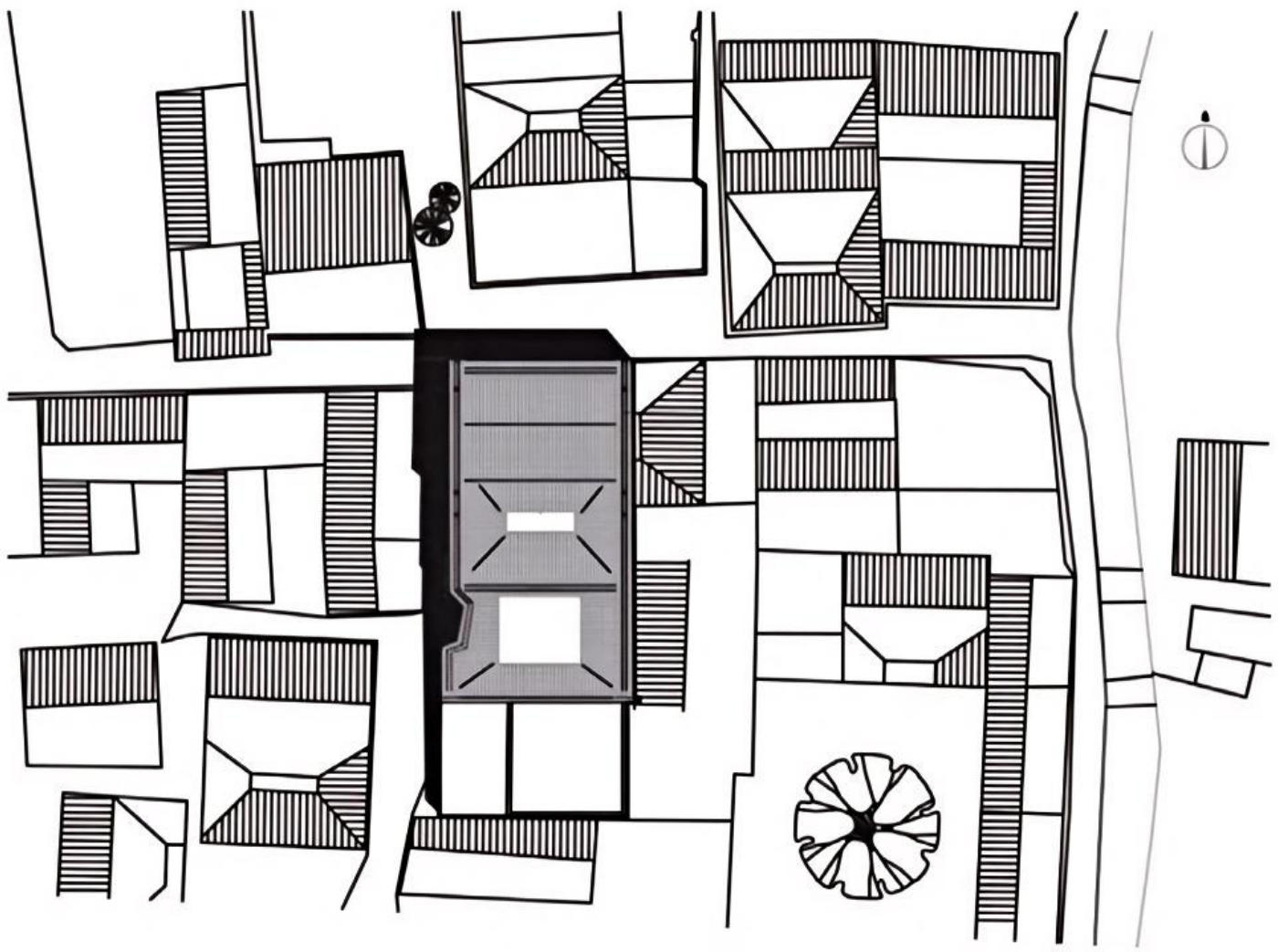
4. **Гостевой дом в деревне Пиншань после реставрации в 2015 г.**
1 — вид сверху;
2 — главный вход;
3, 4 — конференц-зал;
5 — зона отдыха;
6 — внутренний дворик;
7 — интерьер;
8, 9 — гостевые комнаты.
Автор фото: Ван Сянь, 2019 г.



5. **Кинодеревня Сюли в Хунцуне**.
Автор фото: Ван Сянь, 2021 г.

6. **Гостиница «Тунфу» (同福客栈) в кинодеревне Сюли**.
Автор фото: Ван Сянь, 2021г.

7. **Кафе в кинодеревне Сюли**.
Автор фото: Ван Сянь, 2021 г.



8. **Генеральный план усадьбы Шу Гоаня**. Составлен автором в 2025 г.

функции наполняет его новым культурным смыслом, превращая в пространство, где традиционная архитектура встречается с современным укладом жизни [9, p. 69].

Третий подход, сохранение с реконструкцией, применяется к сильно поврежденным ценным зданиям без охранного статуса. Они перемещаются в специализированные музеи и парки и воссоздаются с учетом планировки хуэйчжоуского поселения (водный источник, каналы, мосты, постройки). Примером служит Кинодеревня Сюли в Хунцуне (宏村镇秀里影视村), где были собраны и реконструированы старинные дома из разных частей уезда Исянь (黟县), не подлежавшие сохранению на первоначальных местах [1, p. 47]. Степень сохранения оригинального облика варьируется от точного воспроизведения до адаптации, главная цель — воссоздать традиционную архитектурную ткань и местный колорит (ил. 5–7). С точки зрения искусствоведения, деревня Сюли является классическим примером «узнаваемой пространственной релокации» архитектуры Хуэйчжоу. В данном объекте осуществлен перенос и повторная сборка сильно разрушенных древних жилых домов, крытых галерейных мостов, водных узлов при входе в деревню (*шуйкоу*) и других архитектурных элементов. Эти фрагменты были заново скомпонованы в соответствии с традиционной планировочной структурой поселения, что позволило создать целостный «образ Хуэйчжоу» с единым стилистическим решением. Формы зданий и декоративные мотивы строго следуют принципу аутентичности. При этом пространственная функция была переосмыслена: ныне данные сооружения служат кинодекорациями и объектами туристического показа. Таким образом, предложенный метод «исторической реконструкции» позволяет не только сохранить формальное архитектурное наследие, но и наделить его новой функцией — визуальной коммуникации [1, p. 32].

В контексте общенациональной программы по возрождению сельских территорий (2024–2027) в городе Хуаншань провинции Аньхой ключевым направлением стала микрореконструкция традиционных хуэйчжоуских деревень, включающая экологическое восстановление, сохранение и адаптивное использование исторических зданий с целью трансформации поселений в туристические объекты [12, p. 21].

9. **Деревня Пиншань**. Автор схемы: Ван Сянь, 2025 г.

10. **Расположение усадьбы Шу**. Автор схемы: Ван Сянь, 2025 г.

В реставрации применяются современные методы анализа: 3D-лазерное сканирование и аэрофотосъемка для создания цифровых моделей и мониторинга изменений; инфракрасная термография для выявления скрытых дефектов, таких как отслоение штукатурки, протечки и гниение древесины; а также съемка с дронов и мультиспектральный анализ для оперативной оценки состояния кровли, включая утрату черепицы и биоповреждения.

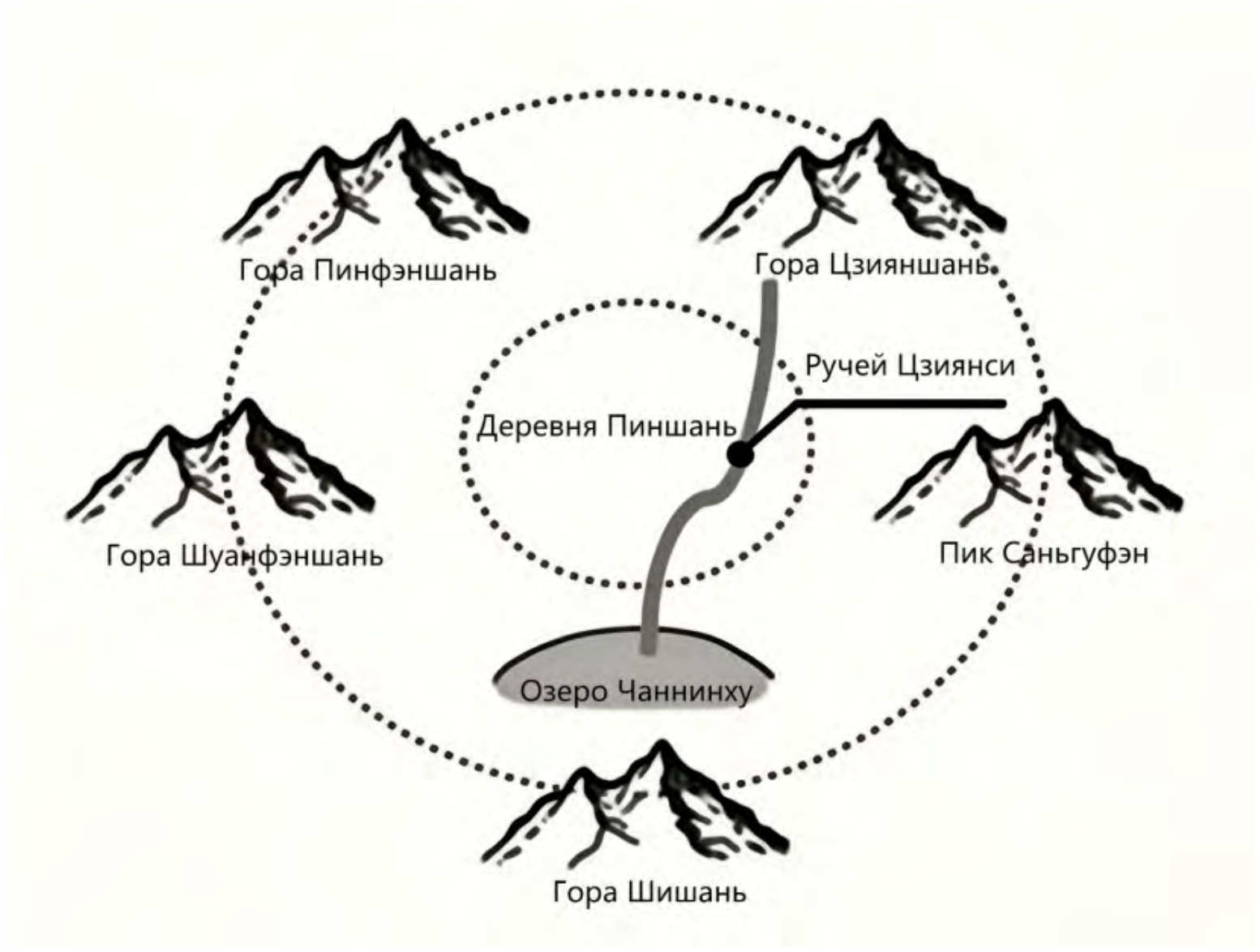
Характерной особенностью современных реставрационных технологий является переход от эмпирической оценки, основанной на опыте мастеров (глазомер, ручная проверка, простукивание), к двойной проверке, сочетающей опыт и данные инструментальных измерений. Например, для оценки степени поражения балки гнилью теперь используется не только звук при простукивании, но и анализ аномальных зон на термограмме в сочетании с количественными данными резистографа, что позволяет точно определить границы необходимого вмешательства [13, p. 21]. При реставрации допускается использование электроинструментов для предварительной черновой обработки, однако финальные, художественно значимые этапы (создание пластики линий, фактуры) выполняются только вручную традиционными инструментами. Аналогично состав известковой штукатурки подбирается на основе научного анализа, но ее нанесение и финишная отделка всегда остаются работой мастера.

В качестве примера такого подхода рассматривается жилая усадьба Шу (дом Шу Гоаня 舒国安宅). На основе созданной трехмерной цифровой модели были проанализированы его архитектурные особенности и текущее состояние, что позволило разработать стратегию сохранения и реконструкции, направленную на актуализацию наследия. Данный пример предлагает практические ориентиры для сохранения и современного использования хуэйчжоуской жилой архитектуры (ил. 8) [9, p. 71].

Усадьба Шу Гоаня расположена в деревне Пиншань рядом с деревней Хунцунь в уезде Исянь города Хуаншань провинции Аньхой (安徽省黄山市黟县宏村镇屏山村内) (ил. 9), примерно в 4 км от административного центра уезда. Построенная в конце династии Цин, она занимает общую площадь 175,7 кв. м и является родовым домом местного купца Шу Гоаня. Здание ориентировано фасадом на юг (ил. 10). В основе сооружения лежит несущий деревянный каркас; внешние стены выполнены в виде ступенчатых фронтонов (*матоуцян*) и заполнены кладкой «холодного» типа (*кундоуцян*[10]); кровля покрыта небольшой черной черепицей; общая цветовая гамма выдержана в традиционной черно-бело-серой палитре. Деревянный каркас сохранился хорошо, а его структурные элементы и резные деревянные декоративные детали отличаются высоким качеством исполнения [14, p. 147].

Под влиянием сложного рельефа местности и окружающей среды транспортная доступность деревни остается низкой, что ограничивает ее экономическое развитие. В настоящее время основными направлениями развития поселения являются художественные практики и познавательный туризм. Некоторые из проживающих здесь пожилых людей занимаются торговлей художественными материалами или содержат небольшие заведения общественного питания. Инженерная инфраструктура деревни находится на высоком уровне: обеспечено полное покрытие системами водоснабжения, электроснабжения и интернет-связи.

Ключевой архитектурной особенностью усадьбы Шу является ее местоположение. Деревня Пиншань, где расположена усадьба, характеризуется типичным для традиционного фэншуй размещением: позади нее простираются непрерывные горные

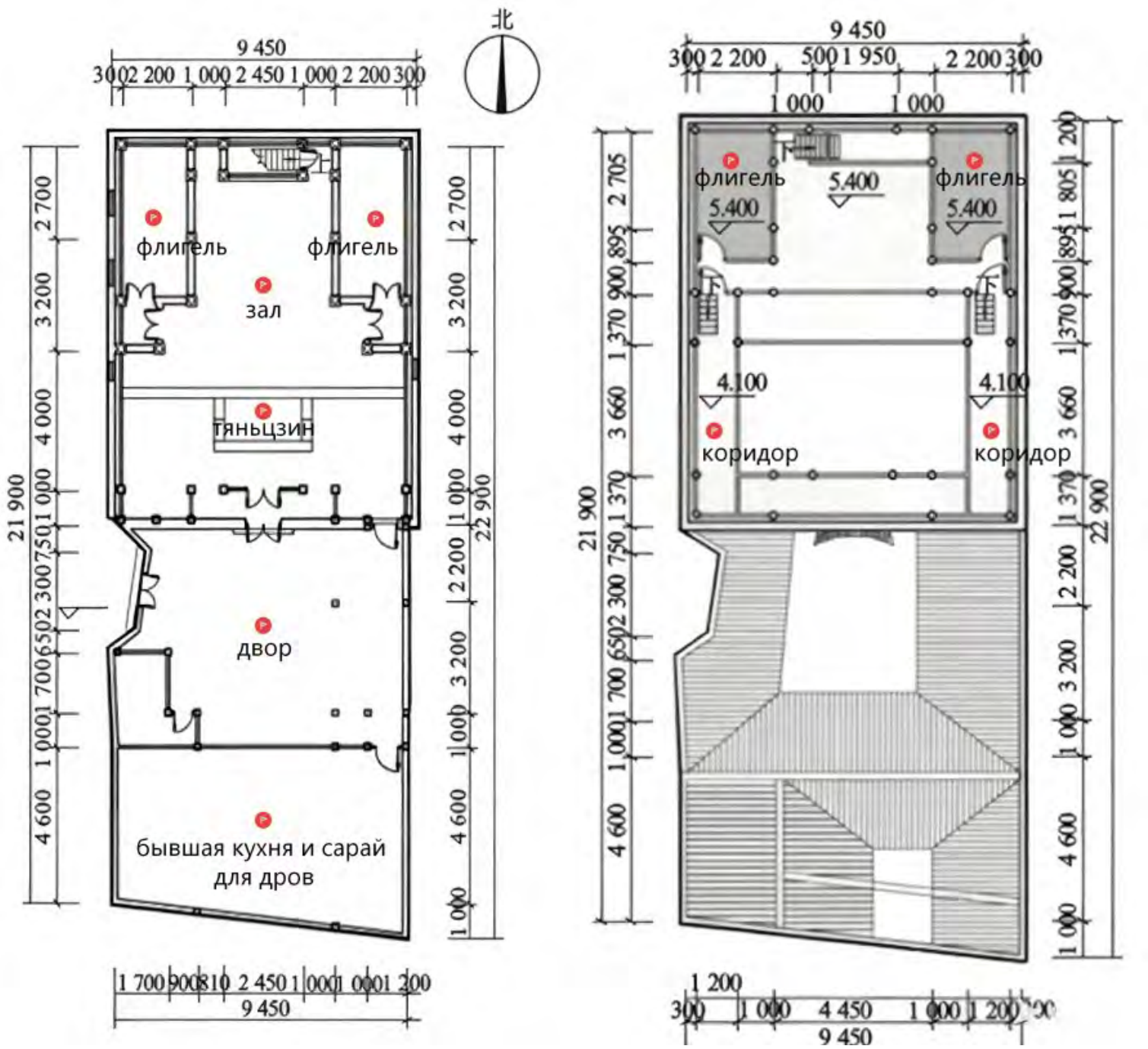


11. **Схема месторасположения деревни Пиншань, где находится усадьба Шу**.
Автор схемы: Ван Сянь, 2025 г.

12. **Деревня Пиншань в настоящее время**.
Автор фото: Ван Сянь, 2019 г.

хребты, напоминающие по форме ширму и служащие надежной опорой; перед деревней протекает небольшая река, выполняющая роль отражающего элемента; а с востока и запада ее охватывают горы Цзияньшань (吉阳山), Саньгуфэн (三姑峰) и Шуанфэншань (双凤山). Такое расположение, соответствующее формуле «спереди — отражение, сзади — опора, по бокам — охватывающие холмы», создает благоприятный микроклимат, естественным образом смягчая летнюю жару и защищая поселение от зимних ветров (ил. 11, 12) [1, p. 41].

Планировка усадьбы (ил. 13) симметрична и сбалансирована, что отражает идею гармонии «единства неба и человека». Двухэтажное здание имеет ширину 9,46 м и длину 21,90 м, а его общая



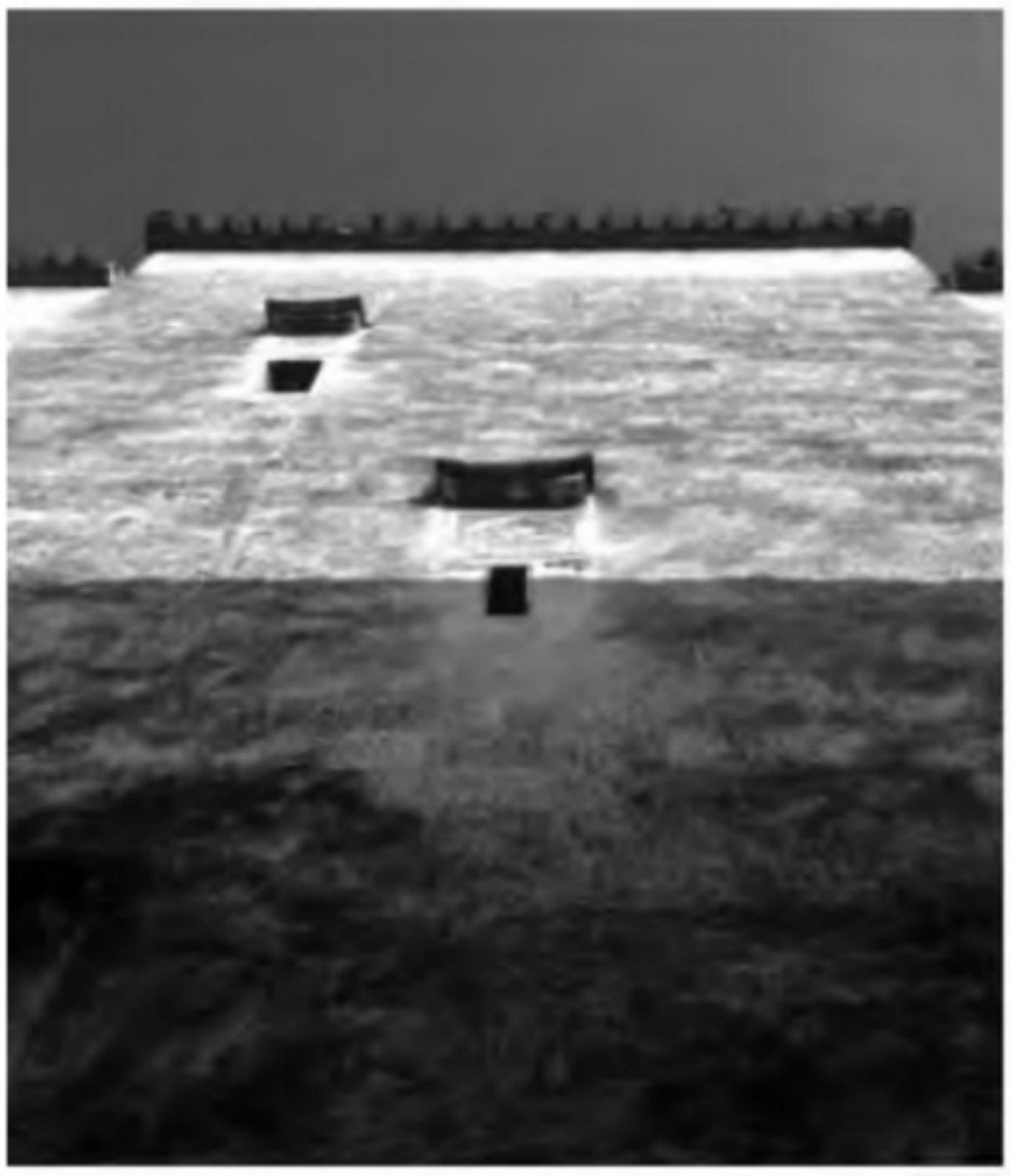
13. **Планировка усадьбы Шу**: слева — первый этаж, справа — второй. Автор: Ван Сянь, 2025 г.

площадь составляет 420,15 кв. м. Композиция включает три пролета с боковыми проходами, центральный дворик («тяньцзин»), верхний и нижний залы, входные ворота и скрытое помещение в центре. Полы выложены крупноформатным кирпичом «елочкой», а лестница расположена в глубине главного зала. Двор связан с улицей через западный выход; с южной же стороны находились ныне разрушенные хозяйственные постройки — кухня и дровяник [1, p. 87].

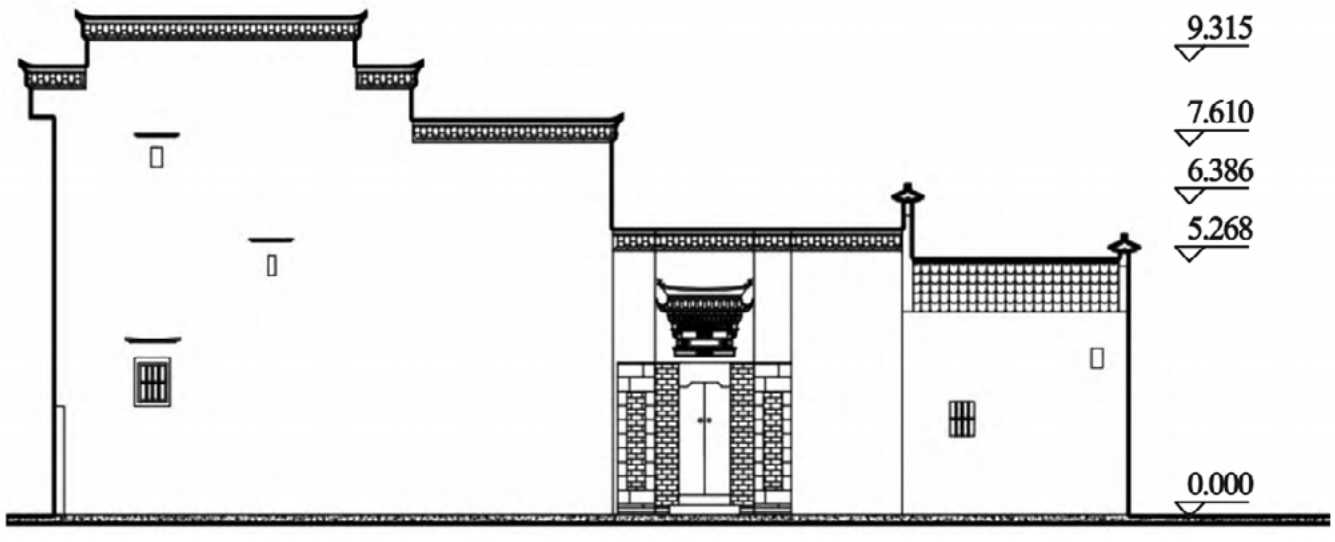
Фасадное решение усадьбы Шу характеризуется лаконичностью и функциональностью. Окна, представленные небольшими проемами точечного типа в плоскости ступенчатых фронтонов (*матоуцян*) (ил. 14–15), расположены выше уровня человеческого роста и служат в основном для естественной вентиляции. Обширные глухие поверхности стен создают выразительный контраст, подчеркивая защитную функцию и замкнутый характер традиционного жилища. При этом декоративное оформление проемов демонстрирует внимание к эстетической детали даже при минималистичном подходе. Главный вход, решенный по принципу строгой осевой симметрии с характерными загнутыми вверх завершениями, акцентирует композиционный центр фасада, одновременно смягчая его монументальность и обеспечивая визуальный баланс.

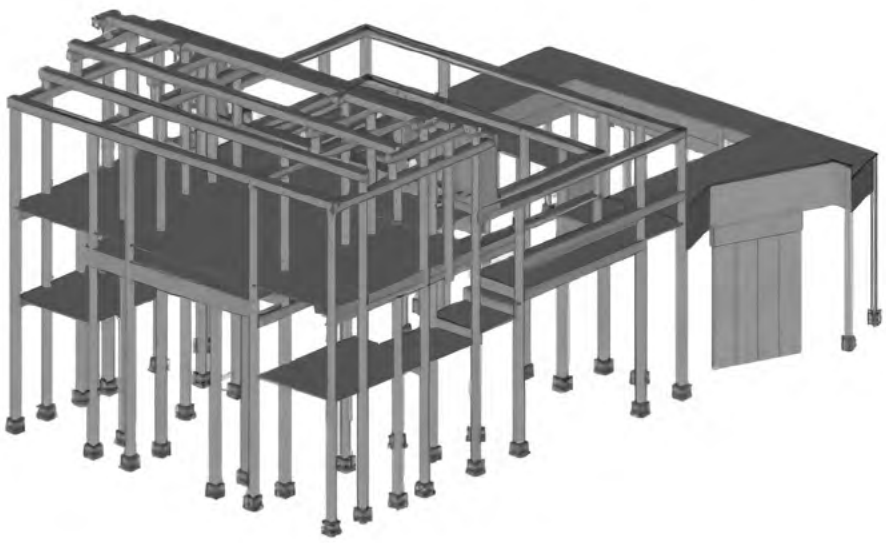
Все решения по реставрации принимаются междисциплинарной комиссией. В нее входят архитекторы, историки, археологи, носители нематериального наследия, мастера-реставраторы,

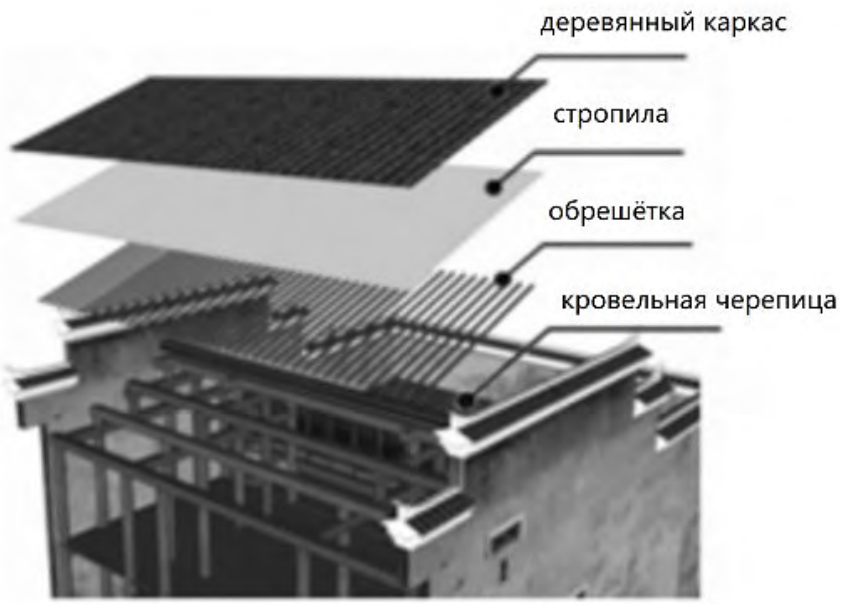
14. **Фотография фасада усадьбы Шу**.
Автор фото: Ван Сянь, 2019 г.



15. **Обмерный чертеж фасада усадьбы Шу**.
Автор: Ван Сянь, 2025 г.







16. **Конструкция усадьбы Шу**. Автор схемы: Ван Сянь, 2025 г.

17. **Структура кровли усадьбы Шу**. Автор схемы: Ван Сянь, 2025 г.

а также представители государства или владельцев. Ключевую роль в эстетических аспектах играют опытные специалисты. Опираясь на традиционные навыки, они распознают оригинальный стиль и определяют конкретные техники резьбы или живописи.

Мастерство в реставрации проявляется в контроле над следующими эстетическими параметрами: белизна и фактура стены, пластика резца, а также восполнение полихромии оригинальной живописи.

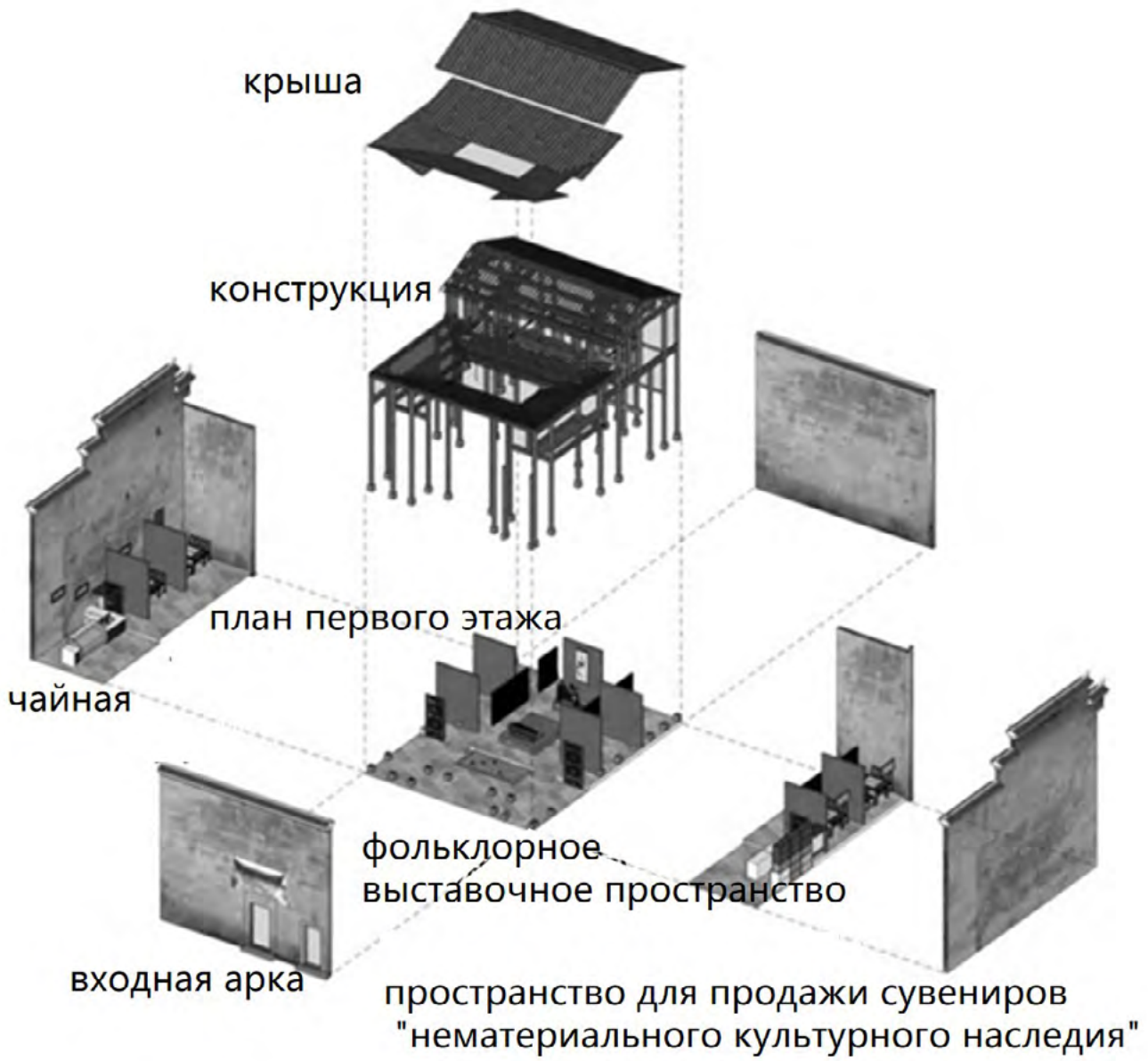
Белизна и фактура стены требуют, чтобы вновь нанесенный известковый слой за счет корректировки состава смеси и обработки поверхности на момент завершения работ был чуть «свежее» старого покрытия, но со временем, благодаря естественному выветриванию, гармонично с ним сливался. Фактура должна имитировать оригинальные следы шпателя и микрорельеф. Для деревянных элементов не допускается использование химических тонирующих составов для искусственного состаривания. Вместо этого применяется старая древесина, обработанная традиционными защитными покрытиями (тунговое масло, сырой лак), что позволяет ей постепенно темнеть в процессе естественного окисления и медленно интегрироваться в исторические конструкции.

Воссоздание резьбы должно точно соответствовать оригинальной форме и композиции, при этом допускается легкая разница в чистоте граней, подчеркивающая ручную работу. Полихромная роспись восполняется лишь минимально и обратимо, а новый цвет подбирается в тон естественной патине оригинала.

Архитектура Хуэйчжоу преимущественно характеризуется применением комбинированной каркасной системы, объединяющей принципы стоечно-балочной (抬梁式, «тайлян») и стоечно-связевой (穿斗式, «чуаньдоу») конструкций (ил. 16) [14, p. 59]. В системе *тайлян* продольные балки опираются непосредственно на колонны, образуя основной пролет, на который устанавливаются ярусы более коротких стоек для поддержки вышележащих элементов; смежные несущие рамы соединяются между собой поперечными связями (枋, «фан»), формируя жесткую пространственную структуру. Система *чуаньдоу* основана на непосредственном соединении вертикальных стоек системой сквозных горизонтальных и диагональных связей, что обеспечивает технологическую простоту сборки и экономию материала.

Крыша усадьбы Шу представляет собой многослойную структуру, включающую четыре функциональных уровня (ил. 17): верхний гидроизоляционный слой из мелкоформатной серой черепицы, теплоизолирующую подшивку, систему обрешетки, выполняющую функцию распределения нагрузок и связки с каркасом, и деревянную несущую конструкцию из продольных балок и стоек, выступающую в качестве основного связующего элемента между крышей и пространственной планировкой здания [15, p. 13].

В ходе реставрационных работ соблюдаются следующие принципы. Во-первых, элементы деревянного каркаса подлежат усилению и консервации, а их полная замена допускается лишь в качестве крайней меры. Во-вторых, восстановление выравнивающего слоя осуществляется с использованием исключительно традиционных материалов в аутентичных, исторически подтвержденных пропорциях. В-третьих, кровельная черепица при сохранности оригинальных экземпляров



18. **Аксонометрический анализ особняка Шу**. Автор схемы: Ван Сянь, 2025 г.

используется повторно; в иных случаях производится замена на новую с проведением контролируемого искусственного старения для достижения визуальной и материальной гармонии с подлинными элементами.

Стены здания выполнены по технологии пустотелой кирпичной кладки. Важнейшим композиционным элементом, характерным для архитектуры Хуэйчжоу, является замкнутый внутренний дворик «тяньцзин». В данном случае он имеет планировочную схему в форме иероглифа «回» с мощением из каменных плит и периметральными открытыми дренажными каналами, что определяет его ключевые функции — инсоляцию, визуальную коммуникацию пространств и эффективный отвод атмосферных осадков.

Методология сохранения наследия включает всестороннюю оценку памятника на основе полевых исследований с использованием традиционных и высокоточных технологий, социокультурный анализ с привлечением местного сообщества и профессиональную экспертизу, а также интеграцию результатов в стратегию актуализации через культурный брендинг, сценарии использования и включение объекта в туристско-рекреационные кластеры [10, p. 41]. Реставрация усадьбы Шу опирается на цифровые технологии: на основе высокоточной съемки создается информационная модель, которая позволяет анализировать конструктивные недостатки и разрабатывать проектные решения с помощью компьютерного моделирования. Все этапы работ, включая использование аутентичных материалов, документируются на цифровой платформе для мониторинга и анализа. С учетом климата Хуэйчжоу особое внимание уделено модернизации кровли

с усилением гидро- и теплоизоляции. В интерьерах применяются неинвазивные решения (например, скрытая светодиодная подсветка) в соответствии с принципом обратимости для возможности будущих корректировок.

Стратегия функциональной оптимизации наследия предполагает отказ от простой консервации и переход к адаптивной реконструкции на основе социокультурного анализа территории. Успешным примером служит деревня Пиншань, где традиционную жилую застройку перепрофилировали в культурно-творческий кластер. Использование цифровых платформ для организации событий позволило совместить экономическую рентабельность, актуализацию нематериального наследия и создание уникального территориального бренда.

После реконструкции усадьба Шу функционирует как центр этнографического туризма, совмещающий в едином пространстве чайные церемонии, экспозицию народных традиций и точку продаж сувенирной продукции, связанной с объектами нематериального культурного наследия (ил. 18). Получаемый от деятельности центра доход реинвестируется в консервацию самого архитектурного памятника и развитие местной культурно-туристической экосистемы. Таким образом, ценность особняка Шу простирается за рамки материального, выступая носителем и активатором нематериального наследия Хуэйчжоу.

Сохранение исторической архитектуры Хуэйчжоу не может сводиться к реставрации отдельных материальных объектов; оно представляет собой комплексное системное вмешательство, направленное на восстановление и поддержание ее сложной экосистемы, включающей природный, архитектурный и социальный компоненты. Любая успешная консервационная практика должна одновременно учитывать четыре ключевых аспекта — материальную целостность, функциональную адаптацию, экологическое взаимодействие и социальную значимость, достигая баланса между сохранением аутентичности и современной адаптивностью. Именно эта многомерность составляет главную методологическую сложность, а также определяет непреходящую научную ценность и культурную значимость работ по сохранению хуэйчжоуского архитектурного наследия.

Вывод

Исходя из вышеизложенного анализа, можно прийти к следующим выводам. Основная новизна представленного исследования заключается в инструментальной адаптации, систематизации и переосмыслении массива знаний для русскоязычной академической среды. Предложена уточненная и лаконичная периодизация моделей охраны архитектурного наследия Хуэйчжоу (точечная реставрация до 1980-х; комплексная охрана среды 1990–2000-х годов; современная многосубъектная модель с участием государства, бизнеса и сообществ), что является главным приращением научного знания. Применительно к конкретному объекту — дому Шу Гоаня (в китайских источниках — Гуйфэнлоу) — обозначены современные методы цифровой диагностики, включая 3D-сканирование, инфракрасную термографию и резистографию (это придает материалу прикладное значение для современных российских реставраторов в части мониторинга состояния памятников и принятия решений по реставрации). В работе также усилены социокультурные аспекты: акцент на роли местных жителей и традиционных мастеров, принцип «функциональной оптимизации» как адаптивной реконструкции на основе анализа территории. Итогом стало создание четырехмерной модели реставрации (материальная целостность, функциональная адаптация, экологическое взаимодействие, социальная значимость) и внедрение системы «двойной проверки», сочетающей эмпирический опыт реставраторов с объективными инструментальными данными. Таким образом, статья представляет собой работу по теоретическому осмыслению, структурированию и адаптации китайского опыта для научного и практического сообщества России. Наиболее значимым вкладом, вероятно, следует считать систематизацию подходов в единую логичную модель и детальный анализ реставрации дома Шу Гоаня с применением цифровых инструментов и традиционных методов.

Список источников
1. 付俊. 多元业态视角下徽州民居保护与再生研究. 合肥: 合肥工业大学, 2019. 155 页 [Фу Цзюнь. Исследование охраны и восстановления жилой архитектуры Хуэйчжоу с точки зрения многоукладной экономики : дис. ... магистра архитектуры. Хэфэй: Хэфэйский политехнический университет, 2019. 155 с.]. (На кит. яз.)
2. Ян Тао, Митасова С.А. Факторы возникновения и развития архитектурной резьбы из Хуэйчжоу // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 8A. С. 167–176.
3. Лю Чуанхан. Художественные характеристики стиля Хуэй // Вестник науки и образования. 2024. № 10-2 (153). С. 43–47.
4. 刘羽天, 冯庆成. 皖南地区“一颗印”民居建筑发展现状研究. 四川水泥, 2023年第6期, 第70—75页 [Лю Юйтянь, Фэн Цинчэн. Исследование современного состояния развития жилой архитектуры типа «Икэинь» в южном районе Аньхоя // Сычуаньский цемент. 2023. № 6. С. 70–75]. (На кит. яз.)
5. 袁欣, 张丹蕾. 聚落探访：徽州传统村落空间布局特征分析–以宏村和西递为例. 安徽建筑, 2023年第30卷第11期, 第5—7页 [Юань Синь, Чжан Даньлэй. Посещение поселения: анализ особенностей пространственной планировки традиционных деревень Хуэйчжоу на примере Хунцуня и Сиди // Аньхойская архитектура. 2023. Т. 30. № 11. С. 5–7]. (На кит. яз.)
6. Реставрация памятников архитектуры / под ред. С.С. Подъяпольского. М.: Стройиздат, 1988. 264 с.
7. Щенков А. С. Реставрация памятников архитектуры в исторических городах России. М.: Либроком, 2010. 295 с., ил.
8. Wang Manqi, Zhang Fangzhu, Wu Fulong “Micro-regeneration”: Toward small-scale, heritage-oriented, and participatory redevelopment in China // Journal of Urban Affairs. 2024. Vol. 46. No. 10. P. 1953–1970. https://doi.org/10.1080/07352166.2022.2139711
9. 孙迪凡. 地域文化视角下的徽州传统村落民居空间的演变与复兴策略研究. 武汉: 武汉纺织大学, 2023年, 第121页 [Сунь Дифань. Исследование эволюции и стратегий возрождения пространства жилой архитектуры в традиционных деревнях Хуэйчжоу с точки зрения региональной культуры : дис. ... магистра по направлению «Дизайн». Ухань: Уханьский текстильный университет, 2023. 121 с.]. (На кит. яз.)
10. 裴鹤鸣. 徽州近代建筑遗存现状及其特征研究. 合肥: 安徽建筑大学, 2017年, 第98页 [Пэй Хэмин. Исследование современного состояния и особенностей сохранившихся памятников архитектуры нового времени Хуэйчжоу: дис. ... магистра. Хэфэй: Аньхойский архитектурный университет, 2017. 98 с.]. (На кит. яз.)
11. 张志华. 古建筑修缮过程中数字化记录的作用和意义–以崇善寺大悲殿为例. 文物鉴定与鉴赏, 2024年第2期, 第32—35页 [Чжан Чжихуа. Роль и значение цифровой фиксации в процессе реставрации памятников архитектуры на примере зала Дабэй монастыря Чуншаньсы // Атрибуция и экспертиза культурных реликвий. 2024. № 2. С. 32–35]. (На кит. яз.)
12. 沈诗. 安徽屏山传统村落民居建筑研究. 西安: 西安建筑科技大学, 2018年, 第98页 [Шэнь Ши. Исследование жилой архитектуры традиционной деревни Пиншань в Аньхое: дис. ... магистра. Сиань: Сианьский университет архитектуры и технологий, 2018. 98 с.]. (На кит. яз.)
13. 胡晨, 曹婷, 张杰, 等. 徽州传统建筑的基本特征分析. 山西建筑, 2023年第49卷第13期, 第20—22, 62页 [Ху Чэнь, Цао Тин, Чжан Цзе и др. Анализ основных характеристик традиционной архитектуры Хуэйчжоу // Архитектура Шаньси. 2023. Т. 49. № 13. С. 20–22, 62]. (На кит. яз.)
14. 张屹然, 陈默. 皖南传统民居的建筑材料及其使用初探. 安徽建筑, 2018年第6期, 第146—148页 [Чжан Ижань, Чэнь Мо. Предварительное исследование строительных материалов традиционной жилой архитектуры южного Аньхоя и их применения // Аньхойская архитектура. 2018. № 6. С. 146–148]. (На кит. яз.)
15. 刘仁义, 金乃玲. 徽州传统建筑特征图说. 北京: 中国建筑工业出版社, 2015年, 第251页 [Лю Жэньи, Цзинь Найлин. Иллюстрированное описание характеристик традиционной архитектуры Хуэйчжоу. Пекин: Китайское издательство строительной промышленности, 2015. 251 с.]. (На кит. яз.)

References

1. Fu Jun. Duo yuan ye tai shi jiao xia Hui zhou min ju bao hu yu zai sheng yan jiu 2019 [Fu, Jun (2019) *Research on the protection and regeneration of Huizhou vernacular dwellings from the perspective of multiple business formats*. Master's thesis. Hefei University of Technology]. (In Chinese)
2. Yang, Tao and Mitasova, S.A. (2023) 'Factors of origin and development of Huizhou architectural carving', *Kul'tura I tsivilizatsiya = Culture and Civilization*, 13(8A), pp. 167–176. (In Russ.)
3. Liu, Chuanhang (2024) 'The artistic style characteristics of Hui-style architecture', *Vestnik nauki i obrazovaniya = Bulletin of Science and Education*, (10-2), pp. 43–47. (In Russ.)
4. Liu Yutian, Feng Qingcheng. Wannan diqu "Yikeyin" minju jianzhu fazhan xianzhuang yanjiu. Sichuan Shuini, 2023 nian di 6 qi, di 70–75 ye [Liu, Yutian and Feng, Qingcheng (2023) 'Research on the current development status of "Yikeyin" vernacular dwellings in Southern Anhui', *Sichuan Shuini = Sichuan Cement*, (6), pp. 70–75]. (In Chinese)
5. Yuan Xin, Zhang Danlei. Ju luo tan fang: Hui zhou chuan tong cun luo kong jian bu ju te zheng fen xi - yi Hong cun he Xi di wei li. Anhui Jianzhu, 2023 nian di 30 juan di 11 qi, di 5-7 ye [Yuan, Xin and Zhang, Danlei (2023) 'Settlement visit: analysis of spatial layout characteristics of Huizhou traditional villages — taking Hongcun and Xidi as examples', *Anhui Jianzhu = Anhui Architecture*, 30(11), pp. 5–7]. (In Chinese)
6. Podyapolsky, S.S. (ed.) (1988) *Restoration of architectural monuments*. Moscow: Stroyizdat. (In Russ.)
7. Shchenkov, A.S. (2010) *Restoration of architectural monuments in historical cities of Russia*. Moscow: Librokom. (In Russ.)
8. Wang, Manqi, Zhang, Fangzhu and Wu, Fulong (2024) '"Micro-regeneration": Toward small-scale, heritage-oriented, and participatory redevelopment in China', *Journal of Urban Affairs*, 46(10), pp. 1953–1970. doi:10.1080/07352166.2022.2139711.
9. Sun Difan. Diyu wenhua shijiao xia de Huizhou chuantong cunluo minju kongjian de yanbian yu fuxing celüe yanjiu. Wuhan Fangzhi Daxue, 2023 nian, di 121 ye [Sun, Difan (2023) *Research on the evolution and revival strategies of residential space in Huizhou traditional villages from the perspective of regional culture*. Master's thesis. Wuhan Textile University]. (In Chinese)
10. Pei Heming. Huizhou jindai jianzhu yicun xianzhuang jiqi tezheng yanjiu. Anhui Jianzhu Daxue, 2017 nian, di 98 ye [Pei, Heming (2017) *Research on the current situation and characteristics of modern architectural remains in Huizhou*. Master's thesis. Anhui Architecture University]. (In Chinese)
11. Zhang Zhihua. Gu jianzhu xiushan guocheng zhong shuzihua jilu de zuoyong he yiyi-yi Chongshansi Dabeidian wei li. Wenwu Jianding yu Jianshang, 2024 nian di 2 qi, di 32–35 ye [Zhang, Zhihua (2024) 'The role and significance of digital recording in the process of historical building restoration: taking the Dabei Hall of Chongshan Temple as an example', *Wenwu Jianding yu Jianshang = Identification and Appreciation to Cultural Relics*, (2), pp. 32–35]. (In Chinese)
12. Shen Shi. Anhui Pingshan chuantong cunluo minju jianzhu yanjiu. Xi'an Jianzhu Keji Daxue, 2018 nian, di 98 ye [Shen, Shi (2018) *A study of residential architecture in traditional village of Pingshan, Anhui*. Master's thesis. Xi'an University of Architecture and Technology]. (In Chinese)
13. Hu Chen, Cao Ting, Zhang Jie, et al. Huizhou chuantong jianzhu de jiben tezheng fenxi. Shanxi Jianzhu, 2023 nian di 49 juan di 13 qi, di 20–22, 62 ye [Hu, Chen, Cao, Ting, Zhang, Jie, et al. (2023) 'Analysis of basic characteristics of traditional Huizhou architecture', *Shanxi Jianzhu = Shanxi Architecture*, 49(13), pp. 20–22, 62]. (In Chinese)
14. Zhang Yiran, Chen Mo. Wannan chuantong minju de jianzhu cailiao jiqi shiyong chutan. Anhui Jianzhu, 2018 nian di 6 qi, di 146–148 ye [Zhang, Yiran and Chen, Mo (2018) 'A preliminary study of building materials and their application in traditional dwellings of southern Anhui', *Anhui Jianzhu = Anhui Architecture*, (6), pp. 146–148]. (In Chinese)
15. Liu Renyi, Jin Nailing. Huizhou chuantong jianzhu tezheng tushuo. Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Chubanshe, 2015 nian, di 251 ye [Liu, Renyi and Jin, Nailing (2015) *Illustrated characteristics of traditional Huizhou architecture*. Beijing: China Architecture & Building Press]. (In Chinese)

Информация об авторах

Ван Сянь, аспирант кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация, 174316291@qq.com, SPIN код (Science Index): 9152-8230.

Воронова Мария Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация, gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-код (Science Index): 4313-2084.

Information about the authors

Wang Xian, postgraduate student, Department of Social Sciences, Humanities and Art History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, 174316291@qq.com.

Maria Viktorovna Voronova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, PIN-code (Science Index): 4313-2084.

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

Статья поступила в редакцию 26.01.2026; одобрена после рецензирования 20.04.2026; принята к публикации 30.04.2026.

The article was received by the editorial board on 26 January 2026; approved after reviewing on 20 April 2026; accepted for publication on 30 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 124–143. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 124–143. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.03(519.3)“19”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.007

Идеология и творчество: путь Чон Ёнмана в изобразительном искусстве КНДР второй половины XX века

Вострикова Екатерина Александровна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
dolihotella@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2093-595X, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-код (Science Index): 6841-3795

Аннотация. В условиях слабой изученности изобразительного искусства КНДР в российском и зарубежном искусствознании данное исследование представляет собой первый в отечественной науке опыт анализа биографии и творческого наследия Чон Ёнмана (1938–1999) — одного из наиболее влиятельных мастеров северокорейской живописи второй половины XX века, ведущего художника направления чосонхва. Автор рассматривает Чон Ёнмана не только как канонизированную фигуру официального искусства КНДР, но и как мастера с ярко выраженной индивидуальной творческой стратегией. В центре внимания находится институциональный и идеологический статус живописца, анализируются основные этапы его профессионального становления, а также художественный метод и стилистическая эволюция. В статье представлены произведения Чон Ёнмана, посвященные образам вождей; особое внимание уделяется идеологическому содержанию пейзажей мастера. Методологическую основу составили элементы биографического и историко-культурного подходов, контекстуальный анализ, учитывающий институциональные и идеологические условия функционирования искусства в КНДР, а также формально-стилистический и иконографический анализ с соблюдением критической дистанции в отношении исследуемого материала, что позволило рассмотреть творчество Чон Ёнмана как значимый феномен северокорейской художественной культуры, существенно расширивший выразительные возможности чосонхва в условиях жестко регламентированной идеологической системы. Источниковую базу формируют более восьмидесяти произведений художника.
Ключевые слова: искусство Северной Кореи, КНДР, Чон Ёнман, живопись, чосонхва, идеология

Для цитирования: Вострикова Е.А. Идеология и творчество: путь Чон Ёнмана в изобразительном искусстве КНДР второй половины XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 124–143. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1290.

© Вострикова Е.А., 2026

Original article

Ideology and creativity: The artistic trajectory of Chŏng Yŏngman within the DPRK visual culture in the second half of the 20th century

Ekaterina A. Vostrikova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
dolihotella@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2093-595X, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-code (Science Index): 6841-3795

Abstract. In light of the limited scholarly attention devoted to North Korean visual art in both Russian and international art history, this study is the first attempt in Russian scholarship to analyse the biography and artistic legacy of Chŏng Yŏngman (1938–1999), one of the most influential painters in the DPRK during the second half of the twentieth century and a leading figure of the Chosŏnhwa tradition. The author approaches Chŏng Yŏngman not only as a canonized representative of official North Korean art, but also as an artist with a distinct and individual creative strategy. The study focuses on his institutional and ideological status, examining the key stages of his professional formation, as well as his artistic method and stylistic evolution. The article presents a selection of Chŏng Yŏngman's works dedicated to the representation of political leaders, with particular attention paid to the ideological dimensions of his landscape painting. The methodological framework of the study is based on elements of biographical and historical-cultural approaches, as well as contextual analysis that takes into account the institutional and ideological conditions of artistic production in the DPRK. It also employs formal-stylistic and iconographic analysis while maintaining critical distance from the subject matter. This approach makes it possible to consider the work of Chŏng Yŏngman as a significant phenomenon of North Korean artistic culture, which substantially expanded the expressive potential of Chosŏnhwa within a strictly regulated ideological system. The source base comprises more than eighty works by the artist.
Keywords: North Korean visual arts, DPRK, painting, Chŏng Yŏngman, Chosŏnhwa, ideology

For citation: Vostrikova, E.A. (2026) 'Ideology and creativity: The artistic trajectory of Chŏng Yŏngman within the DPRK visual culture in the second half of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 124–143. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1290. (In Russ.)

Введение

Живопись КНДР остается одной из наименее разработанных тем в российском, западноевропейском и южнокорейском искусствознании. Существующие публикации, как правило, носят фрагментарный характер и ограничиваются обобщенными, часто идеологизированными внеэстетическими оценками и характеристиками северокорейского изобразительного искусства, не предлагающими развернутого анализа художественных практик и индивидуальных творческих стратегий. По-прежнему отсутствуют специальные исследования, в которых последовательно рассматривалось бы творчество мастеров КНДР и осмысливалось место их наследия в более широком контексте истории корейской и мировой культуры.

Известно, что в самой Северной Корее ведется систематическая искусствоведческая работа, направленная на изучение и канонизацию современной национальной школы живописи. Однако

вследствие закрытости страны доступ зарубежных ученых к этим материалам существенно затруднен, что не позволяет в полной мере включить северокорейский художественный опыт в международный научный оборот. В отечественной историографии искусства подобная ситуация привела к тому, что фигуры, обладающие в КНДР статусом ключевых и даже культовых, остаются практически вне поля внимания исследователей.

Показателен в этом отношении пример Чон Ёнмана (정영만, 05.12.1938–17.06.1999) — одного из наиболее значимых художников северокорейской художественной среды второй половины XX века. Его творчество до настоящего времени не становилось объектом специального анализа в российской науке. Цель статьи — воссоздать биографию и осмыслить творческое наследие Чон Ёнмана. Источниковую основу составили более восьмидесяти произведений, опубликованных в альбоме «Чон Ёнман и его творчество» [1], охватывающем период 1960–1990-х годов, и материалы «Антологии деятелей искусства Кореи» [2], подготовленной северокорейским журналистом Ли Джэхёном, что позволило объединить визуальный анализ с биографическими сведениями. Автор использует также художественные альбомы [3; 4] и отдельные труды российских [5; 6; 7], южнокорейских [8; 9] и американских [10] исследователей.

Важно подчеркнуть, что работа с материалом представляет особую сложность, поскольку он изначально формировался в условиях жестко идеологизированного дискурса, что требует от исследователя повышенной методологической осторожности и критической дистанции при его интерпретации. В рамках статьи рассматриваются этапы профессионального становления художника, анализируются характерные особенности его художественного метода, уточняется специфика соотношения в его творчестве эстетического и идеологического начал. Методологическую основу составляют элементы биографического и историко-культурного подходов, контекстуальный анализ, учитывающий институциональные и идеологические условия функционирования искусства в КНДР, а также формально-стилистический и иконографический анализ.

Ранний период творчества

Чон Ёнман (ил. 1) родился 5 декабря 1938 г. в семье рабочего в районе Мёнсоктон города-порта Вонсан провинции Канвондо (강원도 원산시 명석동), на восточном побережье Корейского полуострова. В Вонсане он окончил народную (인민학교), а затем среднюю и старшую школы (고등중학교). С раннего детства увлекаясь рисованием, Чон Ёнман посещал художественный кружок, где занимался живописью под руководством наставников из отделения Союза художников Кореи провинции Канвондо (조선미술가동맹 강원도위원회). Именно в это время укрепилось его желание стать живописцем.

В 1955 году Чон Ёнман поступил в Пхеньянский институт изобразительных искусств (평양미술대학). Семилетний период обучения, проходивший в селении Сандури провинции Пхёнан-пукто (평안북도 산두리), куда в Корейскую войну 1950–1953 годов был временно эвакуирован институт, и в Пхеньяне, стал для него этапом интенсивного профессионального роста. Молодой художник расширил свой кругозор, изучал историю корейского и мирового изобразительного искусства, а также получил возможность познакомиться с произведениями известных корейских и зарубежных мастеров [1, p. 118].

Художественное направление, которому посвятил себя Чон Ёнман, в КНДР называется *чосонхва* (조선화, «корейская живопись»). *Чосонхва* развивает национальную традицию, являющуюся продолжением классической дальневосточной живописи Китая, Кореи и Японии, обозначаемой термином *тонъянхва* (동양화, «восточная живопись»). Формально кодифицированная в период между 1954 и 1966 годом, *чосонхва* уже с начала 1970-х заняла привилегированное положение в северокорейском художественном мире. При этом многовековая традиция, всегда стремившаяся к ограниченному использованию цвета и монохромности, претерпела в КНДР значительные преобразования. Северокорейские лидеры Ким Ирсен и Ким Ченир, которые, как известно, неоднократно высказывались на тему искусства, чем, безусловно, оказали существенное влияние на технику и сюжеты национальной живописи, подчеркивали: художники должны делать акцент на использовании густого колорита и насыщенной красочности, что позволит им лучше отражать чувства и настроения корейского народа [6, с. 218–219], точнее передавать окружающую действительность с помощью светотеневой моделировки, ориентируясь в своих подходах на социалистический реализм — единственный творческий метод, разрешенный в КНДР.

Следуя установкам и эстетическим предпочтениям высокого руководства, молодой художник старался по мере сил и в рамках идеологических ограничений осуществить модернизацию *чосонхва*. В 1962 году Чон Ёнман создал дипломную работу большого формата «Великий вождь товарищ Ким Ирсен делает первый взмах лопатой на месте работ по изменению русла реки Потхонган» (보통강 개수공사장에서 첫삽을 뜨시는 위대한 수령 김일성동지, ил. 2). В то время писать Ким Ирсена на бумаге тушью и красками было делом, на которое не решались даже состоявшиеся мастера.

1. **Чон Ёнман в мастерской**. 1998. Источник: [9, p. 100]

В начале 1960-х годов изображения вождя в разных вариациях (парадный портрет, однофигурные композиции в рабочей обстановке, многофигурные портретные композиции в бытовых сценах), в значительной мере следовавшие советским образцам, стали обозначать специальным термином *ёнсан чакпхум* (영상작품, «произведения, изображающие вождя»). Подобные форматы относились к сфере масляной живописи, в которой работали такие признанные авторы, как, например, Мун Хаксу (문학수, 1916–1988) [10, p. 87]. Для начинающего художника, не имевшего творческого опыта, взяться за данную тему и воплотить ее в технике *чосонхва* было и сложно, и дерзко, однако под руководством своих наставников, имена которых северокорейские источники, к сожалению, не приводят, Чон Ёнман успешно справился с задачей [1, p. 118].

Надо отметить, что сегодня в КНДР к написанию таких идейно нагруженных произведений привлекают только мастеров, прошедших тщательный отбор. *Ёнсан чакпхум* подчиняются строгому канону: фигуры вождей неизменно располагаются в композиционном центре и масштабно

2. **Чон Ёнман. Великий вождь товарищ Ким Ирсен делает первый взмах лопатой на месте работ по изменению русла реки Потхонган**.
1962.
Бумага, тушь, минеральные краски.
186 × 372.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.
Источник: [1, p. 8]

акцентированы, несколько превосходя по размеру остальных персонажей. Вместе с тем их образы не сводятся к единому изобразительному шаблону [7, с. 147–148]. Напротив, вожди представлены в различных возрастах и ряде смысловых и образных амплуа, что предполагает вариативность композиционных построений, а также различия в колорите и эмоциональных решениях, соотнесенных с конкретным сюжетом [5, с. 193]. Многие из подобных схем были разработаны именно Чон Ёнманом или под его прямым руководством.

В своем дипломном проекте Чон Ёнман использовал сложную палитру цветов для передачи впечатлений, чтобы лучше подчеркнуть повествовательную насыщенность картины. В этой бытовой сцене герои физически доминируют над природным миром, активно преображая его. Доказав, что тушь и цветные пигменты водяных красок по своим выразительным возможностям способны сравниться с масляной живописью в изображении человеческой фигуры, Чон Ёнман совершил настоящий прорыв в области *ёнсан чакпхум*, что способствовало карьере молодого художника-новатора.

В 1962 году, сразу после окончания института, он стал действующим членом Союза художников Кореи (조선미술가동맹 현역미술가). Об этом периоде своей жизни позднее Чон Ёнман говорил: «Мне казалось, что все прохожие завидуют мне и как будто благословляют. Я был готов хоть звезду с неба достать, ничего не боялся. Мой путь лишь начинается. Как сделать первый шаг? Пусть один процент — это мой талант, но девяносто девять — труд. Если другие спят по восемь часов, я должен спать четыре, чтобы угнаться за ними и перегнать. Тему надо брать всегда выше собственных сил. Удовольствие от успеха приходит, когда своими стараниями покоряешь то, что другие считали невозможным. Все самые трудные творческие задачи для меня…» [2, p. 648][1].

Чон Ёнман также освоил распространенную в КНДР коллективную живописную практику, которая предполагает работу в творческих командах. Коллективное изобразительное искусство именуется в Северной Корее *чипчхехва* (집체화, «коллективная живопись»), а созданные группой художников произведения обозначаются термином *хапчак чакпхум* (합작 작품, «коллективное произведение»). Таким образом художникам прививается убежденность, что шедевры создаются не только индивидуальным творческим гением, но и коллективными усилиями через объединение отдельных дарований. Подобные творческие бригады выполняют государственные заказы на монументальные произведения для городских пространств и интерьеров общественных учреждений КНДР. Как правило, тематический круг коллективной живописи включает образы вождей, сцены военной истории, сюжеты трудовой деятельности и пейзажи. При работе над произведениями мастера неизменно опираются на академические принципы построения крупномасштабных композиций

[1] Здесь и далее перевод автора.

3. **Чон Ёнман. Кымгансан**.
1965.
Бумага, тушь, минеральные краски.
163 × 291.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.
Источник: [1, p. 52]

4. **Чон Ёнман. Феникс**.
1966.
Бумага, тушь, минеральные краски.
156 × 265.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.
Источник: [9, p. 99]

и используют приемы сценического моделирования. Следствием постановочного характера является развитая повествовательная структура, но сохраняется и динамика композиций, обусловленная движением множества персонажей на различных пространственных планах картин [6, с. 219].

Уже в 1963 году Чон Ёнман совместно с художниками Чха Гванджуном (차관중) и Пак Тхэсу (박태수, род. 1937) создал и показал на 7-й Национальной художественной выставке (제7차 국가미술전람회) картину «Великий вождь товарищ Ким Ирсен на месте руководит Тэанским заводом

электрооборудования» (대안전기공장을 현지지도하시는 위대한 수령 김일성동지). Это произведение мастера писали чуть более полугода. В 1965 году Чон Ёнман представил на 8-й Национальной художественной выставке пейзаж «Кымгансан» (금강산, ил. 3), в 1966 году на 9-й выставке — работу «Феникс» (불사조, ил. 4). Эти картины вошли в «золотой фонд» северокорейской живописи, пополнив собрание Художественной галереи Кореи (조선미술박물관) в Пхеньяне. Произведения показывают, что уже в ранний период творчества Чон Ёнман умело варьировал живописную манеру, практикуя широкий спектр технических приемов.

Особого внимания заслуживает получивший награду Национальной выставки горный пейзаж «Кымгансан». Как уроженец этих мест, возможно, самых впечатляющих на Корейском полуострове, Чон Ёнман в течение всей жизни постоянно обращался к данному выразительному ландшафту. Привязанность художника подтверждает его творческий псевдоним Кымганбом (금강범), то есть «Тигр Кымгансана».

Начиная с XVIII века образ гор Кымгансан доминировал в традиционном пейзаже. Так, один из основателей пейзажа «подлинного вида» *чингён сансухва* (진경산수화)[2] Чон Сон (1676–1759) еще в 1734 году написал свиток «Общий вид гор Кымгансан» (금강전도), в котором показал их с высоты птичьего полета. Для северокорейских художественных критиков пейзажи «подлинного вида» Чон Сона олицетворяют национальную форму условного реализма.

В поисках нового прочтения традиционного сюжета Чон Ёнман обращался к опыту художников прошлого, заложивших основы развития пейзажа направления *чосонхва*. В рассматриваемой картине «Кымгансан» мастер также стремится показать не отдельную часть горной цепи, а ее облик целиком, придав композиции естественность и реалистическую трактовку. Чон Ёнман смотрит на горы с высоты птичьего полета, что позволяет ему собрать в едином пространстве картины географическое разделение горного хребта: морской, внутренний и внешний Кымган (Хэкымган, Нэкымган и Векымган — 해금강, 내금강, 외금강). Панорама острых пиков разворачивается над морем облаков. Ближний, средний и дальний планы разграничены, но при этом они соединяются и перетекают друг в друга, естественно растворяясь в туманах и дымках.

Не разрывая связь с традицией, Чон Ёнман выступает новатором, принципиально отличающимся в изображении «гор и вод» от своих предшественников. Он учитывает светотеневые соотношения и цветовые изменения, соответствующие времени суток (в данном случае он показал горы в утреннем свете), тем самым достигая высокой достоверности образа. Уже в этом произведении мастер начал отрабатывать индивидуальные подходы к изображению фактуры каменных поверхностей. Новые приемы художника были замечены искусствоведами и его последователями, позже появилось специальное понятие «метод рисования скал Чон Ёнмана» (정영만의 바위그리기 수법) [2, p. 648]. Картина «Кымгансан» стала признанным шедевром пейзажной живописи КНДР, ее воспроизведение было представлено на банкноте достоинством пять вон.

Картина «Феникс» Чон Ёнмана — показательный пример использования насыщенных красок, появившихся в *чосонхва* с середины 1960-х годов. Традиционный для искусства дальневосточных стран образ мифической птицы — феникса, служившего знаком благополучия государства, явился здесь метафорой героя, отдающего жизнь за родину. Его фигура расположена почти в центре, вблизи вертикальной оси композиции. Привлекает внимание выражение лица, написанного детально и объемно: художник подчеркивает в нем сдержанность, исключительную собранность и возвышенное самообладание, доходящие до холодной отстраненности, что контрастирует с драматизмом ситуации. Хотя сюжет решен в рамках героического образного строя, автору удалось передать внутреннее состояние человека без психологически закономерной предельной эмоциональной напряженности. Созданный Чон Ёнманом образ вошел в живописную практику КНДР, сформировав один из канонов изображения героя — удивительно спокойного перед лицом испытаний и лишений, которые ему приходится переживать.

Уже в 1963 году Чон Ёнман был избран членом Секции корейской живописи *чосонхва* Союза художников Кореи (조선미술가동맹 조선화분과), в 1966 году — членом Центрального, а потом и Исполнительного комитета Союза (조선미술가동맹 중앙위원회, 중앙위원회 집행위원). Несмотря на молодость Чон Ёнмана, его авторитет среди художников к этому моменту был очень высок: его мнения искали, к его оценкам прислушивались.

Творчество конца 1960-х – первой половины 1970-х годов

К числу ключевых произведений конца 1960-х – первой половины 1970-х годов относят работы

[2] *Чингён сансухва* — разновидность пейзажа, развивавшаяся с конца XVII века, предполагала изображение конкретных мест Корейского полуострова, родной природы на основе натурного наблюдения. Такой творческий подход резко контрастировал с ранее доминировавшей практикой написания воображаемых идиллических ландшафтов, заимствованных из китайской живописной традиции.

5. **Чон Ёнман. Вечерняя заря над Кансоном**. 1973. Бумага, тушь, минеральные краски. 117 × 197. Художественная галерея Кореи, Пхеньян. Источник: [1, p. 53]

Чон Ёнмана, посвященные лидерам КНДР[3]. Важно отметить, что постепенно в Северной Корее оформляется концепция «трех Великих генералов горы Пэктусан» (백두산 3대장군 형상창조), включающая образы Ким Ирсена, первой жены вождя Ким Ченсук, матери Ким Ченира, и его самого. Отличительной чертой полотен данного периода является то, что с 1970-х годов наряду с Ким Ирсеном в них начинает постоянно появляться Ким Ченир. В этой связи руководство страны предложило художникам решить новую идеологическую задачу: изобразить во всём величии облик Ким Ченира «как единственного преемника дела *чучхеской* революции» [1, p. 120]. Именно Чон Ёнман выступил среди первых художников — авторов живописного канона, получившего признание и развитие. Как пишет северокорейская художественная критика, мастер много работал над произведениями, «отражавшими величие любимого вождя <…> и бессмертную революционную деятельность уважаемого полководца в соответствии с историческими требованиями нашей революции» [1, p. 119], постепенно обретая статус одной из центральных фигур в деле созидания образов лидеров КНДР.

Вместе с тем Чон Ёнман оставался верен пейзажной живописи. Самым известным произведением в его творчестве является пейзаж «Вечерняя заря над Кансоном» (강선의 저녁노을, 1973, ил. 5),

[3] «Вместе с крестьянами» (농민들과 함께, совместная работа, 1968), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен направляет бойцов разведывательной группы с тайной базы на горе Пэктусан вглубь страны» (백두산밀영에서 소조원들을 국내에로 파견하시는 위대한 수령 김일성동지, 1969), «Великая коммунистическая революционерка Ким Ченсук, рискуя жизнью, разыскивает оружие новобранца» (위험을 무릅쓰시고 신입대원의 총을 찾으시는 위대한 공산주의혁명투사 김정숙동지, 1969), «На развилке дорог перед Мангёндэ» (만경대의 갈림길에서, совместная работа, 1970), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен руководит совещанием в Сохальбарёне» (소할바령회의를 지도하시는 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1970), «Родной вождь товарищ Ким Ирсен посетил Пхеньянский горком Коммунистического союза молодежи» (평양시공청위원회를 찾으신 어버이수령 김일성동지, совместная работа, 1970-е?), «Великий руководитель товарищ Ким Ченир на холме Мансудэ» (만수대언덕에서 계시는 위대한 령도자 김정일동지, 1973), «Великий руководитель товарищ Ким Ченир посещает землю Кансона» (강선땅을 찾으신 위대한 령도자 김정일동지, 1974), «Дорога к озеру Самджиён на рассвете» (삼지연의 새벽길, совместная работа, 1975), «Великий вождь и дорогой руководитель на озере Чхонджи горы Пэктусан» (백두산천지에 계시는 위대한 수령님과 친애하는 지도자동지, совместная работа, 1975), «Великий вождь и дорогой руководитель перед родным домом в Мангёндэ» (만경대 고향집 앞에 계시는 위대한 수령님과 친애하는 지도자동지, совместная работа, 1975), «Думая о будущем родины» (조국의 미래를 그리시며, 1975), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен посещает передовиков механизации сельского хозяйства» (농촌기계화초병들을 찾으신 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1975).

представляющий собой не столько изображение природы, сколько концептуальную живопись *чуджехва* (주제화, «идеологическая живопись»), которая заняла в эти годы лидирующие позиции в северокорейском изобразительном искусстве. Живопись этого направления функционировала как визуальная аллегория, формирующая в общественном сознании нормативный образ «социалистического рая», транслируемый правящей элитой КНДР. При этом *чуджехва* размывала собственно жанровые ограничения, сводя их к устойчивому набору ключевых тем и образов, подчиненных задачам идеологической пропаганды [7, с. 146].

Ким Ченир, к началу 1970-х годов возглавивший культурную индустрию Северной Кореи, выступил заказчиком картины «Вечерняя заря над Кансоном», изображавшей металлургический завод в лучах закатного солнца. Первоначальные эскизы были отклонены: по мнению молодого вождя, им недоставало «вкуса корейской живописи» и идейного содержания, поскольку художники сосредоточились на природе и не сумели выразить мощь промышленного предприятия [1, p. 120]. Ким Ченир настаивал на создании нового, современного пейзажа, способного передать политическое значение места и при этом полностью отказаться от изображения человека. В результате выполнение задания было поручено Чон Ёнману, который в сжатые сроки завершил картину, сумев соединить идеологическую задачу с художественным новаторством.

Для понимания идейного замысла картины важны история данного места и политический контекст. Мотивом живописи является берег реки Тэдонган в районе Кансон (강선), который связан и с мифологическим преданием о нисхождении небожительниц и с индустриальной историей КНДР. Здесь возвышается Кансонский сталелитейный завод (강선제강소), ныне Металлургический завод Чхоллима, получивший имя мобилизационного движения Чхоллима (천리마)[4], инициатором которого в 1956 году был лично Ким Ирсен. Завод стал символом ускоренной социалистической индустриализации в КНДР, то есть новым источником мифов и легенд о достижениях северокорейских рабочих.

Выбор пейзажа, исключавшего стаффаж, был обусловлен заказом, но стал творчески сложным художественным решением: в Северной Корее превалировала тенденция к монументальным фигуративным изображениям, поскольку именно человек гарантировал однозначность пропагандистского послания. Тем значимее оказался опыт Чон Ёнмана, доказавшего, что и безлюдный пейзаж также способен нести мощный политико-идеологический заряд. Как и его современники, работавший с гигантскими форматами Чон Ёнман в этот раз сосредоточился на внутреннем масштабе композиции. Это соответствовало актуальной тогда критике Ким Чениром работников культуры, которых он осуждал за стремление создавать подчеркнуто большие произведения в ущерб мастерству передачи идейной глубины и пафоса социалистического строительства [10, p. 92].

Картина горизонтального формата выполнена водяными красками и тушью на бумаге, однако во многом отходит от выразительных средств классической «восточной живописи». Реалистичный индустриальный пейзаж на закате был тогда редчайшим сюжетом для *чосонхва*. Доминирующим элементом стало насыщенное ало-оранжевое зарево, заполняющее большую часть пространства листа. Подобное цветовое решение выглядит поистине революционным: интенсивные красные и оранжевые тона в традиционном изобразительном искусстве обычно использовались лишь в качестве акцентов.

Равновесие композиции достигается за счет контраста: черный тушевой силуэт завода и монохромные тени «поддерживают» пламенеющее небо, не позволяя оттенкам красного цвета стать вульгарными. Предприятие уподобляется огромному кораблю, устремленному, как и линии высоких облаков, к левому краю композиции [8, p. 112–117]. Ее деление по вертикали столь же отчетливо: верхние две трети занимает небо, нижнюю треть — вода и здание завода; художник образно соизмеряет присутствие природного и индустриального начал в реализации генерального плана государства.

Появление картины «Вечерняя заря над Кансоном» потрясло художественное сообщество КНДР. Именно эта работа открыла путь активному использованию красного и оранжевого цветов в «идеологической живописи» как в пейзаже, так и в жанровых сценах; она утвердила новый облик *чосонхва*, сочетающий традиционные техники с реализмом, сложной цветовой палитрой и повествовательной ясностью. Успех Чон Ёнмана был обеспечен высокохудожественной техникой, смелым использованием цвета, выверенной композицией, которые воздействовали на бессознательную сторону воображения зрителей, создавая высоко ценимый в КНДР эффект *чонджа* (종자), или «зерна». Именно *чонджа* определяет ценность и значимость той или иной творческой

[4] Массовое движение рабочих за повышение производительности труда, развернувшееся в КНДР во второй половине 1950-х, названо так в честь Чхоллима («конь, [за день пробегающий] тысячу *ли*») — мифического коня, способного быстро преодолевать огромные расстояния.

6. **Чон Ёнман. Верховный Главнокомандующий товарищ Ким Ирсен отвечает на горячий привет бойцов отрядов, перешедших в повторное наступление**.
1978.
Бумага, тушь, минеральные краски.
222 × 409.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.
Источник: [3, p. 86]

формы в КНДР, будь то литература, живопись или кино, являясь идейной сутью произведения [6, с. 220]. Чон Ёнман подчеркивал, что «зерно» произведения, его идейное ядро, было получено им непосредственно от Ким Ченира [1, p. 128].

Зарево должно было символизировать не природное явление, но дух и преданность рабочего класса Кансона воле государства, а также немыслимый без огня процесс металлургического производства. Впечатления от работы завода, наполненного движением, легли в основу картины. Художник вспоминал: «Цех, куда я впервые вошел, кипел, словно раскаленный котел. Ослепительное сияние печей, будто вздрагивающих от сокрушительного натиска стальных бойцов; кислород, мощно подаваемый в сердцевину печи; взмывающие столбы пламени; вскипающий металл и огромные загрузочные ковши, влетающие в плавильный цех. Каждая из этих картин отражала тот высокий революционный подъем, который было невозможно даже представить, сидя в мастерской,— он до боли наполнял грудь. Я был возбужден и потрясен <…>. Писал на скорую руку заметки и набрасывал эскизы, вывешивая их в цеху. Грандиозная картина выпуска металла <…> и теперь стоит у меня перед глазами» [1, p. 128].

10 августа 1973 года Ким Ченир, ознакомившись с работой, отметил: «Картина “Вечерняя заря над Кансоном” написана очень хорошо. Корейская живопись действительно обладает своими особенностями. Произведение яркое и лаконичное. Правильно, что использованы краски, произведенные в нашей стране. Картина <…> должна быть выставлена в Художественной галерее Пхеньяна. Произведение, которое Союз художников, следуя линии партии, создал как образцовое, получилось замечательно» [2, p. 649–650]. Пейзаж принес автору золотую медаль как на Национальной, так и на международных выставках [2, p. 651].

За достижения в области *чосонхва* в 1974 году Чон Ёнман был удостоен звания заслуженного художника (공훈 예술가). В этом же году он стал членом Центрального и Исполнительного комитетов Общества литературы и искусства (문예총 중앙위원회 위원, 집행위원). Северокорейские источники сообщают, что мастер вел активную творческую жизнь, посещал во время командировок Китай, Японию, Советский Союз и другие страны [1, p. 127], однако более определенная информация об этих поездках отсутствует.

Творчество второй половины 1970-х – 1980-х годов

В 1978 году Чон Ёнман был назначен главой Творческого сектора 2.16[5] отдела *чосонхва*

[5] 2.16 — одна из важнейших символических дат в истории КНДР, напрямую связанная с культом Ким Ченира. 16 февраля 1942 года, согласно официальной северокорейской историографии, Ким Ченир появился на свет на горе Пэктусан в партизанском лагере (однако реальным местом его рождения является село Вятское Хабаровского края). Эта дата получила название «День сияющей звезды» (광명성절) и остается одним из главных государственных праздников КНДР.

7. **Чон Ёнман. Представляя грандиозный план строительства улицы Кванбок [Освобождения]**. 1988. Бумага, тушь, минеральные краски. Художественная галерея Кореи, Пхеньян. Источник: [1, p. 38]

Творческого объединения Мансудэ[6] (만수대창작사 조선화창작단 2.16 창작실 실장). С этого момента он начал совмещать живописную практику с административной деятельностью, неизменно выполняя наиболее сложные и ответственные задания. В июне этого же года Мансудэ посетил Ким Ченир. Во время экскурсии по студии Чон Ёнман, по всей видимости, впервые оказался с будущим лидером КНДР в ситуации непосредственного личного общения. Впоследствии Ким Ченир постоянно осуществлял кураторство над Чон Ёнманом и его творческой группой, занимавшейся созданием «идеологической живописи», посвященной вождям [1, p. 4].

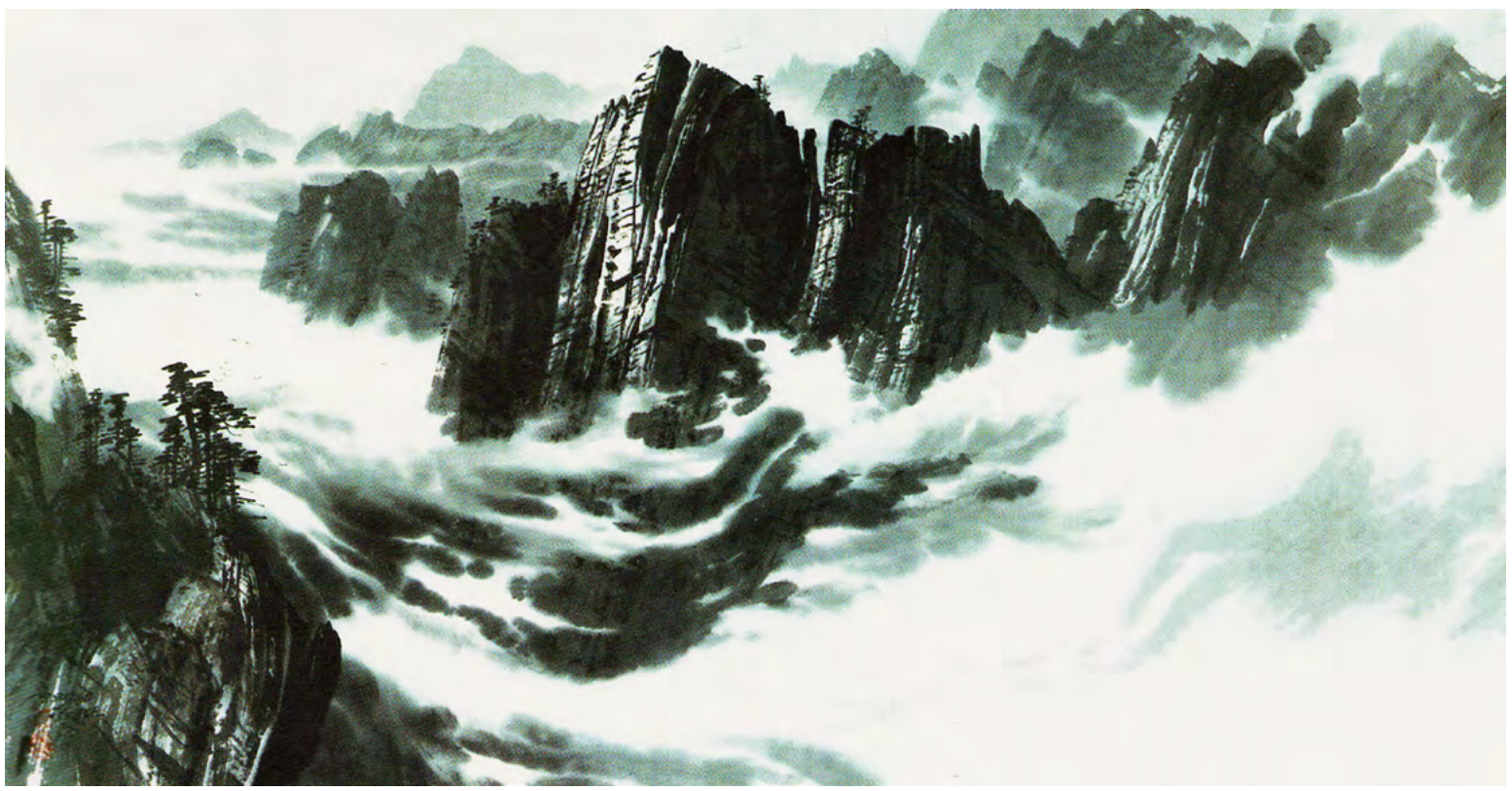
Осознавая практические потребности развития изобразительного искусства, Ким Ченир назначил на руководящие должности в Мансудэ многих выдающихся мастеров *чосонхва* из Союза художников, в том числе Ли Вонина (리원인, род. 1920), Хон Сончхоля (홍성철, 1928–1995), Чон Чханмо (정창모, 1931–2010) и других. Все они были призваны решать идеологическо-эстетические задачи, сформулированные партией.

Северокорейская критика выделяет ряд пейзажей, написанных Чон Ёнманом во второй половине 1970-х годов, они отличаются насыщенным колоритом и поистине монументальным размером: несмотря на то, что художник и ранее создавал крупноформатные работы, теперь длина его отдельных пейзажных композиций достигла почти десяти метров; также важными и характерными картинами этого периода оставались произведения, посвященные деятельности вождей[7].

Стоит особо отметить картину «Верховный Главнокомандующий товарищ Ким Ирсен отвечает на горячий привет бойцов отрядов, перешедших в повторное наступление» (재진격하는 부대들의 환호에 답례하시는 최고사령관 김일성동지, 1978, ил. 6), выполненную в традиционной «бескостной» технике *мольгольпоп* (몰골법), которая предполагает изображение формы без прорисовки внешнего контура с помощью широкого мазка, цветового пятна и свойств бумажной основы. Сюжет картины развивается на фоне летящего снега. Подобные работы зачастую получали высокую оценку Ким Ченира, подчеркивавшего: «Европейцы пишут картины в течение целого года, нанося краску слой за слоем, тогда как наши художники создают произведения в технике *мольгольпоп*

[6] Творческое объединение Мансудэ было организовано в 1959 году и сегодня является крупнейшим художественным объединением КНДР, представляющим основные направления изобразительного, монументально-декоративного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна.

[7] «Кымгансан в море облаков» (구름바다우의 금강산, 1975), «Ынсадари и Кымсадари внутреннего Кымгана» (내금강의 은사다리, 금사다리, совместная работа, 1976; Ынсадари и Кымсадари, «Серебряная и Золотая лестницы», — название горного перевала, крутые скальные массивы которого напоминают по форме лестницу), «Ущелье Манпхоктон осенью» (만폭동의 가을, совместная работа, 1976), «Водопад Курён» (구룡연, 1976), «Озеро Чхонджи на горе Пэктусан» (백두산천지, совместная работа, 1979), «Великий вождь беседует со сталеварами» (용해공들과 담화하시는 위대한 수령님, 1978, «Великий вождь товарищ Ким Ирсен на местах воодушевляет передовиков угольной промышленности» (석탄전사들을 현지에서 고무격려하시는 위대한 수령 김일성동지, 1979) и «Великий вождь товарищ Ким Ирсен достиг озера Самчжиён, ведя за собой части КНРА» (조선인민혁명군 부대를 거느리시고 삼지연못가에 이르신 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1979).



8. **Чон Ёнман. Кымгансан**.
1989.
Бумага, тушь, минеральные краски.
112 × 262.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.
Источник: [4, p. 9]

всего за несколько дней. Мы развили не только технику *мольгольпоп*, но и все приемы корейской живописи с ее многовековой традицией, обновив их в соответствии с требованиями реальности» [2, p. 652].

Современники, наблюдавшие за творческой деятельностью Чон Ёнмана, отмечали его настойчивость в поиске новых практических решений, опирающихся на корейскую художественную традицию. И сегодня северокорейские живописцы, работающие в «бескостной» технике, следуя подходам Чон Ёнмана, проявляют устойчивый интерес к световоздушным эффектам, таким как падающий снег, проливной дождь или клубящийся туман, которые регулярно используются в композициях исторического, батального и жанрового характера. Передача эффекта природных состояний выполняет не только изобразительную, но и выразительную функцию: изменчивая атмосфера становится важным средством усиления драматизма и эмоционального напряжения произведения, направленного на вовлечение зрителя в события, отраженные в картине.

В 1979 году за творческие заслуги в развитии национальной живописи Чон Ёнману было присвоено звание народного деятеля искусства (인민예술가).

В 1980-е Чон Ёнман продолжал беспрерывно трудиться над произведениями, изображающими Ким Ирсена и Ким Ченира.[8] Ярким примером работ этого периода может стать картина «Представляя грандиозный план строительства улицы Кванбок [Освобождения]» (광복거리건설의 응대한 구상을 펼치시여, 1988, ил. 7), которая объединяет целый ряд характерных черт «идеологической живописи» с образами вождей и подтверждает описанный выше вектор развития этого направления.

Реконструировать творческий метод мэтра позволяют воспоминания художника Сон Уёна (선우영, род. 1946), который с 1973 года на протяжении пятнадцати лет постоянно находился в тесном профессиональном контакте с Чон Ёнманом,

[8] «Великий вождь товарищ Ким Ирсен и великий руководитель товарищ Ким Ченир обсуждают строительство Монумента идей чучхе и Триумфальной арки» (주체사상탑과 개선문 건설방향을 토의하시는 위대한 수령 김일성동지와 위대한 도자 김정일동지, 1980), «Заветная мечта нашего народа» (우리 인민의 념원, 1982), «Определяя замысел строительства нового шлюза» (새로운 갑문건설의 터전을 마련하시고저, совместная работа, 1982), «Великий вождь Ким Ирсен и великий руководитель Ким Ченир, взошедшие на гору Пэктусан к озеру Чхонджи» (백두산천지에 오르신 위대한 수령 김일성동지와 위대한 령도자 김정일동지, совместная работа, 1983), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен воодушевляет рабочий класс Кансона на большой рывок Чхоллима» (강선의 로동계급을 천리마의 대고조에로 불러일으키시는 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1983), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен и великий руководитель товарищ Ким Ченир среди бойцов отрядов трех революций» (3대혁명소조원들속에 계시는 위대한 수령 김일성동지와 위대한 령도자 김정일동지, совместная работа, 1983) «Съезд славы» (영광의 대회, совместная работа, 1985), «Славное продолжение дела Пэктусана» (백두위업의 빛나는 계승, совместная работа, 1989) и еще несколько десятков идеологических произведений.

работая в одной с ним мастерской. Воспоминания, в частности, касаются эпизода, когда Чон Ёнман создавал картину «Неся в сердце заветную мечту об объединении Родины» (조국통일의 념원을 안으시고, 1983), предназначенную для показа на Национальной художественной выставке. Ее формат был чрезвычайно большим — размером со стену в обширной мастерской. На момент, когда работа была завершена меньше чем наполовину, Чон Ёнмана отправили в срочную зарубежную командировку. Сон Уён, обеспокоенный жесткими сроками, предложил отложить работу до возвращения мастера и представить картину на более поздней экспозиции. Однако Чон Ёнман решительно отказался от такого варианта и заявил о намерении в этот же день завершить произведение (что было в принципе возможно, поскольку художники постоянно оставались ночевать на работе). Около пяти часов утра, по словам Сон Уёна, он обнаружил картину дописанной, а спустя час Чон Ёнман был уже на пути в аэропорт [1, p. 131].

Отличаясь исключительной сосредоточенностью в процессе рисования, Чон Ёнман переставал реагировать на внешние раздражители. Вся его психофизическая энергия, по мнению Сон Уёна, собиралась в единый направленный поток. Интересно, что живописец выработал своеобразную рабочую позу: он в какой-то момент перестал сидеть на стуле, а устраивался на его спинке, удерживая палитру на коленях и работая в положении, требующем постоянного поддержания баланса. На вопрос Сон Уёна о причинах такого выбора Чон Ёнман пояснил, что подобная поза заставляет всё тело находиться в напряжении, а это, в свою очередь, усиливает умственную концентрацию. В условиях предельной сосредоточенности формировался энергичный и напористый мазок, характерный для его произведений. Концентрация и мобилизация художественных ресурсов обеспечивали не только высокую интенсивность рабочего процесса, но и качество исполнения.

В апреле 1985 года Чон Ёнман с Сон Уёном приступили к созданию крупноформатной картины «Рассвет над Восточным [Японским] морем» (동해의 해돋이). Произведение имело исключительные размеры (около 20 м в длину и 18 м в ширину), и его следовало выполнить в сжатые сроки. Сон Уён сразу начал писать, однако процесс продвигался медленно, тогда как Чон Ёнман не прикасался к кисти, находясь в состоянии сосредоточенного размышления. По мере приближения срока сдачи полотна напряжение в мастерской нарастало. Сон Уён выражал обеспокоенность, однако Чон Ёнман отвечал, что не может начать работу до тех пор, пока в его голове не сложится завершенный образ, при этом он настаивал на необходимости закончить произведение вовремя. Однажды ночью Сон Уёна разбудил шум, доносившийся из мастерской; поспешив туда, он увидел, что на верхнем ярусе трехуровневой рабочей платформы находятся несколько крупных емкостей с краской, а сам Чон Ёнман с поразительной скоростью наносит мазки, в то время как платформа постоянно поднимается и опускается. На гигантской бумажной поверхности стремительно формировалась цельная композиция: пылающее предрассветное небо, удаленная линия моря и мощные волны первого плана. Чон Ёнман работал без перерыва более десяти часов подряд, после чего картина была полностью завершена. К своим воспоминаниям Сон Уён добавляет, что у художника отсутствовало одно легкое, он страдал от язвы желудка и болезни сердца, уже давно ему был поставлен диагноз «утрата трудоспособности» [1, p. 132–133].

В воспоминаниях Сон Уёна конца 1980-х годов Чон Ёнман предстает творцом художественных миров и неординарным мыслителем. Выездные этюды мастеров в горы Кымгансан занимали тогда более десяти дней. Сон Уён, увлеченный зрелищностью пейзажей, активно работал с натуры и быстро расходовал свой запас бумаги и карандашей. Чон Ёнман, напротив, не создал в горах ни одного эскиза, ограничиваясь созерцанием видов. Сначала Сон Уён предположил, что такое поведение было связано с состоянием здоровья старшего коллеги и желанием воспользоваться поездкой для восстановления сил. Однако, как выяснилось позднее, Чон Ёнман вовсе не отдыхал: его наблюдение гор носило предельно напряженный и целенаправленный характер. Он стремился запечатлеть в памяти особенности места, очертания многочисленных вершин и отдельных утесов, состояние пространства в утренние и вечерние часы, движение туманов в каменных расщелинах [1, p. 133]. Когда Чон Ёнман писал целые циклы видов Кымгансана в мастерской, его произведения неизменно поражали живостью и достоверностью образов. Тем самым практика художника соотносится с традицией активной медитации, предшествующей созданию живописи.

В 1989 году была создана показательная работа «Кымгансан» (금강산, ил. 8). В доступной нам северокорейской искусствоведческой литературе этому пейзажу не уделяется должное внимание, хотя сам он представлен во многих альбомах и каталогах [1, p. 87; 4, p. 9]. Картина интересна своими отличиями от ранее упомянутого пейзажа «Кымгансан» 1965 года. Произведения демонстрируют глубинные стилистические изменения, произошедшие в художественном видении мастера за двадцать лет, и отражают его непрерывные творческие поиски.

Если ранняя работа 1965 года, появившаяся всего через несколько лет после окончания института, заслужила высокую оценку за четкость форм

9. **Чон Ёнман и др. Отправление с горы Пэктусан. Международный марш мира**.
1989.
Бумага, тушь, минеральные краски.
Фрагмент.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.
Источник: [1, p. 72–73]

и монументальную выразительность композиции, но, по сути, оставалась в пределах традиционного художественного канона, то пейзаж «Кымгансан» 1989 года, напротив, характеризуется принципиально иным визуальным решением. Облачные массы заполняют пространство ландшафта, формируя напряженную, полную драматизма атмосферу; способ написания облаков, трактованных в более плоскостной манере, придает живописи выраженные абстрактные черты, которых, казалось бы, не может быть в искусстве КНДР. Композиция становится значительно более смелой. «Тяжелые» горы, прописанные темной тушью, как будто внезапно пронизывают облака, приковывая взгляд и нарушая привычные принципы пространственного восприятия. В картине почти нет цвета: черная тушь разных оттенков соседствует только с деликатными зелеными вкраплениями, формирующими мшистую «кожу» скал и редкие деревья. Версии этого подхода мастер будет развивать в своих пейзажах до конца жизни.

Независимо от выбранного сюжета, произведения Чон Ёнмана отличались техническим совершенством, сочетавшимся с художественной дерзостью. Его творчество обнаруживает редкую степень внутренней свободы, достижимую лишь посредством отрыва от устоявшихся форм, и это особенно примечательно в контексте его пребывания в крайне идеологизированном художественном пространстве КНДР. Работая в жестко регламентированной системе, Чон Ёнман находил возможности для экспериментального переосмысления живописного языка. Картина «Кымгансан» (1989), как и многие другие пейзажи прославленных гор, служит убедительным свидетельством способности мастера выходить за пределы существующего канона и преодолевать рамки собственных достижений. Память одного из его самых талантливых учеников, пейзажиста и народного деятеля искусства КНДР Чхве Чханхо (최창호, род. 1960), сохранила принцип, которому был верен Чон Ёнман: «Пиши иначе, чем все остальные» [9, p. 144].

Чон Ёнман курировал в эти годы многие крупномасштабные проекты, например, создание коллективных произведений «Великая победа в сооружении Западноморского шлюза» (서해갑문건설의 위대한 승리, совместная работа, 1987) и «Строители северной железной дороги» (북부철길 건설자들, совместная работа, 1988), но особо стоит отметить «Международный марш мира» (국제평화대행진, совместная работа, 1989)[9] — картину, состоящую из четырех частей. Над ней по замыслу Чон Ёнмана и под его руководством работал коллектив художников Творческого объединения Мансудэ. Первая часть полиптиха носит название «Отправление с горы Пэктусан» (백두산에서의 출정, ил. 9) и изображает момент, когда 21 июля 1989 года участники начинают свой марш, стартуя с вершины горы Пэктусан[10] в сторону границы с Республикой Корея. Вторая часть «Великое ликование в Пхеньяне» (평양의 대환호) изображает прибытие в столицу

[9] Картина изображает Международный марш мира за объединение Кореи (조선의 평화와 통일을 위한 국제평화대행진), состоявшийся в июле 1989 года.

[10] Гора Пэктусан, которая уже не раз фигурировала в названиях упомянутых картин, расположена на границе КНДР и КНР. Она занимает особое место в символическом и идеологическом пространстве Северной Кореи. В публичном дискурсе гора представляется сакральной территорией, связанной как с древней, так и с новейшей историей Кореи. Традиционно мифологизируемая как место рождения Тангуна, легендарного основателя первого корейского государства в 2333 году до н. э., в современном нарративе Пэктусан также выступает одним из главных мест революционной памяти: именно здесь, согласно официальной версии, Ким Ирсен организовал антияпонское партизанское движение, приведшее к освобождению Корейского полуострова от колониального господства Японии. В рамках той же идеологической конструкции Пэктусан провозглашается местом рождения Ким Ченира.

10. **Чон Ёнман. Кымгансан.** 1997. Бумага, тушь, 61 × 102. Частное собрание, Республика Корея. Источник: [8, p. 154–155].

Пхеньян, жители которой выходят на улицы, приветствуя участников марша. В третьей части «Крик из Пханмунджома» (판문점에서의 절규) запечатлен момент, когда колонна под проливным дождем достигает Пханмунджома — места, где проходит 38-я параллель, граница между Северной и Южной Кореей. В четвертой части работы «Встретим Лим Сугён, Цветок объединения» («통일의 꽃≫ 림수경을 맞이하자) показана южнокорейская молодежь, борющаяся за возвращение на родину в РК, через пограничную зону совместного патрулирования, студентки Лим Сугён (임수경, род. 1968)[11], выступившей в качестве общественного деятеля за объединение Кореи. На огромном бумажном полотне длиной 40 метров и шириной 3 метра изображено свыше 2200 персонажей. Художники, следуя принципам «скоростного боя» *соктоджон* (속도전)[12] и коллективного творчества, смогли выполнить работу в кратчайшие сроки, всего за двадцать дней [2, p. 652].

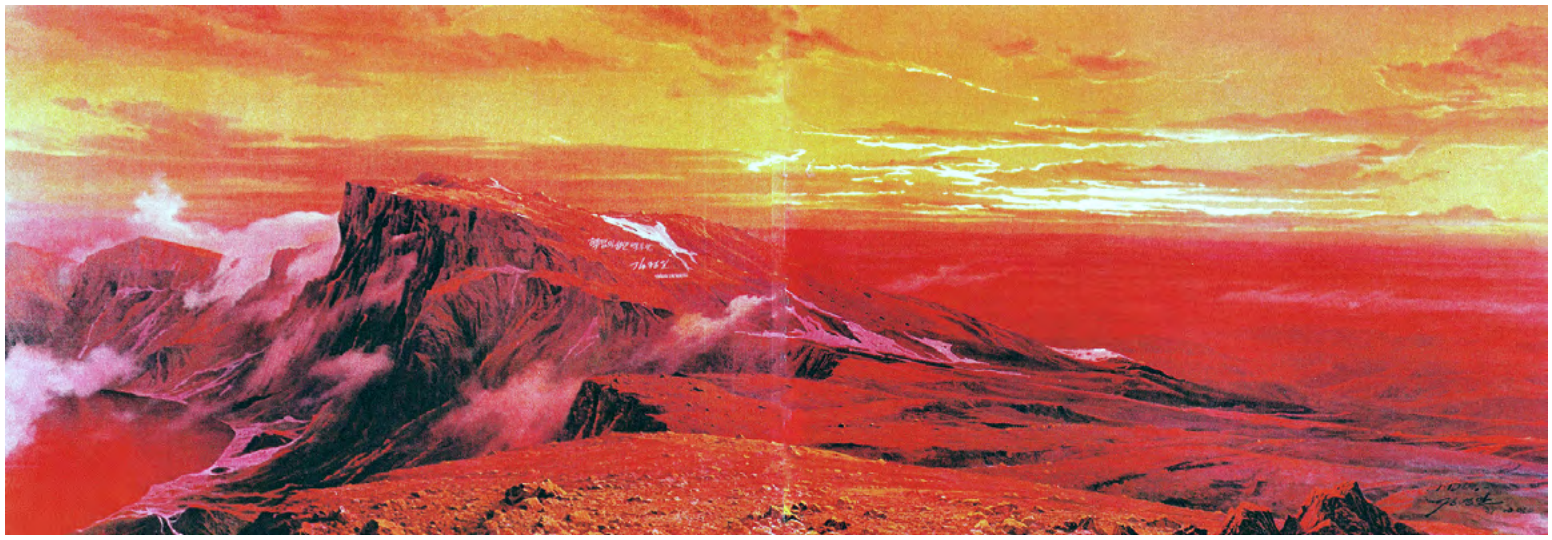
В 1989 году Чон Ёнмана назначили заместителем директора Творческого отдела Мансудэ (만수대창작사 창작부사장), и в этом же году он был награжден почетной Премией имени Ким Ирсена (김일성상).

Творчество 1990-х годов

В 1990 году мастера избрали председателем Центрального комитета Союза художников Кореи (조선미술가동맹 중앙위원회 위원장), а в 1991-м за заслуги в творчестве он удостоился звания Героя Труда (로력영웅칭호) [2, p. 651–652]. Одновременно Чон Ёнман занимал пост председателя Исполнительного комитета Комиссии по национальному

[11] В 1989 году южнокорейская студенческая организация, в нарушение закона о демаркационной линии, направила Лим Сугён в Пхеньян на XIII Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Маршрут ее поездки пролегал через Японию и ГДР, откуда она прибыла в Пхеньян. По завершении фестиваля Лим Сугён вернулась в Республику Корея через зону совместного патрулирования, при этом поначалу ей отказывали во въезде. После возвращения на родину Лим Сугён была осуждена за незаконное пересечение границы и приговорена к десяти годам тюремного заключения, позже амнистирована.

[12] Практика «скоростного боя» предполагает, что любая работа для северного корейца превращается в подобие боевой операции во имя достижения рекордных результатов в кратчайшие сроки.



11. **Чон Ёнман и другие. Восход солнца над горой Пэктусан**. 1998. Бумага, тушь, минеральные краски. 180 × 500. Художественная галерея Кореи, Пхеньян. Источник: [1, p. 82–83]

искусству Международной ассоциации изобразительных искусств (국제조형예술협회 민족미술위원회 집행위원회 위원장) [1, p. 127].

В 1990-е годы художник руководил многочисленными выставками агитационной картины и плаката, участвовал в Национальных художественных выставках и небольших тематических экспозициях, организовывал творческие группы по созданию произведений, изображающих вождей, руководил художниками, писавшими пейзажи гор Пэктусан и Чхильбосан[13], выполнял государственные крупномасштабные творческие задания, участвовал в международных проектах, одобренных правительством. Так, в 1996 году он был задействован в грандиозном проекте «1994 — год пролитых слез» (피난물의 해 1994년), созданном шестьюдесятью художниками Творческого объединения Мансудэ за месяц. Полотно, состоящее из семи частей (общая длина — 82 м, высота — 2,2 м), посвящено народному трауру по Ким Ирсену. В 1997 году Чон Ёнман был удостоен звания Дважды Героя Труда (2중력영웅칭호) [2, p. 651–652].

Сведения об участии художника в международных проектах крайне ограничены. Известно, что в 1995, 1996 и 1998 годах Чон Ёнман принимал участие в художественных экспозициях, проходивших в Японии. В апреле 1998 года там же состоялась его персональная выставка, на которой было представлено около восьмидесяти произведений. Среди экспонировавшихся работ было много пейзажей[14], обыгрывающих самобытные художественные приемы мэтра, как, например, отточенный до совершенства «метод рисования скал Чон Ёнмана». В этих картинах, представлявших лишь часть художественного наследия мастера, преобладал сравнительно небольшой формат, но именно такие произведения художник постоянно создавал в поздний период творчества.

Японские критики охарактеризовали выставку как событие, вдохнувшее новую жизненную энергию в переживающую кризис «восточную живопись», а самого Чон Ёнмана признали художником мирового уровня. Особо отмечалось, что мастер внес значительный вклад в развитие *чосонхва*, радикально переосмыслив и обновив национальную художественную традицию [2, p. 653–654].

Работы признанного северокорейского мастера вызывали интерес и среди ценителей «восточной живописи» Республики Корея. Так, стилистически схожие пейзажи этого периода, например, «Лето в Кымгансане» (금강산여름, 1997), «Кымгансан» (금강산, 1997, ил. 10) и некоторые другие, в небольшом числе приобретались частными коллекционерами РК. Культурные связи КНДР и Южной Кореи стали одной из примет определенного потепления в их отношениях 1990–2000-х годов.

В КНДР к числу признанных шедевров относят две поздние парные работы — «Восход солнца над горой Пэктусан» (백두산의 해돋이, совместная работа, 1998, ил. 11) и «Красный закат над озером Чхонджи на горе Пэктусан» (백두산천지의 붉은 노을, совместная работа, 1998). Обе картины созданы группой художников под руководством и при непосредственном участии Чон Ёнмана, основаны на его замысле и подготовительных эскизах, что позволило северокорейской историографии причислить их к авторским произведениям мастера.

[13] Чхильбосан — один из живописнейших горных массивов КНДР, находящийся на северо-востоке страны в провинции Хамгён-пукто.

[14] «Плоская скала пика Пиробон в Кымгансане» (금강산 비로봉의 너럭바위, 1997), «Скала Чансучхан в Кымгансане» (금강산 장수창바위, 1997), «Скала Чходэ в Кымгансане» (금강산 초대바위, 1997), «Скала Оннё в Кымгансане» (금강산 옥려바위, 1997), «Манмульсан в Кымгансане» (금강산 만물상, 1997) и другие.

В художественном отношении эта живопись варьирует находки, характеризующие более раннюю картину «Вечерняя заря над Кансоном», где Чон Ёнман продемонстрировал свое особое отношение к красному цвету как символу патриотизма. Диптих, посвященный горе Пэктусан, критика интерпретирует как итог всего творческого пути мэтра: действительно, эти работы стали его последним крупным проектом. В феврале 1998 года Ким Ченир, увидев эти парные произведения, заявил, что «в КНДР нет художника, равного товарищу Чон Ёнману» [2, p. 651–652].

В лучших традициях корейских интеллектуалов Чон Ёнман оставил также поэтические произведения. И хотя большинство доступных нам стихов пронизано идеологией, некоторые более непосредственно раскрывают отношение художника к живописному творчеству:

В ряд выстроились
Бесчисленные краски,
Но и сегодня
Та, что ложится на мою кисть,— красная.
Пусть сейчас не время для творчества,
Я щедро наполняю кисть
Красным цветом
И просто веду ею по бумаге [1, p. 135].

Показательны строки о горе Пэктусан, ставшей одной из центральных тем его пейзажной живописи:

Да, да,
Я писал
Кымгансан, Кымгансан,
Писал так, что и самому было радостно глядеть.
Неужели поэтому
Меня
Вы хотите назвать
Чон Ёнман Кымгансана?
Нет, нет.
Этот Чон Ёнман —
Чон Ёнман Пэктусана.
Пока есть Пэктусан,
Существует и Кымгансан [1, p. 135].

17 июня 1999 года, как утверждают северокорейские источники, Чон Ёнман ушел из жизни, находясь на своем рабочем месте. По распоряжению Ким Ченира живописца похоронили на Кладбище патриотов (애국렬사릉). Также по инициативе вождя уже в сентябре 1999 года в Художественной галерее Кореи в Пхеньяне прошла большая выставка работ мастера, а к 2000 году был подготовлен и опубликован альбом «Чон Ёнман и его творчество», представивший более восьмидесяти произведений самой разной тематики.

Во вступительной статье к альбому акцентирована особая роль Ким Ченира в становлении и развитии карьеры художника. И действительно, творческий потенциал Чон Ёнмана во многом реализовался в условиях внимания и поддержки со стороны высшего политического руководства страны. Отражая северокорейские традиции, текст статьи неоднократно указывает на признание, благожелательное отношение и знаки личного расположения Ким Ченира к творчеству Чон Ёнмана, а также на проявленную человеческую заботу о художнике и его здоровье (включая специальное лечение и рацион) в последние годы жизни. Существующий образ Чон Ёнмана как живописца, чье искусство развивалось в тесной связи с государственным и идеологическим контекстом КНДР, не отменяет его исключительного таланта и творческой дерзости, оцененных не только на родине, но также в Южной Корее и Японии.

Заключение

Таким образом, согласно официальному художественному канону страны, Чон Ёнман занимает место в ряду наиболее значимых мастеров национальной живописи *чосонхва*. Его творчество интерпретируется как воплощение принципа «Корейская нация превыше всего» (조선민족제일주의정신). Объем созданного наследия представляется исключительным по масштабам и свидетельствует о центральном положении Чон Ёнмана в художественной системе КНДР: это более 120 произведений, посвященных образам вождей, около 250 крупноформатных пейзажей и работ на военную и трудовую темы, порядка тысячи малых пейзажных композиций, из которых 170 картин признаны национальными сокровищами КНДР [4, p. 8]. Сыновья Чон Ёнмана, Чон Донхёк (정동혁) и Чон Хёкчхоль (정혁철), пошли по стопам отца: окончив Пхеньянский институт изобразительных искусств, тоже стали художниками направления *чосонхва* и работают в Творческом объединении Мансудэ.

Свободно обращаясь к различным тематическим пластам, мастер варьировал живописные стратегии от иллюстративно-повествовательных до драматически и поэтически насыщенных. Его художественный язык характеризуют совершенная композиция и высокая эмоциональная напряженность, основанные на цветовых контрастах, активном противопоставлении освещенных и затемненных фрагментов, взаимодействии острых «режущих» линий и плоскостей, что в совокупности формирует индивидуальный узнаваемый стиль мастера. На протяжении более трех десятилетий второй половины XX века Чон Ёнман выступал лидирующей фигурой *чосонхва*, масштаб

его влияния на развитие этого направления, как и всей современной северокорейской живописной школы, оставался поистине исключительным.

Но есть среди его достижений и заслуга без срока давности. Творческий опыт мастера показывает, что даже при отсутствии возможности установить дистанцию между искусством и идеологией в политической реальности КНДР существует собственно эстетическое измерение живописи, та визуальная и эмоциональная энергия, которая составляет неотъемлемую часть ее художественности.

Список источников

1. 류인호, 안경희 편. 정영만과 그의 창작. 평양: 문학예술종합출판사, 2000. 139쪽 [Чон Ёнман и его творчество / ред. Рю Инхо, Ан Гёнхи. Пхеньян: Объединенное издательство литературы и искусства, 2000. 139 с.]. (На кор. яз.)
2. 리재현. 조선력대미술가편람. 평양: 문학예술종합출판사, 1999. 823쪽 [Ли Джэхён. Антология деятелей искусства Кореи. Пхеньян: Объединенное издательство литературы и искусства, 1999. 823 с.]. (На кор. яз.)
3. 인민의 수령. 위대한 수령 김일성동지의 탄생 70돐경축 국가미술전람회 작품집. 평양: 외국문출판사, 1984. 159쪽 [Вождь народа. Альбом произведений Национальной художественной выставки, посвященной семидесятилетию со дня рождения Великого вождя товарища Ким Ирсена. Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках, 1984. 159 с.]. (На кор. яз.)
4. Collection of fine arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 2013. 241 p.
5. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
6. Вострикова Е.А. Государственная политика КНДР в области живописи: воспитание патриотического сознания народных масс // Восток (Oriens). 2024. № 6. С. 213–224. https://doi.org/10.31696/S086919080032300-7.
7. Вострикова Е.А. Патриотизм как системообразующее начало в жанрово-тематической парадигме изобразительного искусства Северной Кореи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2024. № 6. С. 135–155. https://doi.org/10.36340/2071-6818-2024-20-6-135-155.
8. 문범강. 평양미술. 조선화 너는 누구냐. 서울: 서울 셀렉션, 2018. 295쪽 [Мун Бомган. Искусство Пхеньяна. Что такое северокорейская живопись? Сеул: Соуль селлексён, 2018. 295 с.]. (На кор. яз.)
9. Muhn B.G. North Korean art. The enigmatic world of chosonhwa. Seoul: Seoul Selection, 2019. 168 p.
10. Gabriel D. Smoke on the water: Jong Yong Man's Evening Glow over Kangsŏn and the grounds for landscape painting in North Korea // Art Journal. 2021. Vol. 80. № 2. P. 84–100. https://doi.org/10.1080/00043249.2021.1872299.

References

1. Ryu Inho, An Gyŏnghŭi p'yŏn. Chŏng Yŏngmangwa geui changjak. Pyeongyang: Munhak Yesul Jonghap Chulpansa, 2000 [Ryu, Inho and An, Gyŏnghŭi (eds.) (2000) *Chŏng Yŏngman and his creative work*. Pyongyang: Literature and Arts Publishing House]. (In Korean)
2. Ri Jaehyŏn. Chosonryeoktae misulga pyeollam. P'yŏngyang: Munhak yesul chonghap ch'ulp'ansa, 1999 [Ri, Jaehyon (1999) *Anthology of Korean artists*. Pyongyang: Literature and Arts Publishing House]. (In Korean)
3. Inminŭi suryŏng. Widaehan suryŏng Kim Ilsŏng tongjiŭi tansaeng 70-tol kyŏngchuk kukka misul chŏllamhoe chakpumjip. Pyŏngyang: Oegungmun chulpansa, 1984 [Anon. (1984) *Leader of the People. Works from the National Art Exhibition Celebrating the 70th Anniversary of the Birth of the Great Leader Comrade Kim Il Sung*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House]. (In Korean)
4. Anon. (2013) *Collection of Fine Arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House.
5. Golomshtok, I.N. (1994) *Totalitarian art*. Moscow: Galart. (In Russ.)
6. Vostrikova, E.A. (2024). 'State policy of the DPRK in the field of painting: Cultivation of patriotic consciousness among the masses', *Vostok (Oriens)*, (6), pp. 213–224. doi:10.31696/S086919080032300-7. (In Russ.)

7. Vostrikova, E.A. (2024) ‘Patriotism as a system-forming principle in the genre-thematic paradigm of fine arts in North Korea’, *Burganov House. The Space of Culture*, (6), pp. 135–155. doi:10.36340/2071-6818-2024-20-6-135-155. (In Russ.)
8. Mun Bŏmgang. Pyŏngyang misul. Chosŏnhwa nŏnŭn nugunya. Sŏul: Sŏul sŏllekshŏn, 2018 [Mun, Bomgam (2018) *Fine art of Pyongyang. What is North Korean painting?* Seoul: Seoul Selection]. (In Korean)
9. Muhn, B.G. (2019) *North Korean art. The enigmatic world of chosonhwa*. Seoul: Seoul Selection.
10. Gabriel, D. (2021) ‘Smoke on the water: Jong Yong Man’s Evening Glow over Kangsŏn and the grounds for landscape painting in North Korea’, *Art Journal*, 80(2), pp. 84–100. doi:10.1080/00043249.2021.1872299.

Информация об авторе

Вострикова Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела восточного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, dolihotella@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2093-595X, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-код (Science Index): 6841-3795.

Information about the author

Ekaterina Aleksandrovna Vostrikova, Cand. Sc. (Art History), Senior Research Fellow of Oriental Art Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, dolihotella@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2093-595X, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-code (Science Index): 6841-3795.

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

Статья поступила в редакцию 09.04.2026; одобрена после рецензирования 22.04.2026; принята к публикации 24.04.2026.

The article was received by the editorial board on 09 April 2026; approved after reviewing on 22 April 2026; accepted for publication on 24 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 144–157. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 144–157. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745.5:739.1/.5(510)“06/09”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.008

Декоративно-прикладное искусство империи Тан (на примере металлических предметов столовой посуды): техники изготовления, стиль, орнаментальная декорация

Ли Юсинь

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
kelly_lyx@126.com

Доржсурэнгийн Уранчимэг

Независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия
fineart.mongolia@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию декоративно-прикладного искусства империи Тан (618–907) на примере металлических предметов столовой посуды из золота и серебра. Ремесленные технологии рассматриваются как ключевой фактор, определяющий не только художественную форму и структуру декора, но и общую эстетическую направленность искусства торевтики того периода. Уникальный художественный стиль золотых и серебряных изделий эпохи Тан был обусловлен как особенностями формы сосудов и характером декоративных мотивов, так и техникой их изготовления. В ряду этих причин именно техническим приемам принадлежала роль определяющего фактора в процессе формообразования, поскольку они оказывали огромное воздействие на декоративное оформление металлических изделий и их стилистику. В статье исследуются основные техники, применявшиеся в производстве танских золотых и серебряных изделий, причем особое внимание уделяется изучению воздействия приемов изготовления на сложение оригинальной стилистики и декоративного оформления произведений торевтики. Углубленное рассмотрение получили технические приемы ковки и выколотки, литья, скани, чеканки и гравировки, инкрустации и позолоты. Особое внимание уделяется технике ковки и выколотки, которая стала доминирующей в эпоху Тан, позволив мастерам перейти от плоских форм к сложным скульптурным и рельефным решениям. На основе анализа артефактов из крупнейших археологических находок — клада Хэцзяцунь и монастыря Фамэнь — в статье прослеживается стилистическая эволюция танского металла. Автор выявляет переход от лаконичного и монументального стиля периода расцвета (VII – начало VIII в.), испытавшего влияние сасанидских и согдийских традиций, к более утонченному, многослойному и «живописному» декору позднего периода. Исследование позволяет сделать вывод об органическом единстве техники, формы и орнамента, которое обеспечило исключительный художественный уровень изделий из драгоценных металлов и заложило высокие эстетические стандарты для последующих эпох китайского искусства.

© Ли Юсинь, Уранчимэг Д., 2026

Ключевые слова: китайское искусство, искусство империи Тан, декоративно-прикладное искусство, торевтика, золото и серебро Китая, техника ковки, выколотка и чеканка, гравировка, орнамент, позолота, клад Хэцзяцунь, монастырь Фамэнь

Для цитирования: Ли Юсинь, Уранчимэг Д. Декоративно-прикладное искусство империи Тан (на примере металлических предметов столовой посуды): техники изготовления, стиль, орнаментальная декорация // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 144–157. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1294.

Original article

Decorative and applied art of the Tang Empire (on the example of metallic tableware): techniques of manufacturing, style, ornamental decoration

Li Yusin

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
kelly_lyx@126.com

Dorjsurengiin Uranchimeg

Independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia
fineart.mongolia@gmail.com

Abstract. This article presents a comprehensive study of the decorative arts of the Tang Empire (618–907), specifically focusing on gold and silver tableware. The author examines craft technologies as a pivotal factor in determining not only the artistic form and decorative structure, but also the overall aesthetic direction of toreutics during this period. The unique artistic style of Tang dynasty gold and silverware was shaped by the vessel forms, the nature of the decorative motifs, and the manufacturing techniques employed. Among these reasons, it was precisely manufacturing techniques that played a determining role in the formative process, as they had an enormous impact on the decorative design of metal products and their style. This article examines the basic techniques used in the production of Tang gold and silver pieces, with particular attention to the impact of manufacturing methods on the original style and decorative design of the artworks. In-depth review considers techniques of forging and carving, repoussé and chasing, etching and engraving, embossing and gilding. Special attention is paid to the technique of raising, which became dominant during the Tang era, enabling craftsmen to transition from flat forms to complex sculptural and relief solutions. Based on an analysis of artefacts from major archaeological discoveries — the Hejiacun hoard and the Famen Temple — the article traces the stylistic evolution of Tang metalwork. The author identifies a transition from the concise and monumental style of the High Tang (7th to early 8th century), which was influenced by Sasanian and Sogdian traditions, to the more refined, multilayered, and “pictorial” decoration of the late period. The study concludes that the organic unity of technique, form, and ornament ensured the exceptional artistic quality of these precious metal objects and established high aesthetic standards for subsequent eras of Chinese art.

Keywords: Chinese art, Tang Dynasty art, decorative and applied arts, toreutics, Chinese gold and silver, forging, repoussé and chasing, engraving, ornament, gilding, Hejiacun hoard, Famen Temple

For citation: Li, Yusin and Uranchimeg, D. (2026) 'Decorative and applied art of the Tang Empire (on the example of metallic tableware): techniques of manufacturing, style, ornamental decoration', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 144–157. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.008. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1294. (In Russ.)

Введение

Технологии ремесленного производства оказывают непосредственное влияние на форму и цвет, а также на особенности декоративной отделки произведений прикладного искусства. Разнообразные техники вызывают к жизни различные художественные формы, обладающие неповторимым характером внешнего облика и декора [1, p. 507]. Самобытность золотых и серебряных изделий эпохи Тан (618–907) в значительной степени заключается в органическом единстве техники, формы сосуда и покрывающих его поверхность декоративных мотивов. В совокупности эти элементы сформировали характерный декоративный стиль танских изделий из золота и серебра, причем за счет использования оригинальных технических приемов оказалось возможным не только усилить структурное единство формы и материала, но и значительно повысить их эстетическое воздействие. Следовательно, ремесленные технологии выступали важнейшей движущей силой в развитии декоративного искусства в области производства изделий из металла, сама форма которых напрямую определялась выразительными возможностями используемых техник. Иными словами, технологии изготовления определяли не только базовую структуру декора в его отношении к форме предмета, но и его стилистические особенности. В настоящем исследовании соответствующие техники разделяются на две категории: формообразующие (ковка и выколотка, литье, скань) и декоративные (чеканка и гравировка, инкрустация, позолота).

Цель исследования — проанализировать декоративно-прикладное искусство империи Тан на примере металлических предметов столовой посуды, изучить технологии изготовления, стилистические особенности декора и определить влияние ремесленных технологий на формирование художественного стиля, формы и отделки металлических изделий. В работе использован комплексный подход, сочетающий сравнительно-типологический и историко-искусствоведческий методы, технологический и иконографический анализ.

Техника ковки и выколотки

Ковка и выколотка, также известные как формование молотком или ковочное формование, основаны на свойствах мягкости и высокой пластичности золота и серебра. Посредством многократной обработки молотком природным или рафинированным металлическим слиткам может быть сообщена форма для последующей отделки. Эта техника появилась в Китае уже в эпохи Шан (ок. 1600–1046 гг. до н.э.) и Чжоу (ок. 1046–256 гг. до н.э.), хотя тогда, скорее, занимала второстепенное положение в ряду других применяемых техник обработки металла. К наступлению периода Сражающихся царств (V век – 221 год до н.э.) ковка стала использоваться чаще и куда более виртуозно, в том числе в области создания и декорирования золотых и серебряных изделий.

В эпоху империи Тан большинство разновидностей изделий торевтики (чаши, блюда и кубки) изготавливалось в технике ковки и выколотки. Этот процесс основывался на использовании ковкости металлических листов, постепенно вытягиваемых посредством нанесения повторных ударов до достижения требуемой формы. Данный метод был особенно пригоден для относительно неглубоких или простых по очертаниям сосудов, тогда как сложные округлые формы часто создавались непосредственно ковкой. Использование техники ковки позволяло мастерам эпохи Тан достигать высокой художественной выразительности за счет одновременного формирования тела сосуда и нанесения на него декоративных мотивов. При обработке с лицевой стороны узоры выступают в виде рельефа. Ян Бода называл этот эффект «скрытым рельефом» (одно из традиционных обозначений китайской техники резьбы по камню, впоследствии также применявшееся для обозначения приемов обработки металла) [2, p. 7].

Данный метод широко применялся при создании декоративных орнаментов, особенно в тех случаях, когда требовались точная моделировка и выраженный рельеф. В археологических отчетах этот процесс часто обозначается как штамповка. При создании сосудов или нанесении декоративных мотивов с помощью ковки металлический лист

1. **Золотая чаша из клада Хэцзяцунь.** Династия Тан. Золото и серебро; чеканка, филигрань. Высота 5,6 см; диаметр обода 13,5 см; диаметр основания 6,8 см; вес 391 г. Происхождение: обнаружена в 1970 году в составе клада Хэцзяцунь, Сиань, провинция Шэньси. Исторический музей, Сиань

должен был опираться на подкладочный материал, обладающий достаточной мягкостью и в то же время упругостью. По мере обработки листа молотком подкладка деформировалась, позволяя достичь нужной формы. В некоторых случаях заранее изготавливалась жесткая форма, по которой металл формовался в процессе ковки: таким способом создавались танские чаши с лепестками лотоса и другие сосуды с рельефным декором. Например, лепестковая золотая чаша из клада Хэцзяцунь (Сиань, провинция Шэньси), ныне находящаяся в Сианьском историческом музее (ил. 1), сначала была обработана в технике выколотки (дифовки), благодаря чему получила свою форму, а уже затем на ее поверхности были выдавлены изнутри очертания двойного ряда лепестков лотоса. В результате лепестки слегка выступали наружу, создавая эффект вогнутой внутренней и выпуклой внешней поверхности. После этого декоративные детали наносились чеканкой по поднятым контурам лепестков.

Орнаменты, выполненные с помощью ковки и выколотки, можно наблюдать на таких изделиях периода расцвета империи Тан, как позолоченное серебряное блюдо с шестью лепестками, украшенное мотивом *фэйлянь* (мифическое существо с головой лошади, увенчанной рогом, телом птицы с животом леопарда, поднятым хвостом и распахнутыми крыльями) [3, p. 137] (ил. 2), а также позолоченное серебряное блюдо с парными изображениями лис из клада Хэцзяцунь (ил. 3). Стиль оформления этих предметов торевтики может быть охарактеризован как лаконичный и ясный, поскольку орнаментальный декор включает в себя только основной мотив без дополнительных элементов. Композиционное построение орнаментов близко к декору сасанидского и согдийского серебра, однако сами мотивы заменены китайскими — такими как черепахи, фениксы и уже упомянутый фэйлянь [3, p. 137].

В отличие от них, золотые и серебряные изделия, найденные в знаменитом буддийском храме монастыря Фамэнь (провинция Шэньси), обладают иным характером декоративной стилистики [4, p. 12]. Хотя техника ковки и выколотки применялась по-прежнему широко, композиции стали включать дополнительные мотивы, сосуществующие с основными в качестве сопутствующих элементов декоративного оформления. Некоторые из них создавались ковкой, другие — чеканкой и гравировкой, в результате чего главный мотив уже не выглядел столь доминирующим, как в раннетанских образцах. Характерный пример такого подхода демонстрирует позолоченная серебряная шкатулка на основании с изображением пары львов (ил. 4). В этом изделии и основной, и второстепенные мотивы выполнены ковкой: главный мотив размещен выше, а окружающие элементы

2. **Позолоченное серебряное блюдо с шестью лепестками, украшенное мотивом фэйлянь.**
Династия Тан.
Высота 1,4 см;
диаметр обода 15,3 см;
вес 313 г.
Золото и серебро; ковка, выколотка, чеканка, золочение.
Происхождение: обнаружено в 1970 году в составе клада Хэцзяцунь, Сиань, провинция Шэньси.
Исторический музей, Сиань

постепенно понижаются в соответствии с общим ритмом декоративной композиции. Такая обработка создает неожиданно сильное ощущение рельефности и пространственной глубины, формируя сложный многослойный стиль орнаментального декора.

Взятое в более широком контексте, развитие золотых и серебряных изделий эпохи Тан отражает изменения эстетических предпочтений, свойственных этой эпохе в целом. В период расцвета империи формы изделий отличались великолепием, роскошью и массивностью, однако ближе к концу правления династии, по мере ухудшения политических и экономических условий, они стали более сдержанными и рациональными. Присущая раннему периоду величественность постепенно исчезала, и дизайн изделий стал тяготеть к более простому художественному языку. Сами сосуды становились все более тонкими и легкими, что, в свою очередь, предъявляло повышенные требования к технике ковки и выколотки, в конечном итоге определив художественный стиль позднетанских изделий, представленных находками из монастыря Фамэнь (они были обнаружены в так называемом подземном дворце монастыря, обладавшего в эпоху Тан статусом императорского).

3. **Позолоченное серебряное блюдо с парными изображениями лис из клада Хэцзяцунь.**
Династия Тан.
Высота 1,9 см;
максимальный диаметр 22,5 см;
вес 322 г.
Золото и серебро; ковка, выколотка, чеканка, золочение.
Происхождение: обнаружено в 1970 году в составе клада Хэцзяцунь, Сиань, провинция Шэньси.
Исторический музей, Сиань

4. **Позолоченная серебряная шкатулка на основании с изображением пары львов из храма Фамэнь.**
Династия Тан.
16,7 × 16,7 × 11,5;
вес 796 г.
Золото и серебро; ковка, чеканка, гравировка, золочение, пайка, литье.
Происхождение: обнаружена в подземном дворце храма Фамэнь, округ Фуфэн, Баодзи, провинция Шэньси.
Музей храма Фамэнь

По сравнению с литьем, ковка и выколотка требовали меньшего количества материала и меньше зависели от крупномасштабных форм организации коллективного труда. По этой причине данные техники получили широкое распространение в обработке драгоценных металлов — золота и серебра. Благодаря им танские изделия вышли за пределы плоскостных и однообразных очертаний предыдущих эпох, приобретя скульптурный характер с выраженным рельефом и пластическим разнообразием поверхности. Это качественное изменение не только значительно обогатило визуальный облик изделий торевтики, но и придало их поверхности особые тактильные свойства.

Техника литья

Температура плавления золота составляет 1064,43 °C, а серебра — 961,93 °C. В жидком состоянии оба металла обладают хорошей текучестью и сравнительно длительным временем кристаллизации, поэтому температура литья может быть несколько ниже, чем, к примеру, у меди, что делает их пригодными для изготовления предметов с тонкой проработкой деталей. В целом,

с технологической точки зрения, создание изделий путем расплавления золота или серебра и заливки жидкого металла в формы основывается на тех же принципах, что и изготовление китайских бронзовых сосудов.

Самые ранние литейные технологии в Китае возникли в сфере производства изделий из бронзы и позднее распространились на обработку железа. Таким образом, литье металлов можно рассматривать как одну из фундаментальных технологий в истории металлообработки. На раннем этапе формирования практики изготовления золотых и серебряных изделий в эпоху Шан сосуды создавались с использованием литейной техники, тогда как золотые листы формировались ковкой. Однако к эпохе Тан изделия из золота и серебра в основном производились посредством ковки и чеканки, а не литья, хотя литейная техника не исчезла из употребления полностью.

Бронзовое литье в целом можно разделить на два типа в зависимости от способов сборки и заливки: цельное и составное (секционное). Цельное литье предполагает изготовление предмета за один цикл и подходит для сравнительно простых форм, таких как круглые треножники или сосуды типов «гу» и «чжи» (типы ритуальных сосудов в Древнем Китае эпох Шан и Чжоу, один из которых напоминает чашу на высокой ножке, а другой отличается округлым выпуклым корпусом). Эти изделия обычно имеют сравнительно простое плоскостное декоративное оформление. Составное литье, также называемое многократным или литьем с последующим соединением, предполагает изготовление частей по отдельности с их последующим присоединением к основному корпусу сосуда при помощи специальных методов. Эта техника особенно подходит для сложных по форме изделий, в частности с такими декоративными элементами, как навершия в виде голов животных, ручки, ножки или скульптурные изображения птиц и зверей [5, p. 136].

Скань (филигрань)

Скань (филигрань) была широко распространенной техникой в производстве золотых и серебряных изделий эпохи Тан, хотя она требовала значительных затрат времени, кропотливого труда и чрезвычайного внимания. Мастера сначала проковывали золото или серебро в тончайшие листы, которые затем разрезались на узкие полоски и скручивались в проволоку. Тонкая нить могла также изготавливаться путем протягивания металла через волочильную доску, тогда как более толстая проволока формировалась непосредственно ковкой. Нанесение сканных украшений обычно происходило путем размещения золотой проволоки на поверхности сосуда для обводки таких мотивов, как цветы или облачные узоры. Затем проволока закреплялась при помощи пайки, благодаря чему орнамент фиксировался на основе, создавая эффект выпуклого изображения в виде орнаментального мотива.

В сканной технологии использовались два основных метода. Первый предполагал применение специальных пинцетов для филиграни, с помощью которых формировались тонкие проволочные мотивы; второй заключался в использовании гибочных пинцетов для создания более крупных контуров или обрамлений из гладкой проволоки. После формирования сканных узоров их сначала фиксировали на металлической основе с помощью клеящего вещества, а затем окончательно припаивали. Для дополнительного визуального обогащения декора могли применяться и другие техники — такие как заполнение контуров эмалью, инкрустация перьями зимородка или наложение скани на фольгу.

Техника изготовления металлической проволоки в Китае насчитывает много столетий. Уже в периоды Весен и Осеней и Сражающихся царств она достигла достаточно высокого уровня. Так, например, золотые пружины, обнаруженные в гробнице князя И, правителя царства Цзэн в раннюю эпоху Сражающихся царств (провинция Хубэй, примерно в двух километрах к западу от города Суйчжоу), были выполнены из чрезвычайно тонкой золотой проволоки. К эпохе Хань техники скани и зерни достигли еще более высокой степени совершенства, что наглядно демонстрируют нефритовые погребальные костюмы, скрепленные золотой проволокой, из гробниц Лю Шэна, правителя княжества Чжуншань эпохи Западная Хань, и его супруги Доу Вань в уезде Маньчэн, провинция Хэбэй. В эпоху Тан скань часто сочеталась с напаянной золотой зернью и использовалась как важный декоративный элемент в оформлении сосудов [6, p. 55].

Характерным примером является чаша с ручкой и орнаментом в виде круглых цветочных медальонов из клада Хэцзяцунь (何家村) — уникального собрания ценностей, сокрытых в земле в период военных действий и впоследствии обнаруженных в одноименном районе близ Сианя (ил. 5). Поверхность сосуда гладкая и разделена на четыре части восемью парными декоративными мотивами в форме облаков. В каждой секции помещен круглый цветочный медальон, обведенный плоской золотой проволокой, вырезанной из прокованного листа, что свидетельствует о чрезвычайно высоком техническом мастерстве ремесленника. По краям как цветочных, так и облачных узоров напаяна мелкая золотая зернь, служащая выразительным декоративным акцентом. Весь орнамент выступает над поверхностью сосуда, создавая выраженный рельефный эффект и демонстрируя

5. **Чаша с ручкой и орнаментом в виде круглых цветочных медальонов из клада Хэцзяцунь.**
Династия Тан.
Высота 6 см;
диаметр обода 6,9 см;
внутренний диаметр 3,1 см;
вес 230 г.
Золото и серебро;
чеканка, гравировка,
золочение,
пуансонирование.
Происхождение:
обнаружена в 1970 году
в составе клада
Хэцзяцунь, Сиань,
провинция Шэньси.
Исторический музей,
Сиань

утонченность и роскошь прикладного искусства золотых и серебряных изделий эпохи Тан.

Чеканка и гравировка

Чеканка и гравировка занимали важное место среди техник металлообработки в Древнем Китае. Они возникли в конце периода Чуньцю (Весен и Осеней, 770–476 гг. до н.э.) и достигли расцвета в искусстве работы по бронзе в пору раннего и среднего этапов периода Сражающихся царств. Такие техники были особенно пригодны для тонкой доработки и украшения предметов после создания их основной формы, прежде всего для выполнения орнаментальных мотивов. Сохранившиеся образцы чеканного декора на бронзе часто изображают сцены из жизни аристократии, такие как пиры и охота. Золотые изделия периода Сражающихся царств также нередко украшались при помощи техники чеканки, что позволяло мастерам создавать сложные визуальные эффекты многослойного декора на монохромной поверхности. Благодаря эффектному сочетанию приемов резьбы и глубокой подрезки достигался сильный контраст света и тени, усиливающий художественную выразительность и насыщенность орнамента.

В периоды Цинь (221–206 гг. до н.э.) и Хань (202 г. до н.э.– 220 г.н.э.) в декоре лаковых изделий применялась техника, сходная с гравировкой, известная как игольчатое процарапывание, при которой вместо резца использовался заостренный инструмент. В эпоху Тан в золотых и серебряных изделиях чеканка и гравировка также стали наиболее распространенными декоративными приемами. Предметы, выполненные с их использованием, отличались особой изысканностью и роскошью. Эти техники применялись после формования изделия и служили главным образом для нанесения орнамента. Ударяя по резцам и чеканам

различной формы небольшим молотком, мастера создавали узоры на поверхности сосуда. Полученные изображения преимущественно имели углубленный характер (*intaglio*) с очень тонкими линиями. В результате этот метод мог использоваться как самостоятельный способ орнаментации, так и для добавления изящных деталей к рельефным узорам, выполненным выколкой или чеканкой.

В танских золотых и серебряных изделиях чеканку и гравировку в целом можно разделить на три основных типа. Первый из них — плоская чеканка. Для более четкого выявления композиционной структуры орнаментального декора эта техника требует предварительной обработки фона с созданием фактурно выразительной поверхности. Различные виды фонового заполнения подчеркивают главный мотив и создают тональные различия, формируя эффект, сходный с очень низким рельефом. Плоская чеканка составляла значительную часть декора танских золотых и серебряных изделий и, в свою очередь, делилась на два вида: сплошную и частичную. Примерами сплошной плоской чеканки являются серебряная чаша с растительными завитками, драконами и фениксами, а также серебряный кубок на высокой ножке со сценой охоты из клада Хэцзяцунь, где основные мотивы четко выделяются на фоне детально проработанного фонового орнамента.

Частичная плоская чеканка появилась еще в эпохи Цинь и Хань и получила широкое развитие в периоды Тан, а также Сун (960–1279) и Ляо (916–1125). К танским примерам такого рода относятся серебряные блюда с изображениями гусей и цветочными мотивами «сломанных ветвей». Технология их изготовления в целом аналогична сплошной плоской чеканке, тогда как различие заключается исключительно в способе выделения мотива: при сплошной чеканке фон (например, так называемый зернистый фон) выразительно оттеняет основной рисунок, в то время как при частичной — чаще всего на серебряных сосудах — мотив выделяется локально нанесенной позолотой.

Вторая категория включает тесно связанные техники выколотки и доработки, выполняемые соответственно с обратной и лицевой сторон изделия (известные также как репуссе и чеканка). Сначала контуры и мотивы выдавливаются с тыльной стороны, после чего мастер обрабатывает лицевую поверхность, уточняя края и детали по выступающему рельефу. Высота и глубина изображения напрямую зависят от силы ударов при выполнении этих операций. В результате отдельные декоративные элементы приобретают ярко выраженный объем. Характерным примером служит позолоченное серебряное блюдо с двумя лисами и персиками из уже упомянутого клада Хэцзяцунь. Животные изображены живо, динамично, в сложных разворотах, а следы выколотки отчетливо видны на обороте сосуда. В процессе работы мастер регулировал силу удара в зависимости от требуемой высоты орнамента, достигая четкости контуров и выразительного пространственного эффекта.

Третья категория включает ажурную и прорезную чеканку. Эти техники по своей сути весьма сходны, но применяются к разным частям изделия. При ажурной чеканке удаляются внутренние участки орнамента, что создает сквозной узор. Прорезная чеканка предполагает вырезание материала по внешнему контуру рисунка, в результате чего орнаментальный мотив отделяется от окружающей поверхности. В некоторых случаях мастер сначала намечает контур резцом, а затем удаляет фон вдоль этой линии, формируя сквозной декоративный узор.

На практике чеканка и гравировка обычно выполнялись после формирования изделия путем ковки или литья. Поверхность сначала выравнивалась и полировалась, затем изделие подвергалось обжигу и заполнялось поддерживающим (подкладочным) материалом, после чего на него переносился рисунок, и лишь затем начиналась чеканка. По сравнению с более ранними танскими образцами техника чеканки на золотых и серебряных предметах из монастыря Фамэнь отличается большей зрелостью и совершенством. Гравированные линии здесь более тонкие и изящные, что демонстрирует характерный для позднего периода Тан стиль «мелкой прерывистой линии». Как отмечал Хань Вэй, этот стиль был распространен приблизительно с правления императора Му-цзуна до императора Ай-ди, то есть в позднетанский период. Судя по характеру находок из Фамэнь, чеканка применялась в эту эпоху чрезвычайно широко [7, p. 26].

Так называемая техника «мелкой прерывистой линии» заключается в построении контуров из коротких сегментированных следов резца. В целом ее можно разделить на два вида. В первом случае линия состоит из последовательности коротких ударов инструмента. Во втором — плотные параллельные штрихи используются для передачи фактуры, например шерсти животных или деталей растительного орнамента, как это видно на серебряной солонке с мотивом макары (фантастического водного существа) и бутоновидной ручкой из монастыря Фамэнь (ил. 6). Обычно применяется резец с прямым лезвием, кончик которого устанавливается на поверхность металла; каждый удар оставляет небольшой треугольный след, а серия ударов образует линию из коротких отрезков-штрихов. При использовании более тонкого прямого или крючковидного резца создаются плотные параллельные «прерывистые» текстуры.

6. **Серебряная солонка с мотивом макара и бутоновидной ручкой из монастыря Фамэнь.** Династия Тан. Диаметр подноса 16 см; общая высота 27,9 см; вес 576 г. Золото и серебро; чеканка, золочение, литье, пайка, пуансонная техника. Происхождение: обнаружена в подземном дворце храма Фамэнь, округ Фуфэн, Баодзи, провинция Шэньси. Музей храма Фамэнь

Этот позднетанский способ гравировки не только придавал орнаментам более мягкий и утонченный вид, но и усиливал декоративность, создавая эффект многослойности изделий. По сравнению с длинными непрерывными линиями раннего периода техника «мелкой прерывистой линии» выглядит не столь сложной в техническом отношении, поскольку она позволяла мастерам точнее контролировать направление штриха, существенно повышая качество исполнения. Она была особенно эффективна для передачи мехового покрова и нюансов растительных мотивов. В то же время визуальный эффект этих коротких линий напоминает мелкие стежки вышивки по ткани, что позволяет предположить влияние текстильного искусства на декор металлической посуды. В целом эволюция чеканных техник от раннего к позднему этапу Тан отражает более широкий сдвиг эстетических предпочтений — от монументальной мощи к изяществу и мягкости.

Инкрустация

Накладка и инкрустация — это две различные техники выполнения декора. Под накладкой понимается прикрепление декоративных элементов к поверхности изделия без создания углублений. Для фиксации мотивов в соответствии с их формой используются адгезивные составы, благодаря чему декор прочно удерживается на основе. Инкрустация, напротив, предполагает выборку углублений в поверхности изделия. Сначала намечается контур будущего орнамента, после чего материал внутри него удаляется с помощью резцов или гравировальных инструментов, а полученная выемка выравнивается и сглаживается. Затем декоративный материал помещается в углубление с использованием фиксирующего состава. После высыхания возможные оставшиеся зазоры заполняются мастикой или металлическим порошком, а поверхность шлифуется и доводится до высокой степени гладкости перед окончательной отделкой (полировкой или лакированием). В технической терминологии этот метод классифицируется как инкрустация [8, p. 133].

В некоторых случаях накладка и инкрустация применяются совместно, в силу чего термин «накладка и инкрустация» используется как общее обозначение обеих техник выполнения. Техника инкрустации возникла еще в доисторическую эпоху, когда бирюза [9, p. 38], костяные бусины [10, p. 304] и другие материалы вставлялись в костяные или каменные орудия в декоративных целях. В периоды династий Ся (ок. 2070–1600 гг. до н.э.), Шан и Чжоу инкрустация применялась

на бронзовых сосудах, постепенно получая всё более широкое развитие в рамках ремесленного производства. В эпохи Цинь и Хань техника нанесения золотой и серебряной фольги на лаковые изделия относилась к категории накладки. Этот метод заключался в прикреплении тонких декоративных материалов без вырезания углублений и известен как техника пиньто (*pingtuo*). Она заключалась в накладывании тонких листов золота и серебра в виде цветов, птиц, животных или человеческих фигур на поверхность изделия, после чего на нее наносились слои лака и полировались до тех пор, пока декор не выравнивался с поверхностью лака и не оказывался как бы «внутри» лакового слоя [11, p. 455]. К эпохе Тан инкрустация получила значительное развитие в деревянных изделиях, лаковой утвари и бронзовых зеркалах, а уровень мастерства заметно возрос. Наряду с развитием инкрустации возникли и новые технические приемы, включая золотую и серебряную технику пиньто. Этот метод относится к категории накладки, но одновременно служит декоративной техникой, использующей металлический блеск золота и серебра для создания цветовых эффектов.

Позолота

Позолота является важной составляющей традиционных китайских декоративных техник работы с металлом. Процесс заключается в смешивании чистого золота с ртутью в определенной пропорции для получения амальгамы, которая затем равномерно наносится на поверхность изделия. При нагревании ртуть испаряется, а золото осаждается на основе, образуя прочный слой. Наряду с позолотой в древности применялась и сходная техника, известная как посеребрение. Характерной особенностью такой позолоты является то, что, несмотря на чрезвычайную тонкость золотого слоя, он очень прочно соединен с поверхностью, создавая естественный и цельный декоративный эффект.

В танских золотых и серебряных изделиях способы позолоты обычно делятся на два типа: сплошную и частичную. Предметы со сплошной позолотой визуально напоминают изделия из цельного золота; лишь спектроскопический анализ или электронно-зондовые исследования позволяют выявить следы ртути в поверхностном слое. Тонко позолоченные металлические сосуды часто практически неотличимы от предметов из чистого золота, в силу чего их иногда ошибочно принимают за таковые. Частичная позолота, напротив, была особенно распространена на серебряных сосудах эпохи Тан. Например, шестилепестковое серебряное блюдо с изображениями фениксов из клада Хэцзяцунь имеет золочение только на фигурах птиц. Нанесение золотого слоя исключительно на декоративные элементы создает сильный контраст между серебряным фоном и золотыми мотивами, что подчеркивает структуру орнамента и повышает общую декоративную выразительность изделия.

Популярность техники позолоты в разные исторические периоды была тесно связана как с эстетическими предпочтениями, так и со стремлением правящих элит к демонстрации власти и могущества. Как редкий и драгоценный металл, золото не могло в полной мере удовлетворить растущий спрос на предметы роскоши. Позолоченные изделия, однако, позволяли добиться внешнего вида, почти неотличимого от цельного золота, при значительно меньшем расходе материала. Кроме того, нанесение позолоты на железную или медную основу в качестве защитного слоя обеспечивало антикоррозийные свойства и увеличивало срок службы изделий. Эти практические и художественные преимущества способствовали устойчивой популярности золочения как декоративной техники.

Заключение

В целом, многообразие декоративных техник, применявшихся в танских золотых и серебряных изделиях, позволяло создавать вариативные художественные эффекты и подчеркивать различные эстетические качества. Одни техники были направлены на изображение сюжетов, передавая животных, птиц и растительные мотивы с эффектом подлинной реалистичности. Другие акцентировали внимание на фактуре материала, усиливая трехмерность и тактильное восприятие предмета. Третьи основывались на контрасте золота и серебра, подчеркивающем их материальные качества. Благодаря сочетанию этих разнообразных методов декоративное искусство танских изделий из золота и серебра достигло исключительного богатства и многообразия. Следовательно, развитие ремесленных технологий и стиля декоративного искусства следует рассматривать как две взаимообусловленные составные части одного общего процесса развития. Высокое мастерство и гибкое применение техник обработки золота и серебра мастерами эпохи Тан не только расширили возможности декоративного выражения, но и значительно повысили художественный уровень и эстетические стандарты китайского искусства в целом.

Список источников
1. 王宏建、袁宝林. 美术概论. 北京: 高等教育出版社, 1994. 613页 [Ван Хунцзянь, Юань Баолин. Введение в изобразительное искусство. Пекин: Высшая школа, 1994. 613 с.]. (На кит.яз.)
2. 杨伯达. 关于中国金银器隐起图案工艺定名的商榷. 故宫博物院院刊. 1995. 第4期. 第7—15页 [Ян Бода. Обсуждение названия техники рельефного орнамента на китайских изделиях из золота и серебра // Вестник Музея Гугун. 1995. № 4. С. 7–15]. (На кит. яз.)
3. 齐东方, 申秦雁. 花舞大唐春—何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003. 295页 [Ци Дунфан, Шэнь Циньянь. Танец цветов, весна в Великом Тан: шедевры сокровищницы из деревни Хэцзяцунь. Пекин: Вэньу, 2003. 295 с.]. (На кит. яз.)
4. 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999. 464页 [Ци Дунфан. Исследование золотых и серебряных изделий эпохи Тан. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ (Китайское издательство общественных наук), 1999. 464 с.]. (На кит. яз.)
5. 华觉明. 中国古代金属技术—铜和铁铸就的文明. 郑州: 大象出版社, 1999. 675页 [Хуа Цзюэмин. Металлургические технологии Древнего Китая: цивилизация, отлитая из меди и железа. Чжэнчжоу: Дасян, 1999. 675 с.]. (На кит. яз.)
6. 杨小林. 中国的细丝工艺与文物. 北京: 科学出版社, 2008. 192页 [Ян Сяолин. Китайская филигранная техника и культурные ценности. Пекин: Научное издательство, 2008. 192 с.] (На кит. яз.)
7. 韩伟. 海内外唐代金银器萃编. 陕西: 三秦出版社, 1999. 243页 [Хань Вэй. Собрание золотых и серебряных изделий эпохи Тан из китайских и зарубежных коллекций. Сиань: Саньцинь, 1999. 243 с.]. (На кит. яз.)
8. 杨远. 夏商周青铜器的装饰艺术研究. 郑州: 郑州大学, 2007. 191页 [Ян Юань. Исследование декоративного искусства бронзовых изделий периодов Ся, Шан и Чжоу. Чжэнчжоу: Чжэнчжоуский университет, 2007. 191 с.]. (На кит. яз.)
9. 中国社会科学院考古所二里头队. 1981年河南偃师二里头墓葬发掘简报. 考古. 1984. 第1期. 第37–40页 [Группа Эрлитоу. Институт археологии, Китайская академия общественных наук. Краткий отчет о раскопках захоронений Эрлитоу в Янши, провинция Хэнань, в 1981 году // Археология. 1984. № 1. С. 37–40]. (На кит. яз.)
10. 甘肃省博物馆文物工作队等. 永昌鸳鸯池新石器时代墓地的发掘. 考古. 1974. 第5期.第299—308页 [Группа по работе с культурными ценностями Музея провинции Ганьсу. Раскопки неолитического могильника Юаньянгчи в Юнчане // Археология. 1974. № 5. С. 299–308]. (На кит. яз.)
11. 史仲文. 中国美术史 工艺美术卷. 石家庄: 河北人民出版社, 2006. 1018页 [Ши Чжунвэнь. История китайского искусства. Декоративно-прикладное искусство. Шицзячжуан: Хэбэй жэньминь, 2006. 1018 с.]. (На кит. яз.)

References
1. Wang Hongjian, Yuan Baolin. Meishu gailun. Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 1994. 613 ye [Wang, Hongjian and Yuan, Baolin (1994) *Introduction to fine arts*. Beijing: Higher Education Press]. (In Chinese).
2. Yang Boda. Guanyu Zhongguo jinyinqi yinqi tuan gongyi dingming de shangque. Gugong bowuyuan yuankan. 1995. Di 4 qi. Di 7–15 ye [Yang, Boda (1995) ‘On the terminology of the “concealed relief” technique in Chinese gold and silver ware’, *Gugong bowuyuan yuankan = Journal of the Palace Museum*, (4), pp. 7–15]. (In Chinese).
3. Qi Dongfang, Shen Qinyan. Hua wu Datang chun — Hejiacun yibao jingcui. Beijing: Wenwu chubanshe, 2003. 295 ye [Qi, Dongfang and Shen, Qinyan (2003) *Flowers dancing in the spring of the Great Tang: masterpieces from the Hejiacun hoard.* Beijing: Cultural Relics Press]. (In Chinese).
4. Qi Dongfang. Tangdai jinyinqi yanjiu. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1999. 464 ye [Qi, Dongfang (1999) *A study of Tang dynasty gold and silver ware.* Beijing: China Social Sciences Press]. (In Chinese).
5. Hua Jueming. Zhongguo gudai jinshu jishu — tong he tie zhujiu de wenming. Zhengzhou: Daxiang chubanshe, 1999. 675 ye [Hua, Jueming (1999) *Ancient Chinese metal technology: The civilization shaped by bronze and iron*. Zhengzhou: Elephant Press]. (In Chinese).
6. Yang Xiaolin. Zhongguo de xisi gongyi yu wenwu. Beijing: Kexue chubanshe, 2008 [Yang, Xiaolin (2008) *Chinese filigree craftsmanship and cultural relics*. Beijing: Science Press]. (In Chinese).
7. Han Wei. Hainaiwai Tangdai jinyinqi cuibian. Shaanxi: Sanqin chubanshe, 1999. 243 ye [Han, Wei (1999) *A compendium of Tang gold and silver wares in collections at home and abroad.* Shaanxi: Sanqin Publ.]. (In Chinese).

8. Yang Yuan. Xia Shang Zhou qingtongqi de zhuangshu yishu yanjiu. Zhengzhou: Zhengzhou daxue, 2007. 191 ye [Yang, Yuan (2007) *A study on the decorative art of bronze wares in the Xia, Shang, and Zhou dynasties*. Zhengzhou: Zhengzhou University]. (In Chinese).
9. Zhongguo Shehui Kexueyuan Kaogusuo Erlitoudui. 1981 nian Henan Yanshi Erlitou muzang fajue jianbao. Kaogu. 1984. Di 1 qi. Di 37–40 ye [Erlitou Archaeological Team, Institute of Archaeology, CASS (1984) 'Brief report on the 1981 excavation of tombs at Erlitou, Yanshi, Henan', *Kaogu = Archaeology*, (1), pp. 37–40]. (In Chinese).
10. Gansusheng Bowuguan Wenwu Gongzuodui deng. Yongchang Yuanyangchi xinshiqi shidai mudi de fajue. Kaogu. 1974. Di 5 qi. Di 299–308 ye [Gansu Provincial Museum Cultural Relics Work Team et al. (1974) 'Excavation of the Neolithic cemetery at Yuanyangchi, Yongchang', *Kaogu = Archaeology*, (5), pp. 299–308]. (In Chinese).
11. Shi Zhongwen. Zhongguo meishu shi: Gongyi meishu juan. Shijiazhuang: Hebei renmin chubanshe, 2006. 1018 ye [Shi, Zhongwen (2006) *History of Chinese art: Decorative arts and crafts*. Shijiazhuang: Hebei People's Publ.]. (In Chinese).

Информация об авторе

Ли Юсинь, докторант, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, kelly_lyx@126.com.

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, fineart.mongolia@gmail.com.

Information about the author

Li Yusin, Doctorate student, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, kelly_lyx@126.com.

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, fineart.mongolia@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 24.03.2026; одобрена после рецензирования 27.04.2026; принята к публикации 29.04.2026.

The article was received by the editorial board on 24 March 2026; approved after reviewing on 27 April 2026; accepted for publication on 29 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 158–173. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 158–173. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.047:761.1(520)“17”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.009

Горы и деревья в «Альбоме рисунков Тайги» из фондов Сахалинского областного художественного музея

Малькова Ирина Геннадьевна

Сахалинский областной художественный музей, Южно-Сахалинск, Российская Федерация
i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543

Лысенко Ольга Валерьевна

Независимый исследователь, Лондон, Великобритания
olyalys18@gmail.com

Аннотация. В статье представлен анализ формирования раннего пейзажного стиля японского живописца и каллиграфа Икэ Тайги (1723–1776) на примере «Альбома рисунков Тайги» и трех входящих в него работ из фондов Сахалинского областного художественного музея. Будучи основоположником жанров бундзинга («живописи образованных людей») и синкэйдзу (топографической живописи, или «истинных видов»), художник синтезировал традиции японской, китайской и корейской школ, интегрировав в них элементы европейского изобразительного искусства, и создал свой оригинальный стиль пейзажа. Трансформация японского пейзажа в XVIII веке была обусловлена расширением культурных контактов: распространением китайских ксилографических альбомов и проникновением европейской эстетики через голландские гравюры. Цель статьи — выявить ключевые факторы формирования пейзажного стиля в раннем творчестве Икэ Тайги, а также ввести в научный оборот произведения мастера из собрания Сахалинского областного художественного музея. В центре внимания находятся работы из первого тома «Альбома рисунков Тайги», изданного посмертно в 1803 году его учеником Гэппо Синрё. Данное издание стало вторым в истории Японии полноценным методическим руководством по живописи, созданным национальным автором (после «Корзины картинок» в шести томах Хаяси Мориацу, 1721). Появление подобных альбомов ознаменовало отход японских художников от исключительного копирования китайских ксилографий и предвосхитило знаменитые «Манга» Кацусики Хокусая (1814–1819 и 1834–1878). До настоящего времени рассматриваемый альбом не становился объектом специального искусствоведческого исследования. Проведенное исследование опирается на комплекс искусствоведческих методов. Применение композиционно-художественного метода позволило проанализировать альбомные листы мастера. Благодаря культурно-историческому методу удалось выявить характерные особенности ранних пейзажей Икэ Тайги в контексте развития японского пейзажа и формирования жанра «бундзинга». Основные средства выразительности произведений определены с помощью образно-стилистического анализа альбомных листов. В результате исследования в ранних произведениях Икэ Тайги выявлен ряд стилеобразующих элементов пейзажа (изображения деревьев и гор) и влияние традиций дальневосточной

© Малькова И.Г., Лысенко О.В., 2026

(китайской и корейской) живописи и западноевропейского изобразительного искусства, характерные для художественного почерка Икэ Тайги. Анализ этих компонентов позволил определить истоки авторского стиля художника, получившего наиболее полное воплощение в пейзажах зрелого периода творчества (1760–1770-е годы).
Ключевые слова: Икэ Тайга, альбом, ксилография, бундзинга (вэньжэньхуа), традиционный китайский пейзаж, синкэйдзу (истинные виды), европейская гравюра, японская живопись XVIII века, Сахалинский областной художественный музей

Для цитирования: Малькова И.Г., Лысенко О.В. Горы и деревья в «Альбоме рисунков Тайги» из фондов Сахалинского областного художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 158–173. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.009.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1287.

Original article

Mountains and trees in the “Album of Taiga’s Drawings” from the collection of the Sakhalin Art Museum

Irina G. Malkova

Sakhalin Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation
i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543

Olga V. Lysenko

Independent Researcher, London, United Kingdom
olyalys18@gmail.com

Abstract. This article analyses the development of the early landscape style of Japanese painter and calligrapher Ike Taiga (1723–1776), with a focus on his “Album of Taiga’s Drawings” (Taiga gafu) and three specific works from the collection of the Sakhalin Art Museum. As a pioneer of the Bunjinga (‘literati painting’) and Shinkeizu (‘true view’ or topographical painting) genres, Taiga synthesized Japanese, Chinese, and Korean traditions while incorporating elements of European fine art to create a highly original landscape style. The transformation of 18th-century Japanese landscape painting was driven by expanding cultural contacts, specifically the circulation of Chinese woodblock-printed albums and the introduction of European aesthetics through Dutch engravings. The study aims to identify the key factors that shaped Taiga’s early landscape style and to introduce works from the Sakhalin Art Museum into scientific circulation. The analysis focuses on pieces from the first volume of the “Album of Taiga’s Drawings”, which was published posthumously in 1803 by his pupil Geppo Shinryo. This edition was only the second comprehensive painting manual by a Japanese author, following Hayashi Moriatsu’s six-volume “Gasen” of 1721. The emergence of such albums marked a departure from the exclusive imitation of Chinese models and foreshadowed Katsushika Hokusai’s celebrated “Mangas” (1814–1819 and 1834–1878). However, to date, this album has not been the subject of a dedicated art-historical study. This research employs a multifaceted art-historical methodology. A compositional analysis was used to examine the structure of the artist’s album leaves, while a cultural-historical approach allowed for the identification

of characteristic features of Taiga's early landscapes within the broader evolution of Japanese painting and the formation of the Bunjinga genre. Furthermore, a stylistic and formal analysis was used to determine the primary expressive means of the works. The study identifies several formative landscape elements, specifically the rendering of trees and mountains, and highlights the influence of Far Eastern traditions and Western European art on Taiga's artistic style. Through this analysis, the origins of the artist's manner, which reached its full maturity in the landscapes of the 1760s and 1770s, are revealed.

Keywords: Ike Taiga, album, woodcut, Bunjinga, Chinese landscape tradition, Shinkeizu, European engraving, 18th-century Japanese painting, Sakhalin Art Museum

For citation: Malkova, I.G. and Lysenko, O.V. (2026) 'Mountains and trees in the "Album of Taiga's Drawings" from the collection of the Sakhalin Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 158–173. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1287. (In Russ.)

Введение

Японский художник Икэ Тайга (1723–1776), основоположник школы *нанга* («картины Юга», известной также как *бундзинга*, или «живопись интеллектуалов») и создатель жанра *синкэйдзу* (топографической живописи, или «истинных видов»), прославился своей свободной, живой, оригинальной манерой письма. Согласно данным Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, представленность работ Икэ Тайги в музеях России ограничена двумя коллекциями: два живописных свитка хранятся в фондах Государственного музея искусства народов Востока (Москва), три ксилографии (поступление 2024 года, дар Н. Турубарова) — в Сахалинском областном художественном музее (Южно-Сахалинск). Редкость подлинников обусловила тот факт, что в советском и российском искусствоведении о творчестве Тайги существуют лишь отдельные упоминания. Так, в монографии «Кацусика Хокусай» (1975) Б.Г. Воронова называет крупнейших мастеров школы нанга (бундзинга) и ставит среди них имя Икэ Тайги на первое место [1, с. 12]. В статье Н.А. Завьяловой (2017) художник характеризуется как продолжатель ретроспективной традиции, «заключавшейся в непрерывном изучении искусства древних китайских художников и подражании им» [3, с. 5]. В свою очередь, О.И. Чердакова (2016) в контексте анализа роли китайской традиции в японской живописи исследует технику «живописи пальцем» (*сибига*), определяя Тайгу как крупнейшего представителя жанра бундзинга [3].

В статье Г.Б. Шишкиной «Проблемы атрибуции японской живописи позднего средневековья» (1996) имя Тайги напрямую не упоминается, однако автор подробно изучила развитие художественных тенденций в Японии XVIII века — образование множества школ и направлений, среди которых выделен жанр бундзинга помимо широко известного укиё-э [4]. Кроме того, Г.Б. Шишкина высоко оценила роль ксилографии в деле распространения и популяризации искусства живописи, что важно для опубликованных в виде ксилографий рисунков Тайги.

Для подготовки статьи также использовались труды о китайской академической живописи Т.А. Постреловой [5] и Н.А. Виноградовой [6], а также работы разных лет Н.С. Николаевой, посвятившей свои научные изыскания подробному исследованию школ японской живописи вплоть до XVI века [7; 8].

За рубежом творческое наследие Икэ Тайги, включая работы из «Альбома рисунков Тайги»[1] (池大雅画譜), представлено значительно шире. Произведения мастера хранятся в собраниях Метрополитен-музея (Нью-Йорк), Музея искусств Кливленда, Художественного музея Филадельфии, Британского музея, а также в Токийском национальном музее. Зарубежная историография, посвященная Тайге, весьма обширна: в основном это статьи в каталогах персональных выставок мастера или совместных экспозиций с его талантливой ученицей, художницей и супругой Икэ Гёкуран (1727–1784; специалисты [5, и др.] называют ее либо Гёкуран, либо Токуяма Гёкуран — в Японии и Корее при замужестве женщина фамилию не меняет).

В книге японских ученых Ёсихо Ёнэдзавы и Тю Ёсидзавы «Японская живопись в стиле интеллектуалов» (1974) [9], посвященной формированию и развитию живописи нанга в XIX – начале XX века и причинам ее возникновения, наряду с биографиями представителей данного течения описан и творческий путь Икэ Тайги. Рассматривая

[1] Здесь и далее для перевода названий с японского авторы статьи используют «Японско-русский учебный словарь иероглифов» Н.И. Фельдман-Конрад (М.: Живой язык, 2010).

интересующий нас период жизни Тайги, авторы затрагивают тему обучения живописи по китайским образцам: «Тайга изучал живопись по китайским учебникам и даже делал прямые копии с картин из альбомов “Восемь видов живописи” и “Слово о живописи из Сада с горчичное зерно”» [9, p. 44], а также с различных образцов китайской живописи как подлинных, так и поддельных. Исследователи упоминают и путешествия мастера по Японии, указывая конкретную дату — 1748 год, а также его пребывание в Эдо: «Там он прославился своими рисунками, сделанными пальцем, и его приглашали рисовать в этой манере на банкетах и других мероприятиях» [9, p. 42]. Важным этапом стало знакомство Тайги с западным искусством: «Во время визита в Эдо в 1748 году на Тайгу произвели большое впечатление западные картины, которые он увидел в доме врача-травника Норо Гэндзё» [9, p. 43]. Там он осознал, как создается «вещь трехмерных форм и пространственного расположения — этого было достаточно для того, чтобы он применил эти новые концепции в собственной работе» [9, p. 44]. Итогом анализа данного периода жизни художника становятся выводы: «…Пока Тайга разрабатывал собственный стиль, он черпал вдохновение в японской, китайской и западной культурах. <…> его пейзажи не только отражают его любовь к живописи и путешествиям, но и являются результатом интереса к реализму и неприятия философии японской школы Кано, согласно которой живопись должна копировать более ранние работы, следуя канонам, передающимся из поколения в поколение» [9, p. 62–63].

В монографии Мелинды Такэути «Истинные виды Икэно Тайги: язык пейзажной живописи Японии XVIII века» (1992) исследователь сосредоточен на развитии пейзажного направления *синкэйдзу* (真景図 — «истинные виды») [10], предполагающего опору на натурные впечатления мастера в противовес вымышленным ландшафтам. В работе анализируются пейзажи Икэ Тайги, созданные во время его путешествий по Японии в 1750–1760-х годах.

В статье Марко Мечарелли «Художники в Нагасаки: стиль и художественные влияния в период Токугава (1603–1868)» [11] исследуется влияние китайского изобразительного искусства на культуру Японии через храмы и монастыри буддийской школы Чань (яп. Дзэн), в частности монастырь Мампуку-дзи близ Киото, где получил классическое китайское образование Икэ Тайга. По мнению М. Мечарелли, «распространяемые китайскими монахами на территории Японии отпечатанные в технике ксилографии руководства по живописи сыграли решающую роль в развитии изобразительного искусства Японии XVIII века, в частности такого направления, как бундзинга — живописи образованных людей» [11, p. 185], одним из лидеров которой стал Икэ Тайга.

В каталоге Роберта Т. Сингера «Эдо: искусство Японии 1615–1868» (1998) [12] опубликован ряд работ в стиле нанга-бундзинга, сложившемся в эпоху Эдо. В их число вошли произведения Икэ Тайги разных лет, включая ранние листы, на основе которых автор исследует характерные черты его индивидуального стиля и заимствований. Р.Т. Сингер противопоставляет эстетику укиё-э искусству нанга (бундзинга), в котором отсутствовали сцены городской жизни, «уличная толпа, люди за их повседневными занятиями, известные фигуры культурного полусвета (*demimonde*) — борцы сумо, куртизанки, актеры Кабуки» [12, p. 45].

Ан Хвичжун в статье «Корейское искусство: его особенности и развитие», подготовленной к каталогу выставки «Ветер в соснах… 5000 лет корейского искусства» (2010), рассматривает расцвет жанра *мунинхва* (кор. 文人画 — «живопись интеллектуалов», или *намчжонхва* — 南宗畵, «картины южного направления») в Корее XVIII века. Взаимосвязи этого направления с японской школой *бундзинга* (文人画 — «живопись образованных людей», или *нанга* — 南画, «картины Юга»), по нашему мнению, еще предстоит подробно изучить. Тем не менее известно, что Икэ Тайга не только был знаком с корейской «южной школой», но и состоял в переписке с корейскими художниками мунинхва и интеллектуалами, например, с Ким Юсином [13].

Исследователь позднесредневековой Кореи Чон Янмо в статье «Искусство повседневной жизни» (1993) рассматривает возникновение в корейской живописи жанра «истинных видов» — *чингён сансухва* (眞景山水畵) в творчестве корейского художника Чон Сона (정선, 1676–1759) и его влияние на искусство бундзинга в Японии [14].

Ронда и Джеффри Купер в книге «Шедевры искусства Китая» (1997) рассматривают увлечение японских художников творчеством китайского мастера Ма Юаня [15], к их числу принадлежал и Икэ Тайга.

Работы, посвященные изучению альбома Икэ Тайги, найти не удалось, тем не менее он представляет значительный искусствоведческий интерес. «Альбом рисунков Тайги» стал вторым в истории Японии руководством по живописи, созданным художником для своих соотечественников. Первым подобным изданием был шеститомный труд Хаяси Мориацу «Корзина картинок» (画筌, Гасэн, 1721), а наиболее известным продолжателем этой традиции позже стал Кацусика Хокусай с его знаменитой серией «Манга» в пятнадцати томах (1814–1819 и 1834–1878). До появления этих работ японские мастера в обучении опирались преимущественно на китайские ксилографические образцы.

Первый том альбома и отдельные листы из него представлены в ряде ведущих мировых собраний. В частности, произведения из этого

издания хранятся в Метрополитен-музее (Нью-Йорк) — три оригинальных листа и один дубликат, а также в Британском музее (Лондон), обладающем коллекцией из 14 листов. Собрание Сахалинского областного художественного музея включает три графических листа, которые теперь также вводятся в широкий научный оборот.

Цель представленного в статье исследования заключается в выявлении ключевых факторов формирования пейзажного стиля в раннем творчестве Икэ Тайги (1723–1776) и введении в научный оборот ранее не исследованных произведений мастера из собрания Сахалинского областного художественного музея. В работе применены культурно-исторический, композиционно-художественный и образно-стилистический методы.

Новые тенденции в развитии пейзажной живописи Японии XVIII века

В истории изобразительного искусства Японии XVIII век если не самый плодотворный, то определенно самый богатый именами, многообразием и новаторством. В стране продолжали существовать ведущие школы живописи — Кано (при дворе сёгуна Токугава в Эдо) и Тоса (при императорском дворе в Киото), названные по именам своих основателей и создававшие ширмы и свитки для украшения интерьеров дворцов знати. Но развивалась и школа Корина (尾形光琳, 1658–1716, стиль Римпа), представители которой переносили приемы живописи в область декоративно-прикладного искусства, например, в роспись вееров и лаковых шкатулок, потребителями которых становилась уже не только придворная аристократия, но и представители состоятельных городских сословий.

Однако и в традиционных школах происходят изменения: школа Кано уходит от традиции монохромного китайского пейзажа. Основными качествами произведений японской живописи этого периода стали декоративность, эпичность и символизм. Новыми чертами также становятся натурные наблюдения и их перенос в композиции: «Уже в творчестве Огата Корина мы впервые сталкиваемся с таким явлением, как зарисовки с натуры, которые используются художником в качестве подготовительного материала для декоративных росписей на ширмах» [7, с. 16].

Тогда же в городской среде рождается свое искусство — *укиё-э* (浮世絵 — картины изменчивого мира), внутри которого самым ярким явлением стала цветная гравюра на дереве с изображением красавиц и актеров театра Кабуки. «Искусство укиё-э выдвинуло на первый план человека. Казалось бы, забыт традиционный классический пейзаж как искусство постижения законов Вселенной» [1, с. 53]. Пейзаж в укиё-э первой половины XVIII века присутствовал в произведениях поначалу только как деталь или элемент фона, связанный с временем года. Во второй половине XVIII века целый ряд художников, в том числе и работающих в жанре популярной гравюры, возвращается к пейзажу. Так, Кубо Сюмман (窪俊満, 1757–1820) создает триптих «На берегу Томогава», где пейзаж в композиции — всё еще фон для действия, но это уже не отдельный элемент, а развернутая картина природы. По мнению Б.Г. Вороновой, именно тогда «камерный лирический пейзаж возникает в творчестве японских графиков XVIII века» [1, с. 69].

Середина XVIII века отмечена распространением конфуцианских идей, усилением влияния китайской философии на культуру и искусство Японии. Возвращение к китайской традиции было не ново для искусства Японии, ведь «черты стилевой общности наблюдались во всех жанрах японской живописи, начиная с VIII до начала XIII века, сначала на основе большой близости к китайским образцам» [7, с. 19]. А во второй половине XVII – XVIII веке под давлением новой маньчжурской династии Цин традиционная культура Китая приходила в упадок. Представители китайского буддизма, конфуцианские ученые эмигрировали в Японию, где с разрешения правительства основывали храмы, украшая их привезенными реликвиями, распространяя классические книги и альбомы с образцами для живописцев. Так, уже в 1679 году появляется изданное в Японии в технике цветной ксилографии теоретическое руководство по китайской живописи «Слово из сада величиной с горчичное зерно» (芥子園畫譜), где были собраны все основные правила написания скал, деревьев, цветов, иллюстрированные разнообразными примерами из творчества великих китайских художников.

Это способствовало новому этапу увлечения китайским искусством в Японии и зарождению нового направления в японской живописи — школы нанга, или бундзинга. Это были картины, написанные в стиле пейзажей художников китайской династии Южная Сун (1127–1279), устои которого требовали «изобразить идею и активно подключить мышление смотрящего, заставляя его сопереживать, что приводило художника к необходимости лаконично использовать художественные средства, оставляя большую часть свитка светлой (незаполненной), прибегая к асимметричной композиции <…> подкрепляя мысль картины несколькими иероглифами поэтического произведения» [5, с. 89]. Школа бундзинга сформировалась в Японии в конце XVII – начале XVIII века под воздействием южнокитайской школы живописи, выступившей за право независимого, не связанного

с каноном наблюдения, против норм академической северной школы. Главными центрами бундзинга в Японии стали сначала город Нагасаки, а затем Осака и Киото. Однако, по мнению Е. Ёнидзавы и Т. Ёсидзавы, «хотя причины, повлиявшие на это, известны — появление привлекательных альбомов с инструкциями по рисованию, напечатанных в технике ксилографии, и приток таких художников, как И Хай (И Фу-цю) и дзэн-священники-художники Обаку из Китая,— они не объясняют, почему японские художники вдруг решили перенять новый стиль. Возможно, самой веской причиной стало творческое затишье, наблюдавшееся в традиционных японских стилях, особенно в живописи школы Кано, которую поддерживал сёгун в Эдо» [9, p. 14].

Одним из центров распространения китайских культурных традиций становится храм Мампуку-дзи в Удзи близ Киото, где исповедовали дзэн-буддизм (кит. 禅, чань). Именно там японские мастера после долгого перерыва возобновили тесное знакомство с древней китайской культурой и четырьмя наиболее почитаемыми в ней искусствами, находящимися в глубоком взаимодействии: живописью, поэзией, каллиграфией и музыкой. Они сформировали собственную школу бундзинга на основе искусства мастеров китайской династии Южная Сун, не отвергая при этом традиции Северной Сун. По мнению Цудзи Нобуо, японская бундзинга (или нанга, «южная школа») действительно объединила северную и южную традиции (собственно китайскую вэньжэньхуа), существовавшие в периоды Мин и Цин [10, p. 12]. Художники Киото — культурной столицы с глубокими буддийскими и придворными традициями — подняли волну увлечения искусством Китая, где «для живописи наивысшим расцветом стало время с X по XIII столетие, именно тогда были заложены основы почти всех живописных стилей», а «пейзаж становится самым главным жанром; крупнейшими мастерами школы стали Икэно Тайга (1723–1776), Ёса Бусон (1716–1784), Ватанабэ Кадзан (1793–1841) и Томиока Тэссай (1836–1924)» [1, с. 12].

Японская живопись XVIII века менее популярна, чем гравюра укиё-э, ставшая визитной карточкой Японии для всего мира, чей расцвет также пришелся на этот период. Тем не менее Икэно Тайги известен как новатор, который, преодолев жесткие рамки сложившихся традиций, внес большой вклад в создание новых направлений японской живописи того времени, которое можно назвать эпохой Просвещения.

Икэ Тайга — художник пейзажа

С шести лет Икэно Тайга обучался каллиграфии в буддийском (дзэн) храме Мампуку-дзи близ Киото, пользуясь его библиотекой китайских философских книг и художественных изданий. Благодаря монахам Мампуку-дзи уже в юные годы Тайга был дружен с китайским художником и гравером печатей И Фудзю (伊孚旭, 1698–1747?), жившим в Нагасаки и работавшим в стиле бундзинга, а также с японским философом и мастером изображения бамбука Янагисавой Киэном (柳沢淇園, 1706–1758), стоявшим у истоков формирования направления бундзинга и ставшим его наставником в композиции. С храмом Мампуку-дзи и его традициями Икэно Тайга был связан до конца жизни.

В 15 лет Тайга при поддержке рано овдовевшей матери открыл в Киото собственный магазин-мастерскую по росписи вееров: «для росписи своих вееров Тайга использовал темы из китайской книги ксилографий “Восемь видов живописи” (八種画譜)» [10, p. 2], опубликованной в Китае в 1628 году и переизданной в Японии в 1672 и 1710 годах.

Со временем Тайга расширил дело, предложив покупателям резьбу печатей, каллиграфическое написание писем и поздравлений; он также принимал заказы на роспись храмов. Однако традиционный образ жизни художника бундзинга также привлекал его. На академическую живопись Китая конца XII – середины XIII века, которую он изучал, оказывали влияние даосские и буддийские воззрения, где темы уединения, слияния с природой и естественного образа жизни были доминирующими. Источником вдохновения для Тайги было творчество китайского художника Ма Юаня (馬遠, 1160–1225), который разработал более интимный, лирический стиль пейзажной живописи и создал «разделенные по диагонали композиции» [15, с. 83–84].

Воспитанный в традициях китайской каллиграфии и академического пейзажа, где «на смену грандиозным, полным пафоса, тщательно и продуманно сконструированным монументальным композициям X – начала XII века, когда законом было изображение беспредельного космогонического ландшафта и огромных величественных скал, пришло воспевание будничной и простой природы, окружающей человека, пришли картины, эмоционально насыщенные, узкие по теме и камерные по ее решению» [5, с. 116], Тайга уже в своих ранних работах пытался соединить традиции двух школ живописи, сложившихся в Японии: основанной на китайских канонах школы Кано и утверждавшей стиль национального пейзажа школы Тоса.

К двадцати годам, в 1743 году, Тайга полностью осознал себя членом сообщества художников-интеллектуалов бундзинга и сократил свою фамилию Икэно (池野) до одного иероглифа — Икэ (池), как это было принято в Китае. В качестве

мастера бундзинга в 1744–1749 годах он предпринял несколько путешествий по центральной Японии (остров Хонсю): на восток до Канадзавы и Никко, к горе Фудзи и в Эдо. Посещая храмы и монастыри, украшенные старинными росписями, он делал многочисленные зарисовки с натуры, разрабатывая стиль пейзажа, который впоследствии стал ведущим в его творчестве.

По мнению исследователя М. Миллер, в 1744–1749 годы случилось то, что направило его искусство к иным формам: «Его тяга к путешествиям, склонность к актуализации живописи (в отличие от устоявшихся форм), активные поиски нового стиля, особенно через творчество китайских художников, мечты о проникновении в его собственную живопись поэтической чувствительности и стремление обрести аудиторию, которой будет близко его уникальное видение» [10, p. 3]. Известное произведение Икэно Тайги, выполненное в 1744 году,— «Ивы в Вэйчэне» (Музей искусств Цуруи, г. Ниигата, Япония) — уже создано в стиле бундзинга.

Добравшись до столицы, молодой художник на некоторое время задержался там, чтобы вместе с другими живописцами и литераторами посещать дом врача, переводчика с голландского и популяризатора западных наук — *рангаку* (蘭学 — «голландские науки», или западные знания) — Норо Гэндзё (野呂元丈, 1693–1761), собравшего коллекцию голландского искусства: картин и гравюр. Так Тайга познакомился с образцами западноевропейской живописи и графики, ее композицией, приемами передачи объема и линейной перспективы.

Молодой художник «открыл новые пути наблюдения и понимания пейзажа, создав стиль, который исследователи назвали *синкэй-дзу* (真景図 — “истинные виды”), предполагавший использование эмпирического метода и выражение индивидуального духа мастера, что стало определяющим для его более поздних работ в жанре пейзажа. Несколько произведений в жанре синкэйдзу <…> представляют впечатления художника о первом путешествии в Эдо в 1748 году» [16].

Одним из самых популярных видов пейзажа в Японии было изображение знаменитых мест — *мэйсё-э* (名所絵). Однако «в противоположность традиции “истинные виды” Тайги настолько отличались от прежних образцов, что для их обозначения был создан новый термин “синкэйдзу”» [9, p. 13]. Ведь до XIV века, по мнению С. Иэнага, «в композициях мэйсё-э, несмотря на географическую точность обозначения известных красивых мест — Асукагава, Сумиёси, Тацутагава, Мусаси и т. п., изображалась вовсе не конкретная местность, а некий идеализированный поэзией образ, так что автор такой картины скорее всего писал ее, не покидая столицы» [7, с. 171].

Путешествия давали художнику возможность не только созерцать природу, подобно китайским классикам, писавшим умозрительные картины на основе философских обобщений, но и наблюдать за ее объектами, как это делали мастера западного пейзажа и современники Икэно Тайги, знакомые с европейским искусством. Среди последних — Огата Корин, использовавший натурные зарисовки и создавший собственную школу декоративных росписей, и позднее Маруяма Окё (円山 応挙, 1733–1795), который, «используя традиционную тематику, открывал мир природы, наблюдаемый глазом, почти осязаемый и потому особенно близкий человеку» [8, с. 141]. В ранних пейзажах Тайги в стиле бундзинга, как и у его предшественников — последователей вэньжэньхуа эпох Сун, Мин и Цин, события отсутствуют: «Истории и событий в них нет. Приметы повседневной жизни также отсутствуют. Природа бессобытийна, бесконечна во времени: ни бури, ни шторма, ни драматичного заката, разве что далекая густая дымка. Неподвижная дымка. Природа неактивна и в ней отсутствуют яркие тона, <…> она внушительна и величественна в своих горах и их лесах — природа не подвергается человеческому воздействию, ни производству, ни культурным наслаждениям» [12, p. 42]. В то же время в пейзажах Тайги обнаруживаются эксперименты в пейзаже с использованием приемов западноевропейского искусства. Исследователи выделяют создание им «эффекта легкой игры формами» [12, p. 277] — уменьшение их размеров согласно нетрадиционной для Японии линейной перспективе («Захватывающие виды Муцу», 1749; «Истинный вид залива Кодзима») [12, p. 311], низкую линию горизонта («Гора Фудзи»[2]), единственный источник света («Пирушка в Луншане»; картина 1 из серии «Шесть перспектив»[3], 1766) и репуссуар («Луншань»[4]); «Павильон Дайхи»[5]; «Пьем в лодке под

[2] Ikeno Taiga. Mount Fuji. Oil on paper. H. 123.2 cm, W. 54.6 cm. Princeton University Art Museum // Princeton University Art Museum [website]. URL: https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/133922 (дата обращения: 15.01.2026).

[3] Ikeno Taiga. Six Perspectives. 1776. Ink and color on paper. 136 × 59 cm // Fischer F., Kinoshita K. Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran. Japanese Masters of the Brush. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2007. P. 309. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ikeno_Taiga#/media/File:IKE_NO_TAIGA_Six_Perspectives-1.jpg (Дата обращения: 15.01.2026).

[4] Ikeno Taiga. Lungshan, digital image. Before 1776 // Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ike_Lungshan.jpg (дата обращения: 15.01.2026).

[5] Ikeno Taiga. Daihi Pavillon. Before 1776 // Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ike_Taiga.jpg (дата обращения: 15.01.2026).

осенней луной»[6]). Тайга не повторяет своих предшественников — китайских пейзажистов середины XII – XIII века: вскоре он полностью отказывается от изображений дымки, которой обычно окутан дальний план, облаков. Его письмо характеризуют широкие, извилистые, иногда двойные или тройные (для передачи объема) линии контура, различающиеся по тону, а также точки и короткий штрих. В композициях альбомных листов, как и в станковых пейзажах Тайги, материальны только деревья и скалы, остальное (в пространстве белого листа бумаги) — плод воображения художника и зрителя.

Альбомы

Формат альбомов со страницами разной величины (вертикальные и горизонтальные прямоугольные листы бумаги или шелка, от 9 до 60 см в одном измерении), но всё же камерный по сравнению со стенными росписями, росписями на ширмах или иногда многометровыми горизонтальными свитками, был известен давно. Так, «альбомы, имеющие скорее природоведческий характер и ценность, чем живописный», создавал Чжао Цзи (1082–1136) — император династии Сун, увлекавшийся живописью и основавший в 1111–1117 годах Академию живописи в Китае [5, с. 78].

В Китае, как и в Корее, для альбома в XVI–XIX веках был характерен жанр «цветы и птицы», в котором работали художники — буддийские монахи (например, Ло Куньцань, вторая половина XVI века; Ши Тао, 1642–1707). Путешествия китайских мастеров начали изображать в альбомах в XVII веке (Ли Юй, 李漁, 1610–1680) [13, с. 10].

С проникновением в Японию китайского жанра живописи вэньжэньхуа (получившего здесь название бундзинга) японские художники не только учились, копировали, развивали живописный стиль своих китайских и корейских коллег, но и подражали их традиционному стилю жизни — жизни постоянного путника, отшельника. Поэтому альбомы, отражающие увиденное, стали неотъемлемой частью творчества художников бундзинга.

Исследователям известно не менее десяти альбомов Икэ Тайги. Самым знаменитым по праву считается альбом «Десять возможностей и десять удовольствий» (十便十宜), созданный в 1771 году на стихи китайского поэта Ли Юя (Ли Ливэна, 李立翁, 1610–1680) совместно с художником Ёса Бусоном (与謝蕪村, 1716–1784). Для этого альбома Тайга написал десять живописных листов на тему «Десять возможностей», а Бусон — десять листов на тему «Десять удовольствий». Альбом сохранился в оригинальном виде.

Известен также «Альбом гор и вод» (山水畫譜) — совместный труд с китайским мастером И Фуцзю, отпечатанный в 1803 году в технике ксилографии. На Дальнем Востоке ксилография является не только самостоятельным видом искусства (как китайский лубок или японская гравюра), но и весьма успешно применяется для тиражирования живописных произведений [4, с. 242].

«Альбом рисунков Тайги» (大雅堂画譜) создан в 1748 году. В этой статье рассмотрены листы из этого издания, опубликованного в Киото в 1803–1804 году — уже после смерти художника. Для печати рисунки были переведены на деревянные доски учеником Тайги, буддийским монахом Со Гэппо Синрё (月峰), и объединены в трехтомник (третий том вышел в 1805 году). Нам известны два тома альбома: первый содержит 18, второй — 15 сложенных пополам листов с каллиграфическими текстами и изображениями. Первый том включает предисловие и послесловие о путешествии Тайги в Эдо и к горе Фудзи, выполненные каллиграфом Минагавой Киэном (皆川淇園, 1734–1807). При жизни мастера Киэн часто создавал надписи на его работах[7]; он был известен как философ, поэт и художник школы нанга, один из крупнейших знатоков и исследователей китайской культуры.

Первый том альбома, к которому относятся все три ксилографии из фондов Сахалинского областного художественного музея (СОХМ), можно разделить на две темы: деревья («Дерево», СОХМ КП-11609, Г-4799; «Сосна», СОХМ КП-11610, Г-4800) и горы («Множество камней. 6-й вид», СОХМ КП-11611, Г-4801). Точное расположение листов внутри издания неизвестно, так как нумерация отсутствует; произведения в нем могут располагаться в свободной последовательности. Однако, по мнению П.С. Одиноковой, «нередко художники выбирали определенный порядок расположения работ. В конце эпохи Мин — начале Цин художники нередко располагали пейзажи согласно временам года, от весны к зиме, или заканчивали свои альбомные серии изображением зимнего пейзажа…» [17, с. 183]. Располагая только тремя отдельными листами из альбома, мы группируем их тематически: сначала рассматриваем работы, посвященные деревьям, затем — лист с изображением гор.

[6] Ikeno Taiga. Drinking in a Boat Under the Autumn Moon. 1771. Ink and color on paper. 33.7 × 54.6 cm (13 5/16 × 21 1/2 in.), Yale University Art Gallery, New Haven, CT, acc. no. ILE1999.13.9, digital image // Yale University Art Gallery [website]. URL: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/77859 (дата обращения: 15.01.2026).

[7] Ikeno Taiga. Taigado gafu 大雅堂画譜 (Taigado Painting Manual). 1804. British Museum, London, acc. no. 1979,0305,0.402, digital image // The British Museum Collection [website]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-402 (дата обращения: 31.01.2025).

1. **Икэ Тайга. Сосна. Из «Альбома живописных рисунков Тайги»**. 1804. Бумага, ксилография цветная. 18,5 × 24,6. Япония, г. Киото. Из фондов Сахалинского областного художественного музея, СОХМ КП-11610, Г-4800/в, ГК № 49355085

Произведения из «Альбома живописных рисунков Тайги»

Композиции Икэ Тайги горизонтальные, выполнены на прямоугольных бумажных листах. Изображения одного или нескольких объектов свободно расположены на листе. Ученик и последователь великих китайских живописцев Академии Южной Сун, Тайга освоил основные техники и приемы классической живописи по известным трактатам и ксилографиям с характерной «для Академии второй трети XII – XIII века конкретизацией жизни каждого дерева и ручейка» [5, с. 120] и использовал постулаты Ли Чэна (李成, 919–967), выделившего «три приема письма тушью: размывы хунжань, штрих цунь для прожилок камня и дянь — точки, кляксы для рисунка листьев дерева» [13, с. 394].

Фоном для его композиций служит пустота — светлый тон бумаги, символизирующий бесконечное пространство земли и неба. Тем самым автор иллюстрирует идею китайского южносунского пейзажа о соотношении *сюй* (пустоты) и *ши* (заполненности): «В так называемой ши содержится сюй, а в так называемой сюй всегда есть ши» [13, с. 394].

Для двух рассматриваемых композиций художник выбирает единичные объекты, выдвигая их на передний план.

Изображение единичных объектов — традиционная тема классической китайской живописи эпохи Северной Сун. Примером может служить творчество Вэнь Туна (文同, 1019–1079), избравшего своим объектом бамбук [15, с. 79], или Юнь Шоупина (惲壽平, 1633–1690) — представителя китайской живописи эпохи Цин. В творчестве корейских и японских художников до XVIII века даже в камерном формате альбомных листов единичные изображения практически не встречаются: законченные произведения всегда представляют собой композицию из двух или более объектов. Тем не менее, по нашему мнению, и единичное изображение в дальневосточной живописи может называться композицией — сочетанием изображения объекта и пространства, той самой пустоты, о которой говорится в трактате «Слово о живописи

из сада с горчичное зерно»: «Слова “сюй” (“пустота”), “кун” (“пустотность”) и “куан” (“пустынность”) <…> имеют глубокий философский смысл. <…> Это насыщенная смыслом пустота в некотором отношении аналогична известной даосской системе увэй — недеяния, <…> в которой скрыта большая энергия» [13, с. 377], пространство, открытое для воображения зрителя.

Рассмотрим изображение «Сосна» из «Альбома живописных рисунков Тайги» (ил. 1). Изображение деревьев — это традиционный мотив классической японской живописи, сосны — постоянный мотив классического монохромного пейзажа [7, с. 82]. Сосна символизировала первый месяц года [18, с. 116].

По мнению Н.С. Николаевой, исследователя декоративных росписей школ Кано, Сотацу и Корина, «ствол дерева образует костяк композиции картины. В нем заключено основное динамическое начало. Изгиб ствола создает главное направление движения <…> справа налево в пространстве, параллельном плоскости картины…» [7, с. 57].

Сосна из альбома Икэ Тайги занимает большую часть горизонтального пространства листа. Автор не показывает зрителю, где именно он увидел дерево: на вершине горы или на обрывистом берегу ручья. Сосна будто парит над землей. Мы видим ее верхушку, упирающуюся в небо, которое будто пригибает ее вниз. Изображение этого дерева с толстым искривленным стволом и раскидистыми, с изломами, ветвями в японской живописи более всего напоминает изображение сосны в настенной росписи Кано Мотонобу (狩野 元信, 1476–1559) «Водопад» (1513) [7, с. 49], где художник уже избегает сплошного черного контура в изображении ствола и ветвей, освобождая дерево в композиции для движения. В то же время контур ствола у Тайги ближе к живописи на ширме Огата Корина «Цветение красной и белой сливы» (ок. 1714–1715) [7, с. 191], где очертания созданы прерывистой линией, меняющей толщину, и цветом. В изображении сосны у Тайги нет монументальности, присущей мастерам школ Кано и Корина. В ней нет «скрытой мощи, которая внушает страх», о чем писали старые мастера [13, с. 66]. Сосна у молодого художника Икэ Тайги — это старое дерево с пышной зеленой кроной, растущее и тянущее свои ветви в пространство, заполняя его жизнью. В изображение ствола и хвои мастер внес также элемент, присущий новой живописи XVIII века с ее западным влиянием: он передал освещенность сосны, ее ствола, нижней и средней части кроны из единого источника света с помощью более светлых тонов охры и зеленого. Светотень также выявляет наклон дерева от первого плана в глубину пространства композиции. Объем кроны достигается методом кьяроскуро: у Тайги это наложение зеленых игл поверх охристых — прием, известный в Японии как *тарасикоми*, который любил использовать в своих декоративных росписях Таварая Сотацу [7, с. 101], а затем и Огата Корин [7, с. 145].

Представленный в альбоме образ сосны Тайга использует как образец в своих последующих работах: «Гора Фудзи. Вид с залива Таго-но-ура»[8] и «Визит друзей в горы»[9]. В 1773 году Маруяма Окё — продолжатель реалистического направления в японской живописи — создает роспись парных ширм «Сосны под снегом», где развивает тему единичного изображения: мотив одинокой сосны, так же «парящей» в пространстве.

В дальневосточной живописи на протяжении столетий, помимо сосны, принято было изображать сливу, персик, абрикос, иву и клен. Эти образы несли в себе не только эстетический смысл, но и глубокое символическое значение. Традиция сохранялась вплоть до XVIII века, когда художники-путешественники начали не только созерцать, но и наблюдать природу, постепенно расширяя круг изображаемых объектов.

В композиции Икэ Тайги «Дерево» (ил. 2) сложно точно определить вид этого лиственного растения. В этом альбомном листе, как и в изображении «Сосны», художник, с одной стороны, следует классической китайской традиции, записанной в теоретических работах по технике живописи. Так, Ван Гай (王槩, вторая половина XVII века), автор первого тома трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (1679–1818), считал, что принцип инь и ян «диктует естественное размещение ветвей в пространстве: четыре ветви должны создавать ощущение воздуха вокруг дерева» [13, с. 398]. С другой стороны, Тайга применяет новые приемы: использует светлый коричневый контур, местами добавляя к нему еще более светлые утолщенные линии для создания объема. В изображении листвы он использует метод старых мастеров: в период Сун изображали листья точками [13, с. 67] — прием, который вполне напоминает европейский пуантилизм. М. Такэути

[8] Ikeno Taiga. Mount Fuji. Overlooking from Tago no Ura Bay. Ink and color on paper. Yale University Art Gallery, New Haven, CT, acc. no. 2006.131.8a–d. Digital image // Yale University Art Gallery [website].
URL: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/111554 (дата обращения: 03.03.2026).

[9] Ikeno Taiga. Friends Visiting in the Mountains. Mid 18th century. Hanging scroll, ink and color on paper. Image: 108.27 × 26.51 cm, mount (without roller): 184.15 × 39.85 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, MN, acc. no. 2013.29.654. Digital image // Minneapolis Institute of Art [website].
URL: https://collections.artsmia.org/art/117792/friends-visiting-in-the-mountains-ike-taiga (дата обращения: 05.03.2026).

2. **Икэ Тайга. Дерево. Из «Альбома живописных рисунков Тайги»**.
1804.
Бумага, ксилография цветная.
18,5 × 24,65.
Япония, г. Киото.
Из фондов Сахалинского областного художественного музея, СОХМ КП-11609, Г-4799/в, ГК № 49355087

отмечала, что технику «дождевых капель», относящуюся к манере великого китайского художника Фан Куаня (активен в 990–1030), Тайга с энтузиазмом применил для деревьев на переднем плане [12, p. 310]. Этот найденный образ лиственного дерева Икэ Тайга использовал и в последующих произведениях: «Визит друзей в горы»[10] и иллюстрации к стихотворению Чжан Цзи «Ночевка у кленового моста» («Храм на Холодной горе», 1750–1776)[11].

В изображении кроны он также творит, казалось бы, в соответствии с положениями старинного трактата: «Сначала пишут тушью — точками, а потом сверху добавляют зеленый <…> некоторые части могут быть написаны только тушью <…> поверх них наносят широкие зеленые размывы» [13, с. 67]. Однако Тайга отказывается от размывов и применяет два цвета и два тона: зеленый и черный, светло- и темно-серый, соответственно. Это позволяет создать объем и передать освещение из единой точки, характерное для европейской художественной системы.

Дерево у Тайги полно жизни и весеннего цветения молодой листвы. Одинокое дерево у него — не символ одиночества человека, а воплощение в одном объекте образа всей природы в ее конкретном состоянии.

В этих двух произведениях Икэ Тайга создает композиции из одного объекта на фоне пространства-пустоты, сходные по замыслу с композициями жанра *катё-га* (花鳥画 — «цветы и птицы»), более всего характерного для формата альбомов. Но если в схеме «цветок + пространство» доминирует сам цветок, не нуждающийся в дополнениях, то в работах Тайги «дерево + пространство» обе составляющие равноправны.

[10] Ikeno Taiga. Friends Visiting in the Mountains. Minneapolis Institute of Art. (Указ. произведение).

[11] Ikeno Taiga. Illustration of Zhang Qi's Poem on the Cold Mountain Temple. Mid 18th century. Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH, acc. no. 1992.386. Digital image // Cleveland Museum of Art [website].
URL: https://www.clevelandart.org/art/1992.386 (дата обращения: 03.03.2026).

3. **Икэ Тайга. Камни (Горы). (Множество камней. Третий вид). Из «Альбома живописных рисунков Тайги»**.
1804.
Бумага, ксилография цветная.
18,5 × 24,6.
Япония, г. Киото.
Из фондов Сахалинского областного художественного музея, СОХМ КП-11611, Г-4801/в, ГК № 49355082

Пространство здесь выступает как энергетически активная часть композиции, побуждая зрителя с помощью воображения достроить собственный оригинальный пейзаж. Использование охристых и зеленых тонов в изображении природных объектов выдает в Тайге внимательного исследователя национальной японской живописи *ямато-э* и более поздней школы Тоса.

Композиция с единичным изображением встречается в творчестве Тайги не только в формате альбомных листов. Известно также его изображение бамбука, выполненное в вертикальной композиции на свитке[12].

Перейдем к листу «Камни (Горы)» из «Альбома живописных рисунков Тайги» (ил. 3). Как отмечают И.А. Елисеева и Юн Ёльсу, «камни всегда ассоциировались со стабильностью, неизменностью, вечностью, воплощали силу и мощь, как бы наделяя картину жизненной энергией» [18, с. 54].

В альбомном листе «Камни (Горы)» Икэ Тайга сообразует свой художественный замысел с одним из вариантов композиции, описанных в трактате «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»: «Вот два варианта композиции камней: маленький камень среди больших и большой — среди маленьких. Большой камень и маленький связаны между собой, словно шахматные фигуры на доске. В горах большой камень будто ведет детей. В этом и состоит родство между ними. Нет многочисленных тайн [изображения камня]. Секрет раскрывается одним словом — они живые» [13, с. 108–109].

Еще раньше Ван Вэй (王維, 699–759) сформулировал принципы объемности камня: «У камня есть три стороны. Эти три стороны должны быть выявлены глубиной его впадин и светлыми выступами» [13, с. 108].

Камни (горы) в листе Тайги образуют композицию как друг с другом, так и с самим пространством,

[12] Икэно Тайга. Бамбук. Свиток. Япония, конец XVIII в. Бумага, кость, тушь, ткань. 130 × 53,4. Государственный музей искусства народов Востока, инв. 6573 I, КП ГМВ КП 61088, ГК № 4657197 // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4691204 (дата обращения: 05.02.2026).

что позволяет зрителю смотреть на изображение с высокой точки зрения: будто стоя на вершине рядом с большим валуном (горой), поросшим соснами, он видит расположенные вдали маленькие камни (вершины более низких гор). Между ними — белое пространство бумажного листа, которое в отсутствие отвергаемой Тайгой традиционной дымки берет на себя ее роль — оно одновременно объединяет и разъединяет объекты в композиции. Этот лист — единственный в коллекции, имеющий авторское название и номер: «Множество камней. Третий вид». Иероглифы надписи сгруппированы попарно и также разделены чистым фоном, отчего возникает иллюзия, будто два нижних знака не просто дополняют композицию пейзажа, а могут восприниматься как еще 2 камня (вершины горы).

В этом листе художник передает объем камней (гор) не моделирующим штрихом, как указано в трактате [13, с. 123], а формируя уступы и складки на поверхности камня пятнами и широкими линиями сильно разбавленных водяных красок (охристых, светло-серых и бледно-голубых) и туши, оставляя белые, неокрашенные участки бумаги. Саму вершину большой горы он также делает объемной, повторяя ее черный контур бледно-серым тоном через неокрашенный пробел. Техника передачи объема пятнами и линиями (правда, менее совершенная) встречается в корейской живописи у Сим Саджона (심사정, 沈師正, 1707–1769). Позже изображение объема пятном появляется и в монохромных произведениях корейского короля и художника Чонджо[13] (정조, 正祖, 1752–1800).

Штрих Тайга применяет для изображения сосен, растущих на вершинах и склонах гор. Это плотный, короткий горизонтальный штрих черной тушью, создающий условный образ деревьев. Данная техника пришла в дальневосточную живопись из китайской монохромной живописи. М. Такэути называет этот штрих «горизонтальной точкой»: «Для изображения текстуры листвы (и ветвей сосен.— *Прим. И. М. и О. Л.*) на отдаленных горах Тайга использует свои любимые горизонтальные точки, которые ассоциируются с манерой художника-интеллектуала Ми Фу (1051–1107)» [12, p. 310]. Он встречается в работах мастеров эпохи поздней Юань — ранней Мин: например, у Ни Цзаня (1301–1374) в свитке «Деревья и долины в Юшани» для изображения сосен на дальнем плане, а позднее — в корейской живописи у Чон Сона (정선, 1676–1759) в вертикальном свитке «Обзорный вид гор Кымган» (кор. 금강전도, «Кымган чжондо», 1734).

Приблизив композицию к переднему плану, Икэ Тайга создает не просто эффект наблюдения с высокой точки зрения, а ощущение присутствия над горным ландшафтом. Его пейзаж отличается лаконичностью и тщательной проработкой объектов авторского наблюдения.

Используя традиции старых китайских мастеров, Тайга в то же время применяет приемы, характерные для японской живописи XVIII века — например, использование охры, что, по мнению М. Такэути, «может свидетельствовать о передаче солнечного света и иметь свойства пленэрного изображения» [12, p. 311].

Выводы

Согласно утверждению Ван Гая, учащийся сначала в состоянии овладеть только одной манерой письма. Он достигает мастерства, когда технические трудности перестают мешать воплощению замысла. Только после этого художник может обратиться к различным приемам и стилям. Он уподобляется печи, в которой переплавляет всё, что встречает на пути, то есть ассимилирует различные стили, чтобы сформировать собственный почерк, и становится основателем школы: «Лишь забыв свою приверженность какой-нибудь школе, можно слить их все и создать свою» [13, с. 369].

В начале пути Икэно Тайга постигал приемы мастеров пейзажа Академии Южной Сун, живописи периодов Юань и Мин, учился у китайских мастеров династии Цин и был знаком с современным ему искусством Кореи периода династии Чосон. Отказ от прямого копирования классических образцов китайских пейзажей, уход от монохромности и обращение к ландшафтам Японии позволили ему добиться в произведениях особой живости и простоты.

Молодой Икэ Тайга, опираясь на методы старых мастеров и трактаты о живописи, изучая работы современников и европейскую гравюру, творчески переосмыслил заимствованные приемы. Это позволило ему создать собственный, неповторимый и узнаваемый стиль в истории дальневосточного искусства.

Изучение пейзажа в путевых зарисовках Тайги 1748 года, собранных его учеником в «Альбоме живописных рисунков Тайги», показало, что творчество Икэно Тайги — яркий пример синтеза японской живописи с китайскими традициями. Эти его работы стали этапом усвоения и применения принципов китайской академической школы и европейских канонов: это выразилось в отказе от жесткого черного контура, развитии приемов передачи объема и использовании светлых тонов трех традиционных для классического японского пейзажа ямато-э цветов. Такой подход привел к созданию объемных и освещенных из единого источника света, легких образов на пути

[13] Chung Yang Mo, Kan Woo-bang, Kim Hongnam. Korean arts of the eighteenth century: splendor and simplicity. New York: The Asia Society Galleries, 1993. P. 130–131.

развития синкэйдзу («топографического пейзажа», или «истинных видов»). Минимализм пейзажей из альбома, единичность образов, посвященных деревьям, роднят произведения с альбомными листами китайских, японских и корейских художников в жанре «цветы и птицы», в то же время отличая главное — отношение к пространству, его глубине и бесконечности.

По мнению Е. Ёнэдзавы и Т. Ёсидзавы, «уникальный стиль, в котором он [Тайга] работал в последние годы жизни, сформировался, когда ему было около сорока» [9, p. 65]. Тайга создал тысячи живописных работ и произведений каллиграфии. В данной статье мы рассмотрели произведения раннего периода, которые, однако, дважды переиздавались и стали образцом для подражания для многих японских художников. Целый ряд работ Икэ Тайги признан национальным сокровищем японской культуры.

Список источников

1. Воронова Б.Г. Кацусика Хокусай. Графика. М.: Искусство, 1975. 104 с., ил.
2. Завьялова Н.А. «Рецептивная эстетика» Японии и Китая в артефактах, словах и символах // Культура и искусство. 2017. № 7. С. 1–12. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.7.23551.
3. Чердакова О.И. Роль китайской традиции в японской живописи «бундзинга» XVIII – первой половины XIX в. : дис. … канд. искусствоведения; [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. М., 2016. 288 с.
4. Шишкина Г.Б. Проблемы атрибуции японской живописи позднего средневековья // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. 22: Проблемы искусства Восточной и Юго-Восточной Азии / редкол.: Н.А. Каневская, Э.Н. Никитина. М.: Государственный музей Востока, 1996. С. 232–243.
5. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае X–XIII вв. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976. 238 с.
6. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
7. Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии XVI–XVIII веков. От Кано Эйтоку до Огата Корина. М.: Изобразительное искусство, 1989. 232 с.
8. Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. М.: Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
9. Yonezawa Y., Yoshizawa C. Japanese painting in the Literati style. New York: Weatherhill; Heibonsha, 1974. 190 p.
10. Takeuchi M. Taigas true views. The language of landscape painting in eighteenth-century Japan. Stanford, California: Stanford University Press, 1992. 211 p.
11. Meccarelli M. Chinese painters in Nagasaki: style and artistic contamination during the Tokugawa Period (1603–1868) // Ming Qing Studies 2015 / ed. P. Santangelo. Roma: Aracne Editrice, 2015. P. 175–236.
12. Singer R.T. Edo: Art in Japan 1615–1868. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1998. 481 p.
13. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. и коммент. Е.В. Завадской. М.: Издательство В. Шевчук, 2001. 507 с.
14. Ан Хвичжун. Корейское искусство: его особенности и развитие // Ветер в соснах… 5000 лет корейского искусства. Из Национального музея Кореи : каталог выставки / науч. ред. Т.Б. Арапова. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 10–43.
15. Chung Yang Mo. The art of everyday life // Korean arts of the eighteenth century: splendor and simplicity / ed. by Kim Hongnam. New York: The Asia Society Galleries, 1993. P. 59–77.
16. Купер Дж., Купер Р. Шедевры искусства Китая. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.
17. Miller M. Review of the book “Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush” by F. Fischer and K. Kinoshita // Caa.reviews [сетевое издание], (2008, August 5). URL: https://www.caareviews.org/reviews/1146. https://doi.org/10.3202/caa.reviews.2008.75 (дата обращения: 12.11.2025).
18. Одинокова П.С. Формат альбома в традиционном китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4-1. С. 173–184.
19. Территория земных надежд: корейская декоративная живопись XIX – начала XX века : каталог выставки в музее Востока / авт. ст.: Юн Ёльсу, И.А. Елисеева. Сеул: Издательство Корейского фонда, 2018. 178 с.

References

1. Voronova, B.G. (1975) *Katsushika Hokusai. Graphic arts*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Zavyalova, N.A. (2017) '"Receptive aesthetics" of Japan and China in artifacts, words and symbols', *Culture and Art*, (7), pp. 1–13. doi:10.7256/2454-0625.2017.7.23551. (In Russ.)
3. Cherdakova, O.I. (2016) *The role of the Chinese tradition in Japanese bunjinga painting of the 18th – first half of the 19th century*. Cand. Sc. thesis (Art History). Moscow. (In Russ.)
4. Shishkina, G.B. (1996) 'Problems of attribution of Late Medieval Japanese painting', in Kanevskaya, N.A. and Nikitina, E.N. (eds.) *Scientific communications of the State Museum of Oriental Art. Issue 22: Problems of East and Southeast Asian Art.* Moscow: State Museum of Oriental Art, pp. 232–243. (In Russ.)
5. Postrelova, T.A. (1976) *Academy of Painting in China in the 10th–13th centuries*. Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ. (In Russ.)
6. Vinogradova, N.A. (1972) *Chinese landscape painting*. Moscow: Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ. (In Russ.)
7. Nikolaeva, N.S. (1989) *Decorative painting of Japan of the 16th–18th centuries. From Kano Eitoku to Ogata Korin*. Moscow: Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ. (In Russ.)
8. Nikolaeva, N.S. (1996) *Japan – Europe. Dialogue in art*. Moscow: Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ. (In Russ.)
9. Yonezawa, Y. and Yoshizawa, C. (1974) *Japanese painting in the Literati style*. New York: Weatherhill; Tokyo: Heibonsha.
10. Takeuchi, M. (1992) *Taiga's true views. The language of landscape painting in eighteenth-century Japan*. Stanford, California: Stanford University Press.
11. Meccarelli, M. (2015) 'Chinese painters in Nagasaki: style and artistic contamination during the Tokugawa Period (1603–1868)', in Santangelo, P. (ed.) *Ming Qing Studies 2015*. Roma: Aracne Editrice, pp. 175–236.
12. Singer, R.T. (1998) *Edo: Art in Japan 1615–1868*. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
13. Zavadskaya, E.V. (trans.) (2001) The Mustard Seed Garden manual of painting. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russ.)
14. Ahn, Hwi-Joon (2010) 'Korean art: its characteristics and development', in Arapova, T.B. (ed.) *Wind in the pines… 5000 years of Korean art. From the National Museum of Korea* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Publ., pp. 10–43. (In Russ.)
15. Chung, Yang Mo (1993) 'The art of everyday life', in Kim, Hongnam (ed.) *Korean arts of the eighteenth century: splendor and simplicity*. New York: The Asia Society Galleries, pp. 59–77.
16. Cooper, J. and Cooper, R. (1997) *Masterpieces of Chinese art*. Minsk: Belfax. (In Russ.)
17. Miller, M. (2008) 'Review of the book "Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush" by F. Fischer and K. Kinoshita', *caa.reviews*. (Published: August 5, 2008). Available from: https://www.caareviews.org/reviews/1146. doi:10.3202/caa.reviews.2008.75. (Accessed: 12 November 2025).
18. Odinokova, P.S. (2017) 'The album format in traditional Chinese art', *Decorative Art and Environment. Journal of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts,* (4-1), pp. 173–184. (In Russ.)
19. Yoon, Yolsu and Eliseeva, I.A. (comps.) (2018) *Territory of earthly hopes: Korean decorative painting of the 19th – early 20th century* [Exhibition catalogue]. Seoul: Korea Foundation. (In Russ.)

Информация об авторах

Малькова Ирина Геннадьевна, заведующая научно-экспозиционным отделом, Сахалинский областной художественный музей, Южно-Сахалинск, Российская Федерация, i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543.

Лысенко Ольга Валерьевна, магистр киноискусства (Университетский колледж Лондона), независимый исследователь, Лондон, Великобритания, olyalys18@gmail.com.

Information about the authors

Irina Gennadievna Malkova, Head of the Department for exhibition, Sakhalin Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation, i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543.

Olga Valerievna Lysenko, MA Film Studies (University College London), Independent Researcher, London, United Kingdom, olyalys18@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 18.03.2026; одобрена после рецензирования 07.04.2026; принята к публикации 08.04.2026.

The article was received by the editorial board on 18 March 2026; approved after reviewing on 07 April 2026; accepted for publication on 08 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 174–187. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 174–187. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 744.9:7.032(315)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.010

Каллиграфическое искусство Чу Суйляна: проблемы генезиса и особенности художественной стилистики

Хоу Цзя

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
596470607@qq.com

Доржсурэнгийн Уранчимэг

Независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия
fineart.mongolia@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию каллиграфии Чу Суйляна, выдающегося мастера эпохи Тан, чей стиль сформировался под сильным влиянием Оуян Сюня, другого ключевого каллиграфа того времени. Основная цель работы — проанализировать генезис стиля Чу Суйляна, выявив механизмы рецепции художественных принципов Оуян Сюня и особенности его собственного художественного языка. Исследование базируется на изучении исторических хроник, трактатов по каллиграфии и сравнительном формально-стилистическом анализе знаковых произведений обоих авторов (стел и надписей). Автор рассматривает эволюцию стиля Чу Суйляна в двух аспектах: через призму письменных источников и с точки зрения трансформации техники письма. Установлено, что на раннем этапе творчество мастера находилось под сильным влиянием Оуян Сюня, что проявлялось в построении иероглифов и композиционной структуре, трактовке штрихов и использовании элементов бафэнь — переходного каллиграфического стиля, который занимает промежуточное положение между лишу (официальным письмом) и кайшу (уставным письмом). Однако в дальнейшем Чу Суйлян вышел за рамки канона предшественника, обратившись к наследию Ван Сичжи и Ван Сяньчжи. Творческое переосмысление традиций позволило каллиграфу сформировать самостоятельную манеру, отличающуюся изяществом, пластичностью и гармоничным сочетанием строгости и мягкости. В статье подчеркивается, что изучение влияния Оуян Сюня является ключом к пониманию художественного языка Чу Суйляна, который не просто заимствовал технику, но трансформировал ее, обогатив уставное письмо эпохи Тан. Его работы стали значимым вкладом в развитие китайской каллиграфии.

Ключевые слова: Чу Суйлян, Оуян Сюнь, китайская каллиграфия, каллиграфический стиль, эпоха Тан, уставное письмо (кайшу), стиль бафэнь, рецепция художественных принципов, эволюция стиля

Для цитирования: Хоу Цзя, Уранчимэг Д. Каллиграфическое искусство Чу Суйляна: проблемы генезиса и особенности художественной стилистики // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 174–187. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.010.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1297.

© Хоу Цзя, Уранчимэг Д., 2026

Original article

The calligraphic art of Chu Suiliang: issues of genesis and features of artistic style

Hou Jia

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
596470607@qq.com

Dorjsurengiin Uranchimeg

Independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia
fineart.mongolia@gmail.com

Abstract. This article delves into the calligraphy of Chu Suiliang, a renowned master of the Tang Dynasty whose style was profoundly influenced by Ouyang Xun, another seminal calligrapher of the period. The primary objective of the work is to analyse the genesis of Chu Suiliang's style by identifying the mechanisms of reception of Ouyang Xun's artistic principles and the distinctive features of his own artistic language. The research is based on a thorough examination of historical chronicles, calligraphic treatises, and a comparative formal and stylistic analysis of significant works, specifically stelae and inscriptions by both masters. The author approaches the evolution of Chu Suiliang's style from two perspectives: through written records and in terms of the transformation of writing techniques. The study reveals that in his early period, the master's work was heavily influenced by Ouyang Xun, as seen in his character construction, compositional structure, execution of strokes, and the use of bafen elements — a transitional calligraphic style situated between lishu (clerical script) and kaishu (regular script). However, Chu Suiliang eventually transcended his predecessor's canon, also drawing inspiration from the legacies of Wang Xizhi and Wang Xianzhi, thereby developing his own unique artistic language. This creative reinterpretation of tradition allowed the calligrapher to develop a distinctive style characterised by delicacy, plasticity, and a harmonious synthesis of rigour and softness. Ultimately, the study demonstrates that examining the influence of Ouyang Xun is fundamental to understanding the artistic language of Chu Suiliang, who did not merely adopt the technique but transformed it, thereby enriching the regular script of the Tang era. His oeuvre represents a significant contribution to the evolution of Chinese calligraphy.
Keywords: Chu Suiliang, Ouyang Xun, Chinese calligraphy, calligraphic style, Tang dynasty, regular script (kaishu), bafen style, reception of artistic principles, stylistic evolution

For citation: Hou, Jia and Uranchimeg, D. (2026) 'The calligraphic art of Chu Suiliang: issues of genesis and features of artistic style', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 174–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.010. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1297. (In Russ. and Engl.)

Введение

На время правления династии Тан (618–907) приходится один из самых ярких и плодоносных периодов в истории страны, который по праву называют «золотым веком» китайской культуры. Ее невиданный прежде подъем отразился в самых разных областях духовной деятельности, залогом чего стала опора на мощные интеллектуальные силы, основой для которых служило бессмертное учение Конфуция. Важную роль в этом процессе

также играло покровительство, оказываемое императорами наукам и искусствам: достаточно упомянуть имя Сюань-цзуна (712–756), привечавшего поэтов и художников и учредившего две академии — «Лес кистей» и «Собрание мудрых», которые объединили наиболее выдающихся интеллектуалов его царствования [1, с. 77]. Следы необычайно интенсивной творческой работы в период расцвета династии Тан обнаруживаются буквально повсюду: от области религиозных верований до культуры повседневной жизни с ее богатыми бытовыми ритуалами и практиками времяпрепровождения. Необычайно значимыми были достижения эпохи Тан в области архитектуры, развивавшейся благодаря стабильной экономике и интенсивному культурному обмену с другими государствами, а также в изобразительном искусстве.

Традиционно выделяют три вида искусства, которые получили особенное развитие в эпоху династии Тан: каллиграфию, скульптуру и монументальную живопись; к ним, согласно китайской традиции, также причисляют и поэзию [2, с. 259]. Живопись той эпохи характеризовалась особенной стилистической утонченностью, разнообразием технических приемов и необыкновенно широким диапазоном тематики, среди которой важное место занимали светские сюжеты (сцены пиров и отдыха танской аристократии). Выдающиеся памятники танской скульптуры — это гигантские статуи Будд, представляющие Майтрею и датируемые концом VII – началом VIII века, которые находятся в пещерах Могао, входящих в состав буддийского храмового комплекса Цяньфодун (провинция Ганьсу). Высокой точки развития в эту эпоху также достигла каллиграфия: в данной области работали выдающиеся мастера, чьими усилиями были разработаны новые стили письма (*чжуаньшу, лишу, цаошу* и другие), ставшие образцом для подражания для последующих художников-каллиграфов.

Среди тех, кого по праву считают корифеями танского каллиграфического письма, наиболее заметное место занимают Оуян Сюнь (557–641) и Чу Суйлян (596–658) — выдающиеся каллиграфы ранней эпохи Тан, прославившиеся прежде всего мастерством исполнения уставного письма (*кайшу*). Оуян Сюнь, живший на рубеже династий Суй и Тан, уже в ранний период своей деятельности выработал оригинальную художественную манеру, которая позднее, в эпоху Тан, получила повсеместное признание, что выразилось в именовании его «первым мастером танского кайшу». Столь высокая оценка свидетельствует о его исключительном статусе в истории уставного письма. Если принять это во внимание, становится понятно, почему Чу Суйлян, сын старого друга Оуян Сюня — Чу Ляна, в процессе формирования своего стиля неизбежно испытал влияние последнего.

Поскольку Оуян Сюнь сыграл ключевую роль в становлении каллиграфии ранней Тан, генезис почерка Чу Суйляна также находился под воздействием художественных тенденций времени. Однако Чу Суйлян не ограничился подражанием Оуян Сюню: обращаясь к «наследию двух Ванов» — выдающихся каллиграфов прошлого Ван Сичжи (303–361) и Ван Сяньчжи (344–386),— он сформировал собственный уникальный художественный облик. Цель работы состоит в том, чтобы исследовать генезис каллиграфического стиля Чу Суйляна, показав, какими источниками он пользовался в ранний период своей творческой деятельности. В данной статье на материале уставного письма, а также на основании письменных источников и стилистического анализа техники выполнения надписей обосновывается тезис о том, что, восприняв стиль Оуян Сюня, Чу Суйлян постепенно выработал самостоятельную манеру, тем самым способствуя дальнейшему развитию танского кайшу. Особое значение имеет выработка методологического подхода для осуществления исследования, в основе которого лежит применение формально-стилистического метода изучения произведений каллиграфического искусства.

Восприятие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня

Начиная с раннего периода империи Тан уставное письмо Оуян Сюня пользовалось широкой известностью. В своде «Цзю Тан шу» («Старая книга [династии] Тан»), который представляет собой официальную историческую хронику правящей династии, приведена биография Оуян Сюня, где отмечено следующее: «Сила его кисти, до предела напряженная и мощная, не имела себе равных в то время; всякий раз, получая его письма или документы, люди принимали их за образец совершенной каллиграфии. В Когурё высоко ценили его каллиграфическое искусство и неоднократно направляли послов с просьбой о получении написанных им бумаг» [3, p. 3156].

Из этого следует, что современники воспринимали его почерк как нормативный эталон, служивший общепризнанным образцом для подражания. В эпоху правления императора Ли Шиминя (храмовое имя Тай-цзун), проходившую под девизом «Чжэнь-гуань» (кит. 貞觀, «Золотые годы»), Оуян Сюнь пользовался особым расположением правителя и по императорскому повелению вместе с Юй Шинанем, начальником императорской канцелярии, преподавал правила уставного письма в павильоне Хунвэнь. Следовательно, занимавший тогда должность секретаря Чу Суйлян естественным образом испытал влияние его *кайшу*. Кроме того, уже позднее, в юаньскую эпоху, Лю Юдин, комментируя трактат Чжэн Гоу «Яньцзи», отмечал: «Оуян Сюнь воспринял традицию от Юй Шинаня,

а Чу Суйлян непосредственно учился у Оуяна Сюня» [4, p. 113]. Хотя данное свидетельство может рассматриваться как поздняя интерпретация, в биографии Чу Суйляна прямо говорится: «Суйлян широко изучал литературу и историю, особенно преуспевал в *лишу*; друг его отца Оуян Сюнь высоко ценил его» [5, p. 2729]. Это подтверждает не только тесную связь — личную и профессиональную — между обоими выдающимися каллиграфами, но и дает основание говорить об особом внимании Оуян Сюня к творчеству Чу Суйляна.

Опираясь на приведенные фактические данные, можно с уверенностью утверждать, что восприятие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня находило отражение и в более поздних теоретических работах, где отмечалась несомненная стилистическая близость их произведений. Так, в трактате Жуань Юаня «О южной и северной школах каллиграфии» (南北书派论, «Нань-бэй шу пай лунь») каллиграфическое искусство данного периода подразделяется на «южные» и «северные» образцы, причем и Оуян Сюнь, и Чу Суйлян отнесены именно к «северной» художественной традиции [6, p. 17]. Подобная классификация позволяет глубже осмыслить стилистическую преемственность между ними. Хотя прямых доказательств факта ученичества не существует, несомненное влияние Оуян Сюня на формирование манеры Чу Суйляна, выявляемое при анализе стиля, позволяет предположить наличие творческой преемственности, что косвенно подтверждает и мнение Лю Юдина.

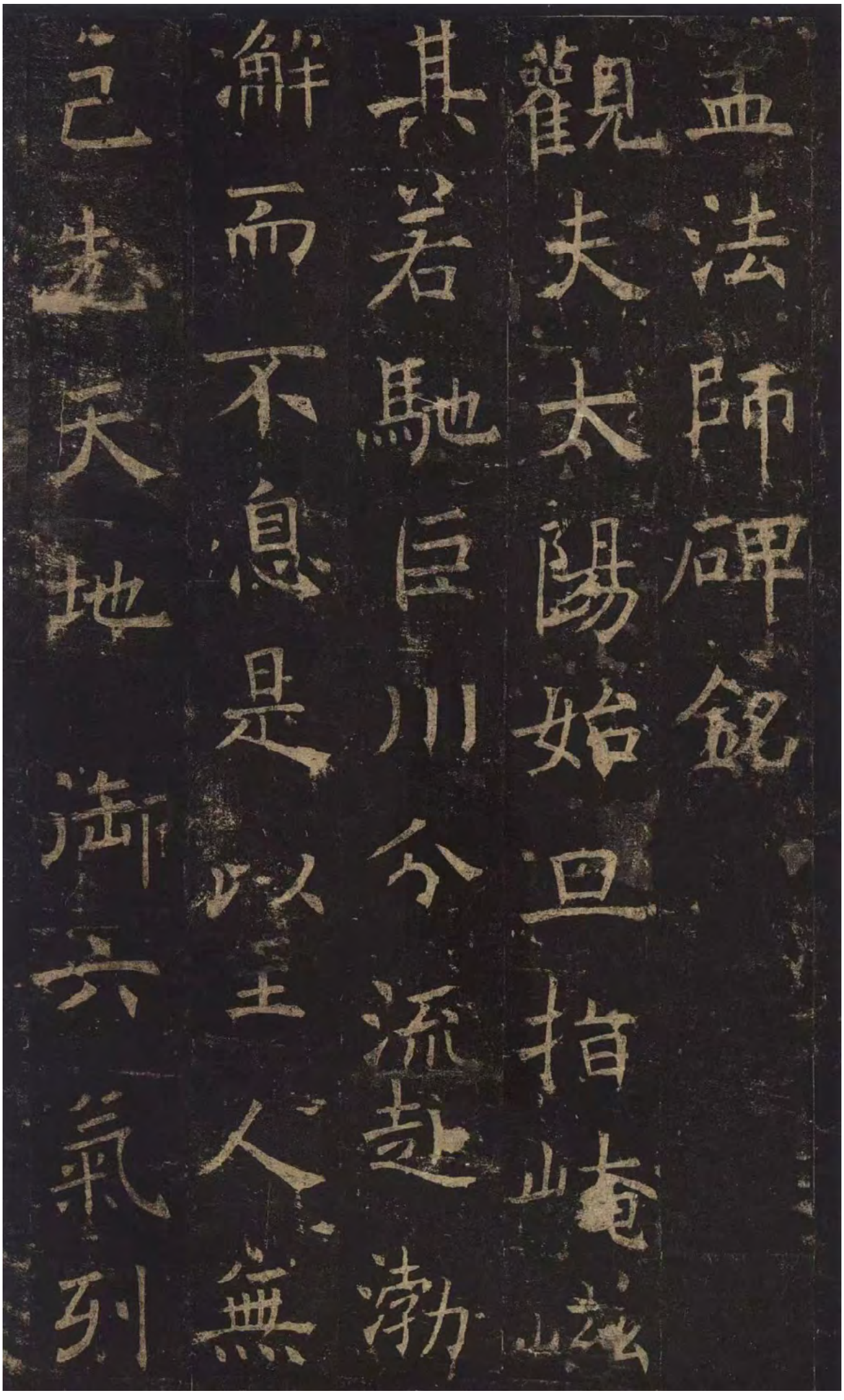
Каллиграф эпохи расцвета Тан Сюй Хао в трактате «О каллиграфии» отмечал: «Чу Суйлян обрел плоть, Оуян Сюнь обрел кость» [7, p. 276]. Такое высказывание подчеркивает не только существовавшую между ними общность, но и, что особенно любопытно, различие их стилистических качеств при едином художественном источнике в рамках традиции китайской каллиграфии. Оба мастера восприняли наследие «двух Ванов» и северных стел, поэтому, несмотря на различия индивидуальных стилей, их почерки принадлежат к единой традиционной линии и обнаруживают внутреннюю взаимосвязь.

Творчество Чу Суйляна: вопросы стилистической эволюции

В том, что касается эволюции индивидуальной манеры Чу Суйляна, его творчество условно можно разделить на три периода, границы между которыми обозначаются его главными достижениями как искусного и изобретательного каллиграфа. В возрасте 46 лет он создал «Стелу буддийской ниши у ворот Ицюэ», отличающуюся строгостью и крепостью формы, а также подчеркнутой структурной четкостью. Это свидетельствует о том, что здесь всё еще ощутимо влияние Оуян Сюня, характерное для ранней фазы стилистического развития мастера. Но уже в 47 лет им была написана «Стела мастера Мэна» (孟法师碑, 642 г., ил. 1), а в 53 года — «Стела Фан Сюаньлина» (房玄龄碑, 648 г., ил. 2, 3); в этих произведениях усиливается влияние «двух Ванов», и автор постепенно выходит за пределы стиля предшественника, формируя самостоятельную манеру. Так стиль Чу Суйляна вступает в пору своей полной творческой зрелости. В 58 лет им создана «Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей» (大唐三藏圣教序, 653 г., ил. 4) — его наиболее репрезентативное произведение в жанре *кайшу*.

В настоящем разделе в качестве примера раннего этапа рассматривается «Стела буддийской ниши у ворот Ицюэ», которая сопоставляется с уставным шедевром Оуян Сюня — «Одой сладкому источнику во дворце Цзючэн» (九成宫醴泉铭, 632 г., ил. 5, 6), что позволяет выявить характерные черты раннего восприятия Чу Суйляном оуянского *кайшу*. О влиянии Оуян Сюня свидетельствуют и оценки последующих эпох. В трактате «Собрание надписей и заметок» Лян Яня (династия Цин) говорится: «Письмо Чу Хэнаня в среднем возрасте отличается ровностью и крепостью, во многом включает приемы *бафэнь*… Его замысел кисти по существу сродни Оуян Сюню — разве это не прекрасно?» [8, p. 11]. Тем самым подчеркивается, что Чу Суйлян заимствовал методы Оуян Сюня; использование элементов *бафэнь* является характерной особенностью его почерка и одновременно одной из черт уставного стиля Оуян Сюня.

«Стела буддийской ниши у ворот Ицюэ» — это самая ранняя из сохранившихся стел Чу Суйляна, выполненных уставным письмом. Сопоставление ее с «Одой сладкому источнику во дворце Цзючэн» позволяет наглядно выявить стилистические признаки раннего этапа восприятия им каллиграфической традиции Оуян Сюня. Сравнивая вертикально изогнутый крюк в письме Оуян Сюня с аналогичным штрихом у Чу Суйляна, а также сопоставляя горизонтальные и нисходящие штрихи (*на*), можно увидеть, что техника письма и композиционная структура уставного письма Чу Суйляна испытали влияние Оуян Сюня. Однако в то же время нельзя не отметить и другое обстоятельство: почерк Чу Суйляна в большей степени испытал влияние *бафэнь* (разновидности канцелярского письма). Например, в иероглифах «七» (семь) и «从» (следовать) горизонтальные и нисходящие штрихи обладают отчетливо выраженной волнообразностью и изломом (*бопо*). Иными словами, ранний уставный стиль Чу Суйляна представляет собой соединение *кайшу* с элементами *лишу*. В построении знаков нисходящий штрих близок к оуянскому;



1. **Чу Суйлян. Стела мастера Мэна (Мэн фа-ши бэй)**.
642 г.
Бумага, тушь; свиток (оттиск с камня, копия эпохи Тан).
27 × 15,8.
Токио, Мемориальный музей Мицуи.
Оригинальная стела утрачена во времена династий Сун и Цзинь; сохранившийся экземпляр — редкая копия династии Тан

2. **Чу Суйлян. Стела Фан Сюаньлина (Фан Сюаньлин бэй). Верхняя часть**.
Династия Тан,
ок. 652–653 гг.
Камень, резьба.
385 × 136.
Провинция Шэньси,
Музей Чжаолин

3. **Чу Суйлян. Стела Фан Сюаньлина (Фан Сюаньлин бэй). Нижняя часть**.
Династия Тан,
ок. 652–653 гг.
Камень, резьба.
385 × 136.
Провинция Шэньси,
Музей Чжаолин

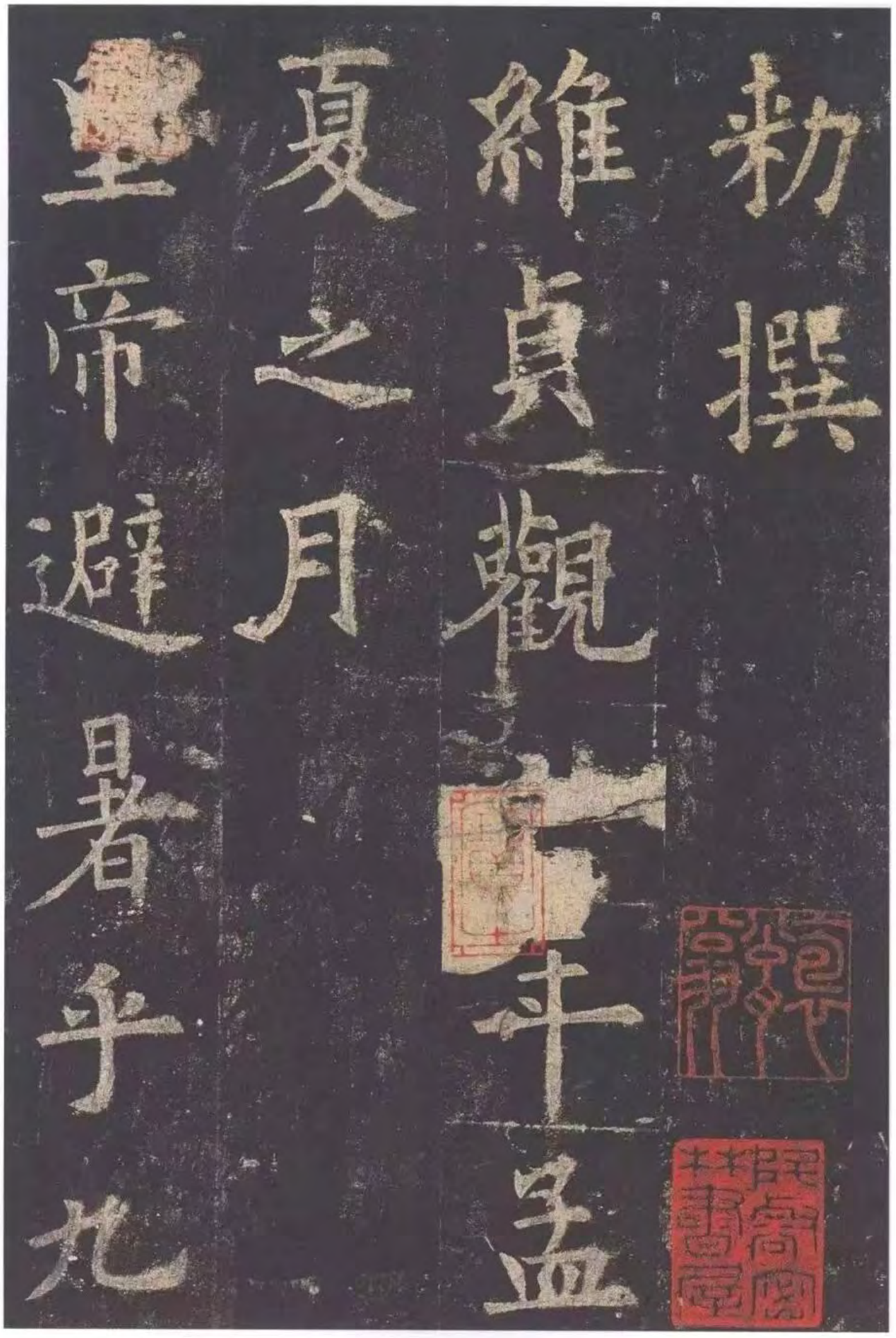
4. **Чу Суйлян. Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей (Яньта шэнцзяо сюй)**. Династия Тан, 653 г. Камень, резьба. 337 × 100. Большая пагода диких гусей, Сиань, провинция Шэньси

направление движения кисти и общий наклон знака также обнаруживают сходство, тогда как в волнообразных окончаниях нисходящих штрихов можно усмотреть приемы *чжанцао* (章草, уставной скорописи — переходной формы от стиля *лишу* к стилю *цаошу*). Именно это свидетельствует о глубоком освоении Чу Суйляном стиля Оуян Сюня. Хотя это влияние в основном проявляется в структуре знаков, в ранних работах Чу Суйляна данные элементы выражены достаточно заметно. Поэтому возьмем на себя смелость утверждать, что влияние Оуян Сюня проявилось не только в технике, но и в формировании художественного понимания и эстетики Чу Суйляна.

Знаменитый китайский ученый, философ и каллиграф Кан Ювэй (1858–1927) в трактате «Пара весел ладьи искусств от Гуана» (1889), представляющем собой ценнейшее исследование по истории китайской каллиграфии и своего рода эстетическое обобщение накопленного ею опыта, писал: «“Каменная ниша Ицюэ” Чу Хэнаня восходит к “Поминальному тексту Би Ганю” и к надписи о создании статуи пятого года Упина династии Ци, причем все они в равной мере сохраняют наследие *бафэнь*» [9, с. 121]. Следовательно, принятие Чу Суйляном традиции Оуян Сюня проявляется не только в сходстве их стилей, но и в понимании более общего, глубинного принципа: введение элементов канцелярского письма в уставное рассматривается как вполне допустимый прием в собственной творческой практике.

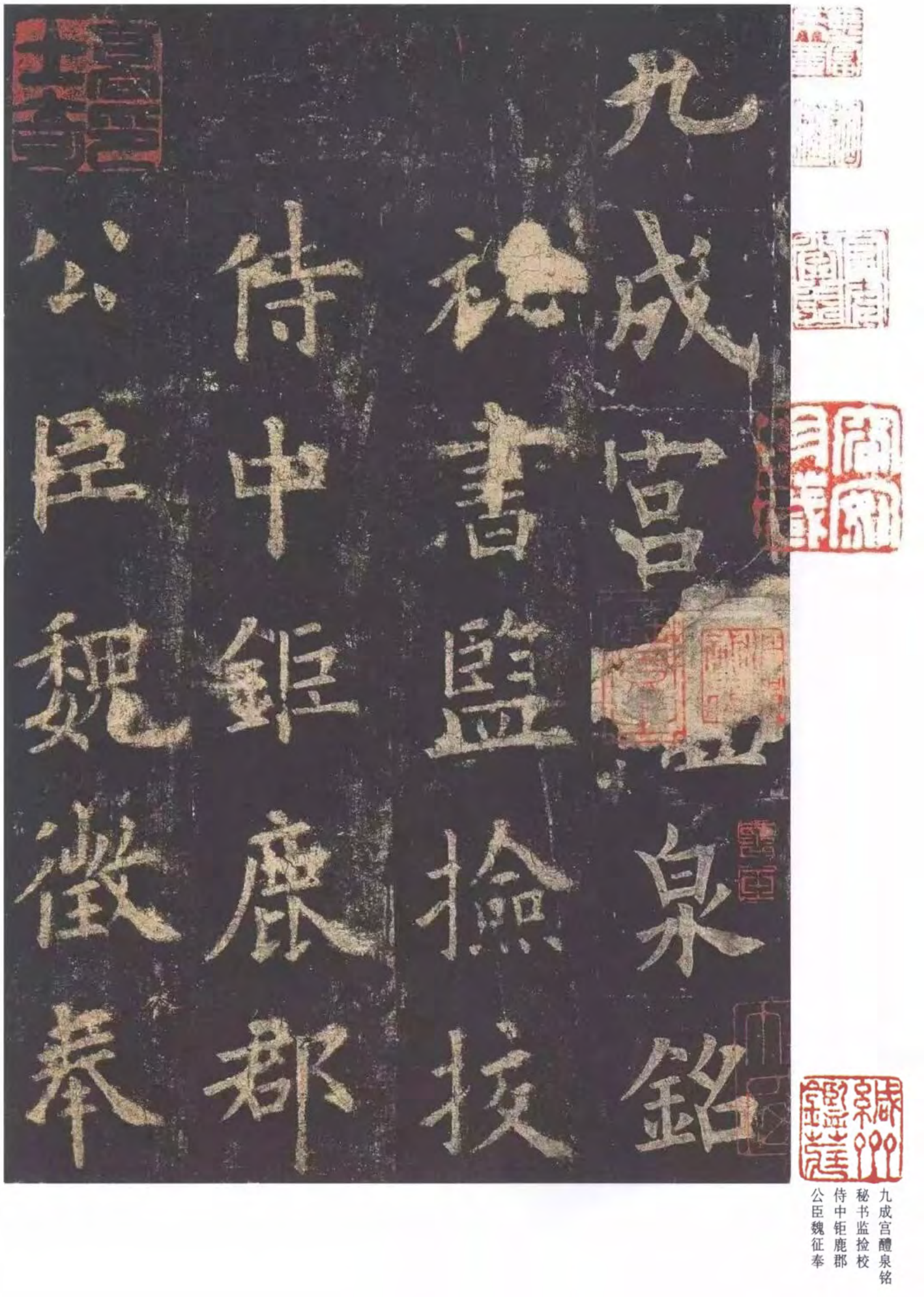
Кроме того, влияние Оуян Сюня на стилистическую манеру Чу Суйляна прослеживается в приемах композиционной организации идентичных иероглифов. В частности, это находит отражение в компоновке знаков, где заметна как преемственность, так и индивидуальная интерпретация форм. При сопоставлении одинаковых иероглифов (则, 虽, 灵, 阁, 重) из «Стелы буддийской ниши у ворот Ицюэ» и «Оды сладкому источнику во дворце Цзючэн» выявляются как общие структурные принципы, восходящие к традиции Оуян Сюня, так и характерные особенности интерпретации, присущие Чу Суйляну.

Таким образом, анализ показывает, что Чу Суйлян, опираясь на модель Оуян Сюня, не ограничивается ее воспроизведением, а творчески переосмысливает структуру иероглифа, придавая ей большую пластичность и выразительность. Как видно на иллюстрации, в «Стеле буддийской ниши у ворот Ицюэ» формы иероглифов преимущественно ровные, правильные и конструктивно выверенные. Вертикальные штрихи часто выполняются с угловатым внутренним изломом; общая



5. **Оуян Сюнь. Ода сладкому источнику во дворце Цзючэн (Цзючэнгун лицюань мин). Верхняя часть**.
Династия Тан,
632 г.
Камень, резьба.
247 × 120.
Провинция Шэньси,
Музей дворца Цзючэн
(Линью)

6. **Оуян Сюнь. Ода сладкому источнику во дворце Цзючэн (Цзючэнгун лицюань мин). Нижняя часть**.
Династия Тан,
632 г.
Камень, резьба.
247 × 120.
Провинция Шэньси,
Музей дворца Цзючэн
(Линью)



динамика знака ощущается как на редкость энергичная и напряженная, с четким чередованием внутреннего ритма, благодаря чему в ней отчетливо прослеживается дух северных стел.

Структура знаков в основном устойчивая и квадратная: верхняя часть более свободная и динамичная, нижняя — более собранная. В «Оде сладкому источнику» формы уже более зрелые, пропорции слегка вытянуты, вертикали всё чаще бывают слегка наклонены вбок, а композиция уставного письма — более стройная и унифицированная. Как видно на примерах иероглифов «阁», «则», «虽», «灵», «重» из «Стелы Ицюэ», их структура и способ построения в целом соответствуют аналогичным формам в «Оде сладкому источнику».

Сравнение позволяет подтвердить сделанное ранее заключение о том, что в ранний период Чу Суйлян перенял у Оуян Сюня принципы построения иероглифов. Принятие стиля Оуян Сюня проявляется у него и в технике письма, и в трактовке отдельных штрихов. В «Стеле буддийской ниши у ворот Ицюэ» форма штрихов преимущественно горизонтальная, она отличается структурной ясностью, выверенностью и тектоничностью: углы четкие, линии плотные и сильные, начало штриха чаще выполняется «квадратным» приемом кисти, но за ним следуют повороты и изгибы. В местах поворотов ощущается слияние резца и кисти, а окончания штрихов утяжелены и сохраняют явные следы высекания. Горизонтали здесь прямые, вертикали строгие, а нисходящие штрихи (*на*) часто имеют волнообразное окончание — очевидное влияние канцелярского письма *бафэнь*. В «Оде сладкому источнику» штрихи выглядят более естественными: начало также часто бывает ровным, но окончание — более округлым; в местах излома ощутим внутренний поворот кисти.

Как видно из приведенных примеров, у Чу Суйляна и Оуян Сюня наблюдается значительное сходство в технике и характере штрихов. В одночастном иероглифе «为» оба мастера начинают с точки, поднимая кисть вверх и переходя к отрывистому штриху *пе*, что свидетельствует о совпадении принципа непрерывного движения кисти, которого они оба придерживались. Общая форма знака — узкая вверху и широкая внизу; соотношение и взаимосвязь штрихов практически идентичны, при этом в поворотах кисть приподнимается и уходит внутрь, отчего в очертаниях преобладают изломы. В двухчастном иероглифе «体» внутреннее пространство (центральная зона) у обоих мастеров сжато до предела: горизонтальные штрихи слева тоньше, а справа — толще. Общие очертания отличаются геометризмом и строгостью линий, тогда как между точками чувствуется сильный элемент полускорописного движения. Почерк Чу Суйляна более широк по пропорциям, но принцип «сжатого центра» совпадает у обоих каллиграфов. В иероглифе «而» наклон горизонталей и вертикалей практически одинаков; различие лишь в длине штрихов: у Чу Суйляна письмо более квадратное и торжественное, у Оуян Сюня — более напряженное и упругое. Тем не менее направление движения кисти и использование «квадратного» начала у них весьма схожи. В иероглифе «于» вертикальный элемент выполнен строго и твердо, в манере «железных линий и серебряных крюков»; направление штрихов, угол наклона линий и толщина обратного нисходящего штриха обнаруживают высокую степень сходства. Даже прием выполнения двух нижних точек, когда одна наделена округлой формой, а другая — квадратной, подчеркивает связь между их манерами. В вытянутом по вертикали иероглифе «未» общее раскрытие откидных штрихов — сдержанность слева и расширение справа — совпадает у обоих; волнообразное окончание нисходящего штриха также несет явное влияние канцелярского письма.

Из приведенных примеров видно, что хотя почерк Чу Суйляна отличается большей широтой пропорций, в целом его штрихи остаются тонкими и энергичными, что роднит его манеру со стилем предшественника. Длина штрихов, наклон горизонталей и вертикалей, взаимосвязь линий и общий ритмический строй композиции во многом совпадают. Это позволяет говорить о том, что в ранний период Чу Суйлян воспринял уставный стиль Оуян Сюня как в технике письма, так и в трактовке отдельных штрихов.

Следовательно, принятие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня проявляется в трех основных аспектах. Во-первых, в его письме широко используются элементы *бафэнь*, причем данная черта очевидно вдохновлена стилем Оуян Сюня. Во-вторых, формы иероглифов у Чу Суйляна предстают величественными, архаично-изящными и строгими одновременно, во многом напоминая манеру уставного письма Оуян Сюня, что свидетельствует о глубокой преемственности. В-третьих, высокая степень сходства обнаруживается в ритме движения кисти и трактовке штрихов (направлении движения, форме точек и линий, а также их взаимосвязи).

Развитие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня

Главные достижения Чу Суйляна в области каллиграфии связаны с тем, что он не только воспринял, но и существенно развил стиль Оуян Сюня, а также уставное письмо ранней эпохи Тан в целом. Со всей отчетливостью отход от стилистической парадигмы Оуян Сюня проступает в надписях «Стела мастера Мэна» (642) и «Стела Фан Сюаньлина» (648). В отличие от почерка более

раннего мастера, где иероглифы имеют наклон влево-вверх, а горизонтальные черты идут с понижением слева и повышением справа, у Чу Суйляна усиливается динамика «наклона и подъема» штрихов; формы становятся энергичными и в то же время более изящными, даже чуть капризными. Он постепенно освобождается от влияния северных стел ранней Тан и начинает формировать стройный, элегантный стиль уставного письма. Заметную роль в преодолении воздействия стиля Оуян Сюня сыграло обращение к более ранним памятникам, что в итоге стало одной из главных причин формирования его индивидуального стиля в этот период. Испытав влияние каллиграфии «двух Ванов», Чу Суйлян постепенно вышел за рамки строгих стилевых норм своего непосредственного предшественника и сформировал собственную художественную манеру, отличающуюся пластичностью и гармоничным сочетанием напряженности и мягкости, строгости и изящества.

Воздействие каллиграфии «двух Ванов» на сложение почерка Чу Суйляна было связано с его пониманием принципа «письма с намерением» (*юнишу* — 用意书), обращение к которому обусловлено особым почитанием этой традиции императором Тай-цзуном. К этому моменту индивидуальный стиль Чу Суйляна уже обрел самостоятельный облик, заметно сближаясь по структуре и штрихам с «Собранием пролога к “Священному учению”». Сохранив ранние волнообразные черты (*боцзэ*), мастер усилил элементы беглого письма и сделал более выраженным внутреннее «втягивание» штрихов. Формы иероглифов стали отличаться от ранней широкой и квадратной манеры, динамика оживилась, а в поворотах стала чаще применяться «перевернутая кисть». В целом стиль стал более изящным и постепенно оформился в ясную, стройную и свободную манеру; это подтверждает, что к данному времени письмо Чу Суйляна уже характеризовалось изяществом формы и внутренней силой построения.

Произведение Чу Суйляна, созданное им в 58 лет,— «Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей» — является знаковым трудом, закрепившим его стиль уставного письма. Сунский каллиграф Ми Южэнь в послесловии к этому памятнику писал: «Среди прославленных мужей Тан письмо Чу Суйляна наиболее изящно и выдающееся; более всех он усвоил метод Ван Сичжи; его устав содержит элементы *ли*, образуя самостоятельную школу, с которой никто не может сравниться» [10, p. 78]. Таким образом, уникальность его уставного письма объясняется не только восприятием традиции, восходящей к эпохам Вэй и Цзинь: Чу Суйлян непосредственно обращается к линейности *лишу*, смешивает стили *бафэнь* с *кайшу*, придавая письму оттенок стилизации под старину. Тем самым он окончательно освобождается от раннего влияния Оуян Сюня в структуре и технике кисти, формируя собственный стиль.

Северосунский литератор Су Ши отмечал: «Письмо Чу Хэнаня — чистое, отстраненное и свободное, с легкой примесью *лишу*» [11, p. 318]. По словам Су Ши (Дунпо), в своем уставном письме Чу Суйлян вводит элементы *лишу*; в отличие от плотного центра композиции в уставе Оуян Сюня, структура Чу Суйляна более разреженная, сочетающая внутреннюю твердость и внешнюю мягкость. «Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей» — его наиболее репрезентативный труд и произведение, в котором окончательно оформился его уникальный стиль уставного письма [12, p. 147]. Характеризуя его, китайский теоретик каллиграфии Чжан Хуайгуань прибегнул к такому образному выражению: «В юности он следовал наставлениям Юй Шинаня, в зрелости же обращался к традиции Ван Сичжи. Его письмо отличается изящной утонченностью, подобно яшмовому павильону и зеленому агату, сияющему в весеннем лесу; оно словно прекрасная девушка, изящная и грациозная, будто не нуждающаяся в роскошных одеждах — столь изысканна его красота, что даже стили Оуян Сюня и Юй Шинаня уступают ему» [13, p. 192]. Чу Суйлян, изучив наследие Ван Сичжи, ввел в уставное письмо элементы беглого письма, направив стиль к утонченному изяществу. Так сформировался его собственный художественный облик, подведший своего рода итог как развитию стиля Оуян Сюня, так и всей каллиграфической традиции ранней Тан.

Заключение

Формирование уставного стиля Чу Суйляна стало результатом глубокого освоения им манеры Оуян Сюня. Влияние каллиграфии ранней Тан было огромным, однако Чу Суйлян сумел, опираясь на традицию «двух Ванов», воспринять ключевые особенности письма Оуян Сюня и Юй Шинаня и на этой основе создать самостоятельную манеру *кайшу*, уставного письма.

Этот опыт сохраняет значение и для современного каллиграфического творчества: необходимо обращаться к истокам, понимать процессы преемственности и трансформации стиля, чтобы глубже осмыслить художественную традицию в целом. В изучении наследия Чу Суйляна важно не только техническое подражание, но и поиск тех творческих идей, которые способны обогатить современную практику каллиграфии.

Список источников
1. Бежин Л.Е. Ду Фу. Москва: Молодая гвардия, 1987. 272 с.
2. Сян Юйнин, Сян Бинчжэ Китайское искусство в эпоху династии Тан и формы его презентации в музеях КНР в начале XXI в. // Вопросы музеологии. 2021. Т. 12. Вып. 2. С. 257–267. https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.208.
3. 刘昫. 旧唐书. 第87册. 北京: 中华书局, 1995 [Цзю Тан шу (Старая книга династии Тан). Т. 87 / сост. Лю Сюй. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1995]. (На кит. яз.)
4. 中国历代书法理论评注: 元代卷. 杨成寅 主编; 边平恕, 金菊爱 评注. 杭州: 杭州出版社, 2016. 268页 [Комментарии и аннотации к теории китайской каллиграфии разных эпох. Том: Династия Юань] / гл. ред. Ян Чэнъинь; коммент.: Бянь Пиншу, Цзинь Цзюай. Ханчжоу: Ханчжоу чубаньшэ, 2016. 268 с.]. (На кит. яз.)
5. [后晋]刘昫等撰. 旧唐书：卷八十. 北京: 中华书局, 1975. 5407页 [Лю Сюй (поздняя династия Цзинь). Старая история династии Тан : свиток 80]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. 5407 с.]. (На кит. яз.)
6. [清]阮元 著; 华人德 注. 南北书派论·北碑南帖论注. 上海: 上海书画出版社, 1987. 58页 [Жуань Юань. Рассуждение о северной и южной школах каллиграфии. Комментарии к теории северных стел и южных рукописей. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1987. 58 с.]. (На кит. яз.)
7. 徐浩. 论书. 历代书法论文选. 华东师范大学古籍整理研究室选编. 上海: 上海书画出版社, 1979. 第276–281页 [Сюй Хао. Рассуждение о каллиграфии (Лунь шу) // Избранные труды по каллиграфии разных эпох / сост.: Отдел по систематизации и изучению древних книг Восточно-Китайского педагогического университета. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1979. С. 276–281]. (На кит. яз.)
8. [清]梁巘 著; 洪丕谟 点校. 承晋斋积闻录. 上海: 上海书画出版社, 1984. 127页 [Лян Янь. Записи накопленных сведений из кабинета Чэнцзиньчжай / комм.: Хун Пимо. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1984. 127 с.]. (На кит. яз.)
9. 康有为 著; 李延华 辨析. 广艺舟双楫辨析. 上海: 上海书画出版社, 2017. 546页 [Кан Ювэй. Разбор и анализ «Гуан и чжоу шуан цзи» / комм.: Ли Яньхуа. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2017. 546 с.]. (На кит. яз.)
10. 何炳武 著.中国历代书法家评传·褚遂良评传. 西安: 太白文艺出版社, 2018. 208页 [Хэ Бинъу. Критико-биографические очерки о каллиграфах Китая: биография Чу Суйляна. Сиань: Тайбайское издательство литературы и искусства, 2018. 208 с.]. (На кит. яз.)
11. 朱长文. 续书断. 历代书法论文选. 华东师范大学古籍整理研究室选编. 上海: 上海书画出版社, 1979. 第311–356页 [Чжу Чанвэнь. Продолжение суждений о каллиграфии (Сюй шу дуань) // Избранные труды по каллиграфии разных эпох / сост.: Отдел по систематизации и изучению древних книг Восточно-Китайского педагогического университета. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1979. С. 311–356]. (На кит. яз.)
12. [宋]苏轼. 论书. 历代书法家述评辑要. 刘遵三 选编. 济南: 齐鲁书社, 1989. 第143–152页 [Су Ши. Рассуждение о каллиграфии (Лунь шу) // Сводные оценки и характеристики каллиграфов различных эпох (Лидай шуфацзя шупин цзияо) / сост. Лю Цзуньсань. Цзинань: Издательство «Цилу», 1989. С. 143–152]. (На кит. яз.)
13. [唐]张怀瓘. 书断. 历代书法论文选. 华东师范大学古籍整理研究室选编. 上海: 上海书画出版社, 1979. 第154–207页 [Чжан Хуайгуань. Суждения о каллиграфии (Шу дуань) // Избранные труды по каллиграфии разных эпох / сост.: Отдел по систематизации и изучению древних книг Восточно-Китайского педагогического университета. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1979. С. 154–207]. (На кит. яз.)

References
1. Bezhin, L.E. (1987) *Du Fu*. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ. (In Russ.)
2. Xiang, Yuning and Xiang, Bingzhe (2021) ‘Chinese art in the Tang Dynasty and the forms of its presentation in museums of the People’s Republic of China at the beginning of the 21st century’, *The Issues of Museology*, 12(2), pp. 257–267. doi:org/10.21638/spbu27.2021.208. (In Russ.)
3. Liu Xu. Jiu tang shu. Di 87 ce. Beijing: Zhonghua shuju, 1995 [Liu, Xu (1995) *Old book of Tang*. Vol. 87. Beijing: Zhonghua Shuju]. (In Chinese)

4. Yang Chenyin zhu bian; Bian Pingshu, Jin Juai ping zhu. Zhongguo lidai shufa lilun pingzhu: Yuan dai juan. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2016 [Yang, Chenyin (ed.); Bian, Pingshu and Jin, Juai (comm.) (2016) *Commentaries on Chinese calligraphy theory through the dynasties: Yuan dynasty volume*. Hangzhou: Hangzhou Publishing House]. (In Chinese)
5. Liu Xu deng zhuan. Jiu tang shu: juan bashi. Beijing: Zhonghua shuju, 1975 [Liu, Xu et al. (comp.) (1975) *Old history of the Tang Dynasty*, Scroll 80. Beijing: Zhonghua Shuju]. (In Chinese)
6. Ruan Yuan zhu; Hua Rende zhu. Nanbei shu pai lun · Bei bei nan tie lun zhu. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1987 [Ruan, Yuan (auth.); Hua, Rende (comm.) (1987) *On the Southern and Northern schools of calligraphy. Commentary on the Discussion of Northern stelae and Southern stele-copy models*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House]. (In Chinese)
7. Xu Hao. Lun shu. Lidai shufa lunwen xuan. Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi xuan bian. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1979. Di 276–281 ye [Xu, Hao (1979) 'On calligraphy', in Research Center for Ancient Texts at East China Normal University (comp.) *Selected essays on calligraphy through the dynasties*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ., pp. 276–281]. (In Chinese)
8. Liang Yan zhu; Hong Pimo dian jiao. Cheng jin zhai ji wen lu. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1984 [Liang, Yan (auth.); Hong, Pimo (ed.) (1984) *Collection of inscriptions and notes accumulated in the Chengjin Studio*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ.]. (In Chinese)
9. Kang Youwei zhu; Li Yanhua bian xi. Guangyi Zhoushuang Ji bian xi. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2017 [Kang, Youwei (auth.); Li, Yanhua (comm.) (2017) *The Two Oars of the Boat of Art from Guang*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ.]. (In Chinese)
10. He Bingwu zhu. Zhongguo lidai shufajia pingzhuan. Chu suiliang pingzhuan. Xi'an: Taibai wenyi chubanshe, 2018 [He, Bingwu (2018) *Critical biographies of Chinese calligraphers through the dynasties: Critical biography of Chu Suiliang*. Xi'an: Taibai Literary and Art Publ.]. (In Chinese)
11. Zhu Changwen. Xu shu duan. Lidai shufa lunwen xuan. Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi xuan bian. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1979. Di 311–356 ye [Zhu, Changwen (1979) 'Continuation of the judgment on calligraphy', in Research Center for Ancient Texts at East China Normal University (comp.) *Selected essays on calligraphy through the dynasties*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ., pp. 311–356]. (In Chinese)
12. Su Shi. Lun shu. Lidai shufajia shuping jiyao. Liu zunsan xuan bian. Jinan: Qilu shushe, 1989. Di 143–152 ye [Su, Shi (1989) 'On calligraphy', in Liu, Zunsan (ed.) *Summary of collected reviews and comments on calligraphers through the dynasties*. Jinan: Qilu Publ., pp. 143–152]. (In Chinese)
13. Zhang Huaiguan. Shu duan. Lidai shufa lunwen xuan. Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi xuan bian. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1979. Di 154–207 ye [Zhang, Huaiguan (1979) 'Judgments on calligraphy', in Research Center for Ancient Texts at East China Normal University (comp.) *Selected essays on calligraphy through the dynasties*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ., pp. 154–207]. (In Chinese)

Информация об авторах

Хоу Цзя, докторант, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, 596470607@qq.com.

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, fineart.mongolia@gmail.com.

Information about the authors

Hou Jia, Doctorate student, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, 596470607@qq.com.

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, fineart.mongolia@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 01.04.2026; одобрена после рецензирования 29.04.2026; принята к публикации 30.04.2026.

The article was received by the editorial board on 01 April 2026; approved after reviewing on 29 April 2026; accepted for publication on 30 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 188–199. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 188–199. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 730(510):243-557
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.011

Изваяния Будды в пещерах Юньган: особенности изобразительной типологии и художественное значение

Сарангэрэлийн Цолмон

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
sehsne1228@163.com

Аннотация. В статье проводится комплексное исследование буддийских скульптур пещер Юньган, созданных в эпоху государства Северная Вэй (386–534) и представляющих художественное наследие этнической группы сяньби. Государственно-религиозная политика этой империи, ее экономика, ремесла, культура и искусство являли собой уникальное историко-культурное явление, не имевшее аналогов среди других государств того времени. Скульптурный комплекс Юньган, включавший изображения пяти императоров сяньби, известен под названием «Пять пещер Тань Яо». В статье рассматриваются социально-экономические, религиозные и культурные процессы, отраженные в этом выдающемся памятнике, а также его значение для эволюции буддийской скульптуры в Евразии, определения закономерностей развития стиля, форм и декоративных особенностей. Особое внимание уделяется художественным и архитектурным особенностям комплекса, его географическому и символическому контексту, а также роли в межкультурном взаимодействии кочевых и оседлых народов Центральной Азии. Методология исследования включает историко-культурный, искусствоведческий, сравнительно-исторический и семиотический подходы. В результате выявлены основные этапы и формы развития буддийской пластики, обосновано влияние идеологии «Будда — Правитель — Герой» на формирование художественного стиля Северной Вэй, а также показана специфика синтеза сяньбийских, индийских и китайских традиций. Исследование имеет теоретическое и практическое значение для научного объяснения эстетики, символики и идейных взаимосвязей многоэтничной азиатской скульптуры, а также культурно-художественных связей.

Ключевые слова: пещеры Юньган, Северная Вэй, сяньби, буддийская скульптура, изобразительная типология, художественное значение, пять пещер Тань Яо, буддийская иконография, культурные связи Евразии

Для цитирования: Цолмон С. Изваяния Будды в пещерах Юньган: особенности изобразительной типологии и художественное значение // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 188–199. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1305.

© Цолмон С., 2026

Original article

Buddhist sculptures in the Tan Yao Five Caves: iconographic typology and artistic significance

Sarangerel Tsolmon

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
sehsne1228@163.com

Abstract. The article provides a comprehensive study of the Buddhist sculptures of the Yungang Grottoes, created during the Northern Wei dynasty (386–534) and representing the artistic heritage of the Xianbei ethnic group. The state-religious policy of this empire, its economy, crafts, culture, and art constituted a unique historical and cultural phenomenon that had no analogues among other states of that period. The Yungang sculptural complex, which included representations of five Xianbei emperors, is known as the 'Five Caves of Tan Yao'. The paper examines the socio-economic, religious, and cultural processes reflected in this outstanding monument, as well as its significance for the evolution of Buddhist sculpture in Eurasia, defining the patterns of development in style, forms, and decorative features. Particular attention is paid to the artistic and architectural characteristics of the complex, its geographical and symbolic context, and its role in the intercultural interaction between the nomadic and sedentary peoples of Central Asia. The research methodology includes historical-cultural, art-historical, comparative-historical, and semiotic approaches. As a result, the main stages and forms of development in Buddhist plastic arts have been identified, the influence of the 'Buddha — Ruler — Hero' ideology on the formation of the Northern Wei artistic style has been substantiated, and the specifics of the synthesis of Xianbei, Indian, and Chinese traditions have been demonstrated. The study possesses both theoretical and practical significance for the scientific explanation of aesthetics, symbolism, and ideological interrelations in multi-ethnic Asian sculpture, as well as cultural and artistic ties.

Keywords: Yungang Grottoes, Northern Wei dynasty, Xianbei, Buddhist sculpture, iconographic typology, artistic significance, Five Caves of Tan Yao, Buddhist iconography, Eurasian cultural relations

For citation: Tsolmon, S. (2026) 'Buddhist sculptures in the Tan Yao Five Caves: iconographic typology and artistic significance', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 188–199. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1305. (In Russ.)

Введение

Буддийские скульптуры пещер Юньган, представляющие художественное наследие древней монгольской этнической группы сяньби, были созданы в эпоху существования государства Северная Вэй (386–535). Это уникальное явление глубоко отражает тенденции социально-экономического развития, религиозную политику, культурные реформы и духовную жизнь того времени. Подробное исследование комплекса гротов Юньган позволяет выявить закономерности, формы и этапы эволюции буддийской скульптуры в Евразии в целом и на территории современных Монголии и Китая в частности. Кроме того, оно закладывает теоретическую основу для научной интерпретации взаимосвязей между эстетикой, символизмом и стилистическим развитием в скульптуре многочисленных этнических групп Азии.

В V веке н.э. государство Северная Вэй стало политическим, экономическим и культурным центром, объединившим различные регионы Центральной Азии в единую государственную систему. Проникновение изобразительного стиля, характерного для пещер Юньган, в географически

смежные регионы создало исторические условия для дальнейшего развития этого художественного явления. Район современного Датуна в провинции Шаньси служил перекрестком, где взаимодействовали кочевые и оседлые народы, создавая основу для торговли и культурного обмена, а также был стратегически важной зоной, через которую проходила северная ветвь Великого шелкового пути. Такая геополитическая ситуация стала основным стимулом для превращения искусства Юньган в пространство интенсивного межкультурного взаимодействия между различными этническими группами Центральной Азии. В то же время она сохранила фундаментальные свидетельства того, как обитатели государства сяньби воспринимали и развивали принципы буддийского искусства, на основе которых формировался их собственный характерный художественный стиль.

Целью настоящего исследования является комплексное изучение буддийских скульптур пещер Юньган как уникального художественного и культурного феномена, возникшего на стыке традиций кочевого народа сяньби, буддийской иконографии и государственной идеологии Северной Вэй. Исследование направлено на выявление закономерностей, этапов и форм эволюции буддийской скульптуры в Евразии, а также на анализ взаимосвязей между эстетикой, символизмом и стилистическим развитием в искусстве различных этнических групп Азии.

Методология исследования носит комплексный характер и включает несколько подходов. Историко-культурный и археолого-текстологический анализ исторических хроник позволяют реконструировать контекст эпохи Северная Вэй. Искусствоведческий метод направлен на изучение стилистических и композиционных особенностей скульптур и архитектуры пещер Юньган. При этом выявление внешних влияний и локального своеобразия происходит через сравнительный метод, который помогает сопоставить художественные традиции сяньби с индийским (гандхарским) искусством и другими региональными школами. Наконец, для глубокого раскрытия смыслового наполнения комплексов применяется семиотический подход, ориентированный на интерпретацию символики архитектурных и скульптурных решений, а также на выявление их прямой связи с государственной идеологией и культовыми практиками того времени.

Исторический контекст

До сих пор сохраняет свое значение утверждение исследователя о том, что «сяньби были одним из крупнейших кочевых племен, создавших собственное государство после гуннов и оказавших значительное влияние на историю Центральной Азии» [1, p. 3]. В 398 году н.э. император Дао-уди перенес административный центр Северной Вэй из Шэнлэ в Пинчэн. Впоследствии, вплоть до переноса столицы императором Сяовэнь-ди в Лоян в 494 году, «Пинчэн являлся крупным центром буддизма и играл важную роль в распространении буддизма» [2, p. 194]. Таким образом, почти столетнее сохранение политического и культурного значения этого центра определило политико-религиозный смысл росписей и скульптур пещер Юньган.

Пещеры Юньган и их художественное оформление начали создаваться в середине эпохи Северной Вэй, как сообщается в «Вэй шу» («Записи о Ши Лао»). «В начале периода Хэпин монах Ши Сянь умер, и его преемником стал Тань Яо, который изменил титул “Главы монаха Ши Сяня” на “Главу религии”. На второй год после того, как император Вэньчэн восстановил буддизм, Тань Яо направлялся из Чжуншаня в столицу Пинчэн и случайно встретил императора Вэньчэна по пути…» [3, p. 3037]. После этой встречи император стал почитать его как наставника в буддизме, а Тань Яо подал прошение о сооружении пяти каменных пещер в скалах горы Учжоу к западу от столицы Пинчэн. Эти пещеры, вырубленные Тань Яо, позднее получили название «Пять пещер Тань Яо»; в настоящее время им соответствуют объекты № 16–20 комплекса Юньган.

Среди исследователей существует общее согласие относительно датировки пещер № 16–20, известных как «Пять пещер Тань Яо». Уже в 1930-х годах историк Лян Сычэн и его коллеги, опираясь на сведения «Вэй шу», отмечали: «Считается, что эти пещеры были сооружены между вторым годом Синьань (452) и первым годом Хэпин (460), однако точную дату установить трудно» [4, p. 15]. Хотя определить точное время начала работ над данной частью пещерного комплекса невозможно, большинство исследователей полагает, что они, вероятно, начались около 460 года н.э.

Географическое положение

Буддийские храмы, высеченные в речных берегах и горных утесах, называются «пещерами» из-за их сравнительно небольшого размера. Многие пещерные храмы имеют тесно расположенные туннели, поэтому широкое распространение получило название «пещеры тысячи Будд». Традиция сооружения подобных буддийских пещерных храмов возникла в Индии и обрела дальнейшее развитие в Китае с III века н.э., достигнув расцвета в V–VIII веках и продолжая существовать вплоть до XVI века [5, p. 16].

Пещеры Юньган в скалах горы Учжоу к северо-западу от города Датун представляют собой комплекс сооружений, высеченных в естественных

горных породах. Достойно внимания, что архитектурный ансамбль пещер размещается в уникальной природной среде, отличающейся тишиной и окруженной реками и горами, что тесно связано с основными принципами буддийской медитации, особенно с теорией созерцания. Медитация требует сакрального пространства, позволяющего очистить и сосредоточить человеческий разум, долженствующий пребывать в гармонии с законами природы, поэтому первобытно-нетронутый ландшафт гор, долин и рек рассматривался как идеальная среда для осуществления медитативной практики. Следовательно, создание пещерного храма в спокойной местности, окруженной горами и водами, а также высечение священных изображений для культового поклонения формировали возвышенную и гармоничную атмосферу, способствующую углублению внутренней сосредоточенности просветленного человека, пребывающего в медитации.

Географ Северной Вэй Ли Даоюань писал о пещерах Юньган в своем труде «Шуй цзин чжу» («Комментарий к Книге рек»), упоминая «залы, высеченные в скалах, водоемы, храмы, словно погруженные в туман, леса, ручьи и источники, подобные шелковому волшебству» [6, p. 303]. Это описание является важным свидетельством, демонстрирующим, какое значение придавалось достижению гармонии между природным ландшафтом вблизи пещер Юньган и буддийскими сооружениями. Мирная среда, окруженная горами и реками, не только полностью соответствовала традиционным представлениям народа сяньби о почитании природы и потребностям буддийской медитации, но и служила наиболее подходящим местом для создания этого комплекса. Замысел Тань Яо, спроектировавшего первые пять пещер, а также государственно-религиозная политика династии Северная Вэй стали основными факторами выбора столь гармоничного местоположения. Архитектура гротов также проектировалась в соответствии с геологической структурой гор и руслами рек. В результате ранние памятники Юньгана сформировали уникальный ансамбль, объединивший три концепции: «пространство буддийской медитации», сяньбийское «почитание неба, гор и вод» и имперскую государственную идею «Будда есть царь».

Семантика архитектурного ансамбля Юньган

Пять пещер Тань Яо, отражающие распространенное в ту эпоху представление о том, что «правитель является божеством», представляют собой основополагающий памятник архитектуры и скульптуры эпохи Северная Вэй. В первую очередь, в их ансамбле воплощен уникальный архитектурный замысел, основанный на принципе повторения в камне типологии кочевых войлочных жилищ с присущими им особенностями пространственной организации. Так, купольная форма сооружений непосредственно восходит к характерным завершениям жилищ кочевого народа сяньби, благодаря чему предание о степном образе жизни и утилитарных изделиях ежедневного обихода формирует нижний слой, своего рода смысловой субстрат семантики памятников религиозной архитектуры.

В социальной структуре сяньби власть главы рода не была наследственной, а базировалась на военной силе, которой он должен был обладать для сохранения господствующего положения в общественной иерархии. Правители избирались исходя из их политических и лидерских способностей, а не на основе знатного происхождения. В «Истории Поздней Хань. Хроники ухуаней» содержится любопытное свидетельство, проливающее свет на природу власти, какой ее воспринимали в Северной Вэй: «Это племя почитало идолов неба, земли, солнца, луны, звезд, гор и вод, а также поклонялось наиболее выдающимся старейшинам своего рода» [7, с. 2016]. Под «небом» здесь, по всей видимости, подразумевается почитание прославленных предков и героев, обладавших великими заслугами. Это свидетельствует о развитой социальной структуре и пронизывающей ее традиции почитания героев наравне с божествами земли и природы. С развитием оседлого образа жизни, начиная со времени Тоба Шиицзяня, система преемственности стала закрепляться всё больше, отчего со временем бразды правления постепенно стали передаваться по наследству, однако сяньбийское представление о «героическом вожде и правителе» всё еще по инерции сохраняло свое значение. Считается, что эта традиция существовала вплоть до раннего периода Северной Вэй. Поэтому в буддийском искусстве Северной Вэй монарх репрезентировался как носитель легитимной традиции кочевого «героического вождя и правителя». Так, например, монах Фаго почитал правителя Дао-у как «божество нынешнего времени», а распространенность концепции «правитель как небесное божество» свидетельствует о продолжении данной идеологической традиции.

Согласно мнению японского исследователя Исиматсу, «Фаго глубоко понимал своеобразные психологические особенности народа сяньби и осознавал, что для активного распространения буддизма необходимо согласовать религиозное почитание с монархической властью» [8, p. 43]. В результате государство Северная Вэй сформировало двойственную политико-религиозную систему, использовавшую буддизм как средство укрепления монархической власти. Фаго выдвинул

новую теорию, отождествлявшую монарха и божество, утверждая, что «правитель нынешнего времени есть божество нынешнего времени». Эта стратегия в значительной степени удовлетворяла психологическую потребность верховного владыки объединить религиозных последователей под покровительством монархии. Вследствие этого государство Северная Вэй проводило политику, основанную на принципе «единства правителя и божества». Позднее глава буддийской общины Северной Вэй Ши Сянь создал «репрезентативный портрет правителя» для императора Вэньчэна, а монах Тань Яо открыл пещеры на горе Учжоу и высек буддийские статуи для пяти государей, тем самым переосмыслив и воплотив на практике теорию монаха Фаго.

Иными словами, именно религиозные концепции определяли необходимость создания изображения императора в облике Будды, поскольку посредством таких образов культ правителя получал общественную легитимизацию. Данная идея почитания носителя высшей власти как божества постепенно превратилась в своеобразную институциональную модель, позволившую императорам Северной Вэй включить буддизм в структуру государственного аппарата. Исследователи в целом согласны с тем, что пять пещер, созданных монахом Тань Яо, являлись буддийскими храмами, которые при этом обладали символическими чертами культа императора, что отнюдь не противоречило их первоначальному назначению как места медитации и отправления религиозных обрядов. Политика «единства правителя и божества» стала мощной политической основой существования, зрелости и развития буддизма в государстве Северная Вэй, превратив религию в неотъемлемую часть государственной идеологии.

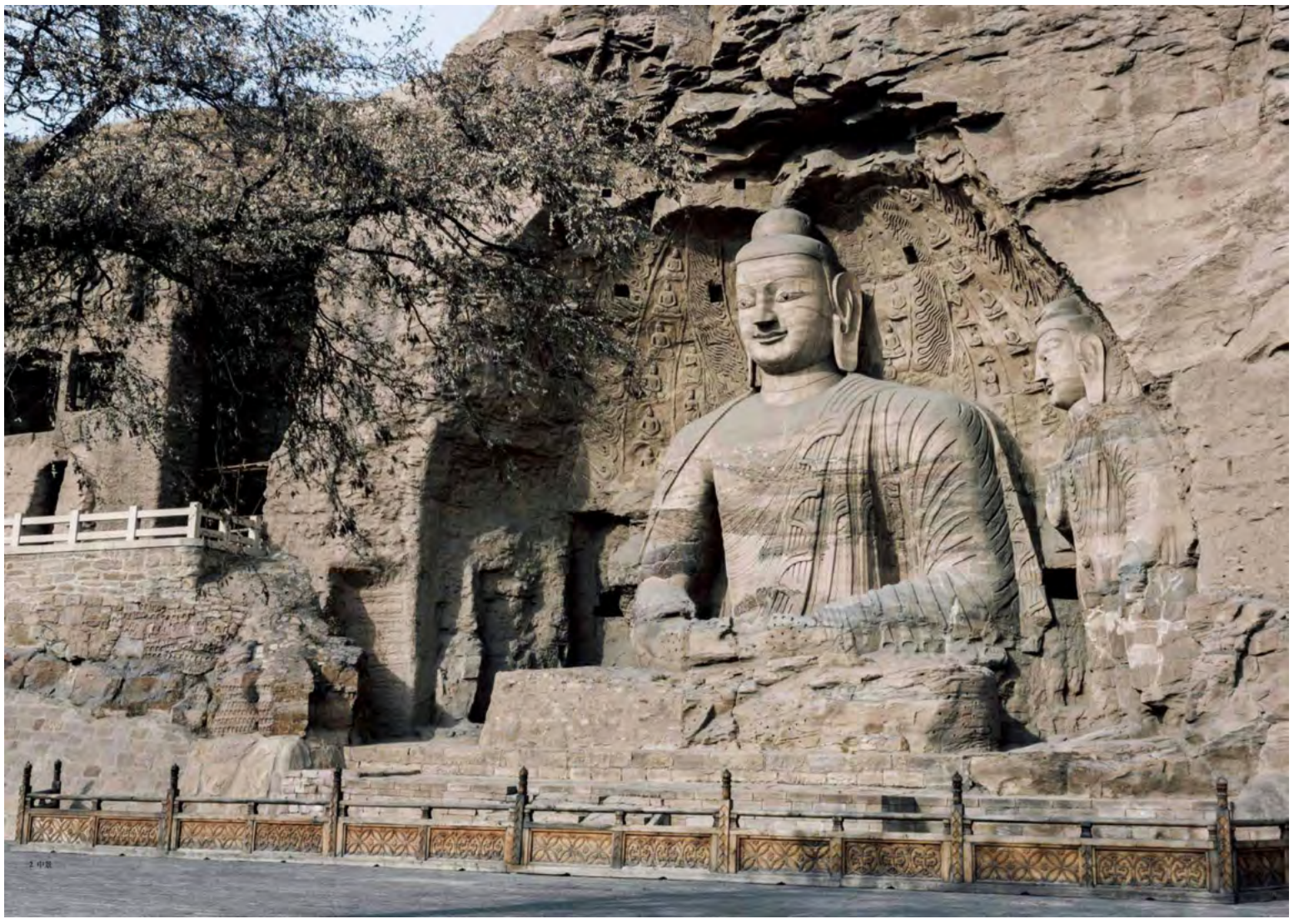
Художественные особенности скульптурного оформления

Искусство скульптуры народности сяньби достигло расцвета в период между 460 и 470 годами н.э., причем его общественное значение и эстетические принципы существенно отличались от художественной традиции более позднего времени. Опираясь на пластические приемы, представленные декором пещер Кушанского региона, оно творчески восприняло мировой художественный опыт, особенно искусство индийской Гандхары, по сути, создав совершенно новую типологию образа Будды. Поэтому с точки зрения соединения традиции и новаторства в сяньбийской пластике были осуществлены масштабные преобразования в области содержания, тематики и стилистической экспрессии. Причиной столь стремительного развития ваяния этого периода также стала активная поддержка буддизма со стороны императорской власти.

Пространственная организация Пяти пещер Тань Яо, вероятно, неразрывно связана с традиционной формой жилища народа сяньби, особенно с символической структурой их войлочных жилищ [9, p. 157]. Если предположить, что концепция единства «Будда — правитель — герой», характерная для эпохи Северная Вэй, была полностью воплощена в изобразительной программе комплекса, то эта идея наиболее отчетливо проявляется в пяти колоссальных Буддах, помещающихся в Пяти пещерах Тань Яо. С одной стороны, эти изваяния являются символами пяти мудростей буддийского мира, а с другой, как полагают исследователи, непосредственно олицетворяют династическую линию правителей сяньби, в наглядной форме воплощая концепцию преемственности царской власти. Таким образом, идея династии правителя-героя тесно связана с государственной идеологией сяньби, представлениями о взаимоотношении монарха и Неба, а также с дуалистической концепцией легитимации светского лидера как Будды.

Ранние пещеры Юньган обладают общими морфологическими особенностями: в большинстве случаев план имеет подковообразную форму и перекрыт куполообразным завершением. Внутреннее оформление включает изображения Будд трех времен — прошлого, настоящего и будущего, а также композиции «тысячи Будд». Господствующее положение занимает центральное изваяние, отличающееся колоссальными размерами и заполняющее большую часть внутреннего пространства пещеры. Пять пещер, созданных под руководством Тань Яо, развивают общую тему Будд трех времен, основанную на широко распространенной в то время «Сутре Лотоса», однако различаются в зависимости от характера художественного решения. В результате сформировался своеобразный стиль, в котором каждая пещера выделяется нюансами скульптурного оформления за счет варьирования пропорций и пластического решения художественных форм.

Пещера № 20 находится в полуразрушенном состоянии из-за обрушения внешнего фасада. Изначально в ней находились три изображения Будды, однако до настоящего времени лучше всего сохранилась центральная статуя Будды Шакьямуни, западная стоящая фигура была полностью утрачена, тогда как восточная сохранилась в относительно целостном виде. Высота главной фигуры составляет около 13,7 м, а длина ушей — 2,5 м (ил. 1). Это одна из трех крупнейших сидящих статуй в комплексе Юньган. Будда изображен сидящим в состоянии медитации, он облачен в монашеское одеяние, открывающее правое плечо. Его внушительная поза демонстрирует осанку царственного воина: руки сложены в медитативном жесте, а весь облик исполнен спокойствия и величавого



1. **Пещера № 20**.
Пещерный комплекс Юньган, городской округ Датун, провинция Шаньси.
Источник: [10, vol. 17, p. 2]

достоинства. Лик Просветленного отличается гармоничностью и благородством: лицо округлое, черты юные, плечи широкие, а выпуклая грудь подобна львиной, если воспользоваться расхожим эпитетом из художественной литературы. В этой пластике ясно выражены сила и физическое совершенство, спокойствие и достоинство, благодаря чему образ предстает завершенным и идеально прекрасным.

Среди пяти пещер Тань Яо пещера № 19 (ил. 2) является крупнейшей по своим пространственным масштабам. Ее стена отступает по сравнению с другими четырьмя гротами, образуя особую площадку перед всей поверхностью скального массива. «Композиционное решение, согласно которому по обе стороны главной пещеры помещаются боковые пещеры, представляет собой уникальную особенность комплекса пещер Юньган» [11, p. 98]. Главная статуя Будды имеет высоту около 16,48 метра и занимает почти всё внутреннее пространство. Голова покрыта короткими завитками волос, а лицо отличается выразительностью. Статуя плохо сохранилась: верхняя часть черепа повреждена, нижняя челюсть разрушена. В морфологическом отношении лик очень напоминает большую статую Будды из пещеры № 20. Главное изваяние размещено непосредственно на скале, без лотосового пьедестала. Стилистически скульптура выполнена в гармоничной и эстетически выразительной манере.

Среди пяти пещер Тань Яо на главной стене пещеры № 18 находится статуя стоящего Будды высотой 15,5 м (ил. 3), одеяние которого украшено изображениями тысячи божеств. По левую и правую стороны от центрального Будды расположены бодхисаттвы, а возле каждого из них высечены по пять бхикшу (в буддизме — полностью посвященный монах), в общей сложности — десять фигур. Некоторые из них изображены со сложенными в молитвенном жесте ладонями, другие держат лотосы или сосуды с водой; их жесты и позы заметно различаются. Они символизируют десять великих учеников Шакьямуни. На правой и левой стенах пещеры находятся стоящие изваяния Будды высотой около 9 метров, внешне очень похожие на главную статую. Фигуры облачены в монашеские одежды; правая рука поднята в жесте спасения, а левая опущена вниз и придерживает край одеяния.

2. **Пещера № 19**.
Пещерный комплекс Юньган, городской округ Датун, провинция Шаньси.
Источник: [10, vol. 16, p. 6]

Главная статуя пещеры № 17 представляет собой изображение бодхисаттвы Майтреи в позе лалитасана (ил. 4). Это изваяние в стилистическом и образном отношении очень заметно отличается от центральных изображений пещер № 20, 19, 18 и 16 комплекса Тань Яо и обладает весьма своеобразным художественным решением. Повторим, центральный образ грота № 17 — не стоящий и не традиционный сидящий Будда, а бодхисаттва Майтрея в позе лалитасана. На левой стене высечено изображение сидящего в медитации Будды, а на правой — стоящий Будда, проповедующий Дхарму.

В пещере № 16 помещается фигура стоящего Будды с распростертыми в жесте спасения руками (ил. 5). Этот грот расположен в восточной части комплекса Пяти пещер Тань Яо, а его композиционно-планировочная структура в целом соответствует устройству остальных четырех пещер. Высота главной статуи стоящего Будды составляет 13,5 м, и она по своему облику значительно отличается от остальных четырех центральных изваяний ансамбля. Волосы собраны наверх, а лицо имеет овальную форму. Согласно традиционной индийской норме показа божества, одеяние покрывает оба плеча, а складка одежды перекинута через левый локоть и закреплена на груди. Исследователи называют данный тип одежды «двойным воротником» или «китайским типом монашеского одеяния».

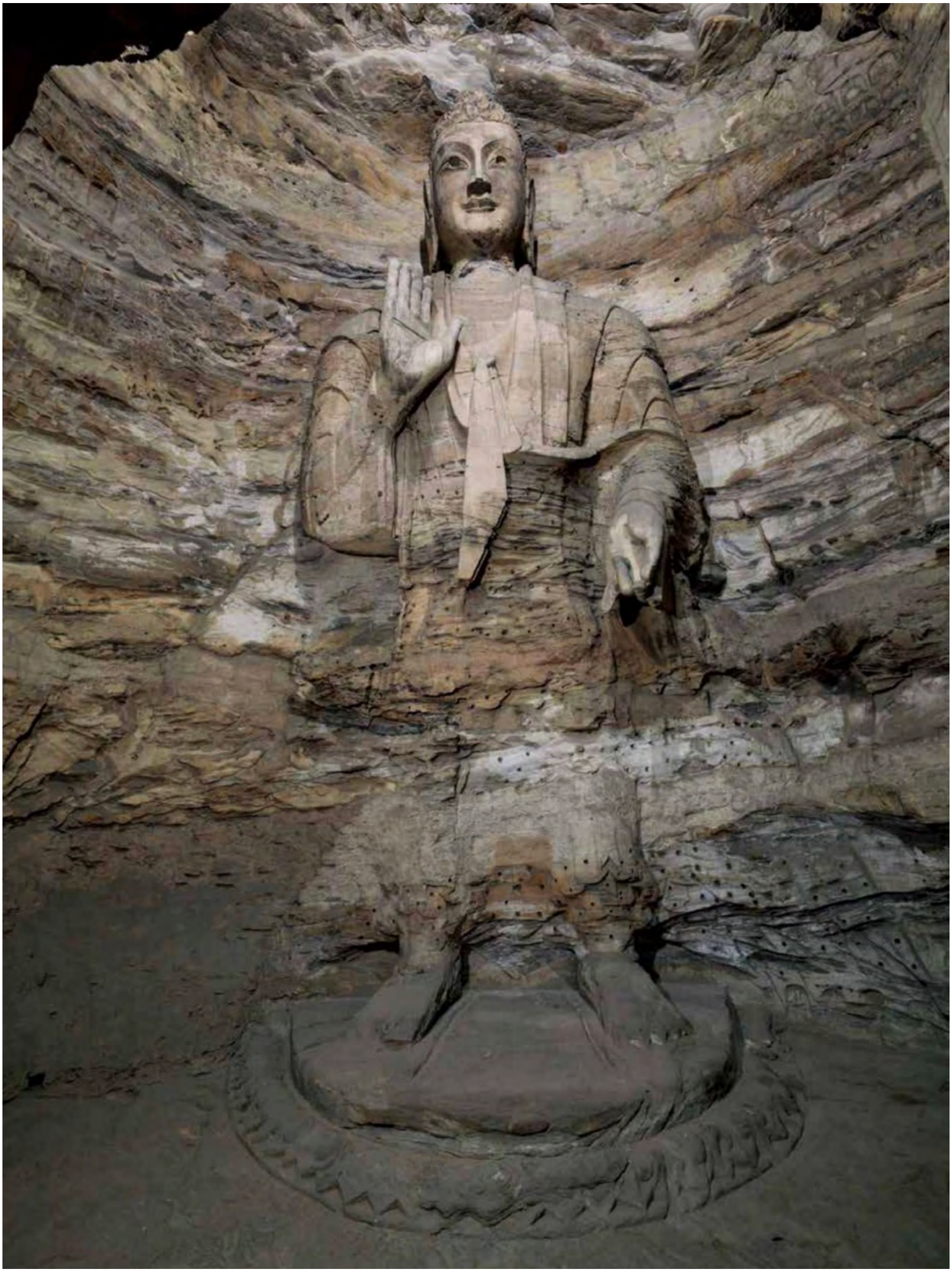
Заключение

Искусство Пяти пещер Тань Яо представляет собой уникальный комплекс буддийской скульптуры Юньгана, характеризующийся следующими основными особенностями. Гроты № 16–20 являются выдающимися памятниками, отражающими государственно-религиозную политику династии Северная Вэй под руководством монаха Тань Яо, а также традиции этнической группы сяньби. Они были созданы около 460 года н.э. и обладают огромным историческим и культурным значением. Данные сооружения расположены среди гор и речных долин. Их местоположение соответствует принципам буддийской медитации, способствует углублению внутренней сосредоточенности практикующего и создает благоприятную среду для восприятия культовых образов Будды.

Комплекс отражает двойственную природу государственно-религиозной политики Северной

3. **Пещера № 18**.
Пещерный комплекс
Юньган, городской округ
Датун, провинция
Шаньси.
Источник: [10, vol. 15, p. 10]

4. **Пещера № 17**.
Пещерный комплекс
Юньган, городской округ
Датун, провинция
Шаньси.
Источник: [10, vol. 14, p. 8]



5. **Пещера № 16**.
Пещерный комплекс Юньган, городской округ Датун, провинция Шаньси.
Источник: [10, vol. 13, p. 6]

Вэй. В идеологическом отношении он является оригинальной институциональной системой, инкорпорировавшей кочевые традиции и идею легитимности власти в буддийское изобразительное искусство, что имело задачей подчеркнуть сакральный статус правителя.

В том, что касается художественного стиля, пять пещер Тань Яо стали результатом взаимодействия эстетических традиций сяньби и индийского искусства Гандхары. Единая государственно-религиозная идеология «Будда — Правитель — Герой» получила величественное выражение в системе изображений божеств, а пространственная организация комплекса отличается уникальным художественным решением.

Список источников

1. Сүхбаатар Г. Сяньби нарын угсаа гарал, соёл. УБ: ШУА Хэвлэл, 1970. 220 х. [Сухбаатар Г. Происхождение и культура сяньби. Улан-Батор: Издательство Академии наук Монголии, 1970. 220 с.]. (На монг. яз.)
2. Дэлгэржаргал П. Монголын Эртний Түүх- II боть: Сяньби. УБ: МУИС-ийн Монгол Судлалын Хүрээлэн, 2017. 227 х. [Дэлгэржаргал П. Древняя история Монголии. Том II: Сяньби. Улан-Батор: Институт монголоведения Монгольского государственного университета, 2017. 227 с.]. (На монг. яз.)
3. 魏收. 魏书: 全8册. 北京: 中华书局, 1974. 3065页 [Вэй Шоу. Трактат о буддизме и даосизме из «Книги Вэй» : в 8 т. Пекин: Издательство «Чжунхуа шуцзюй», 1974. 3065 с.]. (На кит. яз.)
4. 梁思成, 林徽因, 刘敦桢. 云冈石窟中所表现的北魏建筑. 云冈百年论文选集 (一) / 云冈石窟文物研究所编. 北京：文物出版社, 2005. 页 11–39 [Лян Сычэн, Линь Хуэйинь, Лю Дуньчжэнь. Архитектура Северной Вэй, представленная в пещерных храмах Юньган // Сто лет Юньгану : сборник научных статей. Т. 1. Пекин: Издательство культурных реликвий, 2005. С. 11–39]. (На кит. яз.)
5. 宿白. 中国石窟寺研究. 北京: 文物出版社, 1996. 481页 [Су Бай. Исследование пещерных храмов Китая. Пекин: Издательство культурных реликвий, 1996. 481 с.]. (На кит. яз.)
6. [北魏]郦道元撰. 陈桥驿校证. 水经注校证. 北京: 中华书局, 2013. 938页 [Ли Даоюань. Ли Даоюань. Комментарии к «Книге вод» с исправлениями и верификацией / отв. ред. Чэнь Цяои. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2013. 303 с.]. (На кит. яз.)
7. [刘宋]范晔. 后汉书·乌桓鲜卑列传. 北京: 中华书局, 2000. 2522页 [Фань Е. Книга Поздней Хань: Повествование об ухуанях и сяньби. Пекин: Издательство «Чжунхуа шуцзюй», 2000. 2522 с.]. (На кит. яз.)
8. [日]石松日奈子著，筱原典生译. 北魏佛教造像史研究. 北京: 文物出版社, 2012. 321页 [Исимацу Хинако. История изучения буддийских изображений эпохи Северной Вэй. Пекин: Издательство культурных реликвий, 2012. 321 с.]. (На кит. яз.)
9. 范鸿武. 云冈石窟建筑与佛教雕塑研究. 苏州：苏州大学博士学位论文, 2012. 287页 [Фань Хунъу. Исследование архитектуры и буддийской скульптуры пещерных храмов Юньгана : дис. … докт. наук по специальности «Дизайн». Сучжоу: Сучжоуский университет, 2012. 287 с.]. (На кит. яз.)
10. 张焯. 云冈石窟全集: 全20卷. 青岛：青岛出版社 [Чжан Чжо. Полное собрание гротов Юньган : в 20 т. Циндао: Циндаосское издательство, 2017]. (На кит. яз.)
11. 彭明浩. 云冈石窟的营造工程. 北京：文物出版社, 2017. 295页 [Пэн Минхао. Проект сооружения пещерного комплекса Юньган. Пекин: Издательство культурных реликвий, 2017. 295 с.]. (На кит. яз.)

References

1. Sukhbaatar, G. (1970). *The origin and culture of the Xianbei*. Ulaanbaatar: MAS Publ. (In Mongolian)
2. Delgerjargal, P. (2017). *Ancient history of Mongolia — Volume II: Xianbei*. Ulaanbaatar: Institute for Mongolian Studies, National University of Mongolia. (In Mongolian)
3. Wei Shou. Wei shu: Quan 8 ce. Beijing: Zhonghua shuju, 1974. 3065 ye [Wie, Shou (1974) *Book of Wei: complete in 8 vols*. Beijing: Zhonghua Book Company. (In Chinese)
4. Liang Sicheng, Lin Huiyin, Liu Dunzhen. Yungang shikong zhong suo biaoxian de Beiwei jianzhu. Yungang bainian lunwen xuanji (yi). Yungang shikong wenwu yanjiusuo bian. Beijing: Wenwu chubanshe, 2005. Ye 11–39 [Liang, Sicheng, Lin, Huiyin and Liu, Dunzhen (2005) 'Northern Wei architecture as reflected in the Yungang Grottoes', in *Yungang Grottoes: Yungang Centennial Research Papers (Vol. 1)*. Beijing: Cultural Relics Publishing House, pp. 11–39]. (In Chinese)
5. Su Bai. Zhongguo shikusi yanjiu. Beijing: Wenwu chubanshe, 1996. 481 ye [Su, Bai (1996) *Research on Chinese cave temples*. Beijing: Cultural Relics Publishing House. 481 p.]. (In Chinese)
6. Li Daoyuan zhuan. Chen Qiaoyi jiaozheng. Shuijing zhu jiaozheng. Beijing: Zhonghua shuju, 2013. 938 ye [Li, Daoyuan (text), Chen, Qiaoyi (ed.) (2013) *Commentary and collation of the Shui Jing Zhu*. Beijing: Zhonghua Book Company. 938 p.]. (In Chinese)
7. Fan Ye. Hou han shu: Wuhuan Xianbei liezhuan. Beijing: Zhonghua shuju, 2000. 2522 ye [Fan, Ye (2000) *Book of the Later Han: Wuhuan and Xianbei chronicles*. Beijing: Zhonghua Book Company. 2522 p.]. (In Chinese)
8. Shi Song Ri Nai Zi zhu, Xiao Yuan Dian Sheng yi. Beiwei fojiao zaoxiangshi yanjiu. Beijing: Wenwu chubanshe, 2012. 321 ye [Ishimatsu, Hinako (author), Shinohara, Norio (transl.) (2012) *A study of the history of Buddhist imagery in the Northern Wei Dynasty*. Beijing: Cultural Relics Publishing House. 321 p.]. (In Chinese)
9. Fan Hongwu. Yungang shikou jianzhu yu fojiao diaosu yanjiu. Suzhou: Suzhou daxue boshi xuewei lunwen, 2012. 287 ye [Fan, Hongwu (2012) *Research on the architecture and Buddhist sculpture of Yungang Caves*. Doctoral Dissertation. Suzhou: Suzhou University. 287 p.]. (In Chinese)
10. Zhang Zhuo. Yungang shikou quanj: Quan 20 juan. Qingdao: Qingdao chubanshe, 2019. 20 juan [Zhang, Zhuo (2019) *Complete collection of the Yungang Caves: in 20 vols*. Qingdao: Qingdao Publishing House. 20 vols.]. (In Chinese)
11. Peng Minghao. Yungang shikusi de yingzao gongcheng. Beijing: Wenwu chubanshe, 2017. 295 ye [Peng, Minghao (2017) *The construction engineering of Yungang grottoes*. Beijing: Cultural Relics Publishing House. 295 p.]. (In Chinese)

Информация об авторе
Сарангэрэлийн Цолмон, докторант, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, sehsne1228@163.com.

Information about the author
Sarangerel Tsolmon, PhD candidate, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, sehsne1228@163.com.

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

Статья поступила в редакцию 16.05.2026; одобрена после рецензирования 27.05.2026; принята к публикации 29.05.2026.
The article was received by the editorial board on 16 May 2026; approved after reviewing on 27 May 2026; accepted for publication on 29 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 200–215. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 200–215. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.03:001.32(470)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.012

К вопросу о создании секции полиграфических искусств Российской академии художественных наук: предпосылки, задачи, ключевые фигуры

Батаева Елена Эдуардовна

Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация
bbukoffka@gmail.com

Любецкий Вадим Александрович

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
vadimal@rah.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию предпосылок создания секции полиграфических искусств Российской академии художественных наук (РАХН, с 1925 года — ГАХН) в 1922 году и ее деятельности на начальном этапе. Подчеркивается важность анализа исторического контекста, в котором возникла потребность объединить усилия творческих деятелей и ученых разных отраслей знания для разработки новых подходов к пониманию искусства книги и проблем полиграфии. Цель работы — выяснить предпосылки появления этой секции, проанализировать задачи, стоящие перед ней, и определить роль ключевых фигур в ее становлении. Материалом послужили официальные документы ГАХН, протоколы заседаний и иная документация секции, архивные документы, впервые вводимые в научный оборот, а также публикации периодической печати 1922–1932 годов. С помощью культурно-исторического и сравнительного методов реконструированы наиболее важные этапы формирования секции и определена ее роль в развитии книжного дела в России.

В результате изучены организационная структура секции, планы работы и круг вопросов, обсуждавшихся на ее заседаниях в период с апреля по октябрь 1922 года. Особое внимание уделено ключевым фигурам ГАХН и секции полиграфических искусств — П.С. Когану, А.А. Сидорову. Авторы приходят к выводу, что появление секции стало следствием сложных социальных и экономических изменений, происходящих в Советской России в 1920-е годы. Создание секции по инициативе А.А. Сидорова способствовало преодолению разрыва между художником-творцом и учеными-исследователями, открыло перспективы дальнейших исследований книги как феномена культуры. Участники секции внесли значительный вклад в разработку нового направления искусства книги, разработали методологию анализа и создали ряд фундаментальных трудов, где были определены важные тенденции в российском книжном искусстве, проведен системный анализ исторических этапов развития книги и обозначены пути повышения качества отечественной полиграфии. Изучение опыта секции способствует углублению понимания принципов взаимодействия искусства и науки, что актуально для современного искусствознания. Работа показывает, каким образом взаимодействие профессионалов разных специальностей помогает создавать

© Батаева Е.Э., Любецкий В.А., 2026

инновационные подходы к решению практических задач, возникающих в процессе освоения новых технологий и жанров искусства.
Ключевые слова: Российская академия художественных наук (РАХН), секция полиграфических искусств, искусство книги, синтез искусства и науки, культурно-исторический анализ, П.С. Коган, А.А. Сидоров, А.И. Кондратьев, Государственное издательство (ГИЗ), Российское общество друзей книги (РОДК)

Для цитирования: Батаева Е.Э., Любецкий В.А. К вопросу о создании секции полиграфических искусств Российской академии художественных наук: предпосылки, задачи, ключевые фигуры // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 200–215. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1293.

Original article

On the establishment of the Section of Polygraphic Arts at the Russian Academy of Artistic Sciences: prerequisites, objectives, key figures

Elena E. Bataeva

Independent researcher, Moscow, Russian Federation
bbukoffka@gmail.com

Vadim A. Lyubetsky

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
vadimal@rah.ru

Abstract. The article examines the establishment and early activities of the Polygraphic Arts Section of the Russian Academy of Artistic Sciences (RAAS/RAKhN) in 1922. It highlights the importance of considering the historical context that led to the collaboration of creative practitioners and scholars from various fields in developing new approaches to book art and printing. The study aims to identify the preconditions for the section's formation, analyse its objectives, and evaluate the role of key figures in its development. The research draws on official RAKHN documents, meeting minutes, and other sectional records, as well as previously unexplored archival materials and periodical publications from 1922–1932. Using cultural-historical and comparative methods, the authors reconstruct the significant stages of the section's formation and its impact on book publishing in Russia. They conclude that the section emerged as a response to the complex social and economic changes in Soviet Russia during the 1920s. Initiated by A.A. Sidorov, the section bridged the gap between creative artists and research scholars, opening new perspectives for studying the book as a cultural phenomenon. The participants made significant contributions to the development of book art, formulated an analytical methodology, and produced fundamental works that identified major trends in Russian book art, analysed historical stages in book development, and proposed ways to improve the quality of domestic printing. The study examines the section's organisational structure, its work plans, and the range of issues discussed at its meetings between April and October 1922. Particular attention is paid to the key figures of GAKhN and the Section of Polygraphic Arts — P.S. Kogan and

A.A. Sidorov. Studying the section's experience deepens our understanding of the interaction between art and science, which remains relevant in contemporary art history. The work demonstrates how collaboration between professionals from different specialities can lead to innovative approaches to practical challenges in mastering new technologies and artistic genres.
Keywords: Russian Academy of Artistic Sciences (RAAS, RAKhN), Section of Polygraphic Arts, art of the book, synthesis of art and science, cultural and historical analysis, P.S. Kogan, A.A. Sidorov, A.I. Kondratyev, State Publishing House, Russian Society of Friends of the Book

For citation: Bataeva, E.E. and Lyubetsky, V.A. (2026) 'On the establishment of the Section of Polygraphic Arts at the Russian Academy of Artistic Sciences: prerequisites, objectives, key figures', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 200–215. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.012.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1293. (In Russ.)

Введение

Сегодня ведущим учреждением, проводящим государственную культурную политику в области искусства, является Российская академия художеств. Осуществляя всесторонние исследования отдельных видов искусства (результаты которых представляются в виде докладов, отчетов и публикаций в научных журналах) и организуя выставки в рамках просветительской и популяризаторской деятельности, академия формирует актуальное знание об искусстве как важнейшей составляющей культуры.

Стоит отметить, что, оставаясь по сути научным органом, Академия художеств последовательно стремится закрепить за собой статус площадки для решения актуальных вопросов современной художественной мысли, в том числе проблем синтеза искусств.

Вопрос взаимодействия художественного творчества и научных изысканий уже в 1920-х годах оказался в фокусе внимания ведущих деятелей науки и культуры нашей страны. Это не было случайностью: то десятилетие стало переломным в истории культуры, временем коренной перестройки всей системы художественной и научной жизни. В таких условиях в октябре 1921 года создается специальный орган — Российская академия художественных наук (РАХН)[1], объединившая не только видных теоретиков и историков искусства, но и ученых из смежных областей: философов, психологов и даже физиков.

Российская академия художественных наук (РАХН), позже переименованная в Государственную академию художественных наук (ГАХН), просуществовала менее 10 лет, став на этот короткий промежуток времени основным центром художественной науки и искусства. Изучение его деятельности имеет большое значение для настоящего и будущего отечественной культуры.

Российская академия художеств не выступает правопреемницей Государственной академии художественных наук по своему юридическому статусу, однако по существу является продолжателем ее традиций. Преемственность и традиционализм в области управления культурой обладают, на наш взгляд, несомненной ценностью, и изучение деятельности институтов, входивших в систему управления искусством сто лет назад, принципиально важно для реализации стратегических целей современной государственной культурной политики.

Неслучайно слова бессменного руководителя РАХН (ГАХН) П.С. Когана (ил. 1) о том, что «художник уже давно перестал понимать ученого», сказанные им в первые дни деятельности академии, не утратили актуальности. Подчеркивая необходимость преодоления разобщенности между творцом и исследователем, Российская академия художеств, созданная почти три века назад, продолжает решать эту задачу. Объединяя в своих стенах искусствоведов, художников, архитекторов, дизайнеров и педагогов, академия последовательно работает над синтезом творческой и научной мысли.

Отметив общность задач, стоявших сто лет назад перед РАХН (ГАХН) и стоящих сейчас перед Российской академией художеств, обратимся непосредственно к теме нашей работы.

За последнее время исследователи опубликовали множество трудов, охватывающих разные

[1] 13 октября 1921 года — дата формальной организации РАХН, хотя фактически первое пленарное ученое заседание состоялось еще 16 июня 1921 года; оно открылось докладом А.В. Луначарского «О задачах Академии» (см.: ГАХН: Отчет. 1921–1925. М., 1926. С. 6). В 1925 году РАХН была преобразована и переименована в Государственную академию художественных наук (ГАХН). Под этим названием учреждение действовало до полной ликвидации в 1931 году, несмотря на то что в конце 1929 года оно было включено в систему НИИ РАНИОНа. Именно поэтому в официальных документах, научной литературе и публицистике чаще всего встречается аббревиатура ГАХН.

1. **Президиум ГАХН**.
1920-е.
Фотография.
(П.С. Коган в центре).
Источник: [1]

аспекты наследия ГАХН. В числе значимых публикаций — работы Т.Д. Марцинковской и Н.С. Полевой, посвященные междисциплинарному анализу деятельности ГАХН; исследование Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской, анализирующее основные направления теории искусства, которую разрабатывали ведущие ученые философского отделения; монография В.В. Гудковой — очерк истории создания театральной секции; работа Николетты Мислер, всесторонне раскрывающая деятельность хореологической лаборатории академии. Однако ряд направлений остается недостаточно исследованным. В частности, это касается секции полиграфических искусств, которой была посвящена лишь статья Н. Афанасьевой, рассматривающая отдельные аспекты работы полиграфической секции и библиологического отдела ГАХН как преемника секции.

В настоящей статье мы ставим целью исследовать предпосылки создания секции полиграфических искусств и ее место в структуре академии и сложившейся к началу двадцатых годов прошлого века системе книговедческих организаций, рассмотреть поставленные перед ней руководством РАХН задачи, познакомиться подробнее с ключевыми фигурами этого подразделения, а также описать и охарактеризовать начальный этап его деятельности.

Исследование проведено в первую очередь на основании официальных документов ГАХН (отчета ГАХН за 1921–1925 годы, протоколов заседаний и иной документации секции, хранящейся в фонде РГАЛИ), а также научных работ (монографий, коллективных трудов) участников секции, материалов периодической печати, относящихся к рассматриваемому периоду работы секции, хранящихся в научной библиотеке и управлении книжными фондами Российской академии художеств.

Структура и направления деятельности РАХН (ГАХН)

Официальному появлению РАХН предшествовала подготовительная работа научно-художественной комиссии, образованной в составе Главного художественного комитета Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). «Конечной целью Комиссии было создание Академии Художественных Наук»[2] — органа, координирующего научную деятельность в области всех видов искусства. В отличие от Российской академии наук, он «принимал в свои ряды представителей “несерьезных” наук, как, скажем, музыка, живопись, социология или философия» [2, с. 5]. Внутри этого уникального учреждения, не имевшего аналогов в науке ни до, ни после своего закрытия в 1931 году, исследовались проблемы

[2] А. М. Российская Академия Художественных Наук // Жизнь [Ежемесячный литературно-художественный и научно-популярный журнал]. 1922. № 2. С. 131.

искусствознания, решались вопросы взаимодействия различных видов искусства и их синтеза с достижениями современной науки. Кроме того, деятельность РАХН должна была отвечать текущим задачам художественной политики государства и включать «экспертно-консультативную и художественно-организационную работу при Наркомпросе по всем вопросам крупного художественного строительства» [3, с. 8]. С историей создания академии и биографиями основных участников этого процесса можно более подробно ознакомиться в исследовании Н.П. Подземской [4].

Чтобы лучше понять цели деятельности академии и место, которое в ней занимала секция полиграфических искусств, необходимо кратко рассмотреть структуру РАХН.

Как указывал в своей статье «Российская Академия Художественных Наук»[3] бессменный президент академии П.С. Коган, тремя «центрами», вокруг которых группировалась вся работа, были «материал искусства, социальная среда и художник». Этим центрам соответствовали три основных отделения: физико-психологическое (В.В. Кандинский), социологическое (В.М. Фриче) и философское (Г.Г. Шпет). Подробно деятельность отделений, направления их исследований, развитие общих и частных задач изложены в отчете ГАХН за 1921–1925 годы [5]. Мы же в своей работе дадим лишь краткий обзор задач отделений, представив их такими, какими их видел П.С. Коган в 1922 году.

Так, в задачу физико-психологического отделения, которое было образовано первым, входило изучение вопросов взаимодействия искусства и науки. «Здесь исследовались проблемы оптики, акустики, перспективы, движения, языка, стиха, а также органов восприятия. Рядом с художниками работали известные специалисты в области физики и химии»[4]. Затем организовалось социологическое отделение, которое в своей деятельности опиралось на основы диалектического материализма, изучало социальные условия происхождения и развития искусства и имело «огромное значение в смысле объединения художественного мира с коммунистами и марксистами»[5]. Последним было создано философское отделение — оно занималось вопросами методологии художественных наук и включало «в круг своего исследования проблемы творчества, вопросы, относящиеся к самому творящему»[6]; поэтому наряду с деятелями искусства в отделение входили представители философской мысли и психологии.

Деятельность каждого из отделений ГАХН и их совместная работа в рамках академии до сих пор представляют интерес для ученых из различных областей. В последнее время был издан ряд монографий и коллективных трудов, посвященных междисциплинарному анализу деятельности ГАХН, изучению основных направлений искусствознания, которыми занимались ведущие ученые, и рассмотрению наследия отдельных деятелей, оказавших заметное влияние на работу институции. Так, изданное в 2017 году исследование Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской [6] рассматривает уникальность ГАХН как научно-культурной институции и уделяет особое внимание русско-немецким научным связям, благодаря которым академия предстает значительным явлением общеевропейского масштаба. В 2022 году опубликована работа Т.Д. Марцинковской и Н.С. Полевой [7], в которой анализируется научная и организационная деятельность руководителя философского отделения Г.Г. Шпета и исследуется междисциплинарный характер работы ГАХН.

Число отделений, составлявших ядро академии, оставалось неизменным на протяжении всего срока ее деятельности, а для спецификации задач создавались различные секции, комиссии и лаборатории, которые существовали как внутри отделений, так и самостоятельно, выполняя роль связующих звеньев в решении синтетических задач и преследуя цель «изучить в деталях» литературное, музыкальное, театральное, пространственно-изобразительное и декоративное искусство. Деятельность некоторых из них — например, хореологической лаборатории [8] или театральной секции [9] — в последние десятилетия была предметом пристального изучения как российских, так и зарубежных исследователей.

Что касается секции полиграфических искусств (далее — секция), то этой структуре академии не было уделено должного внимания. Между тем ее участники в период с 1922 по 1925 год оказали значительное влияние на развитие искусствознания в области теории книжного искусства и графики. Они проводили исторические изыскания, во многом новаторские в методологическом отношении, результатом которых стал двухтомный коллективный труд «Книга в России» (1924–1925).

На первой большой конференции, посвященной 75-летию ГАХН и организованной Государственным институтом искусствознания, были представлены доклады, освещающие деятельность секции до и после реформирования

[3] Коган П.С. Российская Академия Художественных Наук // Культура и жизнь [Еженедельник по вопросам просвещения, науки, искусства и литературы]. 1922. № 1. С. 42–44.
[4] Там же. С. 43.
[5] Там же. С. 43.
[6] Там же. С. 43.

2. **Алексей Алексеевич Сидоров**.
1920-е.
Фотография.
Источник: [1]

3. **М.А. Добров. А.А. Сидоров за работой**.
1922.
Бумага, офорт (акватинта, травленый штрих).
15,7 × 11,8.
Музей книги Российской государственной библиотеки, Москва.
Источник: bidspirit.com

в 1925 году [10], а также ее взаимодействие с полиграфическим факультетом ВХУТЕМАСа (Высших художественно-технических мастерских) [11]. Кроме того, работа секции упоминается в монографии Д.В. Фомина «Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов» [12, с. 410–411].

В 1925 году академия реформируется, и секция прекращает свою работу в том виде, в котором она существовала на протяжении трех лет. Задачи, поставленные перед ней ранее, распределяются между вновь созданными библиологическим отделом и графической комиссией, действующей внутри секции пространственных искусств физико-психологического отделения.

Создание секции полиграфических искусств РАХН

Секция полиграфических искусств официально появляется в структуре РАХН в мае 1922 года. В статье, посвященной истории возникновения академии и опубликованной в 1923 году в журнале «Искусство»[7], ученый секретарь РАХН А.И. Кондратьев[8] указывает: «Организационное заседание инициативной группы [Секции полиграфических искусств] состоялось 2 марта, а 3 марта эта группа, в виде специальной комиссии, утверждена Правлением Академии. Утверждение же секции ученым советом состоялось 4 мая того же года. <…> Предметом научного исследования секции является всестороннее изучение книги

[7] Журнал «Искусство» был официальным печатным органом РАХН (ГАХН) и печатался по постановлению ученого совета академии.

[8] Аким Ипатьевич Кондратьев (1885–1937) — литературовед, ученый секретарь РАХН с 1921 по 1924 год. Вместе с А.А. Сидоровым принимал участие в организации секции полиграфических искусств.

4. **Члены Русского общества друзей книги (РОДК)**.
1920-е.
Фотография.
Сидят: П.Д. Эттингер,
В.Я. Адарюков,
М.А. Цявловский.
Стоят: Н.В. Власов,
А.А. Сидоров,
Д.С. Айзенштадт.
Источник: [1]

как таковой, а также всех вообще вопросов социологического, эстетического и технического порядка, связанных с книгою и ее производством» [13, с. 435].

Одним из инициаторов создания секции был молодой профессор Московского университета Алексей Алексеевич Сидоров (ил. 2–3) — искусствовед и пропагандист книжно-оформительского мастерства, участвовавший в деятельности РАХН с момента ее основания. Без рассказа об этом увлеченном специалисте невозможно перейти к обзору деятельности секции, так как именно он как организатор и председатель во многом определил работу этого подразделения академии.

Круг интересов А.А. Сидорова представляется весьма обширным, о чем свидетельствуют темы его докладов на заседаниях различных структурных подразделений академии еще до создания секции полиграфических искусств («Основы органической истории искусства», «Эстетика и искусствоведение», «Термины “композиция” и “конструкция” в современной научной художественной практике», «Социологический метод в применении к искусству (библиография вопроса)», «Отражение общественного самосознания в архитектуре» и др.) [5]. Занимаясь теоретическими обобщениями в различных областях искусства, А.А. Сидоров увлекался и смежными дисциплинами, например, активно участвовал в деятельности хореологической лаборатории академии, неоднократно выступая с докладами о движении в танце и методах его фиксации.

Но наиболее важный вклад он внес в изучение книги «как необычайно сложного общественного явления, в котором сливаются воедино наука и искусство, вопросы идеологии, эстетики, информации, производства, техники, технологии и экономики» [14, с. 19]. Еще до создания секции А.А. Сидоров был активным участником Русского общества друзей книги (РОДК) (ил. 4), в которое входили видные библиофилы и знатоки Москвы; состоял в комиссии при Историческом музее по изучению русских иллюстрированных изданий, прикрепленной впоследствии к Государственному издательству; преподавал в Государственной художественной мастерской печатного дела и изучал полиграфическое мастерство.

5. **Книжный знак А.А. Сидорова**.
1921.
Источник: [19]

6. **Государственная академия художественных наук. Книжный знак**.
1925.
Источник: [19]

Важен вклад А.А. Сидорова в исследования в области печатного искусства: он одним из первых предложил изучать книгу как единое целое. В 1921 году в журнале «Печать и революция» была опубликована серия очерков А.А. Сидорова «Искусство книги» [15], вышедшая впоследствии в 1922 году отдельным изданием [16]. В сущности, это была первая попытка заложить «теоретические и практические основы научно-художественного книговедения» [17, с. 494], при этом сам термин «искусство книги» был введен в научный оборот.

В этом исследовании А.А. Сидоров выделяет три основных аспекта изучения книги: печать (искусство шрифта, набора и верстки), внешность (художественное убранство обложки и переплета) и иллюстрацию; предлагает понимать логику развития книжного дела, обращаясь к истории производства и его технических средств; называет типографию «истинной мастерской книжного искусства» [16, с. 13]. А его слова: «Работа над повышением уровня книжного мастерства да будет признана одною из самых неотложных культурных задач текущего момента» [16, с. 101] — звучат почти как лозунг.

Наряду с теоретическими и историческими изысканиями А.А. Сидоров активно занимался проблемами современного искусства; эти исследования были важной частью его профессиональной жизни. Уже будучи заведующим секцией полиграфических искусств, он публикует очерк «Русская графика за годы революции. 1917–1922» [18, с. 116], который, по словам автора, «хотел бы стать введением в русскую современную графику» [18, с. 1]. В этом очерке А.А. Сидоров называет графику «самым современным из всех видов искусств» [18, с. 7] и уделяет внимание не только привычной станковой, книжной и журнальной графике, но и, как он ее называет, «прикладной» [18, с. 13] — книжным знакам, денежным знакам, всевозможным эмблемам, маркам и печатям как наиболее нужному государству виду графики (ил. 5–6).

С одной стороны, создание секции полиграфических искусств было инициативой ученого, чьи изыскания и активная деятельность стали базой для начала ее работы; даже само название, содержащее слово «искусство», отсылает нас к научным взглядам А.А. Сидорова. С другой стороны, к созданию секции руководство РАХН подталкивали и иные обстоятельства.

28 ноября 1921 года Совет народных комиссаров издал декреты «О платности произведений

непериодической печати»[9] и «О введении платности газет»[10], а 12 декабря 1921 года — декрет «О частных издательствах». Последний узаконил деятельность частных издательств, предоставив им возможность не только иметь собственные типографии, склады и магазины, но и «заготовлять за границей книги, картины и другие произведения печати и ввозить их в Россию» (п. 4), а также «свободно сбывать по вольной цене произведения печати, изданные на собственные их средства, без субсидии со стороны государства» (п. 5)[11].

Недавний монополист — Государственное издательство — оказался в тяжелой ситуации, столкнувшись с сильной конкуренцией со стороны частных издательств, которые обладали капиталом, а значит, и преимуществом привлекать не только лучших специалистов, но и использовать передовое типографское и техническое оснащение того времени. К середине 1922 года в Москве было уже 220 частных издательств, в Петрограде — 99 [20, с. 208]. В таких условиях государственному издательству необходимо было выработать стратегию дальнейшего развития, дать оценку предыдущему опыту работы, а также изучить и обобщить достижения полиграфического искусства не только России, но и зарубежных стран, исходя из реалий времени и собственных возможностей. Важно было создать «новую книгу», отвечающую политическим и социальным запросам и отражающую стремительно меняющийся художественный стиль эпохи.

Представляется, что решение о создании секции полиграфических искусств было продиктовано в том числе сложившейся ситуацией. Секции в ближайшие три года предстояло стать главным консультантом «по всем вопросам социологического, эстетического и технического порядка, связанным с книгою и ее производством» [13, с. 435], и А.А. Сидоров стал ее председателем.

Отметим, однако, что еще в январе 1922 года П.С. Коган в своей статье упоминает[12] лишь о формировании библиографической секции под руководством А.А. Сидорова. В то же время в журнале «Жизнь» говорится, что к работе приступают терминологическая, библиографическая и библиотечная комиссии, и председательство во всех трех «*пока* сосредоточено в одном лице — А.А. Сидорове»[13]. Судя по наименованию этих структурных подразделений, ни одно из них не имело целью оказывать непосредственное влияние на полиграфическое производство, а А.А. Сидоров рассматривался как их временный руководитель.

Обратимся к протоколу № 1 от 2 марта 1922 года заседания членов РАХН по организации секции полиграфических искусств. Ученый секретарь академии и председатель этого заседания А.И. Кондратьев, знакомя участников с общими задачами академии по разработке теоретических вопросов в области полиграфических искусств и производства, указал, что «давно назрела необходимость сделать книгу во всём ее объеме предметом научно-художественного изучения, что и составляет одну из основных задач академии»[14].

На этом же заседании Сидоров выступил с докладом об организации специальной секции или комиссии, в круг изучения которой, по его мнению, должны были войти следующие «предметы»:

«“книга как произведение искусства” с двумя разделами: а) идеология книги и б) техника книги»;

“печатное искусство” — тоже с двумя отделами: а) графическое искусство и б) акцидентная печать;

“библиотека” — с двумя основными подразделениями: а) библиотека академии и б) библиография»[15].

Заметим, что последний пункт объединил в себе вопросы, относившиеся к ведению иных подразделений академии, которыми А.А. Сидоров должен был временно руководить, но которые на момент заседания к работе так и не приступили.

Вокруг последнего «предмета» — «библиотека» — в прениях на заседании разгорелся спор. А.В. Бакушинский, В.И. Язвицкий и другие полагали необходимым, чтобы секция занималась только специальными вопросами, связанными с полиграфическим искусством, изучая книгу как художественный объект, а библиографию и библиотековедение предлагали выделить в отдельную

[9] О платности произведений непериодической печати: декрет Совета народных комиссаров от 28 нояб. 1921 г. // Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов. 1921. № 276 (8 дек.). URL: https://istmat.org/node/46980 (дата обращения: 05.09.2025).

[10] О введении платности газет: декрет Совета народных комиссаров от 28 нояб. 1921 г. // Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов. 1921. № 275 (7 дек.). URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/350741 (дата обращения: 05.09.2025).

[11] О частных издательствах: декрет Совета народных комиссаров от 12 дек. 1921 г. // Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов. 1921. № 284 (17 дек.). URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/350778 (дата обращения: 05.09.2025).

[12] Коган П.С. Указ. соч. С. 44.

[13] А. М. Российская академия художественных наук. Указ. соч. С. 138.

[14] Протокол № 1 заседания членов РАХН по организации секции полиграфических искусств от 02.03.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 1.

[15] Там же.

структуру. А.А. Сидоров же мотивировал включение этого раздела естественной близостью к книге в целом и «совпадением в лицах по работе в той и другой областях»[16], предполагая, что изъятие этих вопросов из ведения секции будет только мешать делу.

По результатам заседания постановили: «признать необходимой организацию в составе Академии особой секции по разработке вопросов полиграфического порядка». На следующий день, 3 марта, решение о создании секции было утверждено правлением академии, при этом вопросы библиографии и библиологии вошли в ее ведение.[17]

Таким образом, вновь образованная секция полиграфических искусств включала в предмет своего ведения обширный и сложный перечень задач, выполнение которых требовало особой организационной структуры.

Хотя первое заседание пленума секции состоялось еще 22 марта, план работ и «конструирование» секции обсуждались впервые на заседании 10 мая 1922 года[18] — после того, как 4 мая она была официально утверждена ученым советом академии. К этому времени в составе секции уже номинально числилось 47 человек, фактически же принимало участие в заседаниях не более семнадцати.[19] К работе были привлечены действительные члены РАХН (штатные) и представители сторонних организаций (внештатные): искусствоведы и художники-графики, книговеды, библиотекари и библиографы. На начальном этапе в деятельности секции участвовали А.А. Бахрушин, А.И. Кондратьев, Н.П. Кашин, К.С. Кузьминский, Н.Г. Машковцев, С.С. Ермолаев, Н.А. Попов, М.И. Фабрикант, М.А. Цявловский, В.А. Фаворский, П.Д. Эттингер, Б.С. Боднарский, М.И. Язвицкий, А.И. Ларионов, Н.Е. Эфрос и другие.

В академии сложилась практика перекрестного участия ее членов в работе различных отделений и секций, что подчеркивало синтетический характер деятельности РАХН. Многие участники выступали с докладами и вели научную работу в областях, относящихся к совершенно разным структурам РАХН. Так, А.А. Сидоров, будучи председателем секции полиграфических искусств, принимал участие в деятельности всех трех отделений и хореологической лаборатории, выступая с докладами в каждом из подразделений.

Первое заседание секции

На первом официальном заседании секции 10 мая 1922 года[20] обсуждался план будущей деятельности и ее организационная структура, был избран руководящий состав — президиум секции: председатель — А.А. Сидоров, заместитель председателя — В.Я. Адарюков[21], ученый секретарь — М.П. Никитин[22].

А.А. Сидоров выступил с докладом «О плане работы секции», в котором предложил наметить занятия в «трех разрезах: 1) забота о книге как книге-искусстве; 2) забота о произведениях искусства печатного типа в широком смысле слова; 3) забота о библиотеке»[23]. При этом основное внимание — как в общих вопросах искусства книги и книговедения, так и в области гравюры и печатного дела — А.А. Сидоров предлагал уделить малоразработанным темам русской книги и графики, в том числе выработать принципы оценки издания с научно-художественной точки зрения. Также он посчитал необходимым «прояснить вопрос о роли печатного искусства в деле художественной пропаганды и агитации — вопросе, интересующем государство и академию». Касаясь «библиотеки», он отметил, что никто до сего времени не изучал ее с точки зрения науки об искусстве как некий художественный организм: «между тем библиотека есть большая книга, которую тоже можно изучать как книгу-искусство»[24].

В ходе этого заседания развернулись прения относительно направлений деятельности секции, в которых выступили почти все участники. Так, М.И. Фабрикант[25] дополнил доклад А.А. Сидорова, отметив, что секция должна разработать вопросы художественного библиотековедения, классификации и описания книги, а также принципы

[16] Там же.

[17] Позднее, в августе 1922 года, по инициативе Н.К. Пиксанова всё же был создан библиографический кабинет, в ведение которого входило составление указателей и библиографическое консультирование отделений и секций академии. Он просуществовал отдельно до 1924 года, после чего вошел в состав секции полиграфических искусств.

[18] Протокол № 8 заседания Секции полиграфических искусств РАХН от 02.05.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 15–17.

[19] Там же. Л. 16.

[20] Несмотря на то что это было первое официальное заседание секции, оформлено оно Протоколом № 8.

[21] Владимир Яковлевич Адарюков (1863–1932) — историк книги, коллекционер, библиограф, действительный член ГАХН с 1922 года. Автор многих работ о граверах и художниках. Один из соавторов труда «История книги в России».

[22] Сведения об ученом секретаре М.П. Никитине в основных отечественных научных библиотеках и архивах, а также в открытых источниках не найдены.

[23] Протокол № 8 заседания секции полиграфических искусств РАХН от 02.05.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 15.

[24] Там же.

[25] Михаил Исакович Фабрикант (1887–1966) — историк искусства, музейный работник, педагог, профессор.

издания художественной литературы. А.И. Кондратьев выдвинул идею о необходимости создания музея полиграфических искусств; Н.Г. Машковцев[26] поддержал его, заметив, что такая организация необходима для работы секции, так как подобного музея в России нет и не было. Кроме того, А.И. Кондратьев посчитал важным изучить работу государственного издательства, выявив слабые стороны деятельности московского и петроградского отделений.

Кроме того, на заседании активно обсуждалось участие секции в работе будущего печатного органа академии — журнала «Искусство», была намечена работа над словарями русских иллюстраторов и писателей. Обширность и сложность задач новой секции обусловили ее структуру. По результатам заседания секция была разделена на три группы (подсекции), соответствующие предметам ее ведения. На протяжении следующих месяцев менялись состав и руководители групп, а также их наименования, поэтому ниже приведем структуру секции, окончательно сформировавшуюся к новому 1922/23 академическому году[27] (по сведениям из фондов РГАЛИ[28]).

Отдел общего книговедения: заведующий — М.И. Фабрикант, ученый секретарь — Н.Ф. Гарелин[29]. В задачи отдела входило: а) изучение идеологии книги (история книги, эволюция ее форм и стилей, оформление в связи с содержанием, изучение распространения и влияния на массы, цена и доступность книги, социально-экономические предпосылки книжного дела, область книжной психологии, изучение читателя и т.д.); б) изучение техники книги (исследование книжного мастерства, формы и формата, бумаги, шрифтов, набора, печати, переплета, обложки, виньеток, заставок, украшений, иллюстраций и книжных знаков).

Отдел печатно-графического искусства: заведующий — В.Я. Адарюков, ученый секретарь — А.И. Некрасов[30]. На него возлагалось: а) изучение графического искусства в узком смысле, куда входят: гравюра во всех ее видах (на металле, дереве или линолеуме со всеми их разновидностями), область рисунка как такового (то есть законченной графики книжного и самостоятельного значения, а также свободного рисунка этюдного и эскизного характера), понимаемая как особая отрасль изобразительных искусств; б) изучение акцидентной печати как области прикладной графики, куда входят: плакат, реклама, этикетка, обертка, эмблемы, графика, связанная с художественным производством, и т.д.

Библиотечная группа[31]: заведующий — М.А. Добров[32], временно исполняющий обязанности учёного секретаря — Н.И. Пожарский[33]. Группа имела основной целью изучение вопросов библиологического порядка в области художественных наук и полиграфии: разработку терминологии и системы описания книг, собирание материалов по истории библиотек и издательств, истории печатной техники и искусства книги. В задачу этой группы входило также руководство библиотекой академии как центральной библиотекой государственного масштаба в области искусства. Пополнение ее коллекции происходило за счет поступлений из библиотек общественных учреждений или частных лиц. Например, в 1922 году в нее вошли библиотека бывшего Литературно-художественного кружка, библиотеки Долгорукова, Кампонари и других [13, с. 445].

В структуру секции осенью 1922 года также был включен *отдел гравюры и архива*. Заведующим стал А.И. Кравченко[34], ученым секретарем — К.С. Кравченко[35]. В нем собирались все виды искусства печати, «являющиеся живым материалом для построения знаний о техническом и эстетическом уровне современной полиграфической продукции»[36], включая образцы акцидентной печати: этикетки, обертки, марки и другие.

Начало работы секции

Основная деятельность секции, как и всех подразделений академии до 1925 года, находила свое выражение главным образом в форме докладов. Они представляли собой отчеты об индивидуальной научной работе и исследованиях в области специальных интересов участников. Издание трудов из-за нехватки средств было, как правило,

[26] Николай Георгиевич Машковцев (1887–1962) — искусствовед, профессор, член-корреспондент Академии художеств СССР с 1947 года.

[27] Вся работа в академии планировалась и велась по академическим годам, начиная с сентября-октября одного года по май следующего. Так, в нашей статье мы рассматриваем деятельность секции, осуществлявшуюся в 1921–1922 академическом году, в период ее становления.

[28] Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 1. Л. 36.

[29] Николай Фёдорович Гарелин (1883–1928) — ученый-книговед, библиофил, искусствовед.

[30] Алексей Иванович Некрасов (1885–1950) — искусствовед, историк и теоретик архитектуры, профессор.

[31] В 1924 году эта группа будет переименована в подсекцию истории книги.

[32] Матвей Алексеевич Добров (1877–1958) — классик русской гравюры первой половины XX века, выдающийся мастер офорта, педагог. Неофициальный глава московской школы офорта.

[33] Николай Иванович Пожарский (1889–1959) — ученый, библиотекарь, библиограф.

[34] Алексей Ильич Кравченко (1889–1940) — русский, советский художник-график, иллюстратор, живописец.

[35] Ксения Степановна Кравченко (1896–1980) — искусствовед, супруга А.И. Кравченко.

[36] Отчет ГАХН за 1921–1925. Указ. соч. С. 56.

затруднено. Другим направлением работы, так называемым «показательным», была организация выставок. Эта деятельность также сталкивалась с финансовыми трудностями: не хватало средств даже на щиты и витрины для экспонатов, долгое время отсутствовало подходящее помещение.

В связи с тем, что секция была официально утверждена в мае 1922 года, что совпало с окончанием 1921/22 академического года, основная ее работа началась лишь с октября 1922 года. Тем не менее представляется интересным рассмотреть вопросы, обсуждавшиеся в установочный период с апреля по октябрь 1922 года, тем более что ряд из них касался деятельности академии в целом. Несколько заседаний, например, было посвящено журналу «Искусство»[37] — будущему печатному органу РАХН, а также организации и работе библиотеки РАХН, находившейся в ведении секции.

Так, на заседаниях секции были прочитаны доклады: В.Я. Адарюкова — «Об организации выставки и проект выставки русской книги» и «Научная разработка секцией истории полиграфических искусств в России»; Б.С. Боднарского[38]— «Десятичная система в применении к библиографической классификации изящных искусств»; К.С. Кузьминского[39] — «Приемы описания книг в библиотеках»; М.И. Фабриканта — «Описание книг с фотомеханическими репродукциями» и «Анкета о специальных библиотеках при художественных музеях»; А.А. Сидорова — «О художественном облике журнала “Искусство”» и другие.[40]

На заседаниях, посвященных журналу «Искусство», рассматривались вопросы, касающиеся его художественной и технической сторон: обсуждались структура издания и место в ней материалов членов секции, подбирались шрифты, которые удовлетворяли бы «требованиям экономии»[41], выбирались эскизы обложек.

Библиотечной группе пришлось решать вопросы о штатах библиотеки академии, ее техническом устройстве, организации книгохранилища, учете и использовании имеющихся при библиотеке рукописных материалов. На заседаниях группы было принято решение пересмотреть фонды, выявить экземпляры, не представляющие ценности для нужд академии, и обменять их через книгохранилище[42]. Наиболее значимые из найденных при инвентаризации «книг-дублетов» и комплектов журналов было решено отобрать для аукциона, а оставшиеся — предложить членам академии с 50-процентной скидкой от произведенной оценки.[43]

После выступления М.И. Фабриканта с докладом об описании книг с фотомеханическими репродукциями секцией было принято решение о необходимости особого учета таких изданий, так как ранее при составлении библиотечных карт наличие иллюстраций в них не описывалось отдельно. На заседании было предложено, чтобы рядом с количеством страниц указывалось число иллюстраций и техника их воспроизведения (автотипия, фототипия, цинкография и другие). Было решено донести информацию о необходимости детального описания книг с иллюстрациями до всех библиотек — в первую очередь через конференции хранителей или съезд библиотечных работников. Кроме того, обсуждался вопрос о выпуске Госиздательством небольшого справочного пособия для распознавания техник репродукционной печати.[44]

Обсуждая план на 1922/23 академический год, пленум секции принял решение «сосредоточить работы на непосредственных и ближайших темах — истории полиграфических искусств в России, начиная с Петра I и уделяя некоторое внимание допетровской эпохе»[45], так как подобное теоретическое и историческое изучение книги могло бы повлиять на полиграфическое производство в стране. На заседании также наметили проведение ряда выставок в рамках научно-показательной и практической деятельности: художественной фотографии, русского революционного плаката (к годовщине Октябрьской революции), современного графического портрета за период 1917–1922 годов и русских календарей.

[37] Первый номер журнала «Искусство» вышел в середине 1923 года.

[38] Богдан Степанович Боднарский (1874–1968) — российский библиограф, автор многих научных статей, впервые на русском языке изложил теорию международной десятичной классификации. В 1920-е годы — председатель Русского библиографического общества при Московском университете, первый редактор московской «Книжной летописи».

[39] Константин Станиславович Кузьминский (1875–1940) — литературовед, искусствовед, книговед.

[40] В Отчете ГАХН за 1921–1925 годы размещена «Летопись работ ГАХН за 1921–1925 гг.» (с. 79–158), в которой отражены заседания всех структурных подразделений академии, включая секцию полиграфических искусств.

[41] Протокол № 9 заседания секции от 17.05.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 21.

[42] Там же.

[43] Протокол заседания секции от 31.08.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 29.

[44] Протокол заседания секции № 12 от 07.06.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 25.

[45] Протокол заседания секции от 31.08.1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 9. Ед. хр. 4. Л. 25.

Заключение

В работе секции полиграфических искусств Российской академии художественных наук принимали участие сотрудники различных книговедческих организаций: Российского общества друзей книги (РОДК), Комиссии по изучению русских иллюстрированных изданий[46], полиграфической секции Центральной научно-технической комиссии (ЦНТК) профсоюзов Москвы. Активная творческая деятельность связывала секцию с полиграфическим факультетом ВХУТЕМАСа, на котором преподавали ее участники, в частности В.Я. Адарюков, А.И. Ларионов, А.А. Сидоров и М.И. Фабрикант.

Благодаря тому что в секции собрались книговеды, искусствоведы, библиофилы и художники-граверы, им удалось впервые сделать книгу объектом серьезного изучения с точки зрения ее формы, а не только содержания. Ученые исследовали историю русской книги в последовательности материальных и идеологических условий, при которых она создавалась. При этом проводилось изучение не только внешних форм издания, но и, по выражению участников, «условий материальных, базовых, идеологических», определивших ее облик.

Развернутая работа секции по реализации полномочий официального органа Госиздата и выполнению роли координирующего центра всей деятельности в области искусства книги в стране началась со следующего академического периода — 1922/23 года. Хотя «до слияния с производством и руководства искусством книги “во всероссийском масштабе” дело не дошло <…> однако в чисто теоретическом плане удалось сделать чрезвычайно много» [12, с. 410–411]. Впереди у секции было почти три года работы; за это время был издан один из главных трудов тех лет — коллективный двухтомник «История книги в России», имевший определяющее значение для развития отечественного книговедения и библиофильства. Секция издавала собственный печатный орган — не имевший аналогов журнал «Гравюра и книга», где публиковались хроники полиграфической секции и статьи по материалам избранных докладов. Также были созданы полиграфический архив и гравюрный кабинет, начата работа над «Подробным словарем русских граверов и литографов». Всему этому и ряду других начинаний секции мы посвятим будущие публикации.

Список источников

1. Сидоров А.А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства : мастера европейского искусства XV–XX вв. : мастера русской и советской графики : избранные труды. М.: Советский художник, 1985. 239 с.
2. Вздорнов Г.И. ГАХН в контексте современной науки // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 5–6.
3. Государственная академия художественных наук. М.: [б. и.], [1925]. 16 с., схем. (на русском и французском).
4. Подземская Н.П. К вопросу о создании РАХН: В. Кандинский в Комиссии по созданию Научно-художественного института весной 1921 года // К 100-летию Государственной академии художественных наук (1921–1931) : мат-лы науч. конф. / сост. Д.О. Швидковский, Е.О. Романова. М.: [б. и.], 2020. С. 9–20.
5. Государственная академия художественных наук. Отчет 1921–1925. М.: Тип. «Мосполиграф», 1926. 158 с.
6. Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1: Исследования / под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской, при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 456 с.
7. Марцинковская Т.Д., Полева Н.С. Государственная академия художественных наук: вперед в прошлое или уроки академии будущего. М.: Акрополь, 2022. 199 с.
8. Мислер Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты в начале XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство – XXI век, 2011. 446 с.
9. Гудкова В.В. Театральная секция ГАХН: история идей и людей. 1921–1930. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 632 с.
10. Афанасьева Н. Полиграфическая секция и Библиологический отдел ГАХН // Вопросы искусствознания. 1998. № 1. С. 310–317.

[46] С 1923 года — комиссия по изучению искусства книги Госиздата.

11. Адаскина Н.Л. ГАХН и Полиграффак ВХУТЕМАСа // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 24–34.
12. Фомин Д.В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М.: Пашков дом, 2015. 799 с.
13. Кондратьев А.И. Российская академия художественных наук // Искусство. 1923. № 1. С. 407–449.
14. Алексей Алексеевич Сидоров : материалы к библиографии ученых СССР / вступ. ст. Н.А. Кожина и П.И. Лебедева; отв. ред.: О.В. Исакова, Е.С. Лихтенштейн. М.: Наука, 1964. 74 с. (Материалы к библиографии ученых СССР; вып. 6).
15. Сидоров А.А. Искусство книги // Печать и революция. 1921. Кн. 1. С. 42–50; Кн. 2. С. 37–48; Кн. 3. С. 58–69.
16. Сидоров А.А. Искусство книги. М.: Дом печати, 1922. 102 с.
17. Фомин Д.В. Понятие «искусство книги» в трудах книговедов 1920-х годов // Библиотековедение. 2020. Т. 69. № 5. С. 491–500. https://doi.org/10.25281/0869-608X-2020-69-5-491-500.
18. Сидоров А.А. Русская графика за годы революции 1917–1922. М.: Дом печати, 1923. 116 с.
19. Кеменов В.С. Алексей Кравченко: живопись, станковая гравюра, книжная иллюстрация. Л.: Аврора, 1986. 384 с.
20. Немировский Е.Л. Ученый и книга // Сидоров А.А. Друг книги — советский библиофил. М.: Книга, 1981. С. 5–41.

References

1. Sidorov, A.A. (1985) *On masters of foreign, Russian and Soviet art. Masters of European art of the 15th–20th centuries. Masters of Russian and Soviet graphics. Selected works*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Vzdornov, G.I. (1997) 'GAKhN in the context of modern science', *Voprosy Iskusstvoznaniya = Questions of Art Studies*, (2), pp. 5–6. (In Russ.)
3. Anon. (1925) *State Academy of Artistic Sciences*. Moscow: s. n. (In Russ. and French).
4. Podzemskaia, N. (2020) 'On the creation of the RAKhN: V. Kandinsky in the commission for the establishment of an Institute of Artistic Science in the spring of 1921', in Shvidkovsky, D.O. and Romanova, E.O. (comps.) *On the 100th anniversary of the State Academy of Artistic Sciences (1921–1931)* [Conference proceedings]. Moscow: s. n., pp. 9–20. (In Russ.)
5. State Academy of Artistic Sciences (1926) *State Academy of Artistic Sciences. Report 1921–1925*. Moscow: Mospoligraf. (In Russ.)
6. Plotnikov, N.S., Podzemskaya, N.P. and Yakimenko, Yu.N. (eds.) (2017) *Art as language — languages of art. State Academy of Artistic Sciences and aesthetic theory of the 1920s. Vol. 1: Research.* Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russ.)
7. Martsinkovskaya, T.D. and Poleva, N.S. (2022) *State Academy of Artistic Sciences: forward to the past or lessons of the academy of the future.* Moscow: Akropol. (In Russ.)
8. Misler, N. (2011) *In the beginning was the body. Rhythmoplastic experiments at the beginning of the 20th century. Choreological laboratory of GAKhN.* Moscow: Iskusstvo – XXI vek. (In Russ.)
9. Gudkova, V.V. (2019) *The Theatre Section of GAKhN: a history of ideas and people. 1921–1930*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russ.)
10. Afanasyeva, N. (1998) 'The Printing Section and the Bibliological Department of GAKhN', *Voprosy Iskusstvoznaniya = Questions of Art Studies*, (1), pp. 310–317. (In Russ.)
11. Adaskina, N.L. (1997) 'GAKhN and the Printing Faculty of VKhUTEMAS', *Voprosy Iskusstvoznaniya = Questions of Art Studies*, (2), pp. 24–34. (In Russ.)
12. Fomin, D.V. (2015) *The art of the book in the context of 1920s culture*. Moscow: Pashkov Dom. (In Russ.)
13. Kondratyev, A.I. (1923) 'Russian Academy of Artistic Sciences', *Iskusstvo = Art*, (1), pp. 407–449. (In Russ.)
14. Isakova, O.V. and Likhtenshteyn, E.S. (eds.) (1964) *Aleksey Alekseevich Sidorov: materials for the bibliography of scientists of the USSR*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
15. Sidorov, A.A. (1921) 'The art of the book', *Pechat i Revolyutsiya = The Press and the Revolution*, bk. 1, pp. 42–50; bk. 2, pp. 37–48; bk. 3, pp. 58–69. (In Russ.)
16. Sidorov, A.A. (1922) *The art of the book*. Moscow: Dom Pechati. (In Russ.)

17. Fomin, D.V. (2020) ‘The concept of “the art of book” in the works of book scientists of the 1920s’, *Bibliotekovedenie = Russian Journal of Library Science*, 69(5), pp. 491–500. doi:10.25281/0869-608X-2020-69-5-491-500. (In Russ.)
18. Sidorov, A.A. (1923) *Russian graphics during the years of the revolution 1917–1922.* Moscow: Dom Pechati. (In Russ.)
19. Kemenov, V.S. (1986) *Aleksey Kravchenko: painting, easel engraving, book illustration*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
20. Nemirovsky, E.L. (1981) ‘The scholar and the book’, in Sidorov, A.A. *The book’s friend — the Soviet bibliophile*. Moscow: Kniga, pp. 5–41. (In Russ.)

Информация об авторе

Батаева Елена Эдуардовна, историк искусств, независимый исследователь, Москва, Российская Федерация, bbukoffka@gmail.com.

Любецкий Вадим Александрович, историк искусств, академик РАХ, заместитель президента, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, vadimal@rah.ru.

Information about the author

Elena Eduardovna Bataeva, art historian, independent researcher, Moscow, Russian Federation, bbukoffka@gmail.com.

Vadim Aleksandrovich Lyubetsky, art historian, Academician of the Russian Academy of Arts, Deputy President, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, vadimal@rah.ru.

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

Статья поступила в редакцию 02.02.2026; одобрена после рецензирования 20.03.2026; принята к публикации 23.03.2026.

The article was received by the editorial board on 02 February 2026; approved after reviewing on 20 March 2026; accepted for publication on 23 March 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 216–229. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 216–229. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 769.1(470.23-25)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.013

Ленинградская «школа» литографии: выставка советской графики в Лондоне (1961) в контексте времени и в исторической перспективе

Котломанов Александр Олегович

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Российская Федерация
kotlomanov@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-1917-2510, SPIN-код (Science Index): 1641-7065

Аннотация. Исследование обращено к феномену ленинградской «школы» литографии, в истории которой важное место занимал факт ее международного признания в период «оттепели». Среди прочего это было связано с выставкой, состоявшейся в галерее Гросвенор в Лондоне в 1961 году, после чего работы ленинградских художников были также показаны в США и приобретены в некоторые известные собрания. Поскольку интерес к этому событию до сих пор сохраняется и отражается в различных инициативах, касающихся своеобразия петербургской (ленинградской) художественной традиции, оно представляется актуальным поводом вновь обратиться, хотя бы опосредованно, к вопросам идентичности петербургского искусства. Как объект контекстуального исследования выставка в Лондоне анализируется с различных сторон. Во-первых, прослеживается ее предыстория, связанная с проведением зарубежных экспозиций советской графики (конец 1930-х – 1950-е), а также русской и советской живописи (1959). В связи с этим уделяется внимание и дискурсу британской арт-критики того времени. Во-вторых, рассматривается контекст английской печатной графики, один из видных представителей которой, художник Джулиан Тревельян, посетил незадолго до открытия выставки ленинградский Союз художников и в 1961 году опубликовал свои впечатления в журнале «The Studio». В-третьих, отталкиваясь от рецептивных формулировок английских критиков, автор обсуждает вопросы художественной стилистики в диапазоне между соцреализмом и «фигуративным» искусством. Итоговые выводы сосредоточены на проблеме интернациональной транскрипции образно-стилистического языка отечественного искусства, в частности ленинградской графики XX века.

Ключевые слова: ленинградская литография, искусство Ленинграда, советская графика, печатная графика, художественные выставки

Для цитирования: Котломанов А.О. Ленинградская «школа» литографии: выставка советской графики в Лондоне (1961) в контексте времени и в исторической перспективе // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 216–229. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1285.

© Котломанов А.О., 2026

Original article

The Leningrad “school” of lithography: an exhibition of Soviet graphics in London (1961) in the context of time and in historical perspective

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Saint Petersburg, Russian Federation
kotlomanov@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-1917-2510, SPIN-code (Science Index): 1641-7065

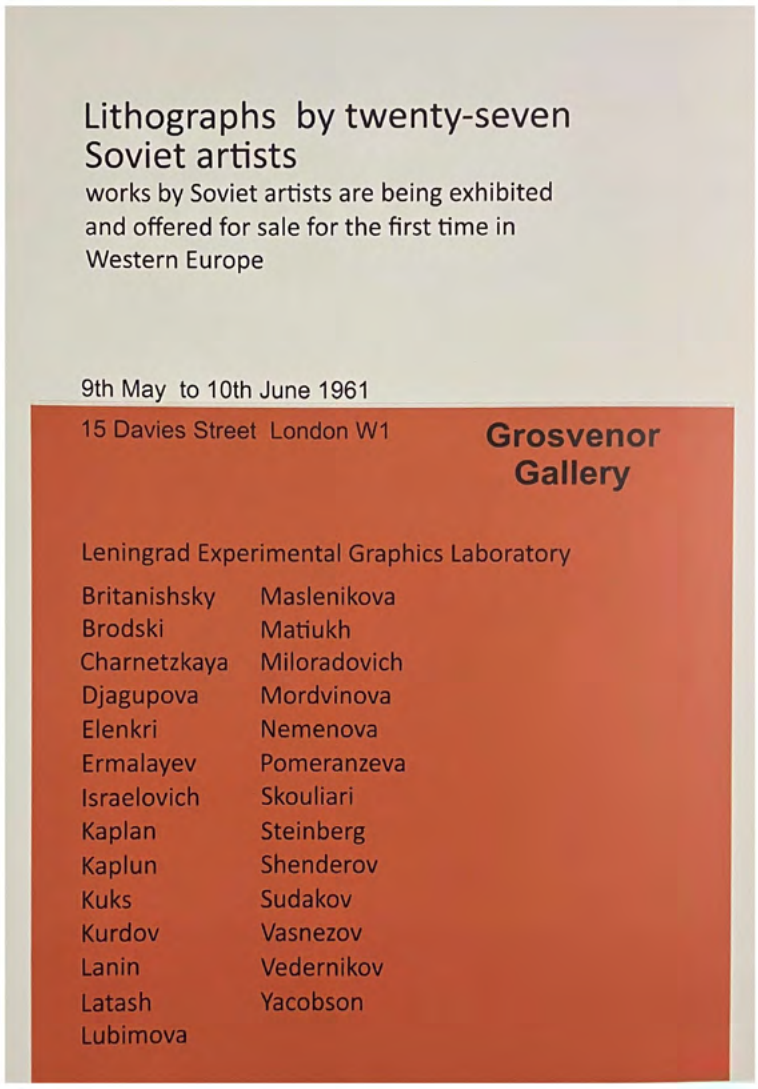
Abstract. This study explores the Leningrad ‘school’ of lithography and its international recognition during the ‘Thaw’ period. The Grosvenor Gallery exhibition in London in 1961 played a significant role in this recognition, leading to the showing of Leningrad artists’ works in the USA and their acquisition by renowned collections. As interest in this event continues and is reflected in various initiatives highlighting the distinctiveness of the Saint Petersburg (Leningrad) artistic tradition, this topic provides an opportunity to indirectly revisit questions of identity within Saint Petersburg art. The London exhibition is analysed from multiple perspectives, including its prehistory through foreign exhibitions of Soviet graphics (late 1930s–1950s) and Russian and Soviet painting (1959). The study also considers the discourse of British art criticism during this period. Additionally, the context of British printmaking is examined, with a focus on Julian Trevelyan, a prominent artist who visited the Leningrad Union of Artists shortly before the exhibition and published his impressions in “The Studio” magazine in 1961. The study also discusses issues of artistic style within the spectrum between Socialist Realism and ‘figurative’ art, drawing on the receptive formulations of British critics. The concluding findings address the international transcription of the figurative and stylistic language of Russian art, specifically 20th-century Leningrad graphics.
Keywords: Leningrad lithography, Leningrad art, Soviet graphics, printed graphics, art exhibitions

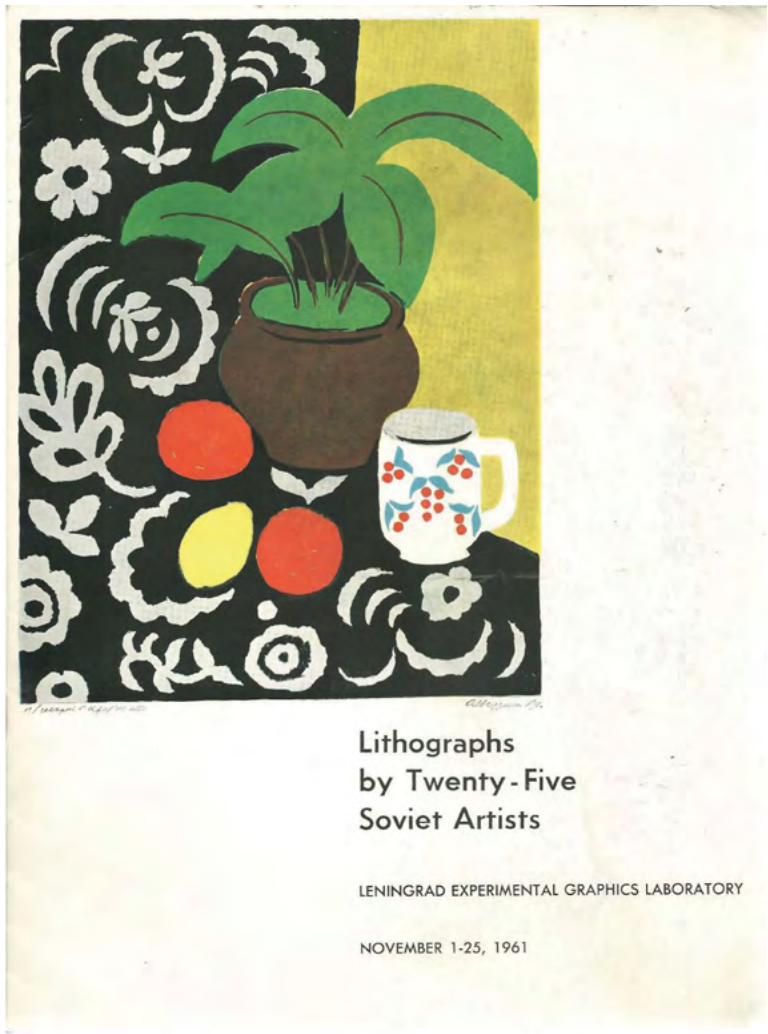
For citation: Kotlomanov, A.O. (2026) ‘The Leningrad “school” of lithography: an exhibition of Soviet graphics in London (1961) in the context of time and in historical perspective’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 216–229. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.013.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1285. (In Russ.)

Введение

Феномен особенной «школы» литографии остается устойчивым мифом в истории ленинградского и петербургского искусства. Это подтверждается появлением новых исследований и выставочных проектов, в чем заметную роль играет научная деятельность сотрудников Русского музея [1; 2], а также частные инициативы некоторых петербургских энтузиастов в области собирания и изучения печатной графики [3; 4]. В то же время определение данного феномена связано прежде всего с деятельностью экспериментальной литографской мастерской ленинградского Союза художников, которая в буквальном смысле «школой», конечно, не была. Вопрос о том, чем на самом деле было это явление, почему оно до сих пор притягивает внимание и в чем состоит его оригинальность, остается перспективой для будущих исследований.

Задача данного исследования состоит не в том, чтобы доказать или опровергнуть обоснованность ленинградской «школы» литографии (тем более что ее признание нам приятно в силу чувства локального патриотизма), а в том, чтобы проанализировать некоторые, с нашей точки зрения, актуальные моменты в ее истории. В частности, рассматривается сюжет, связанный с зарубежными выставками литографий ленинградских художников, прошедшими в начале 1960-х годов,





1. **Афиша выставки 27 советских художников в галерее Гросвенор в Лондоне.** 1961.
Источник: [5, с. 12]

2. **Литография А.С. Ведерникова «Декоративный натюрморт» («Натюрморт с кружкой») (1960) на обложке каталога галереи Гросвенор для выставки в Нью-Йорке.** 1961.
Источник: [5, с. 18]

прежде всего — в лондонской галерее Гросвенор (ил. 1–2). Этот эпизод остается ключевым пунктом в формулировке дефиниции «ленинградской школы литографии», в том числе и для некоторых недавних выставочных проектов.

Последним из таких проектов стала экспозиция «Случайный тираж. Выставка советской и современной графики» (K-Gallery, Санкт-Петербург, июль–ноябрь 2024), где работы известных ленинградских художников как бы подтверждали особенную «идентичность» новейших представителей петербургского эстампа (А. Гарт, Н. Энгельке, объединения «Community print» и др.). Ретроспективный раздел выставки, включавший произведения А.С. Ведерникова, Б.Н. Ермолаева, А.Л. Каплана, В.Ф. Матюх, Г.М. Неменовой и М.С. Чарнецкой, был представлен в актуализированном историческом контексте, где особую роль играло былое признание (или даже триумф) ленинградской печатной графики за рубежом. Если основной целью «Случайного тиража» была апология локальной традиции от Ленинграда к современному петербургскому искусству, то научно-исследовательский ракурс «триумфа» ленинградской литографии был ранее представлен в проекте «Ленинградская литография. Место встречи» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2017) [6].

Примечательно, что о «триумфе» ленинградской литографии помнят и спустя более полувека, несмотря на то что лондонская выставка 1961 года была частным галерейным показом, информация о котором не распространялась в Советском Союзе. О событии не забыли и в Лондоне: в 2019 году там прошла ретроспектива «Литография из Ленинграда: путешествие Эрика Эсторика в советское искусство» *(Lithographs from Leningrad: Eric Estorick's Adventure into Soviet Art, Estorick Collection of Modern Italian Art)*. В том же году в Нью-Йорке состоялась выставка «Из Восточного блока в Бронкс: ранние приобретения в художественную коллекцию» *(From the Eastern Bloc to the Bronx: Early Acquisitions from the Art Collection)* в Музее иудаики *(Derfner Judaica Museum + The Art Collection)*. Благодаря сотрудничеству с Э. Эстериком в 1960–1970-е годы в это собрание попали работы некоторых художников из СССР, включая мастеров «сурового стиля» (Петра Оссовского), представителей неофициального искусства

(Оскара Рабина) и ведущих представителей «ленинградской школы литографии». Кроме того, при содействии Эсторика литографии ленинградских мастеров в 1961–1962 годах были приобретены нью-йоркским Музеем современного искусства (*MoMA*) и Художественным музеем Филадельфии (*PMA*). Это стало уникальным прецедентом, который, однако, остался практически не замеченным в официальном советском искусстве того времени.

Эрик Эсторик принадлежал к числу тех коллекционеров и арт-дилеров, для которых искусство было одновременно и глубоким искренним увлечением, и инструментом формирования репутации. Подлинные мотивы его деятельности остаются предметом дискуссий, скрывающим сложную систему финансовых и политических связей. Эти контакты обеспечивали ему доступ к кругу голливудских звезд и ведущих политиков — Тони Кёртиса и Берта Ланкастера, Уинстона Черчилля и Энтони Идена,— а также в государственные учреждения и зарубежные представительства Великобритании, Италии и Советского Союза. Вне зависимости от мотивов, основанная им в Лондоне галерея Гросвенор *(Grosvenor Gallery)* стала одной из наиболее успешных арт-институций 1960–1970-х годов.

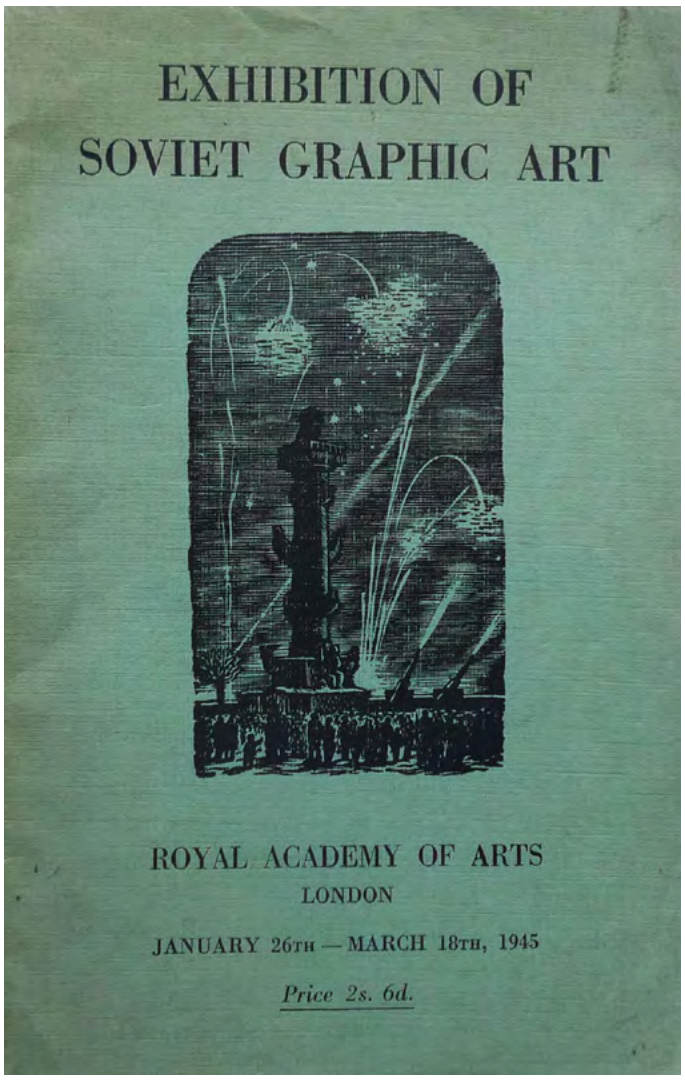
Главным интересом Эсторика было итальянское искусство первой половины XX века, однако к числу знаковых проектов его галереи относятся первые в Великобритании выставки Александра Архипенко (1961) и Эль Лисицкого (1966), а также экспозиции «Два десятилетия эксперимента в русском искусстве» (*Two Decades of Experiment in Russian Art,* 1962) и «Аспекты русского экспериментального искусства» *(Aspects of Russian Experimental Art, 1967)*. В начале 1960-х годов Эсторик активизировал контакты с СССР, результатом чего стали выставки ленинградской литографии и персональная экспозиция Анатолия Каплана (1961) [7], а также проект «Аспекты современного советского искусства» (1964) и персональные выставки Владимира Фаворского (1962), Оскара Рабина (1964) и Эрнста Неизвестного (1965).

Востребованность работ ленинградских графиков на Западе в начале 1960-х годов свидетельствовала об общем интересе к отечественному искусству, обусловленном историческим контекстом эпохи. Позитивные веяния «оттепели» не отменяли систему государственного контроля над творческой деятельностью. Масштабная закупка авторских листов, осуществленная Э. Эстериком в Ленинграде [8, с. 263], едва ли могла произойти без ведома «компетентных» органов — тем более что эти произведения предназначались не только для частных коллекций, но и для выставок в Великобритании и США. Работы экспонировались не просто как произведения отдельных авторов, но и как «презентация» литографской мастерской Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХ). Несмотря на относительную свободу от идеологического гнета, в этой графике не наблюдалось и явных отступлений от канона соцреализма. Следует также учитывать, что новый всплеск интереса к СССР совпал с общемировым кризисом изобразительного искусства, когда на смену прежним художественным направлениям приходили принципиально новые — абстрактный экспрессионизм, поп-арт, минимализм и концептуализм.

Советская графика в Лондоне: предыстория

Выставка ленинградской литографии в галерее Гросвенор состоялась через два года после масштабной ретроспективы русской и советской живописи в лондонской Королевской академии художеств (1959). В том же году в московском парке Сокольники открылась американская выставка, а в Нью-Йорке — выставка произведений Советского Союза. Ретроспектива 1959 года была призвана продемонстрировать преемственность национальной художественной традиции на протяжении нескольких веков от русской иконы до социалистического реализма. Несмотря на успех у публики, критическая рецепция, представленная, например, в тематическом номере журнала *«The Burlington Magazine»*, носила отпечаток характерного английского снобизма, взгляда как бы свысока. Могло показаться, что местной публике русская живопись может быть интересна как некая экзотика, которая хороша лишь тогда, когда в ней можно увидеть оригинальность этнической традиции. В тех же случаях, когда она следовала общеевропейским художественным канонам, критики нередко трактовали ее как заведомо вторичную. Показательно, что в ряде комментариев имена авторов опускались (указывался лишь номер по каталогу), при этом проводились прямые параллели с английскими художниками, что создавало ложное впечатление подражательности советских мастеров.

Рефреном рецензии в *The Burlington Magazine* стал тезис о том, что советские художники «вознамерились учить англичан реализму» (что было бы замечательно, если бы это было действительно так), однако представленные работы, по мнению редакции журнала, к таковому не относятся. Рецензенты затрудняются с точным определением стиля, но находит в нем черты не лучших образцов европейского искусства XIX – начала XX века, полагая это результатом влияния старых западных журналов, проникавших сквозь «железный занавес». Таким образом, соцреализм парадоксально трактуется как производное западного



3. **Гравюра С.М. Мочалова «Салют»** (1945) на обложке каталога выставки советского графического искусства в Королевской Академии художеств в Лондоне.
1945.
Источник: [10]

4. **Дж. Тревельян. Ленинград**.
1961.
Офорт, акватинта.
49,2 × 39,4.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk

влияния: «Одна картина, датированная 1950 годом (№ 114), выполнена в стиле натуралистической жанровой живописи столетней давности — своего рода слияние [Дэвида] Уилки и прерафаэлитов; можно было бы представить, что ее революционная тематика заслуживает более новаторского исполнения [В. Серов. “Ходоки у Ленина”]. Здесь есть только одна работа, действительно имеющая художественные достоинства: это “Оборона Петрограда” (№ 97), которая могла бы составить конкуренцию полотнам Уиндема Льюиса или даже Леже. Зловещий факт заключается в том, что она была написана в 1928 году, а девятнадцать лет спустя этот замечательный художник [А.А. Дейнека] скатился до банальности “Эстафеты” (№ 98)» [9].

Критический пафос рецензента достигает пика в рассуждениях о принципиальной несовместимости советского художественного метода и современного видения мира: «Мысль о том, что новое видение жизни может быть выражено на изобразительном языке, изобретенном более полувека назад для совершенно других целей, не имеет смысла для западного ума, и трудно понять, какой смысл она может иметь на Востоке [то есть в СССР]. <…> Если художника просят отставать, а публику — не догонять, значит, с искусством нации что-то не так. Возможно, в данный момент в студиях Москвы за закрытыми дверями несколько художников борются с проблемой того, как связать форму с содержанием, из чего однажды может возникнуть что-то странное и интересное. Но мертвая рука официального покровительства искусству в России не дала нам ни малейшего намека на это» [9].

Интересно также и то, что авторы текста, столь неравнодушные к вопросам реализма, были, по всей видимости, критически настроены не только по отношению к советскому искусству, но и к британскому также.

Напомним, что 1950-е годы — это период становления новой «лондонской школы», появления серии «Этюдов к портрету» Фрэнсиса Бэкона, работ Люсьена Фрейда и Р.-Б. Китая; бронзовых фигур Генри Мура и формирования целого поколения новой фигуративной и абстрактной скульптуры. Конец 1940-х – 1950-е годы ознаменованы зарождением британского поп-арта. Однако, обращаясь к источникам той эпохи, мы обнаруживаем парадоксальную ситуацию: в Лондоне с успехом проходит выставка советской живописи,

а ведущие художественные журналы всерьез обсуждают (хотя и с известной долей снобизма), может ли наш реализм быть примером для британских художников.

Что касается советской графики, то ее показы (с заметным участием ленинградских мастеров) проходили в Лондоне и ранее, однако ни один из них не был частной инициативой, в отличие от экспозиции 1961 года. Так, в насыщенный геополитическими событиями период конца 1930-х – середины 1940-х годов в британской столице состоялись «Выставка советского графического искусства» в галерее Блумсбери (1938) и одноименная экспозиция в залах Королевской академии (1945). Обе они были организованы Обществом культурных связей Британского содружества с СССР *(SCR)* при содействии Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Особенно представительной стала выставка 1945 года (57 художников, 162 работы), среди участников которой было немало ленинградцев: И.С. Астапов, Г.С. Верейский, С.М. Мочалов, Н.А. Павлов, А.Ф. Пахомов, Л.Я. Тимошенко, Е.И. Чарушин, С.Б. Юдовин и другие (ил. 3).

В обоих случаях выставки носили подчеркнуто идеологизированный характер. Экспозиции открывались рисунками, гравюрами и литографиями с портретами Ленина, Сталина и героев Советского Союза. В 1945 году была усилена военная тематика, в рамках которой особо выделялись работы объединения «Боевой карандаш», созданные во время блокады Ленинграда. Несмотря на широкий тематический диапазон представленной советской графики, стилистические особенности (в том числе различия московской и ленинградской школ), не зависящие от сюжетного содержания, практически не акцентировались. Подобный подход был типичен для советских выставок, строившихся по нарративному принципу в соответствии с идеологическими установками.

Так, во вступительной статье А.А. Сидорова к каталогу 1945 года с первых строк утверждалась верность реалистическому методу: «…Советское графическое искусство олицетворяет собой современную тенденцию развития русского искусства в целом. <…> Оно сосредоточено на нескольких избранных темах и задачах. Оно реалистично. <…> Он [реализм] коренится в мировоззрении советского человека, в его идеях и эмоциях» [10, p. 3].

В этом же контексте стоит упомянуть и участие Советского Союза во Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе и Венецианской биеннале 1960 года [11; 12]. Это, во-первых, непосредственно предшествовало «триумфу» ленинградской литографии в Лондоне, а во-вторых, характеризовало ситуацию в отечественном искусстве, вступившем в стадию стилистической трансформации.

Поиск новых творческих решений проявился, в частности, в экспозиции лондонской выставки советской книги и периодики (Королевский фестивальный зал, 1960). Как писал в репортаже «Четырнадцать дней в Лондоне» В.Н. Ляхов, «много хорошего было сказано в адрес советских граверов» [13, с. 21], особенно мастеров ксилографии (В.А. Фаворского, А.Д. Гончарова, Ф.Д. Константинова, Е.О. Бургункера, М.И. Пикова). Заслуживает внимания затронутая Ляховым проблема стилистического выбора. С одной стороны, реалистическая направленность советской графики была встречена в целом положительно, поскольку «в Англии уже устали от разговоров о всемогуществе абстрактного искусства и охотнее обсуждают проблемы “предметного” искусства, его место в современности и в будущем» [13, с. 21]. С другой — участникам выставки не раз приходилось слышать, что они мало заботятся о поиске «новых форм», притом что эти новые формы еще не так давно прогрессировали в отечественном искусстве 1920-х годов. «Возвращаясь мысленно к впечатлениям о встречах с англичанами,— писал Ляхов,— я убеждаюсь в том, что они теперь всё чаще определяют степень наших достижений в искусстве мерой советского спутника, мерой наших побед в науке и технике» [13, с. 21]. Действительно, статус Советского Союза как страны великих технических открытий предполагал соразмерное новаторство и в области художественного творчества. Наиболее остро этот «конфликт восприятия» проявился в критической реакции на одну из самых масштабных зарубежных выставок послевоенного периода, прошедшую в 1959 году в залах Королевской академии художеств.

Джулиан Тревельян и аспекты английской литографии

В отличие от экспозиции русской и советской живописи 1959 года, относительно более скромная выставка в *Grosvenor Gallery* получила в 1961 году благожелательные отзывы, о чем свидетельствовали публикации в британских журналах по искусству. Среди них в первую очередь следует выделить статью художника Джулиана Тревельяна, посетившего Советский Союз в августе 1960 года [14]. Всё это происходило не только в русле взаимодействия советского искусства с Западом, но и в контексте эволюции английской печатной графики, ее стилистического развития и социокультурной трансформации.

Печатная графика в Англии опирается на давние традиции, институционализация которых шла параллельно с развитием сферы, именовавшейся в СССР «художественной промышленностью», тогда как в Великобритании для нее использовалось более лаконичное определение — «дизайн».

Во второй половине XIX – начале XX века, на фоне дискуссий о взаимоотношении искусства и промышленности (импульсом к которым стала легендарная выставка 1851 года), после основания «Движения искусств и ремесел» и расцвета графики периода ар-нуво, возникают отдельные творческие группы, специализирующиеся на различных печатных техниках. Среди них выделялись Королевское общество художников-офортистов и граверов *(Royal Society of Painter-Etchers and Engravers*, 1880), Общество граверов цветной печати *(Society of Graver Printers in Colour,* 1909), а также основанный в 1908 году «Сенефельдер-клуб» *(Senefelder Club)*, названный в честь изобретателя литографии И.-А. Зенефельдера. В 1920-е годы в Англии появилось несколько объединений, работавших в техниках ксилографии и линогравюры: Общество цветной ксилографии (*Colour Woodcut Society*), Общество граверов по дереву (*Society of Wood Engravers*), Английское общество граверов по дереву (*English Wood Engraving Society*) и Британская линогравюрная группа (*British Lino-cut Group*). В 1949 году было создано Общество лондонских художников-печатников (*Society of London Painter-Printers*). Росту интереса к гравюре, офорту и литографии способствовало также издание практических руководств, а также публикации в журналах *«The Studio», «The Bookman's», «Print Collector» и «Connoisseur»*. Пик интереса к печатной графике пришелся на 1920-е годы, а затем — на послевоенный период, начиная с 1950-х.

Со времени своего изобретения в конце XVIII века литография широко использовалась в Англии (как и в других странах) в качестве средства массовой печати, а ее творческие возможности получили развитие на рубеже XIX–XX веков благодаря таким мастерам, как Дж. Уистлер, Р.Э. Белл, У. Николсон и Ч. Шеннон. В 1910–1920-е годы активную деятельность развернул лондонский «Клуб Зенефельдера», членами которого были Дж. Пеннелл (президент клуба), Ф. Брэнгвин, О. Джон, У. Ротенштейн и К. Невинсон; среди зарубежных участников — А. Матисс, Т.А. Стейнлен и Ж.-Л. Форен. Примечательно, что последняя выставка объединения (переименованного к тому времени в *Senefelder Group*) прошла в *Arts Council Gallery* в 1961 году — почти одновременно с лондонской экспозицией ленинградских художников.

Послевоенный период был неоднозначным временем для британского эстампа: с одной стороны — «годы строгой экономии, когда издательская индустрия в Великобритании практически исчезла» [15, p. 8], с другой — период моды на литографию как доступную форму искусства. В связи с этим примечателен эпизод начала 1950-х годов. Накануне лондонского Фестиваля Британии (1951) художник Майкл Ротенштейн обратился в Совет по делам искусств с просьбой о выделении гранта для оплаты тиража литографий (своего и коллег — Джона Олдриджа, Эдварда Бодена и Кеннета Раунтри). В поддержке ему отказали на том основании, что ажиотаж в сфере художественной печати якобы уже привел к «литографической лихорадке» (*lithographic fever*) [16]. Подобная риторика свидетельствовала не только об актуальности техники, но и о настороженном отношении властей к ее «политическому» потенциалу, что заставляло чиновников из Совета по делам искусств быть «крайне подозрительными ко всему, что хотя бы немного напоминало о социализме и левых взглядах» [16].

Действительно, в английской литографии того времени были сильны тенденции, напоминавшие о «левых» политических идеях. Эту технику часто рассматривали как инструмент демократизации искусства, учитывая ее потенциал для создания доступных многотиражных изданий. Так, в 1957 году арт-критик Пьер Рув называл литографию «лейбористской партией мира искусства», предвосхищая «тот великий день, когда прекрасное по определению перестанет быть недостижимым» [17]. Характерны и такие определения, как «картины для бедных» или «художественная галерея для бедных» [18], применительно к лондонским выставкам литографии рубежа 1940–1950-х годов, включая экспозиции «Клуба Зенефельдера» и Международной ассоциации художников (*Artists' International Association*). Прослеживается очевидная параллель с идеями, которые еще в 1920–1930-е годы подпитывали развитие литографии в Советском Союзе, о чем в 1933 году говорил художник и искусствовед В.В. Воинов, основатель экспериментальной графической мастерской Ленинградского союза художников: «Цветная оригинальная литография не является новостью. Новость в задаче — сделать ее предметом многотиражного распространения и тем дать новый толчок художественному воспитанию масс» [Цит. по: 1, с. 43].

Среди британских графиков, известных своими «левыми» убеждениями, был и Дж. Тревельян. Как стало известно после смерти художника, за ним пристально следили британские «компетентные органы», что неудивительно: он был «леваком» и «очень радовался своему путешествию по ту сторону железного занавеса во время холодной войны», хотя «нет никаких свидетельств того, что он тогда был коммунистом» [19].

Дж. Тревельян (1910–1988) занялся творческой деятельностью в начале 1930-х годов, когда после обучения на филологическом отделении кембриджского Тринити-колледжа отправился в Париж, где посещал знаменитую студию гравюры «Ателье 17» под руководством Стэнли Уильяма Хейтера. Там Тревельян познакомился

с Пабло Пикассо и Жоаном Миро, влияние которых заметно в его ранних гравюрах. Вернувшись в Англию в середине 1930-х, он принял участие в Международной выставке сюрреалистов (1936) и присоединился к Группе английских сюрреалистов (*English Surrealist Group*). В то же время он был также вовлечен в основанный бывшими студентами Кембриджского университета проект «Массовое наблюдение» (*Mass-Observation*), обращенный к изучению аспектов повседневной жизни британского общества — сейчас бы это назвали «культурной антропологией». После Второй мировой войны Тревельян присоединился к «Лондонской группе» (*London Group*) и с 1950-х начал преподавательскую деятельность: сначала в Школе искусств Челси, затем в Королевском колледже искусств на посту заведующего отделением офорта. Среди его учеников были будущие звезды *contemporary art* Дэвид Хокни и Р.Б. Китай, известный мастер офорта Норман Экройд. Обладая литературным даром, Тревельян опубликовал книги «Художник и его мир: путеводитель для молодого человека» (*The artist and his world: a young person's guide*, 1960) и «Офорт: современные методы глубокой печати» (*Etching, modern methods of intaglio printmaking*, 1963).

В 1965 году Тревельян стал одним из основателей лондонского Совета граверов (*Printmakers' Council*), а в 1986–1987 годах был удостоен звания почетного члена (*Senior Fellow*) Королевского колледжа искусств и действительного члена Королевской академии художеств. Особый интерес художника вызывали «места» (*places*): многие его работы в печатной графике представляют собой своеобразные травелоги, путевые зарисовки, фиксирующие географические локации. Так, на рубеже 1950–1960-х годов он принял участие в проекте *St George's Gallery Prints*, в рамках которого выполнил офортный цикл по мотивам путешествия на Мальту (1959) и заглавный лист для альбома литографий преподавателей и недавних студентов Королевского колледжа искусств «От Уоппинга до Виндзора» (*Wapping to Windsor*, 1960). Посещение СССР нашло отражение в серии цветных офортов («Ленинград», «Москва», «Новгород» и др.) (ил. 4), а также в опубликованных в журнале «*The Studio*» размышлениях о посещении литографской мастерской ЛОСХа.

В статье «Русское искусство для западных коллекционеров» Тревельян пишет, что поначалу ему было непросто найти контакты в советской творческой среде, однако «с помощью нашего английского друга в Москве» и «милой девушки из Интуриста» [14, p. 209] он и его супруга, художница Мэри Федден, встретились с членами ленинградского Союза художников. С ними британские мастера быстро нашли точки соприкосновения, обсуждая специфику печатной графики и общие вопросы искусства.

В поисках стилистики — между соцреализмом и «фигуративом»

Тревельян вспоминает и о советской выставке 1959 года, впечатления от которой были для него настолько сильны (в негативном смысле), что он с большим опасением ожидал увидеть в Ленинграде нечто подобное. «Однако мне не стоило беспокоиться,— пишет он,— показанные нам листы, в основном литографии, с некоторыми офортами и гравюрами на дереве, почти все были яркими и живописными» [14, p. 209]. Впрочем, эта яркость и живописность сразу же напомнили ему некоторых известных французских художников. Это неудивительно, ведь, по мнению автора, «Матисс оказал такое живительное влияние на Россию, поскольку… все его лучшие картины находятся в музеях Ленинграда и Москвы» [14, p. 209]. При этом Тревельян отмечает, что советская публика совершенно не осведомлена о происходящем в мировом искусстве. «Одним из художников,— пишет он,— был пожилой человек, который до войны жил в Париже и знал Цадкина и других парижан. Такие люди редки в России, и я полагаю, что их более широкий кругозор представляет большую ценность для тех, с кем они общаются» [14, p. 209]. Вероятно, этим «пожилым человеком» был 70-летний Натан Альтман, о котором британский гость ничего не знал и даже не удосужился записать его имя.

В показанных Тревельяну работах почти ничего не напоминало о соцреализме; могло даже показаться, что их «визуальный язык» — тот же, на котором «говорят», например, в Лондоне или Париже. Среди ленинградских графиков он выделяет следующих: «Некоторые из самых сильных работ принадлежат художнику по фамилии Ведерников, но были также листы некоего Вихарева [*one Vikharev*], в основном пейзажи Ленинграда зимой, которые, возможно, звучали с особенным русским акцентом, с легкой ностальгией». Также он замечает, что «некоторые иллюстрации художника Каплана к еврейским текстам носили откровенно экспрессионистский характер и чем-то напоминали Руо в одном из его мрачных иератических настроений» [14, p. 209]. Однако при общем положительном отношении в тексте очевидны критические нотки и менторский тон, выдающие предубеждение английского художника, для которого русское искусство в принципе малоинтересно, но его задевают любые нюансы, касающиеся европейского искусства и особенно английского. Так, Тревельяна приятно удивило, что его ленинградские коллеги осведомлены о творчестве некоторых современных английских

художников (незадолго до его визита в СССР прошли выставки британского искусства в Ленинграде и Москве), что, впрочем, прокомментировано им в том же насмешливом ключе: «Когда я сказал некоторым из них, что Джек Смит теперь пишет почти абстрактные картины, они выразили такое огорчение, словно их покинул друг» [14, p. 209]. Это «предубеждение против абстракции имеет глубокие корни, хотя мы встречали и менее доктринерскую реакцию» [14, p. 211].

Тревельян, выразивший в целом симпатию к ленинградским художникам, с которыми он нашел общий язык, проявляет при этом скорее настороженное отношение к советскому искусству в целом. По всей видимости, это было продиктовано идеологическими причинами, так же как и предубеждение советских художников против абстракционизма.

Схожее мнение выражено и в других публикациях, приуроченных к выставке ленинградской литографии в Лондоне, в частности в тексте Ричарда Ретлоу (журнал «*Connoisseur*»). Его статья начинается с пространного рассуждения о том, что не стоит «обсуждать прискорбные обстоятельства, лежащие в основе разочарования, часто выражаемого в Лондоне по поводу произведений ныне живущих русских художников и скульпторов, которые Западу было разрешено увидеть» [20, p. 270]. Ретлоу выделяет трех ленинградских художников, в работах которых «техническое мастерство сочетается с непосредственной чистотой творческой работы» [20, p. 270]: Анатолия Каплана («сильная игра света и тени»; ил. 5), Бориса Ермолаева («блестящее использование цвета»; ил. 6) и Александра Ведерникова («сила линии, цвета и композиции»).

Притом что авторы процитированных текстов закономерно сравнивают Каплана с Шагалом, а Ведерникова — с Матиссом, это не умаляет ценности их работ. Благодаря лондонской выставке они были приобретены Музеем современного искусства в Нью-Йорке (MoMA), а также художественными музеями Цинциннати и Филадельфии (PMA). Так, в ежегодном отчете PMA за 1960–1961 годы упоминаются литографии «художников из ленинградских мастерских, таких как Латаш, Ведерников, Матюх [указано “*Matiuk*”], Неменова» [21, p. 100], с комментарием о схожести их работ с произведениями Дега, Боннара и Матисса. Автор этих строк Карл Цигроссер, куратор отдела гравюры и рисунка музея в Филадельфии, был одним из организаторов выставки русской графики (1941), подаренной музею Американо-русским институтом (*American Russian Institute*). Интересно, что в тексте, написанном им по тому случаю, практически нет сравнительных характеристик: «Русская школа всегда имела свой собственный стиль, независимый от других национальных школ в двадцатом веке. Это было верно поколение назад, это верно и сегодня» [22]. Таким образом,

5. **А.Л. Каплан. Хава. Из альбома по мотивам повести Шолом-Алейхема «Тевье-молочник»**. 1957–1961. Автолитография. 62 × 46,5 (лист); 39,5 × 30,7 (оттиск). Источник: [20, p. 270]

6. **Б.Н. Ермолаев. Начало игры. Из серии «Стадион»**. 1957. Цветная литография. 43,7 × 60,3 (лист); 36,4 × 52,4 (оттиск) Источник: [20, p. 271]

в 1941 году русская (советская) графика представлялась абсолютно оригинальной, а через двадцать лет, в 1961 году, стала восприниматься как доказательство влияния западного модернизма.

Подаренная в 1941 году музею в Филадельфии коллекция в первую очередь включала в себя ксилографии и линогравюры многих известных мастеров отечественной графики первой половины столетия (литографию в основном представляли ленинградцы: Ю.А. Васнецов, А.В. Каплун, К.И. Рудаков, Н.А. Тырса, Е.И. Чарушин и др.). Одновременно с ними в PMA демонстрировались произведения из личной коллекции вице-председателя художественного комитета Американо-русского института Кристиана Бринтона, который написал для «Бюллетеня Филадельфийского музея» текст под названием «Суть советского графического искусства». По поводу особого своеобразия московской или ленинградской школ там ничего не сказано, зато сделан комплимент книжной иллюстрации с ее «внутренним веризмом, который так характерен для славянского интерпретативного сознания». «В сочетании с исключительно высоким уровнем технического совершенства именно это особое качество,— подчеркивает К. Бринтон,— позволяет современной советской графической продукции занимать особое место в мировом искусстве» [23].

Симптоматично, что за прошедшие двадцать лет — с начала 1940-х до начала 1960-х — утверждения о «собственном стиле» и «особом месте» советской графики сменились поиском в ней зарубежных аналогий, которые бы могли указать, что и в условиях господства соцреализма существует искусство, достойное внимания.

В то же время, если обратиться к тексту каталога выставки литографий 27 советских художников 1961 года (его написал по заказу Эрика Эсторика лондонский арт-критик Теренс Маллали), мы увидим там немало высокопарных выражений, лестных для национального чувства. Хотя и здесь проскальзывают не самые приятные намеки на «зимнюю выставку 1959 года в Королевской академии» и «одну предыдущую выставку русской печатной графики совсем иного рода», в сравнении с которыми настоящая экспозиция должна была развеять «некоторые предрассудки» [24].

«Большинство из нас,— пишет Маллали,— кто посетил Советский Союз в последние годы, пришли к выводу, что некоторые из лучших работ, созданных русскими художниками, относятся к области печатной графики» [24]. На то есть свои закономерные причины: «То, что графическое искусство сегодня процветает в России, неудивительно. От Репина, который, если бы его рисунки были известны на Западе, был бы общепризнан блестящим рисовальщиком [sic!], до работ тех, кто был связан с “Миром искусства” <…> графическое искусство в России имело своих выдающихся представителей. Связь с этими традициями обеспечивают некоторые из тех, кто включен в эту выставку…» [24]. Среди представленных авторов, по его мнению, лучшим является А.Л. Каплан. Также выделены Ю.А. Васнецов (указан как *Veznezov*), Г.М. Неменова и А.С. Ведерников. Последний отмечен специфическим, хотя и закономерным образом: «Еще один интересный момент заключается в том, что Ведерников явно многому научился у Матисса. <…> То, что Матисс повлиял на современных русских художников, может быть только к лучшему» [24].

Навязчивая идея о влиянии известных французских художников (в частности, Матисса) базировалась на знании о том, что в Ленинграде и Москве хранятся их лучшие работы из бывших частных коллекций Щукина и Морозова. В то же время в акцентировании факторов заимствования и интерпретации сказывалась и болезненная черта британского арт-сообщества, которое на протяжении многих лет само «переваривало» влияние «континентального» искусства, в основном французского.

Кульминацией этой рецептивной риторики стала статья известного английского литератора и критика Хораса Шиппа в лондонском журнале «*Apollo*» под названием «Графическое искусство из СССР». В ней в возвышенной интонации говорилось о выдающемся историческом значении того, что в ином случае было бы обычной галерейной выставкой: «Эта экспозиция, организованная Эриком Эсториком,— не просто показ ста пятидесяти очаровательно раскрашенных и очень привлекательных литографий <…>, это событие общественного значения и своего рода веха в истории современной европейской культуры. <…> Это ломка льда: часть того огромного движения духа, название которому дала повесть Ильи Эренбурга “Оттепель”; часть того урегулирования напряженности в отношениях, которое по природе вещей всегда должно происходить между художником и тоталитарным обществом» [25, p. 156].

Высокая оценка мотивируется тем, что графика ленинградских художников была представлена в Лондоне не по государственному решению, а благодаря частной покупке для экспонирования и возможной перепродажи (в СССР такую операцию назвали бы спекуляцией). Также Х. Шипп подчеркивает, что в привезенных в Англию работах практически нет никакой пропаганды, и, хотя эти произведения можно отнести к фигуративному искусству, в них нет того «социального реализма» (*social realism*) [25, p. 156], который в последние десятилетия доминировал в советском искусстве.

7. **А.С. Шендеров. Балерина, смотрящая вниз**. 1959. Литография. 60,8 × 44,2. Источник: [5, с. 200]

8. **А.Н. Якобсон. Букет маргариток**. 1957. Цветная автолитография. 31 × 22. Источник: А.Н. Якобсон. Комплект — 8 открыток, автор сопр. текста А. Аль. Л.: Советский художник, 1967

Особенно примечательна та часть статьи, где Х. Шипп пишет об отдельных художниках: это своеобразная мифология, в чем-то наивная, а в чем-то тенденциозная. Так, автор утверждает, что литографии Анатолия Каплана пользуются в СССР огромным успехом и приобретаются музеями по всей стране, поэтому их появление на выставке в Лондоне закономерно. Работы Александра Шендерова (автолитографии «Балерина», «Балерина перед зеркалом», «Две балерины» и др.) напоминают о том, что балет в России занимает исключительное место (ил. 7). «Уроженец Нижнего Новгорода» Александр Ведерников специализируется на лирических образах русских городов и национального быта; его «Натюрморт с бандурой», хотя и напоминает живопись Ж. Брака, но еще больше вызывает ассоциации с расписными игрушками и утварью, которые художник наблюдал на сельских рынках в детстве. Другой пример «с особенно русским качеством декоративности» — Александра Якобсон, чей «Букет маргариток» воплощает «всё, что мы думаем о Старой России» [25, p. 157] (ил. 8).

Относительно тенденциозности характерно, что при первых признаках повествовательности и сюжетности в представленных работах Х. Шипп сразу же вспоминает о пресловутом «*social realism*», который сохраняется даже после оттепельной «ломки льда». Мишенями критики вдруг становятся работы Валентина Курдова («Похороны партизана») и Бориса Ермолаева («Сенокос»), в которых пристальный взор британского арт-критика распознает «пропагандистскую функцию искусства». Но, несмотря на отдельные моменты,— резюмирует Х. Шипп,— «мы приветствуем озорное проявление [*gay manifestation*] русского духа в эстампах, которые приехали к нам от этого союза художников, <…> их очаровательный колорит и превосходные композиционные качества…» [25, p. 157].

Принимая во внимание данную критическую реакцию, стоит заметить, что диапазон представленных на выставке работ был достаточно широк и, судя по всему, не всегда отвечал логике экспонирования «русского искусства для западных коллекционеров». В то же время это разнообразие сюжетных и стилистических решений отражало сам феномен ленинградской «школы» литографии, развивавшейся в стенах небольшой экспериментальной мастерской Союза художников.

Выводы и заключение

Итак, мы рассмотрели некоторые примеры рецепции произведений мастеров ленинградской «школы» литографии в период ее показа в Лондоне в 1961 году. Выделим основные моменты, характеризующие сложившуюся ситуацию.

Во-первых, контекст репрезентации. Работы ленинградских художников экспонировались в Лондоне в период высоких ожиданий от Советского Союза: «оттепель», мирный космос, возобновление контактов с Западом. Новый виток конфронтации начался после возведения в августе того же года Берлинской стены, что произошло вскоре после закрытия выставки в *Grosvenor Gallery*. В дальнейшем (вплоть до перестройки) советское искусство уже мало интересовало западную арт-критику. То, что в ненадолго приоткрытое «окно» попали именно мастера ленинградской «школы» литографии, было случайностью, в которой вместе с тем прослеживался элемент закономерности. Случайной была сама возможность, за которую интуитивно ухватился предприимчивый Эрик Эсторик: в то время Советскому Союзу было выгодно представить на Западе свое «разрешенное», но не вполне официальное искусство — то, что на Западе назвали бы *figurative art*. На роль такого «человеческого лица» советской культуры идеально подходила экспериментальная литографская мастерская в Ленинграде, где в то время работали уже немолодые художники, прошедшие в 1920-е годы школу авангарда, но не ставшие ни радикальными авангардистами, ни типичными представителями соцреализма.

Во-вторых, показателен характер реакции английской критики, искавшей в ленинградской литографии аналогии в западном искусстве (Матисс, Боннар, Дега и др.), а также политизированный взгляд на сюжетные мотивы (например, в работах В.И. Курдова и Б.Н. Ермолаева), из-за чего в оценке художественных качеств прослеживается очевидная предвзятость. В том же смысле характерно, что в откликах на лондонскую выставку русской и советской живописи 1959 года она представала прежде всего декларацией соцреализма, хотя, по идее, должна была демонстрировать преемственность в истории отечественного искусства, где соцреализм являлся бы относительно новым этапом.

В-третьих, субъективность индивидуальной реакции синтезируется с идеологической конъюнктурой: при предвзятом отношении к тематическим литографиям выделяются те, в которых сюжетная сторона формализуется, а на первый план выходят декоративные, «дизайнерские» качества и стилистическая схожесть с «парижской школой», что было близко и понятно художникам, критикам и коллекционерам в Лондоне 1961 года.

Нельзя не согласиться с тем фактом, что выставка 1961 года в Лондоне впервые открыла западной публике феномен ленинградской литографии, однако этот показ, как и его успех, остался единичным событием. Интерес западной аудитории к русской культуре был и остается обусловлен политическими мотивами — и тогда, и сегодня. Было бы наивно полагать, что признание отечественного искусства возможно в отрыве от общеполитических процессов. Стоит признать, что восприятие западного искусства в России (включая его искусствоведческую интерпретацию) традиционно менее ангажировано по сравнению с тем, как отечественная живопись, скульптура и графика оцениваются на Западе.

Так, случайная выставка ленинградской графики в Лондоне в 1961 году стала своего рода легендой, осмысление которой до сих пор позволяет наглядно увидеть глубокие проблемы и противоречия общего характера.

Список источников

1. Козырева Н.М. Ленинградская станковая литография, 1933–1963. Из истории экспериментальной графической мастерской ЛОСХа : каталог выставки. Ленинград: Государственный Русский музей, 1986. 148 с.
2. Козырева Н.М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930-е – 1960-е годы (на материале экспериментальной графической мастерской ЛОСХ) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 1994. 24 с.
3. Кононихин Н.Ю. Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век. СПб.: НП-Принт, 2021. 360 с.
4. Кононихин Н.Ю. Триумф ленинградской литографии. Лондон – Нью-Йорк – 1961 // Ленинградская литография. Место встречи / сост. Н.Ю. Кононихин. СПб.: [б. и.], 2017. С. 11–22.
5. Ленинградская литография. Место встречи / сост. Н.Ю. Кононихин. СПб.: [б. и.], 2017. 216 с.
6. Шток М.Ф. Ленинградская экспериментальная литографская мастерская и культурная дипломатия в 1960-х годах // Ленинградская литография. Место встречи / сост. Н.Ю. Кононихин. СПб.: [б. и.], 2017. С. 23–36.

7. Anatoli Kaplan: Lithographs, 22nd Nov. – 31st Dec. 1961. London: Grosvenor Gallery, 1961. P. 1.
8. Кизельватер Г.Д. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с.
9. Soviet painting at the Royal Academy / Editorial // The Burlington Magazine. 1959. Vol. 101. № 671: Russian art and artistic activity in the U.S.S.R. P. 43.
10. Exhibition of Soviet graphic art collected by VOKS: [Royal Academy of Arts, London, January 26th – March 18th, 1945] / foreword by A.A. Sidorov. London: Royal Academy of Arts, 1945. 32 p.
11. Гончаров А.Д. На Всемирной выставке в Брюсселе // Творчество. 1958. № 7. С. 5–7.
12. Горяинов В.В. 30-я биеннале // Творчество. 1960. № 10. С. 22.
13. Ляхов В.Н. Четырнадцать дней в Лондоне // Творчество. 1960. № 5. С. 21.
14. Trevelyan J. Russian art for Western collectors // The Studio. 1961. Vol. 101. № 818. P. 208–213.
15. Rose A. Foreword // Out of print: British printmaking 1946–1976 : exhibition catalogue / comp. B. Robertson. London: The British Council (Visual Arts Publications), 1994. P. 3–8.
16. Clegg M. Introduction // Clegg M. Lithographic fever: Britain's mid-century print-boom : extended catalogue, 29th May – 31st Oct. 2021. Saffron Walden: Fry Art Gallery, 2021. P. 1–13.
17. Rouve P. Art Equality // Art News and Review. 1957. 21st December. P. 2.
18. Clegg M. 'The poor man's picture gallery': an enquiry into artists' printmaking and print images in the cultural and political context of post-war Britain, 1945–60: a thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy. Birmingham: University of Birmingham, 2021. 480 p.
19. Бейли М. Как Джулиан Тревельян угодил в шпионы // The Art Newspaper Russia. 2015. № 1. С. 30.
20. Retlaw R. The vitality of Leningrad lithographers // Connoisseur. 1961. Vol. CXLVII. № 594. P. 270–271.
21. Zigrosser C. Department of prints and drawings // Philadelphia Museum of art bulletin. 1961. Vol. 56. № 270, Annual Report, 1960–1961. P. 98–100.
22. Zigrosser C. Foreword // Philadelphia Museum bulletin. 1941. Vol. 37. № 191. Part 2. Contemporary Russian graphic art. P. 3.
23. Brinton Ch. The essence of Soviet graphic art // Philadelphia Museum bulletin. 1941. Vol. 37. № 191. Part 2. Contemporary Russian graphic art. P. 4–5.
24. Mullaly T. Introduction // Lithographs by twenty-seven Soviet artists : catalogue of exhibition, May 9 – June 10, 1961. London: Grosvenor Gallery, 1961. P. 3.
25. Shipp H. Graphic Art from USSR // Apollo. 1961. Vol. 73. № 5. P. 156–157.

References

1. Kozyreva, N.M. (1986) *Leningrad easel lithography, 1933–1963. From the history of the LOSKh experimental graphic workshop* [Exhibition catalogue]. Leningrad: State Russian Museum. (In Russ.)
2. Kozyreva, N.M. (1994) *Formation and development of the artistic principles of the Leningrad print in the 1930s – 1960s (based on the materials of the LOSKh experimental graphic workshop)*. Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
3. Kononikhin, N.Yu. (2021) *Leningrad school of lithography. A century-long journey*. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
4. Kononikhin, N.Yu. (2017) 'The triumph of Leningrad lithography. London – New York – 1961', in Kononikhin, N.Yu. (ed.) *Leningrad lithography: meeting place*. Saint Petersburg: s. n., pp. 11–22. (In Russ.)
5. Kononikhin, N.Yu. (ed.) (2017) *Leningrad lithography: meeting place*. Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
6. Shtok, M.F. (2017) 'Leningrad experimental lithographic workshop and cultural diplomacy in the 1960s', in Kononikhin, N.Yu. (ed.) *Leningrad lithography: meeting place*. Saint Petersburg: s. n., pp. 23–36. (In Russ.)
7. Ehrenburg, I. (intr.) (1961) *Anatoli Kaplan: Lithographs* [Exhibition catalogue]. London: Grosvenor Gallery.
8. Kizelvater, G.D. (2018) *Time of hopes, time of illusions. Problems of the history of Soviet unofficial art. 1950–1960s. Articles and materials*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)
9. Editorial (1959) 'Soviet painting at the Royal Academy', *The Burlington Magazine*, 101(671), p. 43.
10. Royal Academy of Arts (1945) *Exhibition of Soviet graphic art collected by VOKS: [Royal Academy of Arts, London, January 26th – March 18th, 1945]*. Foreword by A.A. Sidorov. London: Royal Academy of Arts.
11. Goncharov, A.D. (1958) 'At the World Exhibition in Brussels', *Tvorchestvo = Creativity,* (7), pp. 5–7. (In Russ.)
12. Goryainov, V.V. (1960) 'The 30th Biennale', *Tvorchestvo = Creativity,* (10), p. 22. (In Russ.)
13. Lyakhov, V.N. (1960) 'Fourteen days in London', *Tvorchestvo = Creativity,* (5), p. 21. (In Russ.)

14. Trevelyan, J. (1961) ‘Russian art for Western collectors’, *The Studio*, 101(818), pp. 208–213.
15. Rose, A. (1994) ‘Foreword’, in Robertson, B. (comp.) *Out of print: British printmaking 1946–1976* [Exhibition catalogue]. London: The British Council (Visual Arts Publications), pp. 3–8.
16. Clegg, M. (2021) ‘Introduction’, in Clegg, M. (ed.) *Lithographic fever: Britain’s mid-century print-boom: extended catalogue, 29th May – 31st Oct. 2021*. Saffron Walden: Fry Art Gallery, pp. 1–13.
17. Rouve, P. (1957) ‘Art Equality’, *Art News and Review*, 21 December, p. 2.
18. Clegg, M. (2021) *‘The poor man’s picture gallery’: an enquiry into artists’ printmaking and print images in the cultural and political context of post-war Britain, 1945–60*. PhD thesis. Birmingham: University of Birmingham.
19. Bailey, M. (2015) ‘How Julian Trevelyan ended up as a spy’, *The Art Newspaper Russia,* (1), p. 30. (In Russ.)
20. Retlaw, R. (1961) ‘The vitality of Leningrad lithographers’, *Connoisseur*, 147(594), pp. 270–271.
21. Zigrosser, C. (1961) ‘Department of prints and drawings’, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 56(270), 1960–1961, pp. 98–100.
22. Zigrosser, C. (1941) ‘Foreword’, *Philadelphia Museum Bulletin*, 37(191, Part 2), p. 3.
23. Brinton, Ch. (1941) ‘The essence of Soviet graphic art’, *Philadelphia Museum Bulletin*, 37(191, Part 2), pp. 4–5.
24. Mullaly, T. (1961) ‘Introduction’, in *Lithographs by twenty-seven Soviet artists: catalogue of exhibition, May 9 — June 10, 1961*. London: Grosvenor Gallery, p. 3.
25. Shipp, H. (1961) ‘Graphic Art from USSR’, *Apollo*, 73(5), pp. 156–157.

Информация об авторе

Котломанов Александр Олегович, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Российская Федерация, kotlomanov@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-1917-2510, SPIN-код (Science Index): 1641-7065.

Information about the author

Alexander Olegovich Kotlomanov, Cand. Sc. (Art History), Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Saint Petersburg, Russian Federation, kotlomanov@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-1917-2510, SPIN-code (Science Index): 1641-7065.

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

Статья поступила в редакцию 16.02.2026; одобрена после рецензирования 03.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was received by the editorial board on 16 February 2026; approved after reviewing on 03 April 2026; accepted for publication on 06 April 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 230–241. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 230–241. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036(47+57)“1933”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.014

Трансформация отечественной художественной деятельности в 1933 году (на материалах Ленинграда и Иркутска)

Лисицина Яна Юрьевна

Иркутский государственный университет, Иркутск, Российская Федерация
vaslis@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3547-587X, SPIN-код (Science Index): 8094-6233

Аннотация. Статья посвящена анализу трансформации художественной деятельности и институционализации советского искусства. Цель исследования — выявить механизмы конкретизации идеологических установок в художественной среде в 1933 году. Актуальность работы обусловлена необходимостью уточнения процессов становления советской художественной системы на уровне локальных практик, а не только общегосударственных решений. Научная новизна заключается в сопоставительном анализе материалов Ленинграда и Иркутска за 1933 год, что позволяет рассматривать этот период как самостоятельный этап формирования советской художественной модели.

Показано, каким образом в системе «центр — периферия» формировалась художественная практика на институциональном и дискурсивном уровнях, что сопровождалось трансформацией условий и способов творческой деятельности. В рамках этого процесса происходило содержательное наполнение идеологических установок, приведшее к становлению универсальной, иерархически организованной художественной модели. Анализ сосредоточен на двух культурных событиях 1933 года в Ленинграде и Иркутске, различающихся по формату и масштабу, но включенных в единый процесс. Это позволяет проследить реализацию государственного курса в области искусства в различных социокультурных и территориальных условиях.

Источниковую базу исследования составляют архивные материалы ЦГАЛИ Санкт-Петербурга и ЦДНИ ГАИО (Иркутск). Теоретико-методологическую основу образуют концепция поля культурного производства П. Бурдьё и анализ режимов истины М. Фуко, а также работы М. Мееровича, в которых художественная сфера рассматривается в контексте распределения ресурсов и институционального регулирования. Учитываются исследования по истории советского искусства, в которых обозначены общие принципы его институционализации, однако их реализация в региональных условиях остается недостаточно изученной. Установлено, что в 1933 году трансформация художественной деятельности носила не только организационный, но и нормативный характер: формировалась система профессиональных требований, критериев и механизмов признания. Критерии оценки смещаются от эстетических оснований к процедурам официального одобрения, где мастерство соотносится с тематикой и трактовкой образа, определяемыми идеологическими и организационными требованиями. Выявлено, что формирование советской художественной модели сопровождалось переходом от относительной автономии художественного поля к режиму внешнего регулирования, при этом универсализация сочеталась с различиями между центром и периферией. Обосновано, что 1933 год следует рассматривать как самостоятельный этап

© Лисицина Я.Ю., 2026

становления советской художественной системы, связанный с практической реализацией и закреплением новых нормативных установок.
Ключевые слова: советское изобразительное искусство, институционализация, советская художественная система, трансформация художественной деятельности, Ленинград, Иркутск, региональные художественные практики, Союз советских художников, соцреализм

Финансирование: исследование выполнено при поддержке Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (АИС).

Для цитирования: Лисицина Я.Ю. Трансформация отечественной художественной деятельности в 1933 году (на материалах Ленинграда и Иркутска) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 230–241. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.014.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1307.

Original article

Transformation of artistic activity in the USSR in 1933 (based on materials from Leningrad and Irkutsk)

Yana Yu. Lisitsina

Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation
vaslis@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3547-587X, SPIN-code (Science Index): 8094-6233

Abstract. The article examines the transformation of artistic activity and the institutionalization of Soviet art at the local level. The aim of the study is to identify the mechanisms through which ideological directives were concretized within the artistic milieu in 1933. The relevance of the research lies in the need to clarify the processes by which the Soviet artistic system took shape within local practices, rather than solely through nationwide decisions. The novelty of the study consists in a comparative analysis of materials from Leningrad and Irkutsk from 1933, which makes it possible to treat this year as a distinct stage in the formation of the Soviet artistic model. The paper demonstrates how artistic practice was shaped within the 'centre — periphery' system at both institutional and discursive levels, accompanied by changes in the conditions and modes of artistic activity. Within this process, ideological directives acquired concrete content, leading to the emergence of a universal and hierarchically organized artistic model. The analysis focuses on two cultural events of 1933 in Leningrad and Irkutsk, differing in format and scale but embedded in a single process, allowing one to trace the implementation of state cultural policy in different territorial contexts.
The source base consists of archival materials from the Central State Archive of Literature and Art in St. Petersburg and the Center for Documentation of Contemporary History of the Irkutsk Region. The theoretical and methodological framework draws on the approaches of Pierre Bourdieu (the concept of the field of cultural production) and Michel Foucault (analysis of regimes of truth), as well as the works of Mark Meerovich, which consider the artistic sphere in terms of resource distribution and institutional regulation. Existing scholarship on the history of Soviet art is taken into account to outline the general principles of its institutionalization; however, their realization in regional contexts remains insufficiently studied.
It is established that in 1933 the transformation of artistic activity was not only organizational but also normative: a system of professional requirements, evaluative criteria, and mechanisms of recognition was formed, linked

to the organizational structure of artistic life. The principles of evaluation shifted from aesthetic grounds to procedures of official recognition, where artistic mastery was correlated with subject matter and the treatment of imagery as determined by ideological and organizational demands. The formation of the Soviet artistic model was accompanied by a transition from the relative autonomy of the artistic field to a regime of external regulation, while in practice, universalization coexisted with differences between the centre and the periphery. It is argued that 1933 should be regarded as a distinct stage in the development of the Soviet artistic system, associated with the implementation and consolidation of new normative principles.
Keywords: Soviet fine arts, institutionalisation, Soviet artistic system, transformation of artistic activity, Leningrad, Irkutsk, regional artistic practices, Union of Soviet Artists, socialist realism

Acknowledgments: the study was supported by the Association of Art Critics and Art Historians (AIS).

For citation: Lisitsina, Ya.Yu. (2026) 'Transformation of artistic activity in the USSR in 1933 (based on materials from Leningrad and Irkutsk)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 230–241. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.014. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1307. (In Russ.)

Введение

Художественная жизнь в СССР начала 1930-х годов характеризовалась глубокой перестройкой и формированием новых организационных и нормативных механизмов профессиональной деятельности. Актуальность исследования обусловлена необходимостью их изучения и уточнения не только на уровне общегосударственных решений, но и в локальных условиях конкретной художественной среды. Проблематика трансформации советского искусства этого периода получила развитие в работах В. Манина, И. Голомштока, Б. Гройса, Б. Иогансона, Г. Янковской и других исследователей. Несмотря на значительный корпус тематической литературы, посвященной становлению советского искусства, недостаточно проработан вопрос о том, как именно в 1933 году менялись принципы художественной оценки и происходило производство критериев профессионального признания в конкретных практиках художественной деятельности.

Для анализа проблемы привлекаются подходы, раскрывающие процесс с разных сторон: концепция поля культурного производства Пьера Бурдьё позволяет рассмотреть художественную среду как пространство борьбы за право определять критерии оценки и профессионального признания; работы Марка Мееровича соотносят этот процесс с механизмами государственного распределения ресурсов, а подход Мишеля Фуко дает возможность проанализировать способы его закрепления в рамках «режима истины» [1, с. 206]. Связка «дискурс — институции» прослеживается в микроисторическом анализе при сопоставлении центра и периферии, что позволяет показать механизмы трансформации вне линейной модели «внедрения сверху» и выявить различия в способах включения художников в систему новых требований.

Исследование обращается к началу 1930-х годов — периоду резкого организационного и эстетического перелома и ускоренного переустройства художественной жизни, соответствовавшему второму этапу реконструкции, начало которого связывается с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» [2, с. 399]. Последующие месяцы стали фазой первичной реализации принятых решений, поэтому именно 1933 год является ключевым для понимания динамики происходивших процессов. Внимание к нему обусловлено не хронологическим удобством, а репрезентативностью последствий культурной политики: после многолетней борьбы течений отечественный художественный мир столкнулся с директивно заданной необходимостью заново определить задачи и методы своей деятельности. В это время усиливается нормативное закрепление искусства в рамках проекта социалистической модернизации, что сопровождалось переходом к режиму внешнего нормативного регулирования. Однако формирование системы, замкнутой в моноформу Союза советских художников, разворачивалось неравномерно: в масштабах страны это проявлялось как дихотомия «центра» и «периферии» и выражалось в асимметрии темпов и способов внедрения новой организационной модели.

Ленинград и Иркутск в ранней фазе советской художественной политики

Аналитическим срезом исследования выступают два мероприятия первой половины 1933 года, объединившие значительное количество мастеров и ставшие площадками для профессиональных дискуссий. Источниковую базу составляют стенограммы выездного заседания Президиума Союза

работников искусств (РАБИС) совместно с Союзом советских художников, проходившего в Ленинграде 26[1], 29 января и 2 февраля 1933 года и посвященного обсуждению выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Вторым важным источником служат документы Первой краевой конференции художников Восточно-Сибирского края, состоявшейся в Иркутске с 10 по 13 апреля 1933 года.

Выбор Ленинграда и Иркутска обусловлен их различным институциональным статусом и положением в художественной системе: первый выступает ключевым центром культурной жизни страны, второй — пространством адаптации и практической реализации формируемых установок. Обращение к ленинградскому материалу продиктовано концентрацией и публичной артикуляцией художественных процессов; дискуссии здесь рассматриваются как формы регуляции художественного поля, в рамках которых формулировались новые требования к мастеру, тематике и творческой идентичности. Включение иркутского компонента позволяет выявить специфику институциональных изменений вне крупнейших центров. Сибирская конференция не является лишь вторичным отражением «центральных» процессов — она представляет собой самостоятельную среду артикуляции нормативных требований и профессиональных ожиданий, демонстрируя перенос нормативных решений в практическую плоскость на удаленной территории.

Ленинградский материал дает предельно ясную рамку на уровне организации события. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет» проходила в Русском музее с ноября 1932 года. Ее подготовка была поручена П. Нерадовскому, Н. Добычиной и Н. Пунину, который убедил руководство музея «организовать выставку-ретроспективу революционного искусства»; за оформление залов отвечал Б. Щуко [3, с. 256–257]. Несмотря на то что экспозиция открылась уже после постановления ЦК ВКП(б) о роспуске художественных группировок, на ней были представлены все направления — от реалистов (АХРР) до авангарда. Складывалось «…впечатление “гражданского мира” и благодати, господствующих будто бы на фронте советского изобразительного искусства. Над выставкой реял ветерок либерализма» [4, с. 59]. Однако «мира и благодати» в январско-февральских дискуссиях 1933 года как раз не наблюдалось: жесткая полемика, вызванная идеологическими и организационными противоречиями, фиксировала переход от простой демонстрации достижений к их нормативной интерпретации. Границы обсуждения с самого начала были расширены: искусствовед Л.И. Пумпянский, выступавший первым, подчеркнул, что речь пойдет не столько о выставке, сколько о состоянии всего «изофронта» на основе ее материалов [5, л. 3].

В Иркутске, ставшем столицей Восточно-Сибирского края, положение в художественной сфере кардинально отличалось от ситуации в крупнейших культурных центрах: требовалось не столько объединение и реформирование уже существующей среды, сколько ее фактическое создание. Удаленность от столицы и европейских культурных путей, суровые природно-экономические условия и отсутствие устойчивых профессиональных связей препятствовали консолидации творческих сил региона: «Можно безошибочно утверждать, что к 1932 году никаких художественных объединений в Восточной Сибири не существовало» [6, с. 5].

Попытки институционального строительства предпринимались и до 1932 года, однако не имели устойчивых перспектив. Так, в Ново-Николаевске (ныне Новосибирск) в 1926 году возникла организация всесибирского масштаба — общество «Новая Сибирь», которое к 1927 году насчитывало 108 членов. Но из-за дефицита ресурсов и отсутствия поддержки со стороны властей связь между центром и филиалами распалась, и в 1931 году общество ликвидировали[2]. Вслед за административно-территориальными преобразованиями в том же 1931 году иркутские художники предприняли новую, также безуспешную попытку создать объединение — на этот раз в границах Восточно-Сибирского края. Как отмечал художник Андреев: «Если писатели в Сибири имели свои организации, плодили протоколы, то у художников не было ни организации, ни протоколов»[3].

Институционализации сибирского искусства напрямую способствовало постановление 1932 года. Если в центре этот документ стал инструментом жесткой унификации и, как железный молот, переколотил многочисленные группировки в единую массу союза, то на периферии его действие носило скорее институционально-созидательный характер. Он стимулировал процесс формирования профессиональной организации, причем местная власть была вынуждена включиться в него самым активным образом. Для создания краевого объединения 21 июля 1932 года в Иркутске был утвержден состав правления, а 15 марта 1933 года секретариат Восточно-Сибирского крайкома ВКП(б) принял

[1] В первый день ленинградской сессии в мероприятии участвовал, как указывается на обложке архивного дела, директорат ЛенЖАСа. По-видимому, речь идет о руководстве Ленинградского жилищно-архитектурно-строительного союза.

[2] Хроника // Сибирские огни. 1931. № 7–8. С. 128.

[3] За творческую работу! // Будущая Сибирь. 1932. № 3. С. 111–112.

решение о созыве Первой краевой конференции художников. Именно на ней был учрежден ВСКраССХ — Восточно-Сибирский краевой союз советских художников.

Новая структуризация художественной среды напрямую влияла на характер профессиональной деятельности: менялись не только организационные рамки, но и сами параметры творчества, тематические ориентиры, формы участия в общественной жизни и способы профессиональной легитимации. Как в Ленинграде, так и в Иркутске перестройка системы художественного управления сопровождалась изменением статуса художника и условий его работы.

О роли художника в советской системе

Ленинград в начале 1930-х годов выступал как один из ключевых центров формирования художественного поля, где роспуск прежних объединений и создание единого союза сопровождались концептуальным осмыслением новой модели деятельности в сфере искусства, что отчетливо отразилось в обсуждении выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Очевидны попытки выработать новые основания художественной оценки; наблюдалась напряженная борьба между несколькими моделями творчества: авангардной, натуралистической, академической и становящейся доминирующей реалистической, ориентированной на социалистический вектор. Это можно расценивать как борьбу за право определения критериев признания внутри перестраиваемого поля [7, с. 378, 480–481]. Происходила перестройка нормативных оснований профессиональной деятельности. Л.И. Пумпянский прямо связывал оценку изобразительного искусства с задачами социалистического строительства, подчеркивая: «…основными исходными позициями <…> являются те общие пути, по которым идет развитие нашего социалистического строительства» [5, л. 4]. Такой способ аргументации делал художественную оценку нормативной: ориентиры задавались не эстетикой, а внешними идеологическими предписаниями. Менялся и сам характер художественного видения — очевиден переход от познания мира через многообразие форм к его интерпретации через единую, санкционированную реалистическую форму. Личное «я» художника признавалось недостаточным основанием для творчества; творец утрачивал автономию, превращаясь в носителя коллективного классового сознания.

В русле пересмотра роли художника разворачивались и выступления на иркутской конференции. Мероприятие началось с прямой критики: мастерам ставились в вину «камерная индивидуальная работа», «небрежное отношение к делу», замкнутость, «отсталость от жизни» и запоздание с организацией союза [8, л. 1]. Были и «пряники». Так, представитель Крайрабиса посетовал: «Художника считают человеком, неизвестно что делающим, и считают, что о нем не надо заботиться»,— подчеркнув, что с созданием союза становится возможным организованное обслуживание «изо-работников», ранее отсутствовавшее [8, л. 1 об.].

Статус художника в советской системе начал определяться не столько индивидуальной творческой позицией, сколько степенью его включенности в институционально оформленную и идеологически регламентированную среду. Профессиональное признание и доступ к материальным благам теперь напрямую зависели от участия в организованной структуре художественной жизни. Распределение ресурсов и заказов стало инструментом контроля, переводящим культурную практику в управляемый административный сегмент. Произошел переход от относительной автономии художественного сообщества к режиму внешнего нормативного регулирования.

Как и на ленинградской площадке, в Иркутске была обозначена неразрывная связь идеологии и творчества: «Работники <…> искусства являются борцами за диктатуру пролетариата» [8, л. 1 об.]. Подчеркивалось, что искусство не должно оставаться элитарным или «бесхребетным» — оно призвано «организовывать» массы и «пробуждать в каждом художника» [8, л. 1 об.]. Изобразительное искусство переставало быть самоцелью, превращаясь в «бескровный фронт» («изофронт»). Художник теперь — не богемная, на своем творчестве личность, а идеологически ориентированный строитель социализма. Особо отмечалась роль мастера в воспитании широких слоев населения: «Роль художника — как закваска. Пример заразителен, нужно знать массу, связаться с ней, изучить ее вкусы — здесь широкое поле для изобретательства» [8, л. 10 об.]. В качестве необходимых условий для формирования нового профессионального архетипа назывались изучение марксистско-ленинской теории, идейная дисциплина и высокая социальная ответственность. В этом контексте иркутских художников даже удостоили похвалы: они уже «организовали изучение диамата» [8, л. 2 об.].

Проблема мастерства в дискуссиях Ленинграда и Иркутска

Ключевое место на обеих площадках занимала проблема мастерства. Формат обсуждений выставок, как правило, предполагал критический разбор экспонируемых работ и творческих методов коллег. Так, в Иркутске на обсуждении выставки «Красная Армия» в марте 1933 года художники кратко высказались практически о каждом авторе.

Масштаб ленинградской выставки «Художники РСФСР за 15 лет» не позволял рассмотреть всех многочисленных участников, да и задачи дискуссии были иными. Для «анализа состояния нашего изофронта» Л.И. Пумпянский выбрал специфический критерий: «…говорить об отдельных мастерах лишь постольку, поскольку они являются носителями или выразителями той или другой тенденции развития нашего советского искусства» [5, л. 4]. В поле зрения попали А. Головин, А. Яковлев, В. Лебедев, К. Малевич, И. Бродский, Е. Кацман, П. Филонов, К. Петров-Водкин и другие. Признанные мастера критиковались не за качество исполнения, а за несоответствие техники и трактовки образа «определенным целям»: «…несмотря на всё мастерство, на всё высокое качество художественной техники, которое проявил Головин в портретах Юрьева и Мейерхольда, применение этой техники в условиях наших <…> едва ли в должной мере приемлемо» [5, л. 9]. Критика была направлена не на приемы как таковые, а на трактовку образа, не соответствующую ожиданиям: «Тот ли это Мейерхольд, которого мы знали за годы революции, который поставил землю дыбом, который сделал театральный Октябрь и т.д. В чем тут дело? В недостаточности мастерства Головина?» [5, л. 10]. Высказывания Пумпянского служат маркером смены парадигмы: критерии мастерства утрачивали самостоятельную значимость, подчиняясь внешним задачам. Оценка художника теперь определялась не внутренним профессиональным признанием, а лояльностью санкционированным установкам, что вело к дальнейшему ограничению автономии художественного поля.

Творчество «москвича Яковлева» было названо опасным: «Это внешнее трюкачество, заимствование манер отдельных крупнейших мастеров прошлого, Возрождения, часто внешнее заимствование, поверхностное» [5, л. 11]. Резкой критике подвергся и художественный метод Владимира Лебедева: ему ставились в вину «эклектизм и отсутствие содержания. Отсутствие своего лица…» [5, л. 21–22]. Критика его работ была направлена не против профессионального мастерства, а против самого метода, не соответствующего задачам советской эпохи. Причем такая постановка вопроса затрагивала не только Лебедева, но и, по мнению выступавших, целый «ряд крупных мастеров» [5, л. 16].

Творчество К.С. Петрова-Водкина, несмотря на признание его «эклектичным», не получило столь жесткой оценки, и прямых обвинений в адрес мастера не прозвучало. Его метод индивидуален, обладает цельностью и самодостаточностью, но именно это становилось проблемой в новых условиях. Петров-Водкин предстает скорее пограничной фигурой: его не отрицают, но отчетливо чувствуют его инаковость. Оригинальная манера художника автономна; она не трансформируется в соответствии с требованиями эпохи и не растворяется в канонической системе советской образности. Так, в картине «Смерть комиссара» автор обращается к революционной теме, однако, по мнению критиков, «что это за комиссар, за что он борется, за что умирает — понять невозможно» [5, л. 23]. В ходе дискуссий отчетливо проявилась тенденция, при которой искусство переставало быть вселенной, вмещающей разные неуправляемые художественные миры. Оно начинало мыслиться и ощущаться как строго регулируемая форма общественной деятельности.

Исаак Бродский в ходе обсуждения выступал как положительный пример: он не подвергался упрекам в формализме или эклектизме, напротив, мастера хвалили за то, что он «исторически занял большое место в нашем искусстве» [5, л. 32]. Его историко-революционная живопись создавала социально считываемые образы и демонстрировала успешную адаптацию академического реализма к советской тематике. Тем не менее даже Бродский не получил безоговорочного признания и не стал образцом универсальной модели советского художника. В творческом отношении он виделся скорее фигурой стабилизации, а не развития. Несмотря на то что его искусство полностью соответствовало требованиям новой системы — было исторично, нарративно и ориентировано на массового зрителя, легко интегрировалось в выставочную и музейную практику,— оппоненты характеризовали его как лишенное самостоятельной художественной позиции. Более того, Бродского обвиняли в приверженности тенденциям «слепого натурализма, поверхностного внешнего копирования жизни», с которыми, по мнению выступавших, также необходимо было бороться [5, л. 32].

К «наиболее отрадным мастерам» были отнесены А.А. Дейнека и И.Н. Гурвич. Подчеркивалось, что в «Физкультурнике»[4] Дейнеки «…с наибольшей простотой и ясностью выражены характерные и типичные черты нашей суровой революционной действительности», а его полотно «Петроград в 18 г.» (по-видимому, имеется в виду «Оборона Петрограда» [9, с. 38]) было названо «одной из немногих вещей, которая пытается найти стиль нашего времени» [5, л. 38]. Был отмечен и Гурвич: несмотря на скепсис и упреки в импрессионизме, критики признавали, что в его произведениях есть «некоторый аромат эпохи» [5, л. 38] и материал для понимания правильного подхода к изображению первого года революции [5, л. 40].

[4] Произведение А. Дейнеки «Физкультурник» (1932) не значится в каталоге выставки или представлено в нем под иным названием.

Если в Ленинграде проблема мастерства разворачивалась как пересмотр критериев художественной оценки внутри уже сложившегося поля, то в Иркутске она смещалась в плоскость политико-организационной ответственности и соотносилась прежде всего с дисциплиной, соблюдением сроков и качеством исполнения. Характерно заявление заведующего КрайОНО Басова: «Нет сознательного приложения своих сил, одна халтура» [8, л. 1]. За «халтуру» клеймили не только художника, но и «хозяйственника» (заказчика), ставившего исполнителя в сложное положение из-за сжатых сроков, отсутствия материалов и непонимания специфики труда. Проблема распространялась и на идеологическую сферу. Делегат конференции, красноярский рабочий-забойщик, член ВКП(б) И.В. Рябцовский отмечал: «В Черемхово был портрет Сталина такой, что только буржуазия может так изобразить, а его признали хорошим, да еще выставили в рабочем районе» [8, л. 3]. Но и буржуазию художники рисовали неубедительно: «Они изображают разлагающуюся буржуазию так, что самому “хочется разлагаться”», а вот «…рабочие похожи на слонов или, наоборот, очень уж красивы» [8, л. 1 об.].

В рассуждениях о мастерстве на обеих площадках отчетливо прослеживается смена подходов к профессиональному признанию художника. Трансформируются сами критерии оценки: высокий уровень техники и владение формой более не воспринимаются как достаточное условие для признания значимости автора или ценности его работы. Мастерство начинает оцениваться через соответствие внешним требованиям и ожиданиям; оно маркируется как «настоящее» или «ненастоящее», «свое» или «чуждое». При этом право на подобную экспертизу окончательно закрепляется за определенным кругом лиц, наделенных властными полномочиями.

Стенограммы показывают, что для мастеров начала 1930-х годов классическое, академическое и европейское наследие было не абстракцией, а реальной профессиональной основой, сформировавшей их взгляд и технику. Это зафиксировано прямым утверждением: «…почти все художники прошли дореволюционную школу» [5, л. 50]. Речь идет о комплексе художественных средств, унаследованных из прошлого: приближение к современной тематике происходило тем профессиональным «аппаратом», который был сформирован дореволюционной школой и изучением отечественных и западных мастеров. Возникала острая проблема наследия, поскольку именно оно определяло язык, технику и саму структуру творческого мышления. Вопрос заключался не только в отношении к прошлому, но и в праве определять, какие именно формы мастерства признаются значимыми и за кем закрепляются полномочия по выработке этих критериев. В ленинградских дискуссиях 1933 года подчеркивалась необходимость сосредоточиться на освоении русского художественного наследия XIX века и традиций передвижников. Иркутская позиция формулировалась более обобщенно: «старый багаж» должен быть изучен и использован, поскольку полный отказ от него трактовался как культурная несостоятельность [8, л. 2]. Наследие, таким образом, мыслилось не как объект отрицания, а как ресурс, включаемый в новую идеологическую конфигурацию.

Авангард и границы допустимого

Наряду с этой темой поднимался вопрос формалистических поисков, в котором был сосредоточен особый нерв дискуссии. Знаковые имена — К.С. Малевич и П.Н. Филонов — представлены как фигуры, через которые артикулировался конфликт между авангардным экспериментом и установлением единой идеологической нормы. Л.И. Пумпянский признавал масштаб Малевича, одновременно обозначая пределы допустимого: «…думаю, что всё-таки Малевич погибает из-за формализма. <…> Надо, чтобы такие люди, как Малевич, работали бы не над абстрактными идеями, а работали бы над теми задачами, которые ставит окружающая действительность» [5, л. 26]. Речь идет не просто о расхождении художественных программ, а о смещении границ профессиональной допустимости, при котором экспериментальная практика постепенно утрачивает статус легитимной формы мастерства.

В отношении П.Н. Филонова, который присутствовал на всех заседаниях и активно участвовал в прениях, проблема была представлена как несоответствие художественного метода задачам социалистического строительства: «…всё, что делает Филонов, при всём громадном его мастерстве, при всём его большом таланте, идет совершенно вразрез и не по пути социалистического строительства» [5, л. 27]. Здесь прослеживается не столько отрицание художественной ценности его работ, сколько указание на разрыв между автономной логикой авторского метода и нормативными ожиданиями. Филонов не отмалчивался: его выступления были яркими и убедительными. Он яростно обвинял коллег в коммерциализации: «…я считаю, что ни одного художника я не заметил на этой выставке, который бы с настоящей искренностью за любую тему взялся. Везде деньги, деньги, деньги. Это — искусство на пролетарский рынок» [5, л. 84]. Раскол между художниками-экспериментаторами и институциональной идеологией, в условиях которой государство постепенно утверждало монополию на формирование

художественных норм, становился всё более очевидным. Филонов буквально кричит: «Если хочешь пролетарское искусство делать по-настоящему — помоги нам, партия, делать революцию в искусстве!». Но партия его не слышит, как не слышат многие, несмотря на бурные овации коллег-художников после его вдохновенных монологов, неизменно оканчивающихся: «Да здравствует аналитическое искусство!».

Как и в Ленинграде, в Иркутске звучала тема борьбы с «измами». Но если в городе на Неве было с кем бороться предметно, то в Иркутске, как уже отмечалось, авангардных группировок не существовало. Тем не менее признаки «вредных влияний» усматривали в индивидуальных работах: «часть художников находится в плену буржуазных течений и формалистических направлений загнивающего буржуазного мира» [8, л. 34 об.]. О формализме говорили обобщенно как о средстве «проталкивания чуждых идей», хотя прямо запретить «формальные искания» на тот момент еще не считалось возможным. Из иркутян «формалистом» можно назвать живописца Алексея Жибинова, о котором упоминал П. Филонов в своем дневнике [10, с. 218]. Его постоянно и почти привычно критиковали на обсуждениях выставок, что, впрочем, не мешало ему занимать руководящие посты в профессиональной организации. На конференции сам Жибинов участвовал в критике «измов», делая акцент на импрессионизме: «Художник-импрессионист не видит жизни. А должна быть определенная социальная устремленность» [8, л. 4]. При этом отмечалось, что учеба в иркутском Изопедтехникуме начиналась именно с импрессионизма, поскольку «учащиеся приходили подготовленными реалистами. <…> По изжитии этой стадии переходили в следующую <…> доходя до “современных” форм искусства. <…> Учащийся шел по пути формалистических ухищрений, не понимая, что искусство должно отражать жизнь» [8, л. 15].

К становлению нормативного метода

Значительное внимание уделялось формирующемуся вектору советского искусства — соцреализму, который в дискуссиях уже выступал в качестве идеолого-художественного каркаса, применяемого в организационной, критической, педагогической и полемической плоскостях. Его присутствие ощутимо на обеих площадках, что указывает на достаточно быстрое внедрение единого методологического языка в художественную среду СССР. В материалах 1933 года отчетливо улавливается атмосфера «промежуточного периода» между введением термина в публичный оборот (1932) и его окончательным закреплением на Первом съезде советских писателей (1934) в качестве основного метода для всей советской культуры. Суть соцреализма художниками только нащупывалась и была не до конца ясна: «Соц-реализм многие не знают, как понять. Никто прямо не говорит, что понимать под ним,— спецы по искусству трусят и не обсуждают» [8, л. 2]. Подобная неопределенность подтверждает тезис К. Кларк о том, что теория социалистического реализма формулировалась уже после введения самого термина [11, p. 27]. Тем не менее соцреализм безальтернативно фиксировался как единственно верный путь, что отразилось в иркутской формуле: «Соцреализм — единый социалистический метод — диалектический метод» [8, л. 5 об.].

Соцреализм выступал не столько эстетической системой, сколько нормативным ориентиром советского искусства, лежащим в плоскости «…отображения этой действительности в ясных, четких, простых, доступных широким массам образах и формах» [5, л. 40]. При этом само «отображение», несмотря на заявленную «объективность», не сводилось к нейтральной фиксации действительности, а предполагало ее постановку и производство [12, p. 55]. Иркутский подход к реализации этой задачи был достаточно прямолинеен: «Соц. реализм будет тогда таковым, когда художник будет смотреть глазами пролетариата» [8, л. 16]. Это требование являлось не просто метафорой, а предписанием: художественное видение переводилось из личного в нормативно заданный регистр. Ленинградские же дискуссии демонстрировали более сложную и опосредованную рефлексию. В одном из выступлений отмечалось: «…нужно писать не так, как я вижу, а надо писать, как я вижу и как видит мой класс, потому что видение может быть различное, а не объективное видение вообще» [5, л. 102]. Здесь наличие авторского взгляда формально допускалось, однако он не признавался самодостаточным и должен был соотноситься с коллективным классовым сознанием. В отличие от иркутского тезиса, где индивидуальное видение фактически подлежало замещению, ленинградская формула предполагала его включение в более широкую социальную перспективу. При этом принадлежность художника к определенному классу напрямую не уточняется, однако речь идет о необходимости соотнесения индивидуального видения с коллективным классовым сознанием, выступающим в советской системе координат носителем исторической истины. Таким образом, индивидуальное видение оказывалось допустимым лишь постольку, поскольку оно совпадало с коллективным взглядом социальной доминанты эпохи.

Кризис советской тематики

Тематика произведений рассматривалась как инструмент перевода абстрактных принципов

соцреализма в конкретные художественные образы. На ленинградских заседаниях звучала критика текущей разработки советской проблематики: «уровень трактовки и понимания наших советских тем является чрезвычайно низким» [5, л. 17]. Тема переставала восприниматься как сфера свободного выбора, становясь зоной нормативной проверки, где определялось соответствие художника идеологическим ожиданиям, при этом даже формально «правильные» сюжеты порой признавались не раскрывающими подлинного содержания эпохи. Например, Л.И. Пумпянский сомневался в точности отражения «кипения революции», анализируя картину И. Бродского «Ленин в Смольном». Сама по себе концентрация на образе вождя не считалась окончательным решением художественной задачи; определяющими становились способ интерпретации и степень идеологической насыщенности образа.

Ленинградская дискуссия строилась не вокруг формального списка тем, а вокруг кризиса их содержательной, идейной и исторической разработки. Отмечалось, что авторы неверно передают облик положительных героев социалистической эпохи. В качестве отрицательных примеров приводились образы ударников: у Е. Кацмана герой «гладенький, прилизанный» [5, л. 20], а у А. Вольтера он изображен в виде «тенора» с розовыми щечками и показывает мускулатуру. Это, по мнению критиков, не соответствовало облику рабочего, который «в грязи и во вшах строит наше социалистическое отечество» [5, л. 20]. В рамках новой социальной достоверности внешняя привлекательность образа, отвечающая старым канонам, трактовалась как признак идеологической фальши. Низкий уровень разработки советской тематики объяснялся структурной трудностью переориентации поколения, прошедшего дореволюционную школу. В отличие от мастеров «времен Рафаэля», не нуждавшихся в смене тем, поскольку они существовали в эпохе «со всем тем комплексом культуры», советский автор оказался в ситуации смены культурного цикла и унаследовал профессиональный «аппарат», который был «не приспособлен к тому циклу тем и идей, содержанием которых живет сегодняшняя эпоха» [5, л. 50]. Кроме того, проблемы тематики связывались с низким «культурным, политическим и теоретическим уровнем» самих художников [5, л. 40]. Таким образом, неудача интерпретировалась не как частная ошибка, а как следствие недостаточной подготовки художника к работе с советской тематикой, которая сама по себе выступает своеобразной проверкой мировоззренческой зрелости. Выдвигалось требование не ограничиваться внешним воспроизведением знаковых сюжетов, а давать их идеологически насыщенную трактовку. Смещались границы профессиональной роли художника: от независимого творца к производителю нормативно значимого образа современности.

Аналогичная постановка вопроса фиксировалась и в иркутских материалах: «Тематика наша действительно не отвечает сегодняшнему дню» [8, л. 4 об.]. Вместо активного обращения к производственной, социальной и бытовой реальности советского времени сибирские мастера зачастую изображали «пейзажи и прочее, а сегодняшнего дня не видели» [8, л. 2]. Подчеркивалось, что проблема заключалась не в отсутствии материала, а в его избыточности и неструктурированности: «Тематика чрезвычайно богатая, но это обилие <…> часто делает нас беспомощными. Необъятный край с его разнообразными ценностями, их надо как-то выявить <…> Надо, чтобы Союз поставил вопрос о проработке каких-то определенных тем, выявить особо довлеющие темы» [8, л. 5 об.]. Проблема переводилась в плоскость организационного и методического регулирования, где ключевая роль отводилась Союзу художников как координатору творческой деятельности. Ситуация сближалась с управленческими практиками, в рамках которых институции определяли допустимые формы работы, что позволяет осторожно провести параллель с логикой административного регулирования при переходе к ведомственным моделям советской градостроительной политики, описанным М. Мееровичем [13, с. 232–233].

Отдельно отмечалось, что спецификой сибирского искусства являлось творчество так называемых «нацменов» — национальных меньшинств, населяющих Сибирь как «непочатый и страшно интересный край работы» [8, л. 15 об.]. Указывалось на недостаточное внимание к местной художественной культуре: «Искусство малых народностей мы не знаем, не знаем художников-бурят, якутов и т.д. <…> Мы под боком имеем чудеса, имеем Ямайку, Цейлон и т.д.» [8, л. 10 об.]. Включение этой темы в круг приоритетных задач осмыслялось как возможность расширения и конкретизации сюжетного поля советского искусства в условиях региональной специфики.

В Иркутске тематика художественных работ обсуждалась в прикладном ключе и мыслилась как центральная задача искусства, напрямую связанная с его современностью и социальной значимостью; она очерчивалась кругом вполне определенных сюжетов. В ленинградских материалах при сходном наборе тем (рабочий, производство, завод, строительство, новые формы быта) акцент переносился с самого перечня на способы их художественного освоения. При единой нормативной рамке различие между центром и периферией проявилось не в выборе сюжетов, а в уровне их теоретической и аналитической проработки.

Выставка как механизм управления

Обсуждение тематики выводит на более широкий вопрос о механизмах управления в условиях складывающейся советской художественной системы. Речь идет о переходе к новой модели администрирования, при которой контроль распространяется не только на содержание произведений, но и на выставочную деятельность как форму профессиональной регуляции. Выставка перестает быть нейтральным показом работ, становясь инструментом управления художественным процессом: «Мы должны смотреть на выставку как на смотр наших сил» [5, л. 43]. Она задает рамку допустимого и желательного результата и превращает публичный показ в форму проверки состояния художественной среды. Иркутские материалы показывают, что «смотр» понимался как строгая организационная процедура с регламентом, распределением ролей и экономическими ожиданиями. К 16-й годовщине Октябрьской революции планировалась Первая краевая выставка художников и самодеятельных изокружков Восточной Сибири, а также организация «постоянных стандартно-кольцевых передвижек» [8, л. 33]. Обсуждалась структура экспозиции и принципы отбора работ вплоть до выделения отдела «Вне каталога», где «несоответствие тематике» становилось формальным основанием для изменения статуса произведений и перевода их в особый отдел. Подчеркивалась и воспитательная функция отбора: «В этом вопросе нужно отбросить момент щепетильности и смотреть на педагогический момент…» [8, л. 22]. Демонстрация и классификация произведений рассматривались как инструменты воздействия, а сомнения — как дисциплинарная проблема: «Если появляются нотки неуверенности в проведении выставки, то это надо сразу прихлопнуть…» [8, л. 22]. Отчетливо видна связь экспозиционной практики с экономикой: обсуждалась не только презентация, но и сбыт. «Работы, конечно, надо продавать <…> Может быть организованный закуп работ. Это дело выставкома» [8, л. 22]. Установка расширяется до принципа самоокупаемости и организации передвижной сети, и выставка мыслится как инфраструктура: комитет, сроки подачи, каталог, закупки, продажа и пр.,— которая связывает художественную практику с планированием и дисциплиной исполнения, что само по себе не уникально, но принципиален характер контроля и основания принятия решений.

В этом же контексте обсуждалось и материально-бытовое положение мастеров, которые из-за нестабильных заработков были вынуждены заниматься «отхожими промыслами» и случайными заказами. По мнению участников дискуссий, это снижало художественный и идейный уровень работ, что требовало коренной реорганизации профессиональной жизни. В качестве мер предлагалось создание производственных мастерских и студий, формирование комиссий по обследованию жилищных условий, введение единого тарифа и системы контрактации. Планировалась глубокая интеграция художников с производством и их работа в утилитарных сферах: художественной промышленности, полиграфии, оформлении массовых праздников и других мероприятий. Тем самым формировалась модель творца как социально и экономически вовлеченного участника социалистического строительства, чья деятельность регламентировалась административно и тематически, а обсуждение бытовых условий и организационных форм становилось неотъемлемой частью перестройки самих механизмов функционирования художественной среды.

Выводы

Сравнение ленинградских и иркутских материалов позволяет проследить различные стадии развития художественной системы при сходстве идеологических установок. Ленинград отражает фазу концептуального и методологического формирования новой нормы внутри уже зрелого художественного поля; Иркутск — этап ее практического внедрения в условиях периферии. В данном случае речь идет не просто о стилистическом переломе, а о глубокой трансформации самих механизмов регуляции искусства. Принципы оценки смещаются с собственно эстетических критериев на уровень процедур признания: мастерство начинает соотноситься с тематикой произведения и трактовкой образа, определяемой институциональными требованиями. Профессиональные основания легитимности связываются не с автономной эстетической шкалой, а с соответствием задачам социалистического строительства. При этом выставка перестает быть «витриной» художественной жизни, превращаясь в один из ключевых узлов ее администрирования. Именно через экспозиционную практику одновременно задаются тематические нормы, проверяется профессиональная дисциплина и оформляются экономические контуры деятельности художника.

Сопоставление материалов позволяет зафиксировать общий механизм происходящих изменений: на уровне дискурса формируются нормативные критерии, на институциональной стадии закрепляются способы их реализации, а в практике они конкретизируются в зависимости от локальных условий. Трансформация 1933 года заключалась не только в формальной реорганизации художественной среды, но и в создании системы профессиональных норм, оценок и процедур признания, а также способов включения художника в структуру регулируемого производства. Это по-

зволяет рассматривать 1933 год не просто как фон для реализации постановления 1932 года, а как самостоятельную фазу, в рамках которой складывалась действующая модель советского искусства.

Список источников

1. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2002. 384 с.
2. Маца И.Л. На новом этапе // Советское искусство за 15 лет: материалы и документация / ред. И.Л. Маца. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 399–405.
3. Мюррей Н. Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и судьба Николая Пунина / пер. с англ. А. Кузьминой. М.: Слово/Slovo, 2018. 384 с.
4. Щекотов Н.М. Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет» // Искусство. 1933. № 4. С. 51–144.
5. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 283. Оп. 2. Д. 2898. Стенограмма выездного заседания Президиума Союза раб. искусств совместно с Союзом советских художников и директоратом ЛенЖАСа (машинописный вариант).
6. Жибинов А. О «ВСКраССХе» // Первая Восточно-Сибирская краевая художественная выставка : каталог выставки / под ред. М.М. Басова. Иркутск: тип. газ.-изд. объед. «ВСП», 1933. С. 5–7.
7. Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. 576 с.
8. Центр документации новейшей истории — филиал ОГКУ «Государственный архив Иркутской области» (ЦДНИ ГАИО). Ф. Р-2803. Оп. 1. Д. 7. Материалы первой краевой конференции художников Восточно-Сибирского края, проходившей в Иркутске (машинописный вариант).
9. Художники РСФСР за 15 лет : каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура / предисл. М.П. Аркадьева; Гос. Русский музей. Л.: Государственный Русский музей, 1932. 120 с.
10. Филонов П.Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. 672 с.
11. Clark K. The Soviet novel: History as ritual. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981. 294 p.
12. Groys B. The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond. Princeton: Princeton University Press, 1992. 126 p.
13. Меерович М.Г. Градостроительная политика в СССР. 1917–1929: от города-сада к ведомственному рабочему поселку. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 352 с.

References

1. Foucault, M. (2002) *Intellectuals and power: selected political articles, speeches and interviews*. Moscow: Praksis. (In Russ.)
2. Matsa, I.L. (1933) ‘At a new stage’, in Matsa, I.L. (ed.) *Soviet art for 15 years: materials and documentation*. Moscow; Leningrad: Izogiz, pp. 399–405. (In Russ.)
3. Murray, N. (2018) *The unmapped hero of the Russian avant-garde. The life and fate of Nikolai Punin*. Transl. by A. Kuzmina. Moscow: Slovo/Slovo. (In Russ.)
4. Shchekotov, N.M. (1933) ‘Soviet painters. Exhibition “Artists of the RSFSR for 15 years”’, *Iskusstvo = Art*, (4), pp. 51–144. (In Russ.)
5. *Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb)*. Transcript of the visiting meeting of the Presidium of the Union of Art Workers together with the Union of Soviet Artists and the directorate of LenZhAS (typescript). Fund 283, inventory 2, file 2898. (In Russ.)
6. Zhibinov, A. (1933) ‘About “VSKraSSKh”’, in Basov, M.M. (ed.) The first East Siberian regional art exhibition [Exhibition catalogue]. Irkutsk: VSP Publ., pp. 5–7. (In Russ.)
7. Bourdieu, P. (2005) *Social space: fields and practices*. Saint Petersburg: Aleteyya. (In Russ.)
8. *Documentation Center for Contemporary History — Branch of the State Archive of the Irkutsk Region (TsDNI GAIO)*. Materials of the first regional conference of artists of the East Siberian region, held in Irkutsk (typescript). Fund R-2803, inventory 1, file 7. (In Russ.)
9. State Russian Museum (1932) *Artists of the RSFSR for 15 years: catalogue of the jubilee exhibition. Painting, graphics and sculpture*. Leningrad: State Russian Museum. (In Russ.)

10. Filonov, P.N. (2000) *Diary*. Saint Petersburg: Azbuka. (In Russ.)
11. Clark, K. (1981) *The Soviet novel: History as ritual*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
12. Groys, B. (1992) *The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*. Princeton: Princeton University Press.
13. Meerovich, M.G. (2017) *Urban planning policy in the USSR. 1917–1929: from the garden city to the departmental workers' settlement*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)

Информация об авторе

Лисицина Яна Юрьевна, кандидат исторических наук, доцент, Иркутский государственный университет, Иркутск, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС), vaslis@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3547-587X, SPIN-код (Science Index): 8094-6233.

Information about the author

Yana Yurievna Lisitsina, Cand. Sc. (History), Associate Professor, Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS), vaslis@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3547-587X, SPIN-code (Science Index): 8094-6233.

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

Статья поступила в редакцию 06.05.2026; одобрена после рецензирования 22.05.2026; принята к публикации 25.05.2026.

The article was received by the editorial board on 06 May 2026; approved after reviewing on 22 May 2026; accepted for publication on 25 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 242–259. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 242–259. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.038.6:7.038.55(430).091’196/’198
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.015

Мифическая география: о художественном акционизме ФРГ 1960–1980-х годов

Орлова Евгения Валерьевна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-код (Science Index): 3567-5552

Аннотация. Статья посвящена анализу художественного мышления и концепции мифической географии в творчестве Йозефа Бойса в 1960–1980-х годах в контексте немецкого художественного акционизма и постмодернизма. Автор исследует символическую природу перформансов, инсталляций и мифологических образов художника, а также роль иронии в смысловом пространстве произведений. В работе использованы иконографический и семиотический методы для выявления ключевых символов и образов, представленных в работах Бойса, а также интерпретационные подходы, основанные на трудах Р. Барта, К. Хюбнера, Ж. Делёза и Ю. Хабермаса. Эмпирическая база включает описание конкретных перформансов, инсталляций, а также художественные манифесты и интервью Й. Бойса. В статье анализируются исторические и культурные корни мифологической тематики, такие как теософия, антропософия и народные предания, влияющие на формирование уникальной «мифической географии» художника, которая воплощается через символические знаки, перформансы и ритуальные жесты, указывая на трансцендентные и архетипические смыслы.

В результате выделены основные характеристики художественного акционизма Йозефа Бойса, подчеркивающие важность взаимодействия между индивидуальным восприятием и коллективным бессознательным. Установлено, что его творчество носит иронический характер, переосмысливает классические мифы, религиозные мотивы и народные символы, создавая пространство, объединяющее духовное и ментальное в условном «пространстве Евразии». Определены особенности построения символического пространства, используемого в перформансах и инсталляциях, раскрывающих двойственность символических образов («животные-символы», предметы быта, природные объекты) и их эмоционально-психологическое воздействие на зрителей. Акцент сделан на необходимости понимания исторического контекста, в котором возникло и развивалось творчество художника, и значении метода ироничного переосмысления классических канонов и ценностей. Выводы исследования подтверждают ключевую роль субъективной мифологии в формировании индивидуального стиля Йозефа Бойса, демонстрируя уникальный вклад художника в развитие европейского искусства второй половины XX века.

Ключевые слова: Йозеф Бойс, миф, знак, художественный акционизм, перформанс, теософия, ирония, коммуникация, Евразия

Для цитирования: Орлова Е.В. Мифическая география: о художественном акционизме ФРГ 1960–1980-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 242–259. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1286.

© Орлова Е.В., 2026

Original article

Mythical geography: On artistic actionism in Germany in the 1960s–1980s

Evgenia V. Orlova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-code (Science Index): 3567-5552

Abstract. This article analyses the artistic thought and concept of "mythical geography" in the work of Joseph Beuys during the 1960s–1980s, within the context of German artistic actionism and postmodernism. The author explores the symbolic nature of the artist's performances, installations, and mythological imagery, as well as the role of irony within the semantic space of his oeuvre. The study employs iconographic and semiotic methods to identify key symbols and images in Beuys's work, drawing on the theories of Roland Barthes, Kurt Hübner, Gilles Deleuze, and Jürgen Habermas. The empirical framework includes descriptions of specific performances and installations, as well as an analysis of Beuys's artistic manifestos and interviews. The article examines the historical and cultural roots of his mythological themes, such as theosophy, anthroposophy, and folk legends, which informed his unique "mythical geography." This geography is manifested through symbolic signs, performances, and ritualistic gestures, pointing towards transcendental and archetypal meanings. The findings delineate the primary characteristics of Joseph Beuys's actionism, highlighting the vital interaction between individual perception and the collective unconscious. It is established that his work is inherently ironic, re-evaluating classical myths, religious motifs, and folk symbols to create a space that unites the spiritual and the mental within a conceptual "Eurasian space." The study identifies the structural features of the symbolic space utilized in his performances and installations, revealing the duality of symbolic images, including "animal-symbols," everyday items, and natural objects, and their emotional-psychological impact on the viewer. Emphasis is placed on the necessity of understanding the historical context of the artist's development and the significance of his ironic reappraisal of classical canons and values. The research concludes that subjective mythology played a pivotal role in shaping Beuys's individual style, demonstrating his unique contribution to the evolution of late twentieth-century European art.

Keywords: Joseph Beuys, myth, sign, artistic actionism, performance, theosophy, irony, communication, Eurasia

For citation: Orlova, E.V. (2026) 'Mythical geography: On artistic actionism in Germany in the 1960s–1980s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 242–259. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.015.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1286. (In Russ.)

Введение

Многие зарубежные мыслители рассматривали проблему мифического восприятия, способного порождать богатую символическую образность ландшафта. Ролан Барт признавал, что можно установить лишь формальные границы мифа, поскольку субстанциональные границы ему не свойственны. И тем не менее он предпринял попытку дать «несколько примеров субстанционального психоанализа мифических объектов» [1, с. 129]. Для Курта Хюбнера миф представлял собой неразрывное единство пространства и его священного содержания, связанного с присутствием «архэ». Ученый исследовал «географию» гомеровского эпоса и сопоставлял ее с «профанным пространством» [2, с. 154–155]. Он отметил, что города, реки, горы и заливы в произведениях античной литературы многократно повторяются, словно

некие языковые «формулы» [2, с. 216]. Хюбнер подчеркивал, что профанное пространство с его гомогенностью и изотропностью принципиально отличалось от «священной географии» древнегреческого эпоса, характеризуемой строгой последовательностью направлений мифологических событий (справа или слева по кругу, внизу под землей или вверху на небе).

Ролан Барт полагал, что одной из возможных предпосылок к рождению мифа является трансформация географического образа. Размышляя об особенностях самоощущения в пейзаже, он вспоминал о Парижском наводнении 1955 года [1, с. 72]. Французский ученый рассказывал, как все привычные приметы местности — дома, деревья, дороги и даже само речное русло как «устойчивые элементы» — оказались стерты до состояния «плоско разлитой субстанции» [3, с. 124]. Новый облик ландшафта, лишенный прежнего контекста, казался находящимся «вне анализа» элементов, деталей и их функций: «дома превратились в детские кубики, рельсы — в несвязанные между собой нитки…» [3, с. 126]. Пейзаж будто стал частью загадочной игры, в которой визуальный образ способен вызвать небывалое воодушевление и эйфорию.

В постструктуралистских концепциях конца XX века предпринимались попытки трактовать «мифическое» во всеобъемлющем масштабе — охватывающем всё: от научной и философски обоснованной до религиозной картины мира современного человека.

Размышления Жиля Делёза можно охарактеризовать метафорически как «ментальную географию», в которой жизнь не ограничивается возможностями познания, а мысль «преодолевает пределы, установленные для нее жизнью» [4, с. 212]. По его мнению, живая мысль сможет породниться с многообразной жизнью, только если подвергнуть многовековые культурные ценности «трансмутации» [4, с. 159]. Однако постмодернистская стратегия модификации, в случае своей нацеленности на восприятие религиозного наследия, ведет к «нескончаемым противоречиям со Священным Писанием и подрывает тем самым основания, на которых покоится христианская вера», как предупреждал К. Хюбнер [2, с. 219].

Следовательно, предположение немецкой художественной критики, в частности Р. Шлютера, о христианской религиозности Бойса (в связи с его происхождением из католической семьи и творческим обращением к символу креста) вызывает большое сомнение из-за программной направленности художника на переосмысление классического наследия [5].

В немецкой художественной критике искусство Йозефа Бойса преимущественно рассматривается в тесной связи с событийной стороной его биографии и социально-политической активностью. Хайнер Штахельхаус отмечал, что драматические события жизни Бойса стали для него настоящей «школой жизни», фундаментальным опытом (*Bildungserlebnis*), определившим его последующую творческую стратегию [6, S. 23]. Супруга художника Ева Бойс вспоминала о нем как о глубоком мыслителе и гениальном человеке [7].

В 2019 году научно-исследовательский рецензируемый журнал *Tate Papers* представил в 31-м выпуске итоги симпозиума Колледжа искусств Эдинбургского университета, организованного несколькими годами ранее (в октябре 2016 года) Кристианом Вайкопом[1]. Однако выводы некоторых публикаций обернулись неоправданной попыткой мифологизации самого Бойса и воспринимаются как искусственные «постмифы». К примеру, было изложено мнение доцента британского Университета Бат-Спа (*Bath Spa University*) Виктории Уолтерс, посвятившей творчеству художника свою диссертацию. Так, В. Уолтерс охарактеризовала проект Бойса «Евразия» как воплощение концепции «номадизма», эволюционировавшей из географической идеи в масштабную художественную и социально-политическую программу [8]. Описывая Бойса в образе «евразийского кочевника», исследовательница опиралась на его биографический рассказ о крымской «встрече» с татарами. По ее мнению, это событие стало творческим стимулом, определившим последующий интерес мастера к кочевым евразийским культурам. Уолтерс видела цель художника в стремлении к «сбалансированности» восточных и западных традиций. Кроме того, она сочла возможным экстраполировать концепцию Бойса на современный этап, сделав вывод, что устремленность к единству Европы и Азии сохраняет актуальность в контексте современных геополитических процессов. Однако вышеизложенная теория В. Уолтерс, по которой творчество Бойса имеет прежде всего политическую подоплеку, представляется недостаточно обоснованной или, по крайней мере, неадекватной предмету исследования. Из поля зрения Уолтерс ускользает специфика художественного языка Бойса, основанного на субъективном обращении к глубинным «архетипическим» смыслам бытия и, следовательно, чуждого прагматичному языку политики. Кроме того, концепция Уолтерс вызывает возражения из-за игнорирования ключевой стратегии мастера — творческой иронии.

Творческая программа Бойса воплотилась в форме театрализованных акций, инсталляций,

[1] Tate Papers [peer-reviewed online journal]. 2019. № 31. URL: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31 (дата обращения: 03.04.2025).

манифестов, интервью и высказываний. В 1973 году он выдвинул лозунг о «социальном организме как произведении искусства» [9, с. 31]. Художник провозгласил, что его создание требует «соучастия», которое прозвучало как «боевой клич» акционистов Fluxus и хеппенинга. В 1978 году он опубликовал программный манифест «Призыв к альтернативе», в котором с торжественным пафосом заявил о «единственном пути». Это по-прежнему был путь творческого «соучастия», ведущий к «социальной скульптуре». Среди прочих мыслителей Бойс ссылался на Рудольфа Штайнера и утверждал, что фундамент творческой свободы — это жизнь в согласии с «жизнью Целого» [9, с. 78]. Для художника таким «Целым» (с большой буквы) стала его собственная воображаемая страна «Евразия». Ее имя прозвучало в программном перформансе «Евразия. Сибирская симфония», который мастер неоднократно повторял на протяжении всего своего творчества (1963, 1966 и последующие годы).

Целью изложенного в статье исследования является изучение концепции творческого акционизма Й. Бойса. Художественная программа мастера характеризуется интерпретационной многозначностью, которая определила следующие задачи:

1) рассмотреть «Евразию» как способ театрализованной саморепрезентации художника через хеппенинги, перформансы, концерты и публичные выступления;

2) изучить «Евразию» как «мифическую географию», символически воплощенную в устойчивых иконографических мотивах искусства Й. Бойса;

3) проанализировать «Евразию» как коммуникативно-языковую игру, в которой проявилась симптоматичная для эпохи постмодерна ирония.

Мифическая страна «Евразия» в художественном акционизме Йозефа Бойса

Восприятие «Евразии» в творчестве Бойса стало альтернативой существующей понятийной дихотомии «Восток — Запад». Оглядываясь на пройденные «болевые» годы войны, художник говорил: «Страшная социальная болезнь — вот что такое война. И тот, кто ее перенес, преобразился и теперь может ссылаться на свой опыт. Из этого опыта может родиться нечто новое, оно-то и предотвратит подобные катастрофы» [10, с. 69].

Излюбленная ролевая модель художника — осовремененный «шаман» в джинсах и фетровой шляпе, принимающий на себя роль лекаря социальных болезней. Это исторический персонаж, пребывающий притом в духе эпохи постмодерна. «Дух может охватить идеи, которые создадут идеальное общество, и тогда исчезнут социальные бедствия»,— так звучал нарратив, родившийся на основе сочинений Р. Штайнера [11, с. 34].

Сценическое амплуа Бойса порождало смысловую интригу, предполагавшую многообразные интерпретации и ассоциации в фокусе его личного жизненного опыта. Творческое восприятие «Евразии» рождалось из памяти самого Бойса, сохранившей воспоминания о крушении его боевого самолета в 1943 году в Крыму. Как бы там ни было, автобиографическая история Бойса о крымской катастрофе, тяжелом ранении и невероятном исцелении благодаря кочевникам-татарам не имеет никакого документального подтверждения. Позже, когда супруга художника Ева Бойс вспоминала этот широко известный рассказ, то называла его навязчивым ночным кошмаром и последствием травмирующих событий военной трагедии [7, S. 85].

Сам Бойс не избегал военной темы, однако вряд ли кто-то действительно расспрашивал его о пройденных испытаниях. Ранение, тяжелая черепно-мозговая травма, военный плен, душевный кризис с суицидальными мыслями — всё это и многое другое никогда не становилось отдельной темой публичного разговора. Пожалуй, только однажды он приоткрыл свою сценическую маску: в 1984 году во время презентации его выставки в Токио на вопрос, почему он дважды откладывал поездку в Японию, Бойс ответил, что болел. А потом вдруг неожиданно признался: «Когда мне надо где-то быть, мне всегда страшно» [12, S. 267–268].

Такая прямота редко проскальзывала сквозь пафос публичных выступлений художника. Искусство Бойса синтезировало болевой опыт личного переживания и восприятия жизни, однако он избегал намеренной «психологизации» творчества. В окружении коллег, студенческой молодежи и репортеров Бойс вел себя открыто и дружелюбно, побуждая к обсуждению исключительно творческих и социальных вопросов. Некоторые друзья фамильярно называли его «до тошноты нормальным» [6, S. 22]. Берлинский куратор Рене Блок (*René Block*), знакомый с Бойсом с начала 1960-х годов, характеризовал его как динамичного, всегда позитивно мыслящего художника, с большим чувством юмора, сохранившего воодушевление вопреки пережитой военной трагедии [5, S. 28]. Творчество художника было призвано репрезентировать «человека веселого», который находил опору в безграничной вере в силу своеобразной метанауки — смеси гомеопатии, алхимии, антропософии, астрологии и многого другого.

«Евразия» возникла в творчестве Бойса как особое символическое пространство, создававшееся через многочисленные инсталляции, перформансы и ролевую игру художника. «Маршруты» его путешествий складывались субъективно — как наиболее подходящие места для воплощения театрализованных сценариев и творческой деятельности.

Однако выдуманная им страна была лишена географической определенности и «открывалась» иносказательно. «Мифическая география» определялась не местом пребывания художника, а явлением символических знаков в его акциях. Многие отдаленные и непохожие друг на друга локации соотносились мастером с единым художественным пространством мифической «Евразии», наделенным символико-ритуальными чертами.

Мифу не знакома география в ее территориальной целостности и догматической незыблемости. Из научного опыта Хюбнера следует, что «мифическую географию» можно охарактеризовать только через «пространственное содержание», а не через «функцию какой-нибудь объемлющевсеобщей связи» [2, с. 154]. Стало быть, «Евразия» Бойса могла географически обнаруживать себя во многих местах одновременно — везде, где проходили его перформансы. Его «география творческого опыта» охватила города Западной Германии, а также зарубежные страны: Ирландию, Шотландию, Америку и другие. По ландшафтам родной земли: Северный Рейн — Вестфалия, будь то однодневная прогулка или длительное путешествие, художник передвигался на велосипеде либо странствовал пешком.

Творческое воплощение мифической «Евразии»: абстрактный образ мира по «новой теософии» конца XX века

Вместо эмпирического восприятия ландшафта искусство художника представило «ирреальную географию» через устойчивые иконографические повторы. В истолковании «Евразии» обнаруживалась субъективность, выразимая лишь на языке мифа. Творческие акции разыгрывались всюду, где художник знаменовал проявление «космической энергии» и личного пантеона магических существ. Его способ коммуникации заключал в себе особую силу, ведущую к «архетипичности». В духе юнгианских воззрений архетип следует понимать как «готовность снова и снова репродуцировать те же самые или сходные мифические представления» [13, с. 110]. Миф стал для художника выражением «отпечатка» глубинного слоя субъективного опыта, а также «силы и тенденции к повторению тех же самых опытов» [13, с. 110].

Примечательно, что немецкое постмодернистское искусство конца 1960–1980-х годов, трактуемое сквозь призму субъективной мифологии художника, свидетельствовало о поиске архетипического как в истории, так и в современности. Увлечение Бойса мотивами древнего целительства, мудростью кочевых народов, гомеопатией и шаманизмом стало выражением смутной и затаенной устремленности к «социальному» искусству, художественной терапии и гуманистическому идеалу. Его перформансы были призваны иносказательно обозначить миротворческое пространство, демонстрирующее архетипическую знаковость. Символичность его искусства была порождена в полной независимости от всех религиозных традиций и словно служила для гуманистического «просветления» мифической реальности. Такую особую «идеологическую веру» можно понимать, согласно Хюбнеру, как «секуляризированную веру» [2, с. 338].

Влиятельный философ Франкфуртской школы Юрген Хабермас указывал, что в конце XX века государство опиралось на «мотивационные предпосылки из собственного секулярного “арсенала”» — на этику и культуру [14, с. 50–52]. Немецкий мыслитель обратил внимание на то, что религиозному сознанию было трудно сосуществовать с государственной политикой секуляризма, гуманизмом и просвещением. Признавая и одобряя гуманизм, он подвергнул его сомнению, охарактеризовав «устаревшим» понятием «людей, лишенных религиозного слуха». Для Хабермаса было очевидно, что приверженность идеалам гуманизма не предотвратила катастрофу Второй мировой войны.

В 2004 году в мюнхенской Баварской католической академии состоялся диалог Юргена Хабермаса с префектом Конгрегации доктрины веры Йозефом Ратцингером, который в свое время был архиепископом Мюнхенским, а уже в следующем, 2005 году был избран римско-католическим понтификом Бенедиктом XVI. По мнению Хабермаса, всем «полинялым» мировоззренческим моделям мира поможет выбраться из тупика именно религиозное чувство [14, с. 60]. При этом философ признавал, что в современном ему мире под «религиозностью» скрывается нечто совсем иное, а именно — всеобщая устремленность к трансцендентному.

Художественная практика ФРГ 1960–1980-х годов как раз и воплотила это чувство трансцендентности, выраженное в форме «нового мифа». Данный процесс стал симптоматичным для духа времени: «Вера в тайные силы, руководящие Вселенной, в психическую энергию людей, в их возможности перемещения в пространстве и времени вела к попыткам создания общепланетарной религии»,— так характеризовал В.С. Турчин перерождение антропософии в «новую теософию» конца XX века [15, с. 73]. Творческий акционизм Бойса включил немало очень субъективных «отсылок» к христианской религии, которую он рассматривал через призму своей личной мифологемы. Его «география» проявлялась в реальности как субъективный отпечаток теософской трансцендентности. Так, в 1971 году в Базеле состоялся перформанс «Кельтский + ~~~~~» (*Celtic* + ~~~~~), в ходе которого художник совершил

1. **Йозеф Бойс. Перформанс «Кельтский + ~~~~~» (Celtic + ~~~~~)**. 1971. Базель, Швейцария. Источник: Art: Das Kunstmagazin, 2021, № 4 (April), S. 41

ритуал омовения ног зрителям, облился водой сам и, пристегнув к ступням карманные фонарики, встал в таз с водой (ил. 1).

Бесполезно искать классическую образность в «евразийских» инсталляциях Бойса, иначе мы обречены бесконечно испытывать шок от его демонстрации мертвой тушки зайца или отходов жизнедеятельности койота. Нелепо искать в его практике прямое иллюстративное воплощение выдуманной «Евразии».

Тем не менее художественная образность языка немецкого искусства XX века обретает «семантическую бездну», которая открывается лишь при проникновении под внешнюю безмолвность его визуальных форм. Образность его инсталляций сохраняет молчание до тех пор, пока идет поиск их символической ценности во взаимосвязи с классической традицией. Характерно, что в одном из перформансов Бойса, ставшем творческой рефлексией на реди-мейды Марселя Дюшана, возникли слова «молчание» и «переосмысление». В полном воспроизведении эта надпись прозвучала как «молчание Марселя Дюшана переосмыслено» и, несомненно, подразумевала преодоление образной пустоты произведений легендарного дадаиста.

Сам Бойс стремился не подрывать классическую эстетику, а, наоборот, создать собственное актуальное искусство, наделенное социально-терапевтической значимостью. Утопическая «Евразия» открывалась с грохотом эпатажа, напоминающим скандальные «выходки» дадаизма, однако в отличие от последнего требовала погружения в особую систему координат абстрактных знаков. Художник творил изнутри туманного мира теософских «значений». В его работах провозглашались ключевые для искусства постмодерна идеи: «эволюционный организм», «трансформация», микро- и макрокосм, «Братство», «антропософское движение», а также другие метафизические истины и тайны мироздания [9, с. 31, 75–79].

Можно сказать, что мифическая «Евразия» появилась из области символических названий: слова, лозунги и подписи к инсталляциям «входят» в перформанс и открываются в нем во всей смысловой полноте. Для мифа действительность представляет собой замкнутый в самом себе «космос». Инсталляции, захваченные театрализацией перформанса, указывали на процесс мышления художника «новой духовности»: от ментального «тепла» и «текучести» горячих идей, как казалось ему самому,— к кристаллизованному, овеществленному «холоду» и «твердости» инсталляций. Его арт-объекты, как субъективные знаки «ментального», порождали особый — абстрактный — образ «Евразии».

Вместе с тем есть также еще более скрытый, нераспознанный и важнейший уровень рассмотрения проблемы образности искусства Бойса: из-за иронической «окрашенности» его знаковых «гештальтов». Напрасно удивляться ролевой игре мастера с его внезапными перевоплощениями из шамана в боксера (ил. 2) или из гангстера в профессора дюссельдорфской Академии художеств.

В художественном акционизме Бойс развивал свою собственную коммуникативную стратегию, которая предполагала особый язык выразительности по сравнению с театральным искусством. Субъективность мышления мастера трансформировала пугающий мир антропософии в «позитивность» самой художественно-языковой игры, в которой ирония получила главный выразительный импульс. Такое ироническое «прочтение» теософской утопии порождает содержательную глубину, свойственную «новой мифологии» эпохи постмодерна.

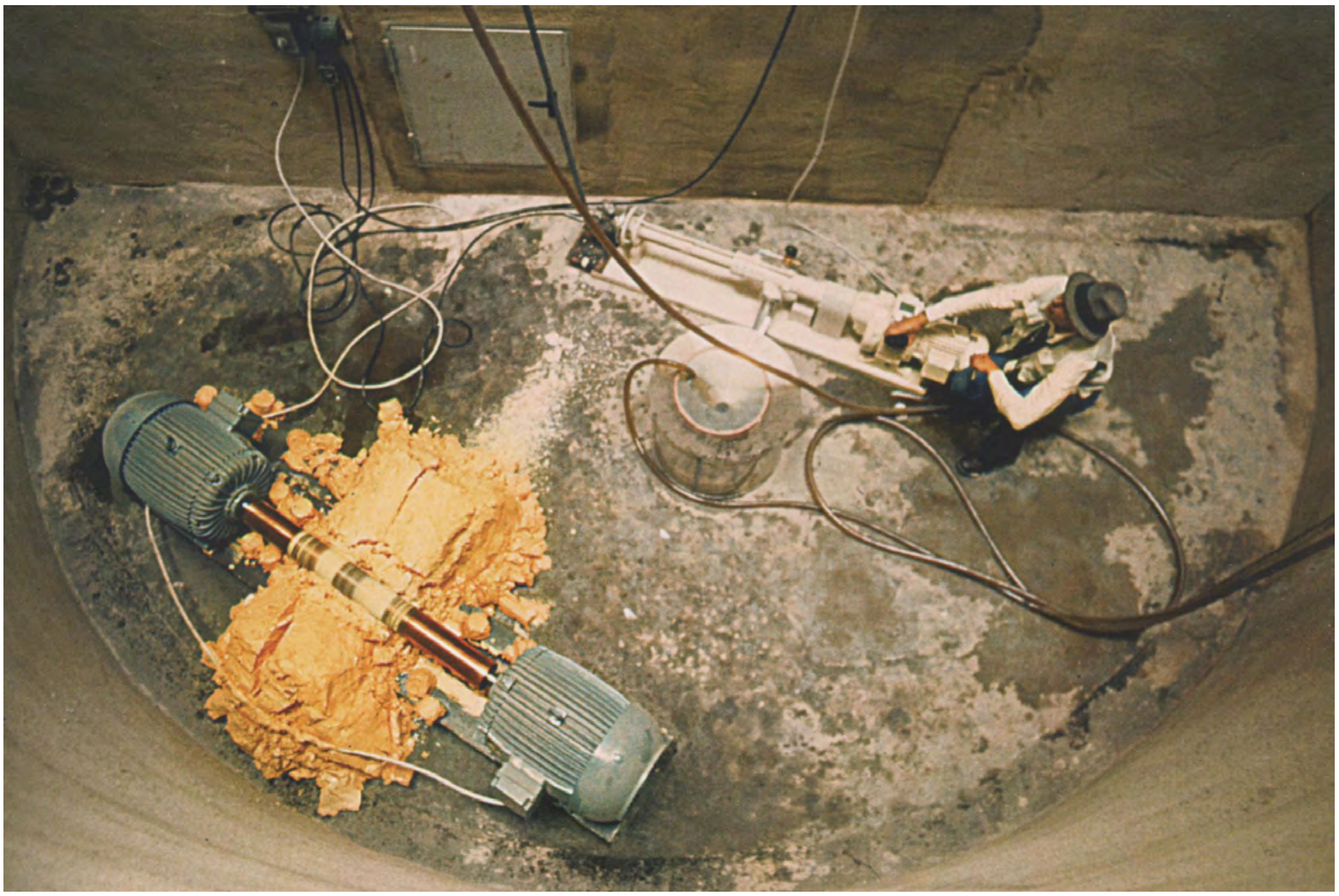
Мифическая «Евразия» — пространство коммуникативно-языковой игры

В ФРГ 1960-х годов художественный акционизм Бойса и многих других мастеров, развиваясь в форме игровой стратегии, поначалу представлял собой своеобразный вариант интернационального искусства поп-арта. Творческими коллегами Бойса были участники международной группы «Флюксус» — Нам Джун Пайк, Вольф Фостель и другие мастера хеппенингов и музыкальных концертов, наполненных юмором и фиглярскими выходками. Так, Йозеф Бойс и Нам Джун Пайк могли на сцене с микрофоном в руках зубоскалить и громко выть подобно дикому койоту. Их творческая веселость словно воплощала штайнеровское заклинание: «Наш собственный ритм включен в ритм всей вселенной» [16, с. 32].

Конец 1960-х – 1970-е годы — это время «вызревшего» Бойса, когда его художественный акционизм стремительно развивался от театрализованной игры поп-арта и «Флюксуса» — к иронии и сарказму постмодернистского художественного мышления. В 1977 году на шестой выставке «Документа» в Касселе Бойс продемонстрировал совершенно необыкновенную «медогонку» — произведение под названием «Медовый насос на рабочем месте» (ил. 3). «Показанное в лестничной ротонде музея Фридерикианум, оно представляло собой большой механизированный агрегат для перекачки меда: включенный мотор громко ревел, и по тонким прозрачным шлангам циркулировала жидкость» [17, с. 360]. Увлекательный «медовый насос» художник провозгласил своим собственным «рабочим местом» и главным «штабом» основанного им самим «Свободного института креативности и междисциплинарных исследований».

Идея «человека веселого» прозвучала у многих мыслителей, в частности, у Ф. Шлегеля, Р. Штайнера,

2. **Йозеф Бойс. Шуточный плакат «Боксерский поединок» с портретами Йозефа Бойса и скульптора Авраама Давида Кристиана**.
Для Пятой выставки «Документа» в Касселе, ФРГ. 1972.
Источник: Art: Das Kunstmagazin, 2021, № 4 (April), S. 102



3. **Йозеф Бойс. Инсталляция и художественная акция «Медовый насос на рабочем месте»**. 1977. Музей Фридерицианум, Кассель, ФРГ. Источник: Art: Das Kunstmagazin, 2021, № 4 (April), S. 37

Ф. Ницше и др. К примеру, Штайнер утверждал, что мыслящий человек, который «ведет интеллектуальную жизнь, никогда не может стать трагическим» [18, с. 118].

В свое время Ницше написал: человек — больное существо, и оно нуждается в искусстве; и «если мы, выздоравливающие, еще нуждаемся в искусстве, то это другое искусство — насмешливое, легкое, летучее, божественно безнаказанное, божественно искусное искусство, которое, подобно светлому пламени, возносится в безоблачное небо!» [19, с. 496]. «Ницшеанская» линия мышления стала одной из важных смысловых интенций постмодерна благодаря книге Жиля Делёза «Ницше и философия», вышедшей в 1962 году и вскоре переведенной на немецкий язык. Очевидно, что творческий язык Бойса причудливо интегрировал воззрения очень многих и разных мыслителей, среди которых также были идеи французских постструктуралистов.

Очевидно, что искусство Бойса имело самостоятельную эволюцию, определенную его собственными творческими целями, задачами и сферой распространения, и вместе с тем оно развивалось в одном мировоззренческом «поле» с Делёзом, засеянном ницшеанской иронией.

Делёз, вопрошая о смысле страдания и мучения в современном ему мире, призывал рассматривать страдание исключительно как «прямой довод в пользу жизни» [4, с. 264]. Страдание, как он думал, стимулирует к поиску некоего «альтернативного пути». Художественный акционизм Бойса как раз и стал таким живым примером воплощения творческой «альтернативы». Неслучайно, именно так — «Поиск альтернативы» — назывался его манифест, опубликованный в 1978 году в немецкой газете «Франкфуртер Рундшау». Большой текст Бойса предлагал присоединиться к его творческой программе «социальной скульптуры».

Размышления Делёза оказались иронической переоценкой «классической» традиции [4, с. 159]. Идеи о «сверхсиле» человека и его «воле к власти», воспринятые Делёзом из ницшеанских сочинений, были основаны на его собственном представлении о «человеке-творце». Согласно философии жизни Делёза приветствовался творческий демиург, в котором заключалась сила к социальной активности, созиданию судьбы личной и своего Отечества.

С энергией художника особого «веселого» искусства Бойс также поставил вопрос о социальной «силе» современного ему человека и провозгласил

лозунг за пацифизм, благополучие и «прорыв» в новое будущее. Его программа мифической «Евразии» манифестировала творческую идею «социальной скульптуры», согласно которой «здоровый» социум можно созидать словно художник. Призыв был адресован всем «демиургам», жаждущим создавать «духовное» искусство. Мастер утверждал, что каждый человек способен творчески «вылепить» социальный организм. И его «Евразия», представленная на запутанном языке антропософии, манифестировала старый ницшеанский лозунг в новом коммуникативном пространстве постмодерна: «Веселость, всякая веселость, друзья мои!» [19, с. 496]. Такое театрализованное искусство художника должно было вознестись, подобно «светлому пламени» социальной утопии, в некое по-теософски «духовное» небо. Ситуация, словно «по Барту»: «признающие существование бога и имеющие собственную религию» [1, с. 68]. Другими словами, в искусстве постмодерна утверждался культ иронии (и самоиронии), который был очевиден из многочисленных творческих рефлексий на теософские «тайны» мироздания.

Творчество Бойса породило широкую «иконографию» мотивов, заимствованных из органического и зоологического мира. Знаки антропософских концепций легко включались в коммуникативную игру художника и претерпевали семантическую «перекодировку». Мед из символического «проводника ментального тепла» превратился в простой атрибут театральной маски, когда гримасничающий художник намазал его на лицо (перформанс «Как объяснить картины мертвому зайцу», 1965). Также быстро потерял убедительность своего «символического космизма» рулон войлока: ведь он наряду с куском жира, фонариком и санками на лыжных полозьях составил набор абсурдной медицинской аптечки для фургона скорой помощи («Стая», 1969; ил. 4).

Большой кусок жира расстался со своей астральной «аурой», как только его использовали в качестве материала для некой сюрреалистической подушки и «здорового» сна (акция «И в нас… под нами… большая вода» в программе хэппенинга «24 часа», галерея *Parnass*, Вуппераль, 5 июня 1965 г.). И жировая масса служила мягкой перинкой где угодно — на полу, стуле, табурете (ил. 5).

Иконографические мотивы: от знаков «архетипичного» к знакам «саркастичного»

Для моделирования семиотического пространства своей утопической «страны Евразии» художник активно использовал зверей — атрибутивно, как знаки мифических сущностей. С 1960-х годов его излюбленными персонажами были заяц, койот и олень, появлявшиеся во многих инсталляциях и театрализованных акциях.

Бойс демонстрировал чучело зайца в рисунках, на камне и фотографии. Известно, что в Западной Германии этот зверь традиционно воспринимался как символ католической Пасхи: его часто изображали на открытках приносящим пасхальные яйца. В творчестве художника заяц воплотил идею новой жизни, навеянную как древним язычеством, так и секулярным сознанием XX века.

В перформансах постмодернистского художника чучело зайца при «беглом» взгляде казалось аллегорическим отзвуком натюрморта *vanitas* и темы *memento mori* («суета сует» и «помни о смерти»). Однако подобные творческие решения мастера утверждали знаковость зайца иначе — через беспощадный сарказм. Так, в работе «Заячья кровь» (1971–1979) художник представил приклеенный к картону лейкопластырем пластиковый пакет с неизвестным наполнением. Для Бойса такая «мертвая натура» парадоксальным образом заключала в себе нечто вполне жизнеутверждающее. Это не только принцип мироустройства, но и художественный закон эволюции искусства, воспринятый из известного штайнеровского тезиса: «духовное, светя, открывает себя в безобразном» [18, с. 106–107]. Увлеченный идеей реинкарнации, Бойс хотел видеть самого себя в сценическом амплуа бессмертного зайца.

В упомянутом перформансе «Как объяснить картины мертвому зайцу» (Дюссельдорф, 1965) Бойс появился с тушкой зайца на руках. Его облик был по-настоящему шокирующим: лицо густо покрыто медом и сусальным золотом, а жилет казался испачканным заячьей кровью. Смысл акции следовало понимать иначе: не буквально, а как попытку разъяснить воспоминания посредством мертвого зверя.

И заяц, служивший знаком круговорота жизни и смерти, резво «ускакал» от своей антропософской означенности: ведь его тушку держал на руках человек, бывший в трех лицах — художник, фигляр и к тому же повар. По воспоминаниям супруги художника Евы Бойс, он очень любил готовить и устраивал замечательные обеды из кролика с гарниром из тыквы [7, S. 78–87]. Художник мог декламировать тезисы натурфилософии и одновременно снимать с кролика шкурку, потрошить его и жарить. Так атрибут «антропософской мудрости» оборачивался символом сарказма.

Знаковая инсталляция Бойса «Евразия. Сибирская симфония», представленная в 1963 году в Академии художеств Дюссельдорфа, также создана по мотивам его перформансов. Впоследствии он неоднократно повторял ее на других экспозиционных площадках, в частности в 1966 году в берлинской галерее Рене Блока.

4. **Йозеф Бойс. Инсталляция «Стая»**. 1969. Новая галерея, Кассель, ФРГ. Источник: Art: Das Kunstmagazin, 2021, № 4 (April), S. 37

5. **Йозеф Бойс. «Стул с жиром» (Stuhl mit Fett), инсталляция в мастерской художника на Дрейекплатц, 4 в Дюссельдорфе-Оберкасселе, ФРГ**. 1963.
Фото: Ева Бойс.
Источник: Art: Das Kunstmagazin, 2021, № 4 (April), S. 83

6. **Йозеф Бойс. Перформанс «Как объяснить картины мертвому зайцу» (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt)**.
1965.
Галерея Альфреда Шмелы,
Дюссельдорф, ФРГ.
Фото: Вальтер Фогель.
Источник: Art: Das Kunstmagazin, 2021, № 4 (April), S. 25

Демонстрировалась тушка зайца, пригвожденная к школьной меловой доске, словно бабочка из гербария. Здесь же находились маленькие треугольные кусочки жира и войлока. По аналогии со школьным уроком мелом на доске выводились обрывочные записи: из математики — о градусах угла, из биологии — о температуре живого тела.

Заяц как мифический персонаж соотносился с разумным началом и противопоставлялся больному капиталистическому обществу Запада. Бойс так и говорил, что от зайца можно ждать гораздо большего благоразумия, чем от смертельно больного капиталистического Запада. Как воплощение интеллектуальной основы утопического социума, заяц выполнял «посольскую» функцию между Западом и Востоком. С оглядкой на китайские веропредставления художник рассматривал зайца даже как вещее животное. Согласно идее единства микро- и макрокосма, заяц соотносился с Луной, где, по представлениям Бойса, он и должен был обитать.

В субъективной мифологеме Бойса явления зоологического и природного мира трактовались аллегорически как священные сущности, которые могли быть продемонстрированы одновременно во многих местах. Символические образы животных воплощали одни и те же мифические субстанции и превращались в атрибутику теософской реальности. Такие существа воспринимались через призму мифа — подобно неким нуминозным силам.

Другой излюбленный персонаж мифической «Евразии» Бойса — койот. С 21 по 25 мая 1974 года в нью-йоркской галерее Рене Блока состоялась легендарная акция «Койот: Я люблю Америку, и Америка любит меня» (*Coyote: I Love America and America Loves Me*). Впоследствии кадры видеохроники были показаны на многих ретроспективах искусства художника, в частности в 2012 году в Московском музее современного искусства на Гоголевском бульваре. Ироничное название перформанса не было случайным: в Нью-Йорке Бойс видел гигантский город, где представлен весь мир в его расовых и этнических аспектах и который стал подобен «агрегату по выработке энергии» [10, с. 61]. Он отмечал, что «именно там жизнь во всей своей витальности пульсирует в самых разных группах населения» — от итальянцев до афроамериканцев и индейцев. К тому же, как ему казалось, на Уолл-стрит «сконцентрированы все банки», а деньги всегда провоцируют конфликт и пробуждают инстинктивную жажду власти. Бойс говорил, что хотел бы стать мэром Нью-Йорка, чтобы развивать в людях нечто противоположное «власти денег», а именно — социальное чувство.

В одном из интервью Бойс заявил: «Человек есть целое царство в этом мире, а звери, растения, сама земля и даже минеральные вещества — это тоже царства» [10, с. 63]. Сообщество животных в мифической «Евразии» он назвал актуальным и современным ему словом «партия» и стремился «на примере царства человека разъяснить, что есть и другие царства над ним» [10, с. 63].

Койот также стал для художника членом его «инопланетной партии». Сценарий акции в галерее Рене Блока напоминал гангстерский боевик. Бойс провел три дня в компании дикого зверя; весь процесс фиксировался на видеокамеру, также сохранились снимки Кэролайн Тисдалл. Прибытие мастера в галерею было обставлено с долей мажорной пародийности: его, бодрого и воодушевленного, доставили в фургоне скорой помощи. Преисполненный шутовства и задора, он вошел в закрытое от посторонних глаз помещение, где остался наедине с койотом — священным животным народов доколумбовой Америки. Художник, завернутый в шерстяное одеяло, кружил в шаманском танце и демонстрировал странные ритуальные жесты. Его динамичная фигура воспринималась на грани между мистикой и фарсом: он то сбрасывал одеяло, то снова кутался в него, держа в руках трость — не то посох, не то орудие защиты (ил. 7). Подобная театрализация воплощала идею перевоплощения в зверя, чье наименование еще с древних времен звучало как «божественная собака».

Однако идея архетипического тут же переросла в саркастическое, как только художник уподобился дикому животному не только символически, но и буквально: внезапно он повернулся спиной к камере и принял прозаичную позу человека, справляющего естественную нужду. Утверждался принцип ментальной балансировки, при котором художественная акция могла поменять значимость оппозиционных смысловых дефиниций. Исчезло понятие смыслового «центра» и «абсолютного смысла». Если бы был только «космизм, не вызывающий смеха, это была бы ирония, лишенная заразительной силы»,— как прозорливо заметил Ролан Барт [1, с. 457].

В образе койота художник выступал неоднократно — например, в 1984 году в токийской галерее Ватари (*Watari*). Там он снова танцевал и пел, обращаясь к «тотему» животного как хранителю первобытной силы. Музыкальный концерт был приурочен к открытию его совместной выставки с Нам Джун Пайком «*Beuys & Paik*» в Музее искусств Сейбу (*Seibu Museum of Art*). В полночь 31 мая для всех стало полной неожиданностью, когда Бойс объявил об акции по мотивам своего нью-йоркского опыта с койотом. Он вел себя подчеркнуто абсурдно и даже демонстрировал навоз животного. Творческая «выходка» завершилась победоносным жестом художника, покидающего

7. **Йозеф Бойс. Перформанс «Койот: Я люблю Америку, и Америка любит меня» (Coyote: I Love America and America Loves Me)**. 1974. Галерея Рене Блока, Нью-Йорк, США. Фото: Каролине Тисдаль. Источник: «Art: Das Kunstmagazin», 2021, № 4 (April), S. 24

сцену. Впоследствии этот перформанс, посвященный слиянию энергетических полей и обмену экзистенциальным опытом, получил широкий резонанс в японских СМИ.

В 1984 году в японском Художественном музее Сейбу демонстрировались видеокадры из творческих будней Бойса: на фабрике Урава (*Urawa*) он увлеченно курировал создание своей крупноформатной работы — стопки «фетра», выполненной из необычного материала, меди. Этот творческий процесс можно было также трактовать как своеобразную художественную акцию, чьи символические границы растворялись в реальности. Акционизм Бойса программно был нацелен на прорыв за пределы галерейных стен, охватывая городские улицы, площади и открытый ландшафт. Примечательно, что японская съемочная группа следовала за мастером даже в ботанический сад Коисикава (*Koishikawa*), где он просто гулял с мороженым в руке, весело улыбаясь прохожим (1984).

Со своими выступлениями, интервью и музыкальными номерами художник вошел в медиапространство — на радио и телевидение. Его саморепрезентативная энергия достигла апогея во время избирательной кампании в Бундестаг от земли Северный Рейн — Вестфалия. Две неудачи на федеральных выборах в парламент — в 1976 и 1983 годах — были предопределены спецификой его коммуникативного языка, пропитанного антропософскими тезисами, дурачеством и привкусом пародии. Публичные выступления Бойса часто касались актуальности мифа в современном мире. К примеру, на вопрос о цели своей общественно-политической деятельности он ответил: «Идеальное государство». Изложив программные тезисы, художник подвел очень «трезвый» итог: «Умом это не понять» [10, с. 61, 64]. Очевидно, что «Евразия» Бойса всегда оставалась исключительно сферой мифа.

Заключение

Субъективная мифологема Бойса не имела никакого географического или геополитического воплощения в реальности. При этом его «мифическая география» легко соотносилась с «картой» действительности. Речь здесь идет не о параллелизме, а о неразрывном единстве. Утопическая «Евразия» была осмыслена как особое пространство синтеза духовного и ментального, проявляющееся в реальном мире. Перформансы художника стали сферой символико-ритуальных жестов и действий, указывающих на архетипические смыслы. Бойс презентовал географию сакрального, демонстрирующую некий субстрат пространства с трансцендентным содержанием.

«Мифическая география», рожденная в творчестве немецкого мастера, была призвана утвердить утопию «социальной скульптуры», творческой силы и коммуникации, а также духовности «по Бойсу».

Однако доктринальная содержательность антропософских знаков нивелировалась через ироническую театрализацию инсталляций, включенных в перформансы. Смыслы опустошались, и их место тут же занимала ироническая «осмысленность» эпохи постмодерна конца XX века.

Концепция художественного акционизма предполагала особую коммуникативно-языковую игру, в которой ирония рассматривалась как принцип познания мира. Театрализованные инсталляции художника были пропитаны гомерическим смехом, а значит, обретали новую семантику. В художественном акционизме Бойса зародился характерный для духа времени 1970–1980-х годов прием «иронического кочевничества» смыслов. Различные пласты его коммуникативного языка будто вызрели из разных сфер мышления, однако странным и причудливым образом твердо укоренились в его искусстве. Здесь ощущалось движение кантовской мысли с ее дуализмом и синтезом: «два основных ствола человеческого познания, вырастающие, быть может, из одного общего, но неизвестного нам корня» [20, с. 46]. Этот тезис немецкой классической философии подводит к итогу: ирония была едина с концептуальностью художественного акционизма, основанного на историко-культурных, в частности антропософских, нарративах. Познаваемый мир представал здесь в различных проекциях ментальной перспективы.

Список источников

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц.; сост., общ. ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.
3. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., ст. и комментарии С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
4. Делёз Ж. Ницше и философия / пер. с франц. М.: Ад Маргинем, 2003. 382 с.
5. Schlüter R. Beuys: Die Heimkehr // Art: Das Kunstmagazin. 2010. № 9 (September). S. 18–33.
6. Stachelhaus H. Joseph Beuys. Düsseldorf, Wien, New York: ECON Verlag, 1991. 223 S.
7. Viseur R. Interview mit Eva Beuys: «Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen» // Art: Das Kunstmagazin. 2021. № 4 (April). S. 78–87.
8. Walters V. Joseph Beuys and Eurasia // Tate Papers. 2019. № 31.
URL: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia (дата обращения: 03.04.2025).
9. Йозеф Бойс. Призыв к альтернативе / под ред. О. Блуме. М.: ОАО «Типография Новости», 2012. 152 с.
10. Ваберер К. Интервью с Йозефом Бойсом (1979 год) // Внутренняя Монголия. Чингизхан. Шаман. Актрисы. Выставка в Государственном Русском музее : каталог / под ред. К. Аренс и К. Хёнляйн; пер. на рус. В. Вебер. Ганновер: Т. Шефер ГмбХ, 1992. 95 с.
11. Штайнер Р. Социальное будущее. Шесть докладов и ответы на вопросы. Цюрих, с 24 по 30 октября 1919 г. / пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Н. Банзелюка. Калуга: Духовное познание, 1993. 240 с.
12. Ermen R. Joseph Beuys: Stockfisch und Hammer // Kunstforum International. 2011. Bd. 212 (November–Dezember). S. 267–268.
13. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / пер. с нем. В.М. Бакусева, А.В. Кричевского. М.: Канон, 1994. 320 с.
14. Хабермас Ю., Ратцингер Й. (Бенедикт XVI) Ратцингер. Диалектика секуляризации. О разуме и религии / пер. с нем. В. Витковский. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. 112 с.
15. Турчин В.С. Образ двадцатого… в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
16. Штайнер Р. О России. Из лекций разных лет / сост., пер., комм. Г.А. Кавтарадзе. СПб.: Дамаск, 1997. 405 с.
17. Орлова Е.В. Творческая стратегия Йозефа Бойса: мир или война? // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы : коллективная монография / отв. ред. М.А. Бусев. М.: БуксМАрт, 2017. С. 344–366.
18. Штайнер Р. Художественное в его мировой миссии: 6 лекций, прочитанных в Дорнахе между 27 мая и 9 июня 1923 года, 2 лекции, прочитанные в Христиании (Осло) 18 и 20 мая 1923 года / пер. с нем. О. Князевой. СПб.: Ключи, 2022. 192 с.
19. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 832 с.
20. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского. М.: Академический проект, 2020. 567 с.

References
1. Barthes, R. (1989) *Selected works. Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
2. Hübner, K. (1996) *The truth of myth*. Moscow: Respublika Publ. (In Russ.)
3. Barthes, R. (2008) *Mythologies*. Moscow: Academichesky Proekt Publ. (In Russ.)
4. Deleuze, J. (2003) *Nietzsche and Philosophy*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russ.)
5. Schlüter, R. (2010) 'Beuys: Die Heimkehr', *Art: Das Kunstmagazin*, (9), pp. 18–33. (In Germ.)
6. Stachelhaus, H. (1991) *Joseph Beuys*. Düsseldorf, Wien, New York: ECON Verlag. (In Germ.)
7. Viseur, R. (2021) 'Interview mit Eva Beuys: "Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen"', *Art: Das Kunstmagazin*, (4), pp. 78–87. (In Germ.)
8. Walters, V. (2019) 'Joseph Beuys and Eurasia', *Tate Papers*, (31).
Available from: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia (Accessed 03.04.2025).
9. Blume, O. (ed.) (2012) *Joseph Beuys. A call for an alternative*. Moscow: Novosti Publ. (In Russ.)
10. Waberer, K. (1992) 'Interview with Joseph Beuys (1979)', in Ahrens, K. and Hoennhayn, K. (eds.) *Inner Mongolia. Genghis Khan. Shaman. Actresses. Exhibition at the State Russian Museum, St. Petersburg* [Catalogue]. Hannover: T. Schäfer GmbH. (In Russ.)
11. Steiner, R. (1993) *The social future: Six lectures and answers to questions. Zurich, October 24–30, 1919*. Kaluga: Dukhovnoye poznaniye Publ. (In Russ.)
12. Ermen, R. (2011) 'Joseph Beuys: Stockfisch und Hammer', *Kunstforum International*, 212 (November–December), pp. 267–268. (In Germ.)
13. Jung, K.G. (1994) *Collected works. Psychology of the unconscious*. Moscow: Kanon Publ. (In Russ.)
14. Habermas, J. and Benedikt XVI (Papst) (2006) *The dialectic of secularization: On reason and religion*. Moscow: St. Andrew's Biblical Theological Institute. (In Russ.)
15. Turchin, V.S. (2003) *The image of the twentieth... in the past and present. Artists and their concepts. Works and theories*. Moscow: Progress-Tradition Publ. (In Russ.)
16. Steiner, R. (1997) *On Russia: From lectures of different years*. Saint Petersburg: Damascus Publ. (In Russ.)
17. Orlova, E.V. (2017) 'Joseph Beuys' creative strategy: Peace or war?', in Busev, M.A. (ed.) *The art of sculpture in the 20th–21st centuries: masters, trends, problems*. Moscow: BuksMArt Publ., pp. 344–366. (In Russ.)
18. Steiner, R. (2022) *The arts and their mission: 6 lectures in Dornach, May 27 – June 9, 1923; 2 lectures in Christiania (Oslo), May 18 & 20, 1923*. Saint Petersburg: Klyuchi Publ. (In Russ.)
19. Nietzsche, F. (1990) *Works, in 2 vols.* Vol. 1. Moscow: Mysl' Publ. (In Russ.)
20. Kant, I. (2020) *Critique of pure reason.* Moscow: Academichesky Proekt Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Орлова Евгения Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-код (Science Index): 3567-5552.

Information about the author

Evgeniya Valerievna Orlova, Cand. Sc. (Art history), Senior Researcher, Department of Foreign Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, ew-orlowa@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-3937-0503, SPIN-code (Science Index): 3567-5552.

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

Статья поступила в редакцию 02.02.2026; одобрена после рецензирования 25.02.2026; принята к публикации 27.02.2026.
The article was received by the editorial board on 02 February 2026; approved after reviewing on 25 February 2026; accepted for publication on 27 February 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 260–285. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 260–285. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.044(470)‘20’
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.016

«Мы от рода русского...»: концептуализация понятия «русскости» в современной исторической живописи Григория Гукасова

Ярошевич Полина Владимировна [a, b]

[a] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
polina.yaroshevich.10101010@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу творчества Григория Гукасова в контексте современной академической живописи и осмысления национальной самоидентификации. Материалом для исследования послужили произведения, представленные на выставке художника «Мы от рода русского…» в Государственном Русском музее в 2025 году, а также эскизы и этюды мастера, интервью с ним. Исследование предлагает изучение художественного метода, философской программы и содержательной составляющей произведений мастера. В основе статьи лежит формально-стилистический и иконографический анализ, выходящий за рамки описания выставочного материала. Автор статьи рассматривает живописные полотна Гукасова как способ осмысления национальной идентичности, анализируя, как исторические сюжеты и академическая техника в его исполнении способствуют диалогу со зрителем о понятии «русскости». Исследование выявляет, что творческий метод Г.А. Гукасова базируется на глубоком знании классической академической школы, которая обогащается его индивидуальной «пастозной» манерой письма и мастерским использованием света. Художник стремится не навязывать зрителю оценочные суждения, а провоцировать его к размышлениям об истории и национальной самоидентификации. Анализ ключевых произведений демонстрирует, как художник через исторические сюжеты и символику раскрывает свое понимание «русскости». Особое внимание уделяется символической нагрузке произведений, связи с древнерусскими памятниками. Исследование расширяет представления о современном академическом искусстве и его потенциале в исследовании вопросов национальной идентичности. Предложен новый подход к интерпретации творчества художника, основанный на анализе связи между художественным методом, содержательной программой творчества и его воздействием на зрителя в аспекте национальной самоидентификации.

Ключевые слова: Григорий Гукасов, современная русская живопись, академизм, академическая живопись XXI века, историческая живопись, национальная идентичность, патриотическая тематика

Для цитирования: Ярошевич П.В. «Мы от рода русского...»: концептуализация понятия «русскости» в современной исторической живописи Григория Гукасова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 260–285. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.016.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1298.

© Ярошевич П.В., 2026

Original article

“We are from the Russian family…”: conceptualising the notion of ‘Russianness’ in the contemporary historical painting of Grigoriy Gukasov

Polina V. Yaroshevich [a, b]

[a] *Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*
polina.yaroshevich.10101010@yandex.ru

Abstract. The article provides an analysis of Grigoriy Gukasov’s oeuvre within the context of contemporary academic painting and the discourse on national self-identification. The study is based on works showcased at the artist’s exhibition, “We are from the Russian family…”, held at the State Russian Museum in 2025, as well as the master’s sketches, studies, and interviews. Employing formal-stylistic and iconographic methods, the research offers an in-depth evaluation of the artist’s creative technique, philosophical framework, and the conceptual substance of his works, moving beyond a mere description of the exhibition material. The author examines Gukasov’s canvases as a medium for conceptualising national identity, exploring how his interpretation of historical subjects and academic technique fosters a dialogue with the viewer regarding the notion of “Russianness” (russkost). The study reveals that Gukasov’s method is rooted in a profound mastery of the classical academic school, enriched by his distinctive impasto brushwork and sophisticated use of light. Rather than imposing value judgements, the artist seeks to provoke reflection on history and national self-identity. The analysis of key works demonstrates how Gukasov expresses his understanding of “Russianness” through historical themes and symbolism. Particular attention is paid to the symbolic resonance of the paintings and their links to Old Russian heritage. This research expands the understanding of contemporary academic art and its potential to explore questions of national identity, suggesting a new way of interpreting by examining the interplay between artistic method, conceptual programme, and their influence on the viewer’s sense of self-identification.
Keywords: Grigoriy Gukasov, contemporary Russian painting, academicism, 21st-century academic painting, historical painting, national identity, patriotic themes

For citation: Yaroshevich, P.V. (2026) ‘“We are from the Russian family…”: conceptualising the notion of ‘Russianness’ in the contemporary historical painting of Grigoriy Gukasov’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 260–285. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.016.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1298. (In Russ.)

Введение

Проблемы современного академического искусства в предыдущем десятилетии подробно рассмотрены в работах С.М. Грачёвой [1; 2] и до сих пор остаются предметом активных дискуссий. Вопрос национальной самоидентификации остро стоял в искусствоведческой среде начиная с XVIII века и вплоть до рубежа XIX–XX столетий, однако в XXI веке эта проблема звучит всё реже [3; 4; 5; 6 и др.].

В современных реалиях заметной фигурой стал Г.А. Гукасов, в чьем творчестве сквозной нитью проходит мысль М.В. Ломоносова: «Народ, не знающий своего прошлого, не имеет будущего»[1]. Как представитель академической школы Гукасов в каждой картине через условный

[1] Ломоносов М. Избранная проза. М.: Советская Россия, 1980. С. 514.

славянско-византийский антураж и исторический экскурс пытается обратиться к истокам, найти ответы на острые вопросы настоящего и через прошлое предугадать будущее. Это позволяет выдвинуть гипотезу о том, что анализируемые далее в статье работы создавались автором именно в контексте поиска национальной идентичности.

Актуальность исследования обусловлена недостаточностью научных публикаций, затрагивающих проблематику «русскости» в современном академическом искусстве XXI века. Научная новизна статьи заключается в том, что творчество Г.А. Гукасова впервые рассматривается в рамках данного направления. Учитывая текущую политическую ситуацию и государственный курс на патриотическое воспитание, обращение художника к истории российской государственности и ее истокам видится своевременным и стратегически верным шагом. Разговор о «вечных» истинах через академическую по своей сути живопись представляется сегодня необходимым как никогда.

Живописные и скульптурные произведения Г.А. Гукасова, ставшие материалом исследования, были представлены на выставке «Мы от рода русского…» в Государственном Русском музее в 2025 году. В экспозицию вошло более 30 крупноформатных живописных полотен художника и несколько десятков произведений, выполненных в формате эскизов и этюдов.

Идея выставки родилась из стремления Г.А. Гукасова объединить в одном пространстве визуальные образы из истории России от древности до наших дней. Фраза «Мы от рода русского…», вынесенная в заглавие проекта, обладает глубоким концептуальным значением и отсылает к истокам возникновения государственности. Именно эти слова, как писал исследователь дипломатии Древней Руси А.Н. Сахаров, «открывают самый древний документ в русской истории»[2], в истории нашего народа. Известно, что 2 сентября 911 года между Русью и Византией был заключен международный договор, урегулировавший их двусторонние отношения. Это соглашение — первый древнерусский документ, дошедший до нас в составе позднейших летописных сводов, в частности в «Повести временных лет» (ил. 1). «Мы от рода русского — Карлы, Инегелд, Фарлаф <…> посланные от Олега <…> к царям греческим, для укрепления и для удостоверения многолетней дружбы, бывшей между христианами и русскими»[3],— так заявляли о себе послы. В той же «Повести временных лет» под 970 годом приводится еще одно знаковое высказывание — речь князя Святослава перед сражением под Аркадиополем: «Так не посрамим земли Русской, но ляжем здесь костьми, ибо мертвые сраму не имут. Если же побежим — позор нам будет. Станем же крепко»[4].

Два приведенных высказывания поднимают вопросы национального самосознания и высокого понимания чести, присущего русскому человеку. Эти фразы, по нашему убеждению, сублимируют в себе само понятие «русскости». Кто мы, откуда, куда мы идем? Мы — представители *«рода русского»*, из поколения в поколение несем в себе ценности и нарративы о доблести, добре и истине, сформированные столетия назад и составляющие духовную основу нашего общества по сей день.

По утверждению самого художника, именно в осмыслении исторических событий прошлого он нашел ту самую «русскость» — идею «Мы от рода русского», ставшую заглавием выставки. Он отмечает: «Она [идея] для меня и утверждение, и вопрос одновременно»[5]. Каждая работа мастера — это попытка исследовать ту или иную грань национального характера, запечатлеть образ народа в различные исторические моменты. Причем это может быть как событие внутрироссийской истории, так и эпизод взаимодействия с внешним миром, когда происходит соприкосновение с другими народами и иными духовными традициями. По замыслу художника, каждый посетитель выставки должен покинуть ее с чувством сопричастности к мощной «корневой системе»[6] русского народа, проявленной в нашей многовековой истории,— без связи с этими истоками человек, по мнению Гукасова, неизбежно «высыхает» и теряет опору для созидания будущего.

Цель настоящего исследования — выявить особенности творческого метода Гукасова, его связь с классической школой российского изобразительного искусства, проанализировать символику образов и смыслов, содержащихся в произведениях художника, а также определить роль личной творческой философии Гукасова в формировании национального самосознания и культурного наследия. Среди задач исследования выделяются следующие:

а) изучить биографические аспекты и формирование художественной индивидуальности Г.А. Гукасова;

[2] Сахаров А.Н. «Мы от рода русского…»: рождение русской дипломатии. Л.: Лениздат, 1986. С. 11.

[3] Повесть временных лет / перевод, статьи и комментарии Д.С. Лихачёва; под редакцией В.П. Адриановой-Перетц. М.: Наука, 1996. С. 154.

[4] Там же.

[5] Из интервью автора с Г.А. Гукасовым.

[6] Там же.

1. **Лист Радзивилловской летописи с миниатюрой «Поход Олега на Царьград» и текстом Русско-византийского договора 911 года**. Конец XV века (около 1490-х). Бумага с водяными знаками; рукописное письмо (полуустав), рисунок пером, расцвеченный акварелью (темперой). Библиотека Российской академии наук (БАН), Санкт-Петербург

б) выявить позицию художника относительно взаимодействия академизма и индивидуального стиля, определить вклад в сохранение традиций отечественного искусства;

в) выполнить анализ художественных приемов и выразительных средств, интерпретацию ряда произведений в аспекте понимания национальной идентичности и преемственности культурных ценностей.

В качестве методологической основы исследования выбраны формально-стилистический и иконографический методы анализа. Следует отметить, что, несмотря на успех недавней выставки, принесшей автору широкую известность, его имя еще не в полной мере вписано в контекст современной художественной критики: творчеству мастера посвящено лишь несколько публикаций. В их числе — каталог Государственного Русского музея со вступительной статьей Л. Шакировой [7, с. 6], а также работы С.М. Грачёвой [1; 2]. Указанные публикации составили источниковую базу исследования, ключевым материалом стало личное интервью с художником. Автор выражает искреннюю признательность Г.А. Гукасову за содействие в подготовке данной статьи.

Об авторе и его художественном методе

Григорий Александрович Гукасов родился в Ленинграде 26 марта 1980 года. После окончания Краснодарского художественного училища он продолжил обучение в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, в мастерской монументальной живописи.

Наставниками художника были профессора А.А. Мыльников и А.К. Быстров. В настоящее время Г.А. Гукасов — член Союза художников России, член-корреспондент Российской академии художеств, а с 2015 года — старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Награжден золотой медалью РАХ.

Трудно переоценить значение самого обращения Г.А. Гукасова к историческим сюжетам «Руси изначальной» в наши дни. Ведь живопись в историческом жанре — это «базис, на котором поколения русских мастеров учились создавать образы древности, классическая академическая школа» [8, с. 239], подлинные представители которой сегодня, к сожалению, редки. В этом смысле Г.А. Гукасов выступает хранителем мастерства классического живописца и рисовальщика, связующим звеном между современностью и былинной стариной. При этом в работах мастера академизм органично соседствует с индивидуальной «пастозной» манерой. Художник намеренно кладет мазки так, чтобы красочный слой — «кожа холста» — пульсировал и буквально пламенел; в этом обнаруживается уникальный авторский почерк.

В своих полотнах художник не навязывает зрителю готовых оценочных суждений, а, напротив, приглашает его к глубокому размышлению. Благодаря этому зритель получает возможность эмоционально пережить события вместе с их очевидцами, почувствовав себя неотъемлемой частью истории.

Полотна Г.А. Гукасова в большинстве своем крупноформатны и населены колоритными героями. По мнению художника, масштаб холстов напрямую продиктован монументальностью выбранных тем: «Мне бы хотелось увидеть таких персонажей в нас самих — русичах,— которые как раз не должны помещаться в рамки, они шире, больше, гипертрофированнее»[7]. Такое представление Григория Александровича о русском герое опирается на творческое наследие трех великих мастеров прошлого — Василия Сурикова, Гелия Коржева и Аркадия Пластова. Именно они помогли Г.А. Гукасову расшифровать «геном русскости» и пробудили интерес к изображению людей, наделенных исключительной духовной и физической силой.

Важно отметить, что для Г.А. Гукасова принципиально дистанцироваться от художественных поисков начала XX столетия. Мастера той эпохи обратились к искусству, направленному «вглубь» человеческого сознания, стремясь исследовать его природу и передать открывшиеся истины доступными средствами. Г.А. Гукасов, напротив, убежден, что цель искусства — через обращение к мифологии, подвигам и урокам прошлого явить идеалы, к которым обществу необходимо стремиться сегодня, и преодолеть состояние «богооставленности», в котором пребывает современный человек.

Как живописец Григорий Александрович подчеркивает: в работе ему важно не выдвигать авторское «Я» на передний план. Художник стремится избегать излишней концентрации на собственном стиле, полагая, что это может привести к «самокопированию». Г.А. Гукасов убежден, что в искусстве первично содержание, тогда как личность мастера и его стилистика всегда вторичны и должны оставаться «за сюжетом».

Анализ произведений Г.А. Гукасова

Представленная в Русском музее коллекция работ художника разделена на тематические блоки: «Княгиня Ольга», «Величие русского оружия», «Графика Г.А. Гукасова», «Народ. Бунт. Великая Отечественная война», «Дети» и «Семья». В этой последовательности проанализируем ключевые полотна каждой категории.

[7] Там же.

2. **Г.А. Гукасов. Огненная. Княгиня Ольга**.
2025.
Холст, масло.
335 × 270.
Частное собрание.
Источник: [7]

3. **Г.А. Гукасов. Огненная. Княгиня Ольга. Фрагмент**.
2025.
Холст, масло.
Частное собрание.
Источник: [7]

4. **Г.А. Гукасов.**
Хороша ли вам честь?
2019–2025.
Холст, масло.
400 × 600.
Частное собрание.
Источник: [7]

Открывает цикл серия работ, посвященная княгине Ольге — легендарной правительнице Руси (945–960) и супруге Игоря Рюриковича. В 2025 году художник представил полотна «Огненная. Княгиня Ольга» (2025, ил. 2, 3), «Хороша ли вам честь?» (2019–2025, ил. 4) и «Крещение. Княгиня Ольга» (2025). Для него образ святой равноапостольной княгини — это олицетворение России во всей сложности ее исторического пути. Образ правительницы был найден Гукасовым в чертах друга семьи — Анны, проживающей на второй родине живописца, в Краснодаре.

Каждому этапу духовной трансформации Ольги в работах художника соответствует свой образный строй и колористическое решение. Так, полотно «Хороша ли вам честь?» (ил. 4) обращается к языческой странице русской истории и повествует о мести княгини убийцам мужа — древлянам. Согласно «Повести временных лет», древляне отправили к Ольге «лучших мужей», чтобы просватать ее за своего князя Мала. Притворно желая оказать гостям почести, княгиня велела нести их в ладьях до самых покоев. Однако во дворе лодки сбросили в заранее вырытую яму, и послы были заживо погребены. Именно к этому моменту относится вопрос Ольги: «Хороша ли вам честь?» — и ответ обреченных: «Горше нам Игоревой смерти»[8].

В этой картине привлекает внимание не только грозный лик правительницы, но и уникальное композиционное решение. Сценическое движение постепенно закручивается к яме; положения

[8] Повесть временных лет. Указ. соч. С. 27.

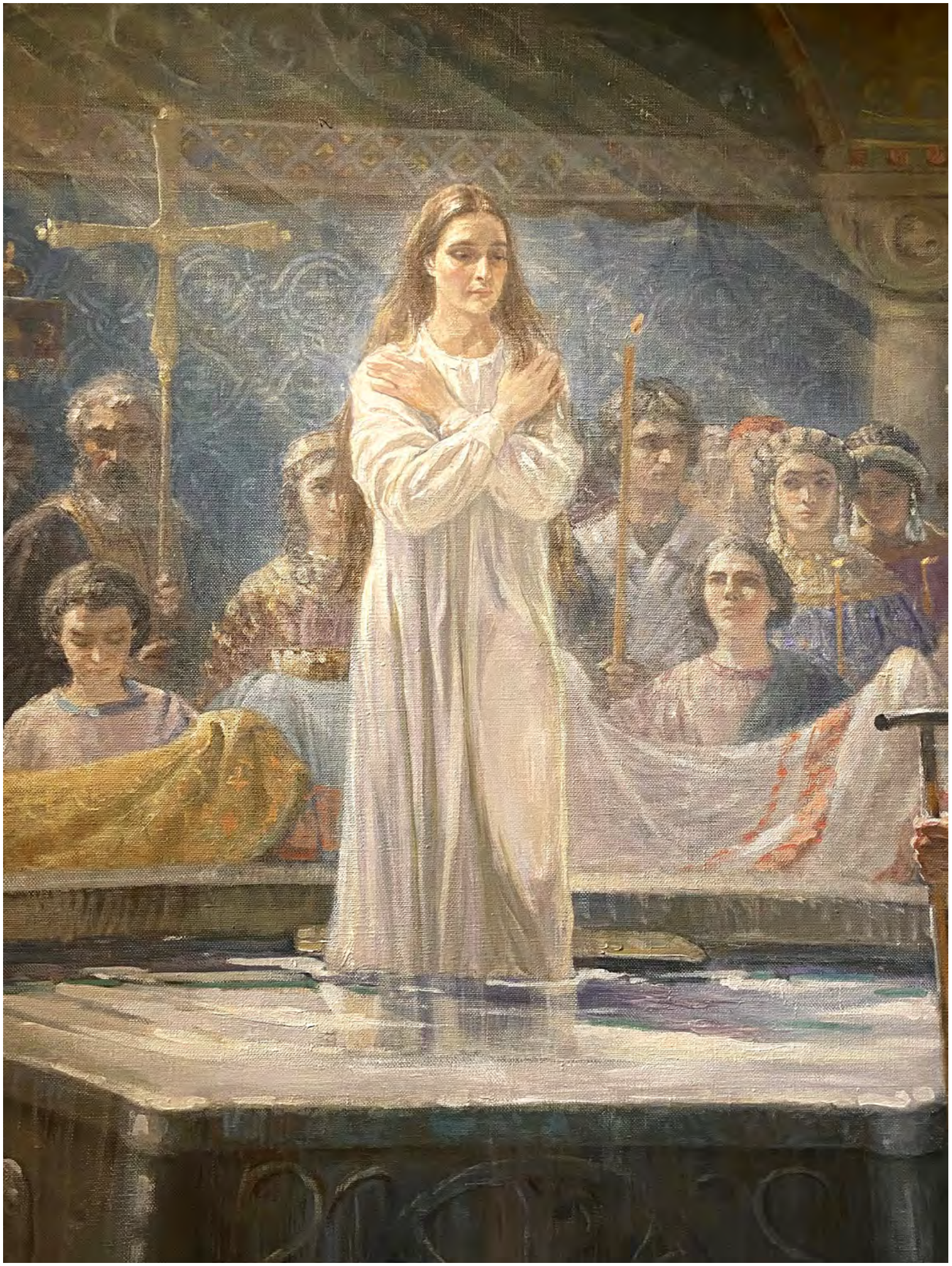
5. **Г.А. Гукасов. Крещение. Княгиня Ольга**.
2025.
Холст, темпера.
350 × 390.
Частное собрание.
Источник: [7]

фигур, жесты и эмоции вторят мотиву воронки. Всё сводится к центру — состоянию вселенского ужаса людей, которых ждет смерть. В этом внутреннем ритме ощущается «суриковская текучесть» [9, с. 219] композиций Г.А. Гукасова. Как и у В.И. Сурикова, человеческая толпа заполняет почти всё пространство холста. При этом участники действа не безлики: они демонстрируют многообразие реакций и чувств, а фигура лидера задает импульс бурному центростремительному движению.

От языческой Руси автор ведет нас к Руси христианской, что находит отражение в полотне «Крещение. Княгиня Ольга» (2025, ил. 5, 6). Здесь мы видим иную ипостась княгини Ольги — после ее духовного перерождения. Известно, что правительница приняла крещение в Константинополе в 957 году. Именно она впоследствии привезла на Русь первые богослужебные книги и велела возвести первый христианский каменный храм, за что и была причислена к лику святых. Изречение «Только на возделанной почве может прорасти зерно» напрямую применимо к равноапостольной княгине: под ее влиянием формировалось мировоззрение внука — будущего крестителя Руси князя Владимира Святого.

На полотне Г.А. Гукасова внимание приковывает обилие света: Ольга расположена в центре композиционного средокрестия и сияет подобно свече. Такой акцент не случаен: в византийской культуре свет в храме всегда играл особую роль, сопровождая литургию и определяя архитектурный

6. **Г.А. Гукасов. Крещение. Княгиня Ольга. Фрагмент**.
2025.
Холст, темпера.
Частное собрание.
Источник: [7]



7. **Г.А. Гукасов. Рождение русского креста**.
2025.
Гипс.
75 × 56 × 28.
Частное собрание.
Фотография:
П.В. Ярошевич

8. **Г.А. Гукасов.**
Стрела в три пера.
2025.
Металл, камень.
79 × 46 × 33.
Частное собрание.
Фотография:
П.В. Ярошевич

9. **Г.А. Гукасов. Мы от рода русского**. 2009. Холст, масло. 194 × 400. Частное собрание. Источник: [7]

канон. Картина наглядно демонстрирует влияние этой светоносности на полян-язычников, входящих в храм через затененный портал. Их приземленным образам художник противопоставляет фигуры жителей Константинополя с «по-дионисиевски» вытянутыми, почти дематериализованными пропорциями, словно растворенными в божественном сиянии.

Изображая таинство крещения и дальнейший путь Ольги, мастер утверждает: человек способен на внутреннее перерождение, если к тому есть воля Божья и твердость самого человека. Стоит отметить, что в полотнах, посвященных княгине Ольге, можно увидеть всё многообразие техник Гукасова: классическая масляная живопись здесь органично соседствует с темперой, пастелью, мелом, сангиной и сепией.

Тему Древней Руси в творчестве Г.А. Гукасова дополняют произведения малой пластики. В экспозиционном пространстве автору важно поддержать живопись объемными формами [10, с. 412]. Для этого он разрабатывает концепцию обгоревшего деревянного идола и противопоставляет ему «Рождение русского креста» (ил. 7), выполненное из известняка. В этой работе художник наглядно представляет трансформацию христианской символики: от креста-коловрата к четырехконечному «греческому» кресту [11, с. 517] и, наконец, к современному русскому православному кресту.

Тот же мотив, но уже в форме «Стрелы в три пера» (ил. 8), находит продолжение в следующем тематическом блоке — «Величие русского оружия». На наш взгляд, включение скульптуры в экспозиционное пространство — оправданное решение, которое эффективно работает на создание необходимой атмосферы и усиливает общее впечатление от живописи.

Полотно «Мы от рода русского» (2009, ил. 9), название которого стало заглавием всей выставки, задает тему варяжских корней Руси. К этому образу Г.А. Гукасов пришел после знакомства с одноименным трудом А.Н. Сахарова[9]. Понятие «русский» для художника широко: оно объединяет все народы, исторически проживающие на территории России. В такой мультикультурности живописец видит уникальную созидательную силу отечественной истории. Этим объясняется и трактовка образов: герои картины не воспринимаются как представители конкретного этноса. Это обобщенный образ защитников Руси, в которых угадываются как легендарные варяжские князья (Рюрик, Синеус и Трувор), призванные в Новгород в 862 году, так

[9] А.Н. Сахаров считал, что варяги были не скандинавами, а представителями южнобалтийских славянских племен. Об этом см.: Сахаров А.Н. «Мы от рода русского...» Рождение русской дипломатии. Л.: Лениздат, 1986. 344 с.

10. **Г.А. Гукасов. Фрагмент деревянной рамы картины «Мы от рода русского»**. Фотография: П.В. Ярошевич

11. **Г.А. Гукасов. Рассвет**.
2011–2021.
Холст, масло.
320 × 270.
Частное собрание.
Источник: [7]

12. **Г.А. Гукасов. Грызня. Волки**.
2017.
Бумага, тушь.
50 × 70.
Частное собрание.
Источник: [7]

и сказочные «тридцать три богатыря» из пушкинской «Сказки о царе Салтане…».

Особого внимания заслуживает рама полотна «Мы от рода русского», которая вновь отсылает нас к малой пластике Г.А. Гукасова (ил. 10). В ее резьбе угадываются образы драконов и змей, напоминающие о носовых фигурах кораблей-драккаров — рострах (от лат. *rostrum* — «нос корабля»). По замечанию автора, над многими рамами он работал совместно с 13-летним сыном:

художник разрабатывал орнамент, а сын выполнял резьбу по дереву. Другая часть наиболее сложных рам прошла долгий путь — от подготовки цифровой программы для станков с ЧПУ до финальной детальной проработки командой профессиональных краснодеревщиков.

Тему «Величия русского оружия» завершает монументальное полотно «Рассвет» (2011–2021, ил. 11), отсылающее к героическому периоду XIII–XV веков — эпохе борьбы Руси с иноземными захватчиками. В интервью Г.А. Гукасов раскрыл идейное содержание картины, предложив зрителю своеобразную «игру смыслов». Автор намеренно связывает этимологию слова «темник»[10] со словом «тьма»: в композиции «Рассвета» «тьму» ордынского войска словно прорезает «свет» русского воинства креста.

Третий тематический блок включает коллекцию рисунков, эскизов и этюдов, выполненных как маслом, так и графическими материалами: сангиной, сепией, мелом, тушью и другими (ил. 12). Художник убежден, что такие работы тоже найдут своего зрителя, поскольку зачастую в них концентрируется значительно больше свежести и искреннего чувства, чем в крупноформатных полотнах. Натура как основа этюда дает автору ощущение наполненности живым впечатлением и помогает облечь замысел в осязаемую форму, что, по признанию самого живописца, поддерживает его в борьбе с чувством богооставленности.

Значительная часть творчества Г.А. Гукасова посвящена народной стихии, темам революции и войны. Среди них выделяется триптих «Стенка на стенку» (2015–2017), включающий полотна «Молодецкий свист», «Петухи» и «Задорные частушки» (ил. 13–15). Работы обращаются к старинной русской традиции: зимой, когда на реках вставал

13. **Г.А. Гукасов. Триптих «Стенка на стенку». Молодецкий свист**. 2015–2017. Холст, масло. 200 × 300. Частное собрание. Источник: [7]

[10] Карамзин Н.М. История государства Российского : в 12 т. М.: Юрайт, 2025. Т. IX–X. С. 287.

14. **Г.А. Гукасов. Триптих «Стенка на стенку». Петухи**.
2015–2017.
Холст, масло.
190 × 220.
Частное собрание.
Источник: [7]

лед, мужчины из соседних деревень сходились в шуточном бою. Схватку на кулаках олицетворяют два пестрых петуха. Г.А. Гукасов не случайно изображает их на фоне лоскутного одеяла: для художника это символ многоликой России, мозаичного мироздания нашей Родины. В триптихе запечатлена своеобразная народная идиллия: люди здесь полны здоровья и, главное, лишены злобы — они бьются ради забавы, без тени ненависти друг к другу.

Однако если расположить рядом с этим триптихом полотно «Танец огненных петухов» (2017, ил. 16), становится ясно, как замена фона — лоскутного одеяла на вид пылающего города — полностью меняет смысл образа. Теперь петушиный бой воспринимается как аллегория пожара революции. Для Г.А. Гукасова революция и война — темы, требующие тяжелого эмоционального сопереживания; в каждом таком полотне чувствуется личное сожаление автора об ошибках прошлого. Сама природа вражды и ненависти видится художнику иррациональной и противной человеческой натуре.

Когда традиционного живописного языка оказывается недостаточно, эти понятия воплощаются в символах. Так родился триптих «Грызня — Аллегория Гражданской войны» («Поджигатель», 2025; «Грызня. Пожар», 2017; «Пепел», 2025; ил. 17) с его горящим во тьме волчьим взглядом, сценой терзания и, наконец, безмолвным пепелищем, где

15. **Г.А. Гукасов. Триптих «Стенка на стенку». Задорные частушки**.
2015–2017.
Холст, масло.
200 × 300.
Частное собрание.
Источник: [7]

16. **Г.А. Гукасов. Танец огненных петухов**.
2017.
Холст, масло.
162 × 191.
Частное собрание.
Источник: [7]

17. **Г.А. Гукасов. Триптих «Грызня — Аллегория Гражданской войны»**. 2017–2025. Холст, масло. Левая часть «Поджигатель»: 200 × 155; центральная часть «Грызня. Пожар»: 200 × 300; правая часть «Пепел»: 200 × 155. Частное собрание. Источник: [7]

18. **Г.А. Гукасов. Русский бунт. Начало**. 2010–2013. Холст, масло. 270 × 500. Частное собрание. Источник: [7]

«ненависть выгорела дотла» [7, с. 12]. С этим циклом тематически перекликается картина «Русский бунт. Начало» (2010–2013, ил. 18). Здесь представлены образы Емельяна Пугачёва и его сподвижников — Ивана Зарубина-Чики и Хлопуши с рваными ноздрями.

В контексте темы народного восстания Г.А. Гукасов часто вспоминает два выражения: «Русский человек долго запрягает, да быстро едет» и пушкинское «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Оба изречения призваны напомнить о том, что народное терпение имеет предел, за которым следуют, увы, непоправимые последствия.

В контексте трагических событий прошлого столетия образ солдата Великой Отечественной войны предстает у художника как идущий «сквозь года». Он остается в нашей памяти до тех пор, пока живо осознание ужасов недавнего прошлого. Эта мысль отчетливо считывается в полотне «Победители» (2015–2021, ил. 19). Ключевое качество ветерана в трактовке Гукасова — скромность; победитель не ищет славы и почестей за перенесенные страдания, так как сражался ради высших смыслов: веры, Отчизны, боевого братства и мирного неба. Для самого автора эта работа стала своеобразным «Реквиемом», созвучным циклу «Русь уходящая» П.Д. Корина.

И наконец, в ряду многоукладной исторической живописи Г.А. Гукасова есть особый, дорогой его сердцу образ семьи и детей. Для художника любовь к Родине и близким, патрио-

19. **Г.А. Гукасов. Победители**.
2015–2021.
Холст, масло.
240 × 380.
Частное собрание.
Источник: [7]

20. **Г.А. Гукасов. Река юности**.
2016.
Холст, масло.
150 × 300.
Частное собрание.
Источник: [7]

тизм — это не пустые слова и не дань конъюнктуре, а глубокий внутренний смысл, который он искренне воплощает в своих работах. Так, в 2016 году им было создано полотно «Река юности» (ил. 20). Образ резвящихся мальчишек верхом на молодых лошадях вдохновлен детскими впечатлениями художника от поездок к деду на Кубанские земли, в Усть-Лабинск. В этом трепетном полотне особенно ярко проявляется высокое мастерство живописца в анималистическом жанре.

Дети и члены семьи Г.А. Гукасова неизменно остаются его главными героями. В работах, посвя-

21. **Г.А. Гукасов.**
Опять эта каша!
2020.
Бумага, пастель.
60 × 45.
Частное собрание.
Источник: [7]

22. **Г.А. Гукасов. Смерть дерева. Крона**.
2022.
Холст, масло.
220 × 179.
Частное собрание.
Источник: [7]

щенных им, сконцентрирована нежность автора и его внимание к деталям повседневного быта («Опять эта каша!», 2020; ил. 21). Это совсем иной мир — яркий, солнечный, наполненный светом. Глядя на них, удивляешься, как создатель монументальных исторических полотен может быть настолько тонким «семейным» человеком, наделенным способностью видеть прекрасное в простых мгновениях рядом с близкими.

Однако, как замечает сам живописец, тема смерти в той или иной мере пронизывает всё его творчество, даже самые светлые полотна. Г.А. Гукасов верит: именно память о смерти заставляет человека созидать ради жизни. Молчаливым напоминанием об этом становятся картины «Смерть дерева. Дрова» (2016) и «Смерть дерева. Крона» (2022, ил. 22), созданные под впечатлением от срубленных на дачном участке берез. На пне изображен сын художника; созерцание «умершего» дерева для ребенка — возможно, первое столкновение с конечностью и хрупкостью всего живого. Но всматриваясь в полотна мастера, приходишь к мысли: несмотря на быстротечность красоты, она неизменно присутствует в мире. И эта красота ближе, чем кажется,— она в нашем будущем, в наших детях.

Выводы

Представленные на выставке «Мы от рода русского» произведения Г.А. Гукасова позволяют в полной мере осознать особый художественный язык и мировоззрение мастера. Художник с глубоким академическим образованием, он сумел обогатить монументальную школу самобытной авторской техникой. Одной из ярких черт его стиля стала работа со светом и виртуозное владение пастозным мазком, направление и динамика которого создают узнаваемую фактуру полотен. Г.А. Гукасов появился в современном российском культурном пространстве с актуальными темами, выверенным художественным языком и в нужное время. Он создал свою «формулу успеха», которая позволила его творчеству стать заметным и значимым явлением в сегодняшнем информационном и художественном поле.

Исследование творческого наследия Г.А. Гукасова и анализ его персональной выставки позволяют сделать ряд значимых выводов. Теперь очевидно, что историческая живопись автора глубоко укоренена в традициях русской академической школы XIX – первой половины XX века. Опираясь на ключевые события отечественной истории, художник воплощает их в сложных многофигурных композициях, которые наглядно демонстрируют преемственность классических канонов.

Уникальность произведений Г.А. Гукасова в контексте современной живописи обусловлена синтетическим подходом к форме: мастер рассматривает картину как неразрывное единство живописного пространства и авторской рамы, созданной в лучших традициях прикладного искусства прошлых столетий.

В ходе работы над статьей нашла подтверждение гипотеза о том, что каждое полотно художника является самобытным ответом на вопрос о национальной идентичности и «русскости». Исследование позволило выявить точки соприкосновения и различия между творческим методом автора и классической школой, а также раскрыть особенности его картин с точки зрения семиотики и герменевтики. Ясно, что сюжеты полотен и их идейный посыл прямо отражают убежденность живописца в том, что знание своих «корней» является фундаментом духовного развития личности.

Творческая манера Г.А. Гукасова характеризуется глубокой содержательной искренностью. Его искусство базируется на темах любви к дому, привязанности к родной земле, исторической памяти и сопричастности судьбе своего народа, при этом художник не боится показаться излишне высокопарным или сентиментальным. Полотна живописца находят живой отклик благодаря обращению к национальным архетипам, а специфический колорит, часто сочетающий декоративность народного платка с трепетностью природных мотивов, формирует узнаваемый и близкий отечественному зрителю визуальный код.

Г.А. Гукасов выступает как художник, последовательно ратующий за сохранение традиций отечественного искусства. Тонко чувствуя национальную идентичность, он стремится к трансляции преемственных культурных ценностей. Личная философия мастера, воплощенная в его творчестве, способствует укреплению национального самосознания, поддержка которого приобретает особую значимость в современных реалиях.

Список источников
1. Грачёва С.М. Грани современного академического реализма // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2016. № 38. С. 108–127.
2. Грачёва С.М. Формирование новой эстетики академического искусства. Утопия или реальность? (Весенняя выставка художников-педагогов в залах Российской академии художеств в Санкт-Петербурге в 2016 году) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2017. № 42. С. 38–60.
3. Копцева Н.П., Колесник М.А., Лещинская Н.М., Самарина Д.Н. Русская культурная идентичность в изобразительном искусстве XIX – начала XX века : монография. Красноярск: [б. и.], 2023. 119 с.
4. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017 : в 3 т. / сост., вступ. ст. А.Л. Казина. СПб.: Алетейя, 2016–2018. Т. 1. 544 с.; Т. 2. 570 с.; Т. 3. 466 с.
5. Цветаева М.Н. Онтология русской художественной культуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2016. Т. 6. С. 777–783. https://doi.org/10.18688/aa166-11-85.
6. Яковлева Н.А. Русская историческая живопись. М.: Белый город, 2005. 656 с.
7. Григорий Гукасов. Мы от рода русского : каталог / науч. ред. Г. Голдовский; авт. ст. Л. Шакирова. СПб.: НП-Принт, 2025. 143 с.
8. Богдан В.-И.Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. СПб.: НП-Принт, 2007. 364 с.
9. Ракова М.М. Русская историческая живопись. М.: Искусство, 1979. 244 с.
10. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.
11. Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. М.: Белый город, 2005. 656 с.

References
1. Gracheva, S.M. (2016) ‘Facets of modern academic realism’, *Nauchniye Trudy = Scientific Papers of the Saint Petersburg Academy of Arts*, (38), pp. 108–127. (In Russ.)
2. Gracheva, S.M. (2017) ‘Formation of a new aesthetics of academic art. Utopia or reality? (Spring exhibition of artists-teachers in the halls of the Russian Academy of Arts in Saint Petersburg in 2016)’, *Nauchniye Trudy = Scientific Papers of the Saint Petersburg Academy of Arts*, (42), pp. 38–60. (In Russ.)
3. Koptseva, N.P., Kolesnik, M.A., Leshchinskaya, N.M. and Samarina, D.N. (2023) *Russian cultural identity in the visual arts of the 19th – early 20th centuries*. Krasnoyarsk: s. n. (In Russ.)
4. Kazin, A.L. (ed.) (2016–2018) *Destinies of the Russian spiritual tradition in national literature and art of the 20th century – early 21st century. 1917–2017: in 3 vols*. Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)
5. Tsvetaeva, M.N. (2016) ‘The ontology of Russian artistic culture’, *Actual Problems of Theory and History of Art*, 6, pp. 777–783. doi:10.18688/aa166-11-85. (In Russ.)
6. Yakovleva, N.A. (2005) *Historical painting in Russian art*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
7. Goldovsky, G. (ed.) (2025) *Grigory Gukasov. We are from the Russian family* [Catalogue]. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
8. Bogdan, V.-I.T. (2007) *The historical class of the Academy of Arts in the second half of the 19th century*. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
9. Rakova, M.M. (1979) *Russian historical painting*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Maistrovskaya, M.T. (2018) *The museum as a cultural object. 20th century. The art of the exhibition ensemble*. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russ.)
11. Yakovleva, N.A. (2005) *Historical painting in Russian art*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)

Информация об авторе

Ярошевич Полина Владимировна, студентка, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; экскурсовод, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, polina.yaroshevich.10101010@yandex.ru.

Information about the author

Polina Vladimirovna Yaroshevich, Student, Saint Petersburg Academy of Arts; Guide, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, polina.yaroshevich.10101010@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 27.04.2026; одобрена после рецензирования 14.05.2026; принята к публикации 15.05.2026.

The article was received by the editorial board on 27 April 2026; approved after reviewing on 14 May 2026; accepted for publication on 16 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 286–297. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 286–297. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.01:7.031
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.017

Загадка первобытного искусства: Restauratio Magna

Арсланов Виктор Григорьевич

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-код (Science Index): 6981-8314

Аннотация. Статья посвящена осмыслению концепции первобытного искусства в рамках «течения» Михаила Лифшица и Дьёрдя Лукача. Эти создатели марксистской эстетики резко критиковали «советское» искусствознание и советскую философию, считая их карикатурой на марксизм. Ожесточенная полемика «течения» Лифшица — Лукача с вульгарным марксизмом и руководством Союза писателей СССР (А.А. Фадеевым, В.В. Ермиловым и др.) привела к фактическому исключению на долгие годы Лифшица, Лукача и других представителей «течения» из литературной и общественной жизни СССР. Книги Лукача, издававшиеся за рубежом, вплоть до середины 1980-х годов были недоступны советскому читателю, а главные философские идеи Лифшица, его онтогносеология и программа Restauratio Magna, стали известны только после кончины автора и публикации ряда книг из его обширного архива. Одной из первых посмертных публикаций стала книга Мих. Лифшица «Поэтическая справедливость» (1993), в которой излагалась концепция первобытного искусства, полемичная по отношению к представлениям об этом искусстве в советском и зарубежном искусствознании. В настоящей статье содержится аналитический обзор идей «течения» о первобытном искусстве и искусстве вообще как своеобразной «эвокации», то есть практике возрождения идеального начала бытия — «великого восстановления» (Restauratio Magna) человека и преображенной природы.
Ключевые слова: философия искусства, мимезис, Restauratio Magna, эвокация, первобытное искусство, мифология, марксизм

Для цитирования: Арсланов В.Г. Загадка первобытного искусства: Restauratio Magna // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 286–297. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1291.

© Арсланов В.Г., 2026

Original article

The mystery of primitive art: Restauratio Magna

Victor G. Arslanov

Russian Academy of Arts, Moscow, Russia
arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-code (Science Index): 6981-8314

Abstract. The article examines the concept of primitive art within the framework of the "current" (techenie) associated with Mikhail Lifshitz and György Lukács, who are considered founders of Marxist aesthetics. They strongly criticized "Soviet" art history and Soviet philosophy, viewing them as a caricature of Marxism. The fierce polemics of the Lifshitz–Lukács current against "vulgar Marxism" and the leadership of the Union of Soviet Writers (A.A. Fadeyev, V.V. Ermilov, et al.) led to the effective exclusion of Lifshitz, Lukács, and other members of the group from the literary and public life of the USSR for many years. Lukács's works, published abroad, were not accessible to Soviet readers until the mid-1980s, while Lifshitz's primary philosophical ideas, including his ontognoseology and the Restauratio Magna programme, were only known after his death and the publication of several volumes from his extensive estate. One of the first posthumous publications was Lifshitz's book Poetic Justice (1993), which set forth a conception of primitive art that stood in polemical opposition to the prevailing views of both Soviet and foreign art history. This article provides an analytical review of the "current's" ideas on primitive art and art in general as a form of "evocation" — a practice of reviving the ideal principle of being: the "Great restoration" (Restauratio Magna) of man and a transfigured nature.
Keywords: Philosophy of art, mimesis, Restauratio Magna, evocation, primitive art, mythology, Marxism

For citation: Arslanov, V.G. (2026) 'The mystery of primitive art: Restauratio Magna', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 286–297. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.017.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1291. (In Russ.)

Введение

Когда была открыта наскальная живопись эпохи палеолита, специалисты не поверили, что возможно, как подчеркивал Д. Лукач, столь «неожиданное, порой даже ошеломляющее совершенство в некоторых областях художественной деятельности уже на начальных стадиях развития (пещерная живопись на юге Франции, некоторые первобытные орнаменты и т.д.)» [1, с. 167]. Но что же увидели искусствоведы в искусстве палеолита, когда была доказана его подлинность? Главным объектом изображения древнейшего искусства оказался не человек, а животное. Причем, как правило, то, на которое человек охотился — и которое поедал.

«Что же в том удивительного?» — говорило советское марксистское и сугубо, естественно, материалистическое искусствознание. Древний человек вынужден был заниматься главным для него делом — добычей пищи. Изображения животных служили мишенью для метания копий, а поскольку люди были еще глупы и верили в духов, то эти изображения являлись формой древней магии, фантастическим средством для обеспечения успешной охоты. Ну еще, пожалуй, и зачаточной формой познания окружающего мира: «древние изображения на стенах пещер — способ передачи информации»,— глубокомысленно замечают современные искусствоведы.

Однако такова точка зрения вовсе не марксистского и не советского в строгом смысле слова, а псевдомарксистского искусствознания — так объявило т.н. философско-эстетическое «течение», возникшее в СССР в 1930-х годах. Это то самое «течение», которое в лице Михаила Лифшица и Дьёрдя Лукача обнаружило, что у Маркса был свой взгляд на искусство, возрождающий на материалистической основе платоновскую идею

мимезиса. «Течение» Лифшица — Лукача[1] (литературоведы, эстетики, искусствоведы, среди которых — И.А. Сац, В.Б. Александров, Е.Ф. Усиевич; к «течению» примыкал писатель А. Платонов, под влиянием его идей до конца своей жизни находился А.Т. Твардовский) выдвинуло программу, названную Лифшицем *Restauratio Magna* — великое восстановление классики, от которой Европа стала отворачиваться, по словам Герцена и Достоевского, еще в XIX веке. Программа *Restauratio Magna* не сводилась к идее возрождения утраченной классической культуры: речь шла о возвращении к забытой человечеством и якобы покоренной им природе, причем природе преображенной, по-человечески совершенной и при этом бесконечно превосходящей человека. «Течение» открыло, что эта грандиозная программа «великого восстановления» — суть классической концепции мимезиса и всякого подлинного искусства. Может быть, наиболее парадоксальное и вместе с тем яркое и убедительное «великое восстановление» единства человека и природы, первое в истории человечества, свершилось, согласно Мих. Лифшицу, в искусстве палеолита и в древней мифологии.

Дух и буква вещей

«Ископаемый марксист-догматик» (так назвал Мих. Лифшица А. Солженицын в своей книге «Бодался теленок с дубом») более чем скептически относился к «материалистической» и якобы марксистской идее советской философии и эстетики, будто был такой, самый ранний период в истории человечества, когда люди не знали ни религии, ни мифологии, ни магии, о чем, в частности, свидетельствуют обширные маргиналии Лифшица на книге В.Ф. Зыбковца «Дорелигиозная эпоха». Автор книги в подтверждение своего тезиса о том, что первоначально человечество не знало религии, приводит свидетельство Дарвина о быте и нравах жителей Огненной Земли: «Мы не могли найти у огнеземельцев даже следа веры в то, что мы назвали бы божеством; не нашли и следа религиозных обрядов. Туземец Джемми Беттон гордо хвастал тем, что в его стране нет черта» [2, с. 21]. Выделив последнюю фразу, Мих. Лифшиц на полях книги Зыбковца пишет: «Старик Дарвин не замечает, что это хвастовство — яркое доказательство веры в черта»[2].

Лифшиц полагает, что религиозно-мифологические и магические представления древних людей тесно связаны с пробуждением человеческого сознания. Дело в том, что, согласно Мих. Лифшицу, уже на заре человеческой истории люди поняли, может быть, самое главное, что вообще должен понять человек: они провели границу между буквой — и духом вещей. Нигилистический атеизм не имеет ничего общего с марксизмом. Французские экзистенциалисты, по мнению Лифшица, «были отчасти правы против *gottlosen Marxismus*» [3, с. 220] (лишенный Бога марксизм.— *Прим. В. А.*).

В полемике с вульгарным марксизмом Лифшиц решительно не был согласен с тем, что возникновение искусства у древних людей имело исключительно утилитарные причины и служило утилитарным целям — было средством для удачной охоты. Разумеется, и такой мотив был, но если принимать во внимание только этот чисто «экономический» момент, то мы закроем для себя возможность понимания и первобытного искусства, и первобытного человека; более того, для нас будут закрыты сущность истории, положение и роль человека в материальном мире, смысл его бытия.

«Люди детского мира не жалеют сил на пляски, драматизированные представления мифов, рассказывание легенд…— подчеркивал Лифшиц,— современному человеку факт пышного расцвета фантазии и различных духовных функций на столь бедном экономическом базисе кажется удивительным, даже иррациональным. Многие западные авторы видят в этом наглядное опровержение исторического материализма» [4, с. 367].

«Но всё это необходимо,— продолжает Лифшиц.— Необходимо не только потому, что низкий уровень производительных сил является причиной столь фантастического развития не-настоящей жизни, игры. Если в первобытном обществе изображение и символ (то есть более условное изображение) сопровождает всю практическую деятельность людей, это имеет также более разумную основу. Ибо в изображении человечество впервые нашло зеркало своей роли по отношению к ***природе, которая не хочет мириться с этой новой силой, и какой-то общий закон должен их рассудить*** [выделено мной.— *Прим. В. А.*]» [4, с. 368].

Разумеется, Лифшиц не отрицает того, что человек прежде всего должен обеспечить себе материальные условия своего существования: охота и собирательство, затем скотоводство и земледелие являются основой жизнедеятельности древних людей. Но положение и роль человека в природе совершенно иные, чем у других существ и неживых вещей. Своим сознательным,

[1] О «течении» за последние 20–30 лет в России появилась довольно значительная литература, самая свежая публикация — книга «Дьёрдь Лукач и его “московский круг”: Дьёрдь Лукач, Игорь Сац, Елена Усиевич и Михаил Лифшиц в переписке» (сост. А.С. Лагурев, А.П. Ботвин; коммент. А.П. Ботвина, А.С. Стыкалина, В.Г. Арсланова; предисл. А.С. Лагурева; послесл. В.Г. Арсланова. СПб.: Владимир Даль, 2025. 687 с.).

[2] Архив Мих. Лифшица. Заметки на полях книги: [2, с. 21].

целенаправленным внедрением в природу, изменяющим и покоряющим ее, он нарушает ее естественные, сложившиеся циклы (тогда как животные — часть этих объективных циклов природы), что вызывает со стороны объективной реальности ответную реакцию, часто гибельную для людей. Человек очень рано стал бояться своей победы над природой, и этот страх, считает Лифшиц, отразился в древних мифах и обрядах.

Вопреки утверждению советских искусствоведов, согласно которому древний человек «реалистически», то есть точно и верно изображал то, что стоит перед его глазами каждый день, лишь обобщая виденное и создавая типический образ реальных вещей, Лифшиц утверждает прямо противоположное этому расхожему представлению о «типическом» в искусстве: «Начало мировой литературы содержит в себе меньше типического, чем исключительного и ненормального. Эта черта первобытного миросозерцания замечена Леви-Брюлем и другими авторами» [4, с. 384].

С одной стороны, советские авторы считали действительной, реальной побудительной силой для создания первобытного искусства исключительно утилитарные потребности людей; с другой — они утверждали, что первобытный человек жил в мифе, как во сне, чрезвычайно далеком от реальности. Лифшиц устанавливает иное соотношение между реальным и идеальным, действительным и фантастическим, свойственное, по его мнению, первобытному искусству, причем связь эта парадоксальна: именно потому, что мир и природу древний человек понимал гораздо более глубоко и верно, чем «современность» (в лице образованных обывателей или идеологов обывательщины, в роли которых оказалась современная духовная элита, конечно, неведомо для самой себя), он сознавал эту глубокую истину в крайне причудливых, фантастических формах, нередко даже настолько темных, что ничего, кроме доисторического бреда, эта темнота в себе не заключала.

Вопреки распространенному мнению, будто первобытный человек жил как в тумане, во сне, не мог четко отличать реальное от фантастического, Лифшиц считает, «что первобытный человек вовсе не признает фантастические связи нормальным порядком вещей. Напротив, он видит в них именно чудо и очень ценит этот чудесный элемент как выход за пределы небольшой сферы практической достоверности, ему доступной. Человек первобытной эпохи превращает своего предка в животное не потому, что он еще недавно сам был животным, как известно из теории Дарвина, а потому, что он уже человек, отчетливо сознающий реальную грань между животным и человеческим миром. Этим фантастическим превращением он подчеркивает величие предка, в котором воплощается сила общественной связи, нечто из ряда вон выходящее и вместе с тем связанное с порядком природы, как богоборчество связано с верой в бога. Свое выделение из природного мира он переживает гораздо острее, чем политическое животное Аристотеля или естественный человек Гоббса. И это находит себе выражение в склонности первобытного мышления ко всему необычному, исключительному» [4, с. 385–386].

Дело в том, что всеобщая энантиодромия вещей (переход одного в другое) была хорошо известна древнему человеку, а современный о ней забыл — или знает о ней чисто словесно, формально, не понимая ее сути. «Реальная политика» и искусственный интеллект на ее службе принимают во внимание все условия, ведущие к победе, кроме одного, кажущегося фантастическим и нереальным, а именно: что «слабость проистекает из силы, сила из слабости» [4, с. 406] — основная тема сказок, например об Иванушке-дураке, и не только. «Вспомним,— продолжает Лифшиц,— мотив “хилого мальчика” в фольклоре разных племен, особую роль младшего сына и младшей сестры в народной сказке. Такое широкое явление, как тотемизм и теротеизм,— продолжает Лифшиц,— то есть поклонение животным, также относится к кругу первобытной энантиодромии, метаморфозы всех качеств и обращения всех величин. Превосходство человека над животным достигается посредством “хитрости разума”, который направляет одну силу природы против другой, пользуясь ею в качестве орудия. Это неестественное превосходство должно быть скрыто или оплачено. Так животное становится первым кредитором человека, особенно важным носителем таинственной силы равновесия природы. На деле животное выше человека, и, сознавая этот непреложный для него факт, первобытный человек сам возвышается в своем человеческом достоинстве. Он что-то знает. Полное восстановление равновесия осуществляется для него в тождестве человека и животного» [4, с. 406–407].

Западная психология от З. Фрейда до К. Юнга рисует древнего человека в образе обывателя, охваченного безумным «экзистенциальным» ужасом, который он компенсирует созданиями своего воображения. В этой идее, согласно Лифшицу, немалая доля истины — по крайней мере, бо´льшая, чем в так называемом «советском марксизме».

«Вместе с ростом вмешательства людей в элементарную жизнь природы, их контроля над ней, страх перед таинственной силой и стремление переманить ее на свою сторону при помощи особых технических средств, а в этом и заключается сущность так называемой первобытной магии, не убывает, а растет. Таинственная сила, известная у разных народов под именем *мана, уракан,*

оренда, маниту, трово — нечто не поддающееся переводу на современный язык при помощи слова *дух*. Это, скорее, материальная субъективность природы. Она накопляется в ней по мере того, как человек раздражает природу своими булавочными уколами, нарушает ее обычный режим и должен бояться мести с ее стороны» [4, с. 397].

На заре своей истории человечество поняло, как никогда впоследствии, что бояться ему надо не природы самой по себе, а справедливой мести со стороны природы в ответ на дерзость людей, желающих господствовать над ней, в ответ на глупое зазнайство человечества, похваляющегося своим умом перед бессознательной и якобы бессмысленной реальностью. Напротив, главная черта обывательского сознания — убеждение, что всё вокруг него глупо, и один только он, обыватель, умен. «Народ глуп» — это убеждение и умного боярина Шуйского, и не менее умного, образованного Самозванца у Пушкина. Никогда таким умным людям и тонким политикам, как пушкинский Шуйский, Борис Годунов или Самозванец, не приходил в голову сократовский вопрос: а что говорит моими устами и что мыслит моею головой — может быть, это голос общественного места, на котором я сижу или хочу сидеть, голос боярства и его особых интересов — как показал Пушкин в своей драме, весьма отличных от интересов страны и ее народа? А не прохвост ли я?

Мимезис как «эвокация» и Restauratio Magna

Если советское искусствознание образца 1956 года отвергает теорию поэтической иллюзии И. Канта и эстетической игры Ф. Шиллера (в лице Н.А. Дмитриевой, автора статьи «Происхождение искусства» в первом томе «Всеобщей истории искусства»), доказывая, что вопрос о характере художественного изображения в первобытном искусстве «запутан буржуазными учеными, стремившимися во что бы то ни стало применить к первобытному искусству тезис И. Канта о “бесцельности”, “незаинтересованности”, “самоценности” эстетического отношения к миру» [5, с. 13], если Дмитриева подчеркивает, что в действительности целью первобытного художника было либо «устрашать врагов», либо репетиция для «практической подготовки к охоте» [5, с. 14] (подобно тому, позволим себе заметить, как одной из главных целей «социалистического реализма» было устрашение врагов и репетиция действий на поле боя), то Лифшиц решительно встал на сторону И. Канта, Ф. Шиллера и Гегеля с их идеей о «незаинтересованности» искусства, в том числе первобытного, и решающей роли в нем игры и поэтической иллюзии.

Важно понять, что полемика Лифшица с вульгарно-марксистской интерпретацией первобытного искусства советским искусствознанием 1950-х годов — продолжение полемики «течения» с «бюрократическим оптимизмом» советской литературы, со сведением искусства социалистического реализма к утилитарным целям (к тому, чтобы художники иллюстрировали постановления партии и правительства,— другое им якобы не дано по самой природе искусства).

Согласно Лифшицу, первобытная фантазия, рождая чудовищ, имела совершенно иную основу, чем современное иррационалистическое искусство: она в превратных образах отражала столь глубокую истину, что эта великая мудрость глубокой древности просто не доступна пониманию «современного» человека, не воспринимается им — подобно тому, как человеческим ухом не воспринимается ультразвук.

«Нет никакой возможности доказать,— писал Лифшиц, полемизируя с распространенной не только в СССР, но и на Западе концепцией первобытного искусства,— что все известные нам обряды, изображения, воинственные пляски, представляющие охоту на животных, суть действия, совершаемые *до охоты* на зверя с целью магическим образом подчинить будущую жертву человеческой воле. Но если бы даже это было доказано, легче понять эти действия как предупреждение неизбежной кары, вызванной убийством животного. <…> В основе лежит чувство вины перед автономной силой природы, а не магия сильной воли, принимающая желаемое за действительное» [6, с. 386].

Мы не присутствовали на спектакле, который совершался несколько десятков тысяч лет тому назад в гроте Монтеспан. Зато благодаря исследованиям современных ученых мы многое знаем о подобных же спектаклях, которые разыгрывали все известные нам древние народы: от древних греков до современных африканских и американских племен, живущих еще в каменном веке. «У греков есть любопытный обычай. Во время праздника Буфоний (праздник убийства, а не заклания быка, как подчеркивает Зелинский[3]) жертву вели к алтарю Зевса, на котором лежали посвященные богу злаки. Когда бык начинал есть, жрец ударом топора убивал его и тотчас бросался бежать. В его отсутствие за убийство судили топор. Это напоминает искупительный обряд у чагга Восточной Африки. Если туземцу нужно срубить дерево, чтобы сделать ульи для пчел, он стремится представить свой поступок не как умерщвление лесного гиганта, а как выдачу замуж родной сестры» [6, с. 384–385].

В отличие от «общественного контракта» эпохи Просвещения, эта первая в истории человечества

[3] Имеется в виду, вероятно, Фаддей Францевич Зелинский, автор книги «Древнегреческая религия» (1918).

Restauratio Magna имеет, по терминологии Лифшица, «грибулический», парадоксальный характер — чрезмерное стремление к единству с природой оборачивается тем, что кажется (и эта кажимость существенна) полным и намеренным разрывом с природой: вместо изображения ее реальных форм, вместо мимезиса, то есть подражания формам природы,— господство первобытной абстракции. Объяснение Лифшицем взрыва абстракции после первоначального «первобытного реализма» верхнего палеолита «находится в решительном противоречии с теорией абстрактной “художественной воли” во всех ее вариантах и сочетаниях с магическим объяснением первобытного искусства или марксистской схемой» [4, с. 402].

«Главная функция первобытного орнамента,— развивает свою мысль Лифшиц,— состоит в том, чтобы служить “оберегом” от злых сил. Это — своего рода защитное средство, приспособление, симулирующее тождество человека с более элементарной жизнью и неорганической природой. В свете общей эволюции жизни можно сказать, что перед нами продолжение стихийной мимикрии форм, известной в царстве растений и животных. С другой стороны, орнамент заключает в себе нечто большее. Он создает искусственное посредствующее звено между общественным миром и природой. Он предлагает враждебной природе компромисс, заимствуя у нее повторение форм и подчеркивая этим легальность человеческого искусства.

Греческий меандр получил свое название по имени одной реки в Малой Азии, известной множеством поворотов. Обычной чертой орнамента является консервативная фикция — изображение форм, носивших прежде более реальный характер, условное подражание им. Орнамент является клеймом традиции на вещах, заново созданных человеком. Отсюда, например, подражание плетенке на глиняных сосудах и т.п.» [4, с. 401–402].

Орнамент в интерпретации Лифшица — не манифестация гордого человеческого авангардизма, восстающего против природы и навязывающего ей свою волю, а честный компромисс с природой — первое в истории искусства проявление того, что он называл высоким реализмом «великих консерваторов человечества» (идея «великих консерваторов человечества» от Платона до Гегеля, Бальзака, Пушкина, Достоевского была выдвинута Лифшицем в 1930-е годы). Древний человек как бы демонстрирует природе, что он — вовсе не авангардист, он — исконная сила самой природы; и чтобы доказать свой консерватизм, свою укорененность в общем порядке вещей, первобытный художник демонстративно воспроизводит самые типичные, самые простые закономерности самой природы — подобные извивам и поворотам рек, правильности снежинок, кристаллов, узорам на коже змей и т.д.

Д. Лукач, много размышлявший о природе древнего орнамента в своем капитальном труде «Своеобразие эстетического», тоже, как и Лифшиц, подчеркивает, что древний орнамент представляет собой особый, уникальный случай художественной изобразительности, мимезиса. Более того: хотя в прямом смысле орнамент не изображает человеческий мир во всей глубине и сложности человеческих отношений, как это делают литература и живопись, он достигает такого совершенства художественной «формы, которое оказывается более уже недостижимым, в основе которого лежит единство формы и содержания, не реализуемое при сложных общественных и духовных условиях позднейших времен» [1, с. 285]. Чтобы понять этот парадокс (непонятный ни Риглю, ни его многочисленным последователям), нужно усвоить забытое классическое представление об изобразительности как о восстановлении «истинного бытия». Восстанавливая «истинное бытие», изображение снимает пелену с наших глаз — и мы обретаем способность видеть вещи такими, каковы они есть.

Себя древний человек представил в образе трикстера — существа в высшей степени противоречивого, каверзного, как бы совершенно неопределенного: то ли он зол, сатана в человеческом облике, то ли добр и благороден. Попробуйте изобразить такое противоречивое существо на стенах пещеры! А вот рука человека, творящая всё,— ее мы видим на стенах, вернее, даже не изображение руки, а скорее ее отпечаток. Художественное изображение человеческой руки — продукт долгого и мучительного развития, длящегося тысячелетия,— как и человеческого лица, человеческой фигуры тоже. Недаром Р. Арнхейм как-то написал, что в том, как изображена рука на картинах Тициана, художественной фантазии больше, чем у всех сюрреалистов, вместе взятых.

Древний орнамент — одно из ярких проявлений художественной изобразительности, когда древний человек показывает, как реально противоположности могут быть согласованы, как сознательное целенаправленное поведение человека может переходить в элементарные геометрические закономерности природы, образуя идеал: гармоническое, прекрасное единство человека и мира. Разумеется, энантиодромия древнего орнамента имеет свои очень строгие законы, она не имеет ничего общего с хаотичным смешением всего со всем, подобно тому как диалектика Гераклита, Платона и Гегеля — прямая противоположность эклектики («диалектика дураков», по определению Лифшица).

Если следовать логике Мих. Лифшица, Д. Лукача и «течения» в целом, то можно сделать вывод,

что т.н. первобытные «венеры» — едва ли изображение первобытной женщины, какой она была и какой ее видел древний художник. Да, у этих «венер» есть что-то глубоко своеобразное и загадочное, отличное, впрочем, и от реальной человеческой фигуры, и от неорганического тела. Не есть ли первобытная «венера» нечто среднее между органикой и неорганикой, какое-то посредствующее звено между двумя совершенно различными мирами (вспомним прозрение Державина: «Я связь миров, повсюду сущих»[4])? Если так, то целью подобных изображений была не редукция, упрощение форм человеческого тела до элементарных геометрических фигур, а поиск компромисса между человеком и природой, «истинного среднего» позднейшей философии (вплоть до Гегеля и Лифшица). Компромисс — не стирание граней, не подчинение одного другому, а род союза между противоположностями, сохраняющего до известной степени своеобразие и права договаривающихся сторон. Древний человек, заключающий с противостоящей природой компромисс, подтверждает свою способность к соблюдению условий соглашения, во-первых, тем, что дает природе полную свободу в своей, собственно человеческой области, в своей деятельности,— изображая на стенах пещер животных, противостоящих ему, так, что животным предоставлена полная свобода развития и самопрезентации: они предстают в своём собственном облике, не искаженном человеком.

С другой стороны, человек изображает себя как существо, чем-то родственное, например, валунам, лежавшим на полях или на полу тех же пещер. То есть он изображает себя не только отличным от внешней по отношению к нему природы, но и представляет себя частью той же, независимой от человека, природы. Вот почему у древних «венер» смягчены, ослаблены или полностью отсутствуют собственно человеческие особенности тела: ноги (они лишены ступней, без которых человек не может ходить), руки (как правило, только слегка намечены), лицо, взгляд; зато чрезвычайно подчеркнуто нечто «валунообразное». Живот, груди, голова у «венер» похожи на округлые камни, валуны, образуя некое своеобразное единство живого и неживого.

Если эти изображения заключают в себе символику порождающей силы, то не столько способность к деторождению вот этой конкретной женщины, сколько творческую мощь природы как целого, включающего в себя людей. В любом случае видеть в первобытных «венерах» нечто вроде порнографии — значит проецировать на первобытное общество психологию современного обывателя с его извращенным воображением. Если бы целью создателей этих «венер» было пробудить у зрителя уснувший сексуальный аппетит, то, надо думать, древний художник, способный изображать красоту животных с удивительным совершенством, придумал бы нечто лучшее, чем безносых, безногих и безруких женщин с огромными животами и отвислыми грудями.

Энантиодромия древнейшего искусства демонстрирует не наглое насилие по отношению к природе, органической и неорганической, а стремление древних людей найти такой справедливый компромисс с бесконечным целым, при котором свобода людей не превращалась бы в своеволие, а разумность — в скучную и бессмысленную правильность. Если человек ведет себя в этом мире действительно разумно, то природа в ответ наделяет его даром — даром художественного творчества в том числе. «Наивысшая задача любого искусства,— писал Гёте,— видимостью создавать иллюзию более высокой действительности»[5]. Эту способность искусства Д. Лукач называет «эвокацией» — практикой вызывания богов в решающие, критические моменты древней истории. Разумеется, для марксистов Лифшица и Лукача речь идет об эвокации «истинного бытия», идеального начала мира, ведь искусство, пишет Лукач, цитируя Гёте, должно «быть нравственным выражением природного» [7, с. 426].

Выйдя за пределы искусственного, созданного самими людьми бюрократического «порядка», люди обнаруживают, что в мире есть смутно ими осознаваемая, но высшая действительность и разумность, ее-то и отражает всякое подлинное искусство, причем наскальная живопись не меньше, чем древняя мифология и народная сказка.

Наиболее яркий пример древней энантиодромии, дожившей до наших дней,— превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя; лягушки, которую пощадил Иван-царевич,— в Василису Прекрасную; Ивана-дурака — в самого умного из героев сказки, но умного не умом его братьев, знающих «истину жизни». Наоборот, те, кто предстает в начале сказки воплощением истины и красоты, благонравия и мудрости,— оказываются не просто дураками, а самыми настоящими оборотнями, то есть волками в овечьей шкуре.

Конечно, народная сказка уже отредактирована цивилизацией, в ней проскальзывает нечто нравоучительное, то есть попытка «воспитания», управления нашим сознанием со стороны «воспитателя», чего совершенно, как правило, лишена древняя — в особенности древнейшая — мифология.

[4] Державин Г.Р. Ода «Бог» (1784).

[5] Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гёте И.В. Собр. соч. : в 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1976. С. 411.

«Оборотничество» древнего искусства против «коллективного солипсизма»

В своей книге 1957 года «Античная мифология в ее историческом развитии» (подаренной Лосевым Лифшицу с дарственной надписью[6]) А.Ф. Лосев утверждает: «Здесь господствует принцип "*все есть всё*" [выделено Лифшицем.— *Прим. В. А.*] или "*все во всём*" [выделено Лифшицем.— *Прим. В. А.*]. Это естественно для так называемого стихийного коллективизма, т.е. первобытной нерасчлененности индивидуума и общества или индивидуума и природы, перенесенной на всю природу. Отдельный индивидуум мыслит себя носителем каких угодно сил, т.е. мыслит себя и всё прочее магически» [8, с. 13]. Подчеркивая процитированные фразы Лосева, Лифшиц на полях его книги восклицает: «Ну, так нельзя!»[7]. А почему нельзя — и что конкретно нельзя? Потому что «оборотничество,— пишет Лифшиц,— выступает *против наглости разделения*»[8]. Поясним мысль Лифшица на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Согласно Лифшицу, содержанием романа является повествование о том, как слабое (Иешуа) неизбежно, в силу логики вещей, станет сильным — тем могучим движением низов, известным под именем первоначального христианства, которое разрушит всесильную империю. «Прокуратор, обладающий громадным жизненным опытом,— пишет Лифшиц в своих архивных заметках о романе М. Булгакова,— в котором сквозь головную боль брезжит какая-то сверх-истина, что-то абсолютное, на грани веры и неверия, вдруг чувствует в этом странном, детски наивном оборванце присутствие силы, приоритет силы, *более могущественной, хотя и странным образом бессильной, чем всё здание Римской империи и теократического иудейского государства*. Загадка этой силы и этого бессилия — тема романа» [9, с. 155–156].

Если следовать логике Лифшица, то нужно признать, что роман «Мастер и Маргарита» — в отличие от многих шедевров так называемого критического реализма XIX века (не говоря уже о «социалистическом реализме») — внутренне родственен древней мифологии, как и всякий «высокий реализм» в его понимании. Что главное в этом романе? «Наказание грехов? Но, право, эти грехи смешны и мелки, чтобы вводить такую инфернальную машину для их наказания. Функция Воланда — отрицание, переворачивающее вверх дном спокойный, уверенный в себе мир. *Шалость, парадокс, эпатаж, мир наоборот…*» [10, с. 561].

Выделенные Лифшицем в его тексте о романе Булгакова слова — отличительные черты древней мифологии, глубокий смысл первобытной фантазии и первобытного озорства, переворачивающих обыденный, слишком близким зрением увиденный мир для того, чтобы это оборотничество создало особую, можно сказать, поэтическую перспективу далекого художественного зрения, восстанавливающего «истинное бытие», в котором истина, добро и красота — реальность, а не пустая утопия. Разумеется, идея *восстановления, Restauratio Magna*, как сущности мимезиса еще только намечена в крайне хаотической фантастике первобытного искусства, но благодаря этой фантастике, благодаря господству энантиодромии всех вещей древние люди восставали против «наглости разделения» на сильных и слабых, победителей и проигравших.

«Наглость разделения» — обратная сторона стремления «современности» смешивать всё со всем (например, Гегеля с фашистским неогегельянством, Платона — с тоталитаризмом, как это делает кумир Э. Гомбриха К. Поппер в своей известной книге «Открытое общество и его враги», Маркса — с вульгарно-социологическим неомарксизмом и т.д.). Такое смешение в самых просвещенных головах «современности» вовсе не безобидная игра интеллекта: порождая невероятную путаницу в умах, оно странным, но внутренне закономерным образом приводит к тому, что из современного общества вымываются основы гуманизма и классической культуры. Д. Лукач, Мих. Лифшиц и другие люди «течения» терпеливо демонстрировали в своих книгах и статьях, что неуклонное и последовательное вытеснение классики и гуманистических традиций из современного мира — не продукт заговора нехороших людей, а объективная логика реальности, в которой власть денег — решающая сила.

Находясь в перевернутом мире, в «пещере» Платона, обитатели этой «пещеры» вполне искренне доказывают, что кроме «пещерного» мира ничего нет или, если даже и есть какая-то высшая, подлинная действительность, то люди никогда не смогут получить о ней верного представления, потому что они обречены видеть мир исключительно через призму своего «пещерного» опыта. Вот этот, по выражению Лифшица, «коллективный солипсизм», согласно которому объективной и абсолютной истины нет и быть не может, лежит в основе идеологии «современности» во всех ее разнообразных формах, включая и вульгарную социологию, выдаваемую за марксизм.

[6] О взаимно-уважительных, дружеских отношениях Мих. Лифшица и А.Ф. Лосева, начавшихся еще в 1930-х годах, см.: Тахо-Годи А.А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 1997. 457 с.; Арсланов В.Г. А.Ф. Лосев и Мих. Лифшиц о Гомере и древней мифологии (две концепции Абсолюта) // Вопросы философии. 2009. № 3. С. 93–107.

[7] Архив Мих. Лифшица [8, с. 13].

[8] Там же.

Мифология, согласно Лосеву, есть перенесение на природу коллективного мифа древнего человека, его представлений о своем родовом быте, о роде — разумеется, представлений совершенно ложных. Согласно Лифшицу, напротив, не проекция родовых отношений на природу, а отражение объективной истины о мире, на заре человеческой истории представшей и выраженной с особой рельефностью,— вот сущность и основа древнего мифа. Истины не как создания человеческого ума, а как объективно возникающей ранее невиданной идеальной силы бытия — судьи в споре человека с противостоящей ему и равнодушной к нему природой. Эта сила идеальна, и она совершенно бессильна, если только — в человеческом уме.

Что, например, отразилось в мифе о сотворении богом материального мира из ничего? Христианин Лосев склонен думать, что — трудовая деятельность человека, создающего как бы из ничего новые вещи. Таково мнение подавляющего большинства современных ученых, верующих и неверующих. А марксист и материалист Лифшиц, напротив, считает, что в традиционном для многих религий мифе о творении богом мира из ничего отразилась прежде всего «абсолютная природа» со свойственной ей абсолютной истиной — то, что верующие называют Богом.

«Собственно говоря, миф о творении содержит в себе не столько аналогию с трудом человека, сколько отталкивание от его трудовых будней. Смысл мифа в том, что данному порядку вещей, отвечающему законам необходимости и человеческого рассудка, противостоит стихия божественной свободы и первобытного хаоса. Наш мир в основе своей не может быть таким, каков он есть. Невыносимый для человека и всё более связывающий его живую самодеятельность, он должен по крайней мере иметь другое, свободное начало. Пусть мир уже создан и после окончания творческой эры природа подчинена монотонной смене времен года, пусть в обществе люди живут под гнетом потребностей и запретов — миф о творении рассказывает им, что этому однообразному миру предшествовал другой, неустановившийся и свободный мир гиперболической активности сверхсущества. Ничем не обусловленный акт божественного произвола является причиной или, вернее, основанием мира произведенного, связанного, механического, словом — *natura naturata* схоластики» [6, с. 414]. Представление о первобытном искусстве и древней мифологии как о «коллективном солипсизме» продолжает господствовать в современной науке, облекаясь в новую терминологию и дополняясь новой, постмодернистской аргументацией.

Матс Розенгрен, современный шведский философ, создатель концепции «доксологии», свидетельствует: «Покрытые рисунками пещеры были обнаружены отнюдь не в середине или конце XIX века. Многие из них были известны, а в ряде случаев и неоднократно посещались, задолго до того. <…> По преданию, изображения бизонов на стене пещеры обнаружил не де Саутуола — он был целиком сосредоточен на раскопках пола пещеры,— их обнаружила его маленькая дочь Мария, которая заметила рисунки и воскликнула: “Папа, смотри, это бык!” <…> При всей скудости представленного нами материала он позволяет понять, что даже натренированный глаз ученого с трудом воспринимает что-либо сверх того, что ожидает увидеть» [11, с. 84].

Вывод? Вот он: «Мы не можем обойтись без контекстуализации. В некотором смысле, как однажды сказал Деррида, есть только контексты — или, доксологически выражаясь, *doxai* (доксы), мыслительные коллективы (*thought collectives*) и стили мышления» [11, с. 87]. Переводчик статьи Розенгрена, Д.Н. Воробьёв, резюмирует ее смысл вполне однозначно: «Восприятие и познание не являются отражением объективной реальности, это — особая творческая деятельность людей, обусловленная как биологическими, так и социокультурными факторами» [11, с. 80].

На эту абсолютную истину «современности» (и основу «вульгарной социологии» 1920-х годов) «течение» Лифшица — Лукача отвечало так: попали пальцем в небо! Призыв к скромности, к познанию своей ограниченности и обусловленности как биологическими, так и социальными причинами, включая неизбежные заблуждения и иллюзии человеческого ума,— изначальная мысль человечества, запечатленная в его древних мифах, доказывал, как мы помним, Лифшиц. Но какой вывод делали древние люди, осознав свою ограниченность, склонность к тем или иным заблуждениям, искренним или не вполне искренним? Они искали объективного судью, способного справедливо разрешить вечный спор и конфликт человечества с бесконечной природой. А «современность»? Она в лице своих самых глубоких мыслителей, таких как Ж. Деррида (но особенно — М. Фуко), мыслит совершенно иначе. В воображаемой и при этом совершенно реальной ситуации, которую рисует Платон во многих своих диалогах, а именно когда нечестный, подкупленный судья пойман, как говорится, с поличным, «современность» в лице своих крупнейших (и, конечно, если речь идет о таких фигурах, как Ж. Деррида, субъективно честных) мыслителей заявляет: да все неправильно судят, справедливых судей нет и быть не может, идеи не являются отражением объективной реальности, взгляды и мнения всех людей обусловлены традициями, «стилями мышления» и классовыми, сословными интересами. А раз так, раз это

доказано самой наукой, то какой же может быть спрос с судьи, уличенного в том, что он подсуживал «своим»? Надо, очевидно, пожурить его и посоветовать в следующий раз быть умнее: продолжать следовать свойственным его кругу, его классу «контекстам» и «стилям мышления», но уже не попадаться.

Выводы и заключение

В XX и в первой трети XXI века были две главные традиции и две главные дороги, два метода истолкования древнейшего искусства и искусства как такового. Одна традиция видела в первобытном искусстве иллюзии человека о самом себе — и только, а другая — первые шаги самораскрытия объективного бытия, бытия, породившего новую силу вселенной: наряду с такими объективными силами, как гравитация и внутриатомные взаимодействия,— силу, в которой истина, добро и красота образуют нерасторжимое единство. Как только стало пробуждаться человеческое сознание, оно ясно, со всей очевидностью почувствовало присутствие в мире этой новой, не физической, а идеальной силы (т.е. духа вещей) и осознало ее в фантастическом образе бога-бизона или другого животного. Марксизм в интерпретации Лифшица — научное доказательство реальности этой идеальной, но решающей в обществе, силы — объективного судьи в вечном споре человечества с природой. Художественное изображение, первые образы которого предстали на стенах древних пещер,— зримое воплощение реальности этой новой силы природы, но потенциально всегда присутствовавшей в ней. Как писал Ф. Энгельс, «природа не может быть неразумной» [12, с. 537], в человеке «природа приходит к осознанию самой себя» [12, с. 357], а «мыслящий дух» для Энгельса, как и для Спинозы,— атрибут материи, ее «высший цвет» [12, с. 363].

Но именно эту идею надо было перечеркнуть тем разнообразным господам прошлого и настоящего, кто «на вопрос: что есть истина? твердо и неукоснительно ответит: распивочно и навынос!»[9]. Среди них мы видим и глумливую физиономию черта из романа Достоевского «Братья Карамазовы», который в памфлете Лифшица «Разговор с чертом» явился вначале ортодоксальным марксистом 1940–1950-х годов, затем — либералом, а заканчивается памфлет Лифшица словами: «Приходит черт в образе черносотенца» [13, с. 16]. Для черта во всех его разнообразных обличиях истины, конечно, нет: он признает только наглое насилие. Когда такие идеи становятся господствующими в мире людей — ждите прихода Немезиды, бича божия, который будет карать всех без пощады — и правых, и виноватых. Вот о чем нас предупреждает древняя мудрость, основанная на печальном опыте, нашедшая яркое выражение не только в древних сказаниях Междуречья, Древнего Египта, античной Греции, Ветхого Завета, но не в меньшей мере и в изобразительном искусстве эпохи палеолита.

Список источников

1. Лукач Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1985. 335 с.
2. Зыбковец В.Ф. Дорелигиозная эпоха. К истории формирования общественного сознания. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. 251 с.
3. Михаил Александрович Лифшиц / под ред. В.Г. Арсланова. М.: РОССПЭН, 2010. 463 с. (Философия России второй половины XX века).
4. Лифшиц Мих. Первобытное общество // Лифшиц Мих. Поэтическая справедливость. Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М.: ТОО «Фабула», 1993. С. 364–415.
5. Дмитриева Н.А. Происхождение искусства // Всеобщая история искусств : в 6 т. Т. 1: Искусство древнего мира / под общ. ред. А.Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1956. С. 11–21.
6. Лифшиц М.А. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание // Лифшиц М.А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 336–428.
7. Лукач Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1986. 468 с.
8. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1957. 620 с.

[9] Салтыков-Щедрин М.Е. Убежище Монрепо // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. : в 10 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1988. С. 427.

9. Арсланов В.Г. Сущее и Ничто. Постмодернизм и «Tertium datur» русской культуры XX века. СПб.: Наука, 2015. 639 с.
10. Лифшиц Мих. Заметки о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лифшиц М.А. Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М.: Искусство — XXI век, 2009. С. 552–564.
11. Розенгрен М. О созидании, пещерном искусстве и восприятии: доксологический подход / пер. с англ. Д.Н. Воробьёва // Вопросы философии. 2019. № 8. С. 80–93. https://doi.org/10.31857/S004287440006036-4.
12. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Т. 20. М.: Госполитиздат, 1961. С. 343–626.
13. Лифшиц Мих. Проблема Достоевского (Разговор с чертом). М.: Академический Проект; Культура, 2013. 267 с.

References

1. Lukacs, G. (1985) *The specificity of the aesthetic*, vol. 1. Moscow: Progress. (In Russ.)
2. Zybkovets, V.F. (1959) *Pre-religious era. On the history of the formation of public consciousness*. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russ.)
3. Arslanov, V.G. (ed.) (2010) *Mikhail Aleksandrovich Lifshitz*. Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
4. Lifshitz, M. (1993) 'Primitive society', in Lifshitz, M. *Poetic justice. The idea of aesthetic education in the history of social thought*. Moscow: Fabula Publ., pp. 364–415. (In Russ.)
5. Dmitrieva, N.A. (1956) 'The origin of art', in Chegodayev, A.D. (ed.) *General history of art. Vol. 1: Art of the ancient world*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 11–21. (In Russ.)
6. Lifshitz, M.A. (1988) 'Ancient world, mythology, aesthetic education', in Lifshitz, M.A. *Collected works, vol. 3*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., pp. 336–428. (In Russ.)
7. Lukacs, G. (1986) *The specificity of the aesthetic, vol. 2.* Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
8. Losev, A.F. (1957) *Ancient mythology in its historical development.* Moscow: Uchpedgiz Publ. (In Russ.)
9. Arslanov, V.G. (2015) *Being and nothingness. Postmodernism and the "Tertium datur" of Russian culture of the 20th century.* Saint Petersburg: Nauka Publ. (In Russ.)
10. Lifshitz, M.A. (2009) 'Notes on M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"', in Lifshitz, M.A. *Why i am not a modernist? Philosophy. Aesthetics. Art criticism.* Moscow: Iskusstvo — XXI vek Publ., pp. 552–564. (In Russ.)
11. Rosengren, M. (2019) 'On creation, cave art and perception: a doxological approach', *Problems of Philosophy*, (8), pp. 80–93. doi:10.31857/S004287440006036-4. (In Russ.)
12. Engels, F. (1961) 'Dialectics of nature', in Marx, K. and Engels, F. *Works*, vol. 20. Moscow: Gospolitizdat Publ., pp. 343–626. (In Russ.)
13. Lifshitz, M. (2013) *The Dostoevsky problem (A conversation with the devil).* Moscow: Akademicheskiy Proekt; Kultura Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Арсланов Виктор Григорьевич, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-код (Science Index): 6981-8314.

Information about the author

Victor Grigorievich Arslanov, Dr. Sc. (Art History), Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-code (Science Index): 6981-8314.

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

Статья поступила в редакцию 26.01.2026; одобрена после рецензирования 03.03.2026; принята к публикации 05.03.2026.
The article was received by the editorial board on 26 January 2026; approved after reviewing on 03 March 2026; accepted for publication on 05 March 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 298–309. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 298–309. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 76.01:741.5(470)“18/20”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.018

Термины «карикатура» и «шарж» в историческом развитии (на материале отечественных энциклопедий конца XIX – начала XXI века)

Коган Лев Дмитриевич

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Российская Федерация
levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-код (Science Index): 2860-5850

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме современного гуманитарного знания — терминологической неопределенности понятий «карикатура» и «шарж» в их историческом развитии. Несмотря на широкое употребление этих терминов как в научной среде, так и в обществе, их трактовка до сих пор содержит разночтения. Цель работы — проследить эволюцию дефиниций данных понятий, выявив ключевые этапы формирования их научного понимания, а также проанализировать достоинства и недостатки существующих подходов. Исследование проведено на материале отечественных энциклопедических изданий конца XIX – начала XXI века.

В результате установлено, что термин «карикатура» обретает относительно точную характеристику в российской энциклопедической традиции лишь в XXI веке. При этом сложно выделить единственную статью, исчерпывающе описывающую это понятие: процесс научного поиска сопровождался как открытиями, так и упущениями. В отличие от этой ситуации, понимание шаржа как разновидности карикатуры в общих чертах сложилось уже в начале XX века, однако в тот период оно отличалось противоречивостью и отсутствием точных формулировок. К середине XX века оформилось научное представление о шарже, в дальнейшем остававшееся почти неизменным. Применительно к термину «карикатура» в советский период ключевым методологическим принципом выступает контекстуальный анализ: сопоставление статей трех изданий БСЭ в их историко-идеологической динамике позволяет выявить, как внешние политические факторы встраивали в определение понятия идеологические догмы. Особая сложность изучения понятий обусловлена их комплексным характером, что требует от исследователя применения междисциплинарного подхода, объединяющего достижения ряда гуманитарных наук. В статье показано, что изменение понимания карикатуры в советских энциклопедиях происходило на фоне более широких процессов: превращения жанра из «искажения натуры» в мощный инструмент пропаганды в период мировых войн и последующего осмысления его как сложного семиотического кода в эпоху коммуникативного бума 1950–1980-х годов. Такой ракурс позволяет избежать упрощенной трактовки, а также включить контекстуальный анализ в общую картину эволюции жанра.

Ключевые слова: карикатура, шарж, жанр, дефиниция, терминологическая неопределенность, энциклопедические издания, контекстуальный анализ, междисциплинарный подход, семиотический код

© Коган Л.Д., 2026

Для цитирования: Коган Л.Д. Термины «карикатура» и «шарж» в историческом развитии (на материале отечественных энциклопедий конца XIX – начала XXI века) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 298–309. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.018. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1282.

Original article

The terms of “caricature” and “portrait caricature” in their historical development (evidence from Russian encyclopedias of the late 19th to early 21st century)

Lev D. Kogan

Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint Petersburg, Russian Federation
levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-code (Science Index): 2860-5850

Abstract. This article addresses a pressing issue in contemporary humanities scholarship: the terminological ambiguity surrounding the concepts of “caricature” and “‘portrait caricature”’ in their historical development. Despite the widespread use of these terms in both academia and society, their interpretations remain controversial. The aim of this study is to trace the evolution of definitions of these concepts, identify key stages in the development of their scholarly understanding, and analyse the strengths and weaknesses of existing approaches. The study is based on Russian encyclopaedic publications from the late 19th to the early 21st century.

The study revealed that the term “caricature” only acquired a relatively precise definition in the Russian encyclopaedic tradition in the 21st century. However, it is difficult to identify a single article that comprehensively describes this concept: the process of scholarly research has been accompanied by both discoveries and omissions. In contrast, the general understanding of portrait caricature as a specific type had already taken shape by the early 20th century. However, at that time, it was characterised by contradictions and a lack of precise definitions. By the mid-20th century, a scientific understanding of caricature had formed, and it has remained virtually unchanged since then. In relation to the term “caricature” in the Soviet period, the key methodological principle is contextual analysis: a comparison of articles from three Great Soviet Encyclopedia editions in their historical and ideological dynamics allows us to identify how external political factors incorporated ideological dogmas into the definition of the concept. The particular difficulty of studying these concepts stems from their complex nature, which requires researchers to employ an interdisciplinary approach that integrates the insights of several humanities disciplines. The article demonstrates that the changing understanding of caricature in Soviet encyclopedias occurred against the backdrop of broader processes: the genre’s transformation from a “distortion of nature” into a powerful propaganda tool during the world wars, and its subsequent conceptualisation as a complex semiotic code during the communications boom of the 1950s–1980s. This perspective avoids oversimplification and integrates contextual analysis into the overall picture of the genre’s evolution.

Keywords: caricature, portrait caricature, genre, definition, terminological ambiguity, encyclopaedic editions, contextual analysis, interdisciplinary approach, semiotic code

For citation: Kogan, L.D. (2026) 'The terms of "caricature" and "portrait caricature" in their historical development (evidence from Russian encyclopedias of the late 19th to early 21st century)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 298–309. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.018.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1282. (In Russ.)

Введение

«Карикатура» и «шарж» являются смежными терминами, активно используемыми как в профессиональной научной среде, так и в общественном дискурсе. Однако до настоящего времени в специальной литературе сохраняются разночтения в их трактовке, что обусловлено длительной эволюцией обоих жанров.

Проблема разграничения карикатуры и шаржа лежит на стыке нескольких гуманитарных дисциплин — истории искусства (изучение визуальных форм и жанров), культурологии (рассмотрение социального и идеологического контекстов комического) и лингвистики (анализ терминологической семантики). Каждая из этих областей внесла существенный вклад в понимание явления. Категории комического и гротеска разрабатывались в классических трудах М.М. Бахтина (карнавальная культура, народная смеховая традиция) [1], Д.С. Лихачёва и А.М. Панченко (историческая поэтика смеха) [2], В.Я. Проппа (проблемы комизма и сатиры) [3]. Теоретические аспекты карикатуры как формы изобразительной сатиры освещались в работах Б.Р. Виппера [4], Г.Ю. Стернина [5], Л.Р. Варшавского [6], И.П. Абрамского [7]. Пародийная природа карикатуры, ее связь с литературными формами осмыслялась в трудах Ю.Н. Тынянова [8; 9], О.М. Фрейденберг [10–12], что позволяет рассматривать карикатуру не только как графический жанр, но и как особый способ художественной типизации, пересекающийся с приемами бурлеска, гротеска и иронии.

Вместе с тем, несмотря на обилие исследований, посвященных комическому в искусстве, терминологическая дифференциация между карикатурой и шаржем до сих пор остается не до конца проясненной. Энциклопедические издания, которые устанавливают нормативное, общепризнанное на момент публикации значение терминов, до настоящего времени не становились предметом специального системного анализа в данном аспекте. Отечественные энциклопедии конца XIX – начала XXI века дают уникальный материал для диахронического изучения. Эти издания отражают не только эволюцию научных представлений, но и влияние идеологических, политических, социокультурных факторов на формирование дефиниций.

Цель статьи — проследить сложный процесс формирования научных дефиниций терминов «карикатура» и «шарж», а также выявить достоинства и недостатки существующих подходов к их определению. Основное внимание уделяется хронологической динамике: изменению содержательного наполнения этих понятий на протяжении векового исторического этапа.

Научная новизна настоящего исследования заключается в нескольких положениях. Впервые проведен комплексный сравнительно-исторический анализ статей о карикатуре и шарже в ключевых российских энциклопедических изданиях, охватывающих более чем столетний период. Кроме того, впервые применен метод контекстуального анализа, позволяющий выявить зависимость дефиниций от идеологической конъюнктуры (в особенности в советский период, когда карикатура трактовалась как орудие классовой борьбы). Также впервые предложено терминологическое разграничение «карикатурности» (способа типизации) и «карикатуры» (жанра), что уточняет концептуальный аппарат искусствоведения.

Источниковую базу исследования составили ключевые российские гуманитарные и общеотраслевые энциклопедические издания конца XIX – начала XXI века. Выбор этих трудов в качестве основного материала объясняется тем, что энциклопедические словари фиксируют нормативное, устоявшееся на момент издания значение терминов, что позволяет наиболее объективно проследить эволюцию научной мысли. Дополнительно привлекаются труды известных деятелей науки и искусства, посвященные отдельным аспектам теории карикатуры.

Тем не менее следует признать, что энциклопедические определения отражают лишь усредненную норму. В реальной художественной практике границы между карикатурой и шаржем часто размываются: современные художники создают гибридные формы (сатирические шаржи, портретные карикатуры), не вписывающиеся в жесткие словарные рамки. Кроме того, энциклопедические статьи не учитывают технической специфики. Смысл образа трансформируется в зависимости от материала и техники (графика, цифровая иллюстрация, коллаж), а в самих дефинициях нередко смешиваются искусствоведческий, лингвистический и психологический подходы. В связи с этим дальнейшая перспектива исследования предполагает сочетание дефиниционного анализа

с искусствоведческими работами и эмпирическим изучением конкретных произведений, что позволит проследить, как термины «оживают» в художественной практике разных эпох.

В работе применяется комплексный подход, включающий общенаучные и конкретно-исторические *методы*. Основным является сравнительно-исторический метод, позволяющий проследить эволюцию дефиниций понятий «карикатура» и «шарж» в диахроническом срезе — от конца XIX к началу XXI века. Для выявления устойчивых признаков и вариативных характеристик терминов используется сравнительно-сопоставительный анализ энциклопедических статей. Дополнительно привлекаются контекстуальный и дискурс-анализ (при рассмотрении идеологической составляющей). Логика исследования строится на сочетании анализа (выделения ключевых элементов определений в каждой статье) и синтеза (обобщения полученных данных в единую картину развития терминосистемы). Методы индукции и абстрагирования применяются при формулировании итоговых выводов о закономерностях формирования научных представлений о карикатуре и шарже.

Анализ дефиниций терминов «карикатура» и «шарж»

Статья «Карикатура» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона выделяется объемом — около семи страниц. Материал изложен очень разнообразно: рассматриваются тематика, стилистика, дается подробный исторический очерк. Карикатура трактуется чрезвычайно широко — как «рисунок или скульптурное произведение, имеющее целью осмеять кого-нибудь или какое-нибудь деяние, общественное событие, общественный строй и т.д.» [13, с. 494]. Автор статьи избегает догматизма, допуская возможность различных точек зрения (например, «вопрос о древности К. решается различно» [13, с. 494]).

Наиболее существенная часть статьи — исторический очерк. В нем сравнительно подробно освещена карикатура в Европе, Японии и России (последним двум регионам посвящены отдельные подразделы [13, с. 550–551]). Географическая широта дополняется видовым разнообразием: упоминаются произведения графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства (роспись, резьба). Прослеживается связь карикатуры с общественно-политической и культурной жизнью, а также с религией. Показано влияние исторических процессов на развитие карикатуры и, напротив, ее воздействие на общественную жизнь как инструмента социальной критики. Определяется время и место возникновения различных типов ироничных листов (политических, бытовых) [13, с. 496]. В разделе о России происхождение отечественной карикатуры отнесено к допетровским временам [13, с. 550] — точка зрения, впоследствии оспаривавшаяся другими авторами.

Ключевое упущение этого текста, как и многих исследований, посвященных жанру,— недостаточное внимание к его стилистическим особенностям. Анализ визуального языка и художественных приемов остается за рамками рассмотрения, что обедняет интерпретацию материала. Имеющиеся замечания (например, классификация по степени сатирической остроты) недостаточно убедительны. К этому вопросу мы вернемся при рассмотрении статьи о шарже в той же энциклопедии, где эта проблема освещается иначе.

Статья в энциклопедии Брокгауза и Ефрона сохраняет научную ценность благодаря обширному историческому материалу, представленному в широком культурном контексте. Однако теоретическая часть, касающаяся стилистики и типологии карикатуры, разработана слабо.

В статье «Карикатура» Энциклопедического словаря Гранат вопросы стилистики также не рассматриваются. Объем текста меньше (три страницы убористого шрифта), однако содержание достаточно информативно. Карикатура определяется как «изображение, в котором отдельные черты подчеркнуты и преувеличены, чтобы выпукло показать характерное и осмеять» [14, стб. 2]. Пока определение носит общий характер.

Исторический очерк менее подробен, чем в предыдущей энциклопедии. Но он содержит новые существенные сведения: например, указание на то, что первый политический журнал карикатур появился в Голландии в XVII веке. Важное дополнение — подборка из одиннадцати страниц иллюстраций, включающая ключевые произведения, определившие пути развития жанра. Хотя сегодня не все эти изображения могут быть однозначно отнесены к карикатуре (например, «Изгнание торгующих из храма» Л. Кранаха), иллюстративный материал представляет самостоятельную научную ценность.

Эта публикация, уступая предшествующей в полноте исторического обзора, выигрывает за счет визуального ряда и отдельных фактологических дополнений. Теоретическая разработка понятия остается на начальном уровне.

В статье В. Дынника (Литературная энциклопедия) карикатура трактуется столь же широко: «изображение какого-либо явления в смешном, нелепом виде путем намеренного искажения воспроизводимого материала, подчеркнутого нарушения привычных соотношений» [15, стб. 124]. Также впервые оговаривается, что термин «карикатура» применим ко всем искусствам, хотя наиболее отчетливо он проявляется в изобразительном творчестве [15, стб. 124].

Наибольшую ценность представляет четырехчастная классификация карикатуры, не утратившая актуальности до нашего времени. Выделяются следующие типы: гипербола, комическая схематизация (с вариантами — реализованная метафора и экземплификация) и комическое отстранение [15, стб. 124–125].

Дискуссионным представляется разграничение карикатуры и пародии. Автор утверждает, что карикатура отличается от пародии лишь предметом изображения и, по сути, может считаться пародией на изображаемый объект [15, стб. 125–126]. Более обоснованным видится иной подход: карикатуру можно рассматривать как разновидность пародии в тех случаях, когда объектом осмеяния выступают явления культуры (стиль жизни, идеи). В случаях безобидного, «дружеского» вышучивания (например, дружеский шарж) корректнее говорить только о карикатуре.

Этот текст вносит существенный вклад в теоретическое осмысление карикатуры, предлагая развернутую классификацию. Вопрос о соотношении карикатуры и пародии остается открытым для дальнейшей дискуссии.

Анализ статей о карикатуре в трех изданиях Большой советской энциклопедии позволяет проследить эволюцию не только самого понятия, но и идеологического контекста его интерпретации. Именно контекстуальный анализ советских изданий становится здесь ключевым, формирующим сам смысл теории: дефиниция карикатуры выводится не из имманентных закономерностей жанра, а подчиняется политической доктрине, которая менялась от издания к изданию. Понимание места и роли советской карикатуры проясняет особенности осмысления этого жанра в БСЭ.

Сравнение трех изданий БСЭ раскрывает, как смена идеологических установок (от революционного пафоса 1930-х к бюрократической нормативности 1950-х и, наконец, к попытке деидеологизации в 1970-е) непосредственно трансформировала научное определение, встраивая в него догмы советизма.

Первое издание (1930-е годы). Определение карикатуры в этот период традиционно. Так именуется художественный прием, характеризующийся тем, что представлены «изображение сцен или отдельных лиц, в которых характерные черты намеренно подчеркнуты» [16, стб. 547]. Но принципиально новое — акцент на общественно-политической роли жанра: карикатура трактуется как «оружие политической, классовой борьбы» [16, стб. 547]. Идея активного воздействия карикатуры на общество, намеченная в дореволюционных энциклопедиях, здесь приобретает ярко выраженный классовый характер. Ныне история жанра рассматривается сквозь призму борьбы угнетенных слоев за свои права. Появление карикатуры в России теперь относится к XVIII веку [16, стб. 550], что расходится с мнением авторов энциклопедии Брокгауза и Ефрона. Выделены три этапа подъема отечественного варианта жанра: 1840–1860-е годы, период 1905–1917 годов и советская эпоха [16, стб. 550–551]. Центральная идея статьи — утверждение карикатуры как важнейшего идейного оружия, служащего делу мировой революции и укреплению влияния СССР.

Трактовка карикатуры как средства идеологической борьбы закономерно, более того, неизбежно привела к повышению ее институционального статуса в советской культуре. Жанр получил широкое распространение: карикатуры регулярно публиковались в периодической печати, к работе в этой области привлекались крупные художники, проводились специализированные выставки, издавались тематические сборники и исследования. Если в дореволюционной России карикатура находилась на периферии академического искусства, то в СССР она стала активнейшим и полноправным участником культурного процесса — росло число профессиональных карикатуристов, появлялись специализированные издания («Крокодил», «Безбожник» и др.), жанр включали в систему художественного образования.

Но у этой институционализации была и оборотная сторона. Карикатура оказалась включена в систему государственного заказа и идеологического контроля. Художники работали в условиях жесткой цензуры, а их произведения использовались как инструмент пропаганды, направленный против «врагов» советской власти. Высокий статус жанра достигался ценой утраты творческой самостоятельности: карикатуристы были обязаны следовать партийным директивам, тематика и стилистика их работ жестко регламентировались.

Контраст с дореволюционным периодом показателен. В России XIX века низкий статус ироничных листов определялся как иерархией жанров в академическом искусстве, так и невысоким художественным уровнем массовой продукции. Крупные мастера нередко избегали работы в этом жанре, считая его недостойным серьезного художника. М.В. Добужинский писал: «рисовать карикатуры и опять иметь дело с пошлыми юмористическими журналами… мне представлялось каким-то позором» [17, с. 173]. В.В. Стасов резко критиковал стремление П.А. Федотова издавать сатирический журнал и рисовать для него карикатуры, видя в этом «гибель настоящего художественного направления» [18, стб. 500]. Эти высказывания отражают отношение академической среды к карикатуре как к занятию, недостойному «высокого» искусства.

Цена, которую жанр заплатил за обретение высокого официального статуса, оказалась непомерно высокой. Включенная в систему государственного заказа, советская карикатура утратила автономию, присущую дореволюционному сатирическому творчеству. Если для дореволюционной карикатуры проблемой были низкий художественный уровень и дурновкусие массовой продукции, то в советский период дискредитация носила иной характер: при внешней профессиональной состоятельности и участии крупных мастеров карикатура утратила творческую самостоятельность, оказавшись в функциональной зависимости от политической конъюнктуры. В советской культуре сложилась ситуация двойственности: высокий институциональный статус, широкое распространение и вовлеченность талантливых художников сочетались с жесткой идеологической регламентацией и превращением в инструмент официальной пропаганды.

Статья в первом издании БСЭ фиксирует резкую идеологизацию понятия карикатуры, рассматриваемой в контексте классовой борьбы. Исторический очерк содержит ценные наблюдения, но подчинен пропагандистской задаче. Параллельно с официальным признанием жанра происходит его жесткая регламентация, и это резко контрастирует с маргинальным положением карикатуры в дореволюционной России.

Во втором издании БСЭ впервые проводится различие между карикатурой в широком и узком смысле. В узком (первоначальном) значении — это художественный прием, основанный на преувеличении и искажении с целью создания комического эффекта. В широком смысле карикатура представляет собой сатирическое или юмористическое изображение, дающее критическую оценку общественно-политическим и бытовым явлениям [19, с. 201]. Развитие жанра в СССР, рост его статуса приводят к дифференциации: выделяются «предварительные» комедийные формы и произведения, несущие серьезную идейно-политическую нагрузку. Это разделение фактически формулирует нормативное требование к советской карикатуре. В связи с этим ироничные листы, созданные до эпохи Возрождения, предлагается именовать «отдельными элементами К.» [19, с. 202]. Становление карикатуры как жанра связывается с антифеодальными движениями в Европе. Исторический раздел дополняет и уточняет текст первого издания.

В период между первым и вторым изданиями БСЭ произошли существенные изменения в общественно-политической и идеологической сферах. Пафосная, «митинговая» риторика, характерная для первого издания и воспевавшая карикатуру как орудие мировой революции, уступила место более сдержанному, официально-деловому стилю. Во втором издании та же идея классовой борьбы и агитационной роли карикатуры выражена лаконичнее, даже суше, что отражает общую эволюцию советского идеологического дискурса в сторону бюрократической нормативности. Эмоциональная революционная риторика сменилась деловитостью изложения, характерной для послевоенного периода, когда задачи строительства социализма требовали не столько революционного энтузиазма, сколько планомерной организационной работы.

Публикация также важна терминологическим уточнением (разведение широкого и узкого понимания карикатуры) и тем, что отражает изменение идеологического климата в сторону большей формализации и регламентации, проявляющейся в трансформации стиля изложения.

Третье издание (1970-е годы). Автор статьи — известный искусствовед и культуролог Г.Ю. Стернин, что обусловило более высокий научный уровень осмысления явления. Карикатура определяется им на трех взаимосвязанных уровнях. Первый — способ художественной типизации, использующий средства шаржа и гротеска для критического преувеличения негативных сторон явлений или лиц [20, с. 426]. Второй — карикатура в широком смысле — «всякое изображение, где сознательно создается комич. эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты». [20, с. 427]. И третий — карикатура-жанр, обладающий «ясной идейной социально-критической направленностью» [20, с. 427].

При таком подходе собственно жанром карикатуры признаются лишь произведения с явной идейной, социально-критической нагрузкой. В результате значительная область юмористической, бытовой и «дружеской» карикатуры (включая многие шаржи) выпадает из жанрового определения, что не соответствует ни исторической практике, ни интуитивному пониманию жанра.

Кроме того, у Стернина не проводится четкого терминологического разграничения между карикатурой как способом типизации (использование карикатурных методов в произведениях других жанров) и карикатурой как жанром. Для большей точности в настоящей работе предлагается именовать способ типизации «карикатурностью», оставляя термин «карикатура» за жанром как таковым.

Дискуссионным представляется и отнесение возникновения жанра к XVI веку — тезис, впервые появившийся во втором издании БСЭ. Скорее можно говорить о становлении карикатуры в этот период, но не о ее окончательном оформлении.

Важное достоинство исследования — рассмотрение карикатуры в теоретическом и историческом

аспектах в широком контексте искусства и общественной жизни. В частности, справедливо указано, что карикатура «может быть сопоставлена с карнавальным действом, театром буффонадой, лит. бурлеском и эпиграммой» [20, с. 426]. Отмечено, что ироничный жанр тесно связан со стилистикой искусства своего времени [20, с. 427] и способствует его сближению с актуальными проблемами современности: «К. представляет те стороны иск-ва своей эпохи, к-рые наиболее прямо обращены к социальной злобе дня; этим она воздействует и на общее развитие иск-ва, способствуя его сближению с острыми обществ. проблемами» [20, с. 427].

По сравнению со вторым изданием исторический раздел сокращен, но теоретическая часть стала более глубокой. Работа Стернина знаменует поворот от идеологизированной трактовки жанра к собственно искусствоведческому анализу. Несмотря на отдельные спорные положения (вопрос о терминологическом разграничении карикатуры и карикатурности), она представляет собой наиболее фундаментальное исследование карикатуры в советской энциклопедической традиции.

Статья о карикатуре в Популярной художественной энциклопедии представляет собой сокращенный вариант статьи Стернина из третьего издания БСЭ, выпущенный, однако, без указания авторства [21]. Сокращения коснулись как теоретической, так и исторической части, что трудно объяснить логикой специализированного искусствоведческого издания — здесь следовало бы ожидать расширения материала. Вместе с тем увеличено количество иллюстраций, проведена небольшая стилистическая правка.

Текст компилятивен и, несмотря на адаптацию для массового читателя, уступает первоисточнику в полноте анализа.

Эволюция дефиниций карикатуры в советских энциклопедиях, рассмотренная через призму идеологического контекста, не может быть понята вне глобальных трансформаций самого жанра в XX столетии. Если в XVIII–XIX веках карикатура осмыслялась преимущественно как «искажение натуры», комическое преувеличение, то в XX веке она без преувеличения обретает статус мощного социально-политического инструмента и особого языка коммуникации. Этот сдвиг был обусловлен крупными историческими и научными изменениями. В период мировых потрясений (1914–1945) этот жанр перестает быть «забавной картинкой» и становится государственным оружием. Первая и Вторая мировые войны превратили его в обязательный элемент пропаганды. В СССР (Окна РОСТА, Кукрыниксы), Германии и других странах карикатура использовалась для дегуманизации врага и мобилизации масс. Теоретическим фундаментом этого этапа послужили первые серьезные исследования массовой психологии и пропаганды (в частности, работы Г. Лассуэлла 1920–1930-х годов [22]). Второй период — «коммуникативный бум» 1950–1980-х годов — связан с взрывным развитием теорий коммуникации и семиотики. Карикатуру начинают анализировать как сложный семиотический код, «визуальный текст» (Р. Барт [23], У. Эко [24]), в котором один символ способен заменить развернутое высказывание. В контексте холодной войны, студенческих протестов 1960-х годов ироничный жанр становится языком контркультуры. Исследования прагматики и контекста (включая работы Франкфуртской школы) акцентируют его диалогическую природу, требующую от зрителя владения общим культурным кодом. Таким образом, встраивание идеологических догм в советские энциклопедические определения карикатуры происходило не в изоляции, а на фоне глобальной переоценки возможностей жанра, что делает контекстуальный анализ особенно значимым.

Статья в Большой российской энциклопедии (БРЭ) [25] в ряде аспектов представляется более удачной, чем сведения, содержащиеся в БСЭ. В ней отсутствует жесткое деление, предложенное Г.Ю. Стерниным (карикатурность — карикатура в широком смысле — карикатура-жанр). Это позволяет включить в объем понятия все разновидности карикатуры, включая юмористические и бытовые, которые у Стернина не подпадали под категорию «жанр». Однако вместе с тем из определения исчезает и различение между карикатурностью как приемом и карикатурой как жанром, что снижает терминологическую точность.

Расширен контекст бытования жанра: упоминаются не только плакат и журнальная графика, но и сатирическая иллюстрация, поп-арт. Справедливо уточняется, что к XVI веку относится не возникновение, а становление карикатуры [25, с. 155]. Раздел о зарубежной карикатуре по существу повторяет статью Стернина, что свидетельствует о сохранении ее научной значимости.

Некоторые сокращения вызывают сожаление: отсутствует анализ карикатуры как способа типизации, не обсуждается время возникновения жанра.

Статья БРЭ фиксирует отход от жестких терминологических схем, свойственных советским изданиям, но проигрывает в теоретической глубине. В целом понимание жанра стало более объективным, но и более поверхностным по сравнению с БСЭ.

Представление о шарже в энциклопедической традиции складывалось менее противоречиво, хотя и здесь встречаются разночтения.

В тексте «Карикатура» (энциклопедия Брокгауза и Ефрона) шарж определяется как первая,

наименьшая степень комического, основанная на усилении физических недостатков изображаемого лица [13, с. 494]. Эта классификация (шарж — юмор — сатира) сегодня представляется устаревшей: современная типология комического оперирует иными категориями (юмор, ирония, сатира, гротеск). Однако в отдельной статье, посвященной шаржу, дается иное определение: «изображение действительности, преувеличенное до неправдоподобия с комическими целями <…> шарж может быть назван стилизацией действительности, ее ирреальным, но по-своему законосообразным воплощением» [26].

Формулировка эта, по сути, уже современна. Однако в ней встречается расплывчатое и неточное применение термина «стилизация». Если понимать под таковым упрощение, схематизацию и деформацию, то эту терминологию можно признать оправданной, так как шарж действительно упрощает и заостряет формы. Но стилизация также предполагает подражание какому-либо стилю, что к шаржу относится лишь косвенно.

Существенно, что в статье формулируется тезис о сущностной закономерности ирреального в шарже: его внешняя фантастичность обусловлена передачей примет конкретной реальности, хотя и трансформированной в соответствии с законами карикатуры. Это наблюдение может и должно быть распространено на жанр карикатуры в целом.

Важно и то, что определение шаржа дано в общих чертах. В нем еще не акцентируется, что речь идет в первую очередь об изображении человека. Кроме того, в статье приводится ряд характеристик, которые в равной степени могут быть отнесены и к карикатуре вообще, что свидетельствует о недостаточной терминологической дифференциации на данном этапе.

В конце статьи к месту дано замечание, что шаржем также именуют «с оттенком неодобрения — всякое, особенно в комическом роде художественное преувеличение, свидетельствующее об отсутствии чувства меры» [26]. Указание на бытовое, оценочное употребление термина представляет самостоятельный интерес, фиксируя его амбивалентность в языковой практике.

В энциклопедии Брокгауза и Ефрона сосуществуют противоречивые трактовки: узкая (как сдержанная степень комического в статье о карикатуре) и более широкая, близкая к современной (в специальной статье о шарже). При этом последняя, хотя и закладывает основы научного понимания, сохраняет известную общность и терминологическую неопределенность. В отличие от карикатуры, основные контуры современного определения шаржа были намечены уже в начале XX века, хотя и в самых общих чертах.

В Энциклопедическом словаре Гранат определение становится более четким: «намеренное преувеличение в рисунке (графическом, живописном, литературном, сценическом и т.п.) некоторых сторон изображаемого оригинала с целью осмеяния или — реже — с целью только комического эффекта. <…> предметом шаржа чаще всего является единичное лицо» [27]. Это определение по существу соответствует современному научному уровню. Важно, что автор распространяет понятие на разные виды искусства и отмечает способность шаржа приобретать символическое значение, поднимаясь до уровня социальной сатиры (например, шаржи на Наполеона или политических деятелей XX века) [12].

В тексте В. Дынника (Литературная энциклопедия) встречается менее убедительная трактовка: шарж определяется как «особенно резкая карикатура» [15, стб. 124], что противоречит более распространенному пониманию шаржа как изображения конкретного лица.

В первом издании БСЭ шарж определяется как разновидность карикатуры, преимущественно портретной: «рисунок, в котором характерные черты изображаемого предмета, в целях комического или сатирического воздействия на зрителя, неправдоподобно преувеличены и карикатурно изменены» [28, стб. 547]. Определение лаконично и в целом верно. Во втором издании оно дополняется важными наблюдениями: отмечается такой характерный прием, как уподобление человека животным или предметам, выделяются разные степени комического, называются имена крупных мастеров шаржа [29, с. 531–532]. Это представление соответствует современным научным требованиям и подробно раскрывает предмет. Таким образом, именно во втором издании БСЭ сложилось то развернутое научное представление о шарже, которое в дальнейшем лишь воспроизводилось в более краткой форме. Третье издание БСЭ [30] и последующие энциклопедии воспроизводят эти формулировки в более или менее сокращенном виде. Без упоминания литературных примеров такая характеристика почти повторяется во втором томе «Популярной художественной энциклопедии» [31]. Эта формулировка немного лаконичнее повторяется в статье о шарже в семнадцатом томе БРЭ [32].

Выводы

Итоги научного осмысления взаимосвязанных терминов «карикатура» и «шарж» в отечественных энциклопедических изданиях конца XIX – начала XXI века таковы.

Путь обретения современного представления о карикатуре был долгим и сложным. В дореволюционных энциклопедиях (Брокгауз и Ефрон,

Гранат) преобладало широкое, но описательное понимание карикатуры как всякого осмеивающего изображения, основной акцент делался на историческом материале. В советское время аналитика статей усиливалась, но это сопровождалось жесткой идеологизацией трактовки жанра: карикатура осмыслялась как орудие классовой борьбы, что привело, с одной стороны, к повышению ее официального статуса, с другой — к функциональному сужению, включению в систему государственного заказа и идеологического контроля. Контекстуальный анализ трех изданий БСЭ показывает, что изменения дефиниции определялись не столько накоплением искусствоведческого знания, сколько сменой идеологической конъюнктуры: понятие «карикатура» в каждом издании конструировалось в соответствии с актуальными политическими задачами — от агитационного оружия мировой революции (1930-е) через бюрократическую регламентацию (1950-е) до попытки деидеологизации в искусствоведческом ключе (1970-е). Высокий статус и широкая представленность жанра в советской культуре сочетались с утратой творческой самостоятельности и превращением карикатуры в инструмент пропаганды. Трансформация риторики от первого ко второму изданию БСЭ отразила эволюцию советского дискурса — от революционного пафоса к бюрократической нормативности.

Лишь в третьем издании БСЭ наметился поворот к собственно искусствоведческому анализу, а в начале XXI века в БРЭ сформулировано представление о термине, в целом соответствующее современным научным требованиям. Однако в БРЭ была утрачена созданная Стерниным аналитическая структура, различавшая карикатурность (способ типизации), карикатуру в широком смысле и карикатуру как идейный жанр. Это сделало определение более широким и инклюзивным, но одновременно менее точным, поскольку исчезло разграничение между собственно карикатурой и карикатурностью как приемом. При этом разделы, посвященные стилистике, в разных изданиях чрезвычайно вариативны: в одних случаях они обширны (начало XX века, БРЭ), в других сведены к минимуму. Исторические разделы с течением времени, как правило, сокращались. В силу этих причин невозможно выделить какую-либо одну статью о карикатуре и назвать ее однозначно лучшей — каждое издание имеет свои достоинства и недостатки, но работа Стернина выделяется теоретической глубиной.

Иная картина сложилась с термином «шарж». В отличие от карикатуры, первые формулировки, близкие к современному пониманию шаржа, появились уже в начале XX века (в специальной статье энциклопедии Брокгауза и Ефрона, в Энциклопедическом словаре Гранат). Однако они были еще общими, а нередко и противоречивыми (в одной и той же энциклопедии могли сосуществовать разные трактовки). К середине XX века (во втором издании БСЭ) сложилось развернутое научное представление о шарже, которое с тех пор не претерпело существенных изменений.

Последующие издания (третье издание БСЭ, Популярная художественная энциклопедия, БРЭ) воспроизводят эту дефиницию в более или менее сокращенном виде, дополняя отдельными наблюдениями (например, о приемах уподобления человека животным или предметам), но не пересматривая ее концептуально.

Отдельно нужно выделить проблему жанровой специфики карикатуры. Анализ статей выявляет пробел: в них не показана эта специфика, не сводимая ни к тематике, ни к стилистике. Эта особенность связана с особым, пародийным характером карикатуры, который лишь эпизодически затрагивается в энциклопедических статьях (например, у Г.Ю. Стернина упоминается связь с бурлеском). Между тем проблема пародии глубоко разработана в трудах крупнейших ученых — Ю.Н. Тынянова, О.М. Фрейденберг и др.,— чьи идеи могли бы быть продуктивно применены к анализу карикатуры. Отсутствие этого ракурса обедняет понимание жанра, сводя его либо к тематическому репертуару, либо к набору формальных приемов.

Существенна и проблема субъективной природы жанра. Проведенный анализ выявляет еще один пробел в энциклопедической традиции: отсутствие рефлексии по поводу субъективной природы жанра и его зависимости от социального контекста. В особенности это касается общественно-политической разновидности карикатуры. Создание произведений жанра нередко обусловлено не только художественным видением автора, но и интересами крупных социально-политических сил. В подобных случаях художник выступает как исполнитель социального заказа. Пик этой зависимости пришелся на советский период, однако она всегда была имманентным свойством карикатуры, коренящимся в самой природе жанра, ориентированного на злободневность и публичную полемику. Субъективность и зависимость от заказчика — неотъемлемое свойство жанра, трагически актуализирующееся во времена жесткой несвободы. Энциклопедические статьи, как правило, обходят эту проблему стороной, сосредотачиваясь либо на формальных характеристиках, либо на идеологически выверенной трактовке общественной роли карикатуры.

Сложность изучения карикатуры связана с комплексным, междисциплинарным характером самого явления. Для полноценного искусствоведческого анализа необходима серьезная междисциплинарная подготовка: исследователь

должен владеть профессией историка искусства, быть компетентным в той области знания, к которой обращается карикатура (история, политика, бытовая культура), разбираться в такой специфической сфере гуманитарного знания, как теория пародии, и обладать широким культурологическим кругозором. Именно поэтому научных работ, посвященных карикатуре, сравнительно немного. В большинстве случаев исследователи уделяют внимание либо только тематике (историки), либо сочетанию тематики и стилистики (искусствоведы). Специфические средства пародирования, присущие карикатуре, сущность ее художественного образа, как правило, ускользают от внимания. От этого основная масса историков искусства далека, поскольку в художественных вузах данная проблематика не входит в обязательные программы обучения.

Трансформация термина «карикатура» в отечественных энциклопедиях XX века была частью глобальной перестройки жанра: от понимания его как «искажения натуры» (XVIII–XIX вв.) к осознанию в качестве инструмента пропаганды и языка социальной критики в периоды мировых войн, а затем — к трактовке как сложного семиотического кода в эпоху коммуникативного бума 1950–1980-х годов. Таким образом, контекстуальный анализ советских статей, предложенный в настоящей работе, выявляет не только очевидную идеологическую детерминацию, но и включенность отечественной терминологической традиции в общеевропейские процессы переосмысления природы карикатуры.

Дальнейшая перспектива исследования видится в сочетании дефиниционного анализа словарных статей с искусствоведческими работами и эмпирическим изучением конкретных произведений. Это позволит проследить, как термины «оживают» в художественной практике разных эпох.

Исследование показало: термины бытуют давно, но научно они до сих пор не осмыслены до конца. Если в отношении шаржа к середине XX века сложилось относительно устойчивое определение, то понимание карикатуры продолжает эволюционировать, сталкиваясь с необходимостью учета как ее исторических трансформаций, так и сложной жанровой природы, требующей междисциплинарного подхода.

Список источников

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
2. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
3. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 183 с.
4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. 591 с.
5. Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. М.: Искусство, 1964. 215 с.
6. Варшавский Л.Р. Русская карикатура 40–50-х годов XIX века. М.; Л: Изогиз, 1937. 152 с.
7. Абрамский И.П. Смех сильных. О художниках журнала «Крокодил». М.: Искусство, 1977. 320 с.
8. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 300–339.
9. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–309.
10. Фрейденберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 623–665. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
11. Фрейденберг О.М. Идея пародии (набросок к работе). Публикация С.А. Троицкого // Вече. 2006. № 17. С. 228–240.
12. Фрейденберг О.М. Происхождение литературной интриги. Публикация Ю.М. Лотмана // Труды по знаковым системам. Вып. VI / отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. С. 497–512. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 308).
13. Петрушевский Ф. Карикатура // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в XLIII т. / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Типо-литография И.А. Ефрона, 1895. Т. XIV А. С. 494–501.
14. Тарасов Н. Карикатура // Энциклопедический словарь Товарищества А. и И. Гранат и К. : в 59 т. : 7-е изд. / под. ред. Ю.С. Гамбарова и др. М.: Главная контора Т-ва А. и И. Гранат и К., 1914. Т. 23. Приложение. Стб. 1–6, 11 таблиц.

15. Дынник В. Карикатура // Литературная энциклопедия : в 11 т. / ред. колл. П.И. Лебедев-Полянский и др. М.: Издательство коммунистической академии, 1931. Т. 5. Стб. 124–127.
16. В. Л. Карикатура // Большая советская энциклопедия : в 66 т. : 1-е изд. / гл. ред. О.Ю. Шмидт. М.: Государственный институт «Советская энциклопедия»; ОГИЗ, 1937. Т. 31. Стб. 547–552.
17. Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 477 с. (Литературные памятники).
18. Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В.В. Собрание сочинений : в 3 т. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1894. Т. 1. Стб. 493–698.
19. Карикатура // Большая советская энциклопедия : в 51 т. : 2-е изд. / гл. ред. Б.А. Введенский. М.: Большая советская энциклопедия, 1953. Т. 20. С. 201–205.
20. Стернин Г.Ю. Карикатура // Большая советская энциклопедия : в 30 т. : 3-е изд. / гл. ред. А.М. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 11. С. 426–428.
21. Карикатура // Популярная художественная энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. В.М. Полевой. М.: Советская энциклопедия, 1986. Т. 1. С. 311–313.
22. Lasswell H.D. Propaganda technique in the World war. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1927. 233 p.
23. Barthes R. Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957. 241 p.
24. Eco U. La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale. Milano: Bompiani, 1968. 464 p.
25. Карикатура // Большая российская энциклопедия : в 36 т. / отв. ред. Ю.С. Осипов. М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2008. Т. 13. С. 155–156.
26. Шарж // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в XLIII т. / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Типо-литография И.А. Ефрона, 1903. Т. XXXIX. С. 176.
27. Шарж // Энциклопедический словарь Товарищества А. и И. Гранат и К. : в 59 т. : 7-е изд. / под. ред. В.Я. Железнова и др. М.: Русский библиографический институт Гранат, 1926. Т. 49. Стб. 97– 98.
28. Шарж // Большая советская энциклопедия : в 66 т. : 1-е изд. / гл. ред. О.Ю. Шмидт. М.: Государственный институт «Советская энциклопедия»; ОГИЗ, 1934. Т. 61. Стб. 851–852.
29. Шарж // Большая советская энциклопедия : в 51 т. : 2 -е изд. / гл. ред. Б.А. Введенский. М.: Большая советская энциклопедия, 1957. Т. 47. С. 531–532.
30. Шарж // Большая советская энциклопедия : в 30 т. : 3-е изд. / гл. ред. А.М. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 29. С. 290.
31. Шарж // Популярная художественная энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. В.М. Полевой. М.: Советская энциклопедия, 1986. Т. 2. С. 387.
32. Шарж // Большая российская энциклопедия : в 36 т. М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2017. Т. 34. С. 697.

References

1. Bakhtin, M.M. (1965) *Rabelais and his world.* Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
2. Likhachev, D.S., Panchenko, A.M. and Ponyrko, N.V. (1984) *Laughter in Ancient Russia.* Leningrad: Nauka. (In Russ.)
3. Propp, V.Y. (1976) *Problems of comism and laughter*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Vipper, B.R. (1970) *Essays on art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Sternin, G.Y. (1964) *Essays on Russian satirical graphics*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Varshavsky, L.R. (1937) *Russian caricature of the 40–50s of the 19th century.* Moscow and Leningrad: Izogiz. (In Russ.)
7. Abramsky, I.P. (1977) *Laughter of the strong. About the artists of the "Krokodil" magazine.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Tynyanov, Y.N. (2002) 'Dostoevsky and Gogol (towards a theory of parody)', in Tynyanov, Y.N. *Literary evolution: Selected works.* Moscow: Agraf, pp. 300–339. (In Russ.)
9. Tynyanov, Y.N. (1977) 'On parody', in Tynyanov, Y.N. *Poetics. History of literature. Cinema.* Moscow: Nauka, pp. 284–309. (In Russ.)
10. Freidenberg, O.M. (1998) 'Entry into Jerusalem on a donkey (from Gospel mythology)', in Freidenberg, O.M. *Myth and literature of antiquity.* Moscow: Vostochnaya literatura RAN, pp. 623–665. (In Russ.)
11. Freidenberg, O.M. (2006) 'The idea of parody (sketch for a work)', *Veche*, (17), pp. 228–240. (In Russ.)
12. Freidenberg, O.M. (1973) 'The origin of literary intrigue. Published by Yu.M. Lotman', in Lotman, Yu.M. (ed.) *Sign Systems Studies. Issue. VI*. Tartu: Tartu State University, pp. 497–512. (In Russ.)

13. Petrushevsky, F. (1895) ‘Caricature’, in *Brockhaus and Efron encyclopedic dictionary*: in XLIII vols. Saint Petersburg: Typo-Lithography of I.A. Efron, Vol. XIV A, pp. 494–501. (In Russ.)
14. Tarasov, N. (1914) ‘Caricature’, in *Encyclopedic dictionary of the A. and I. Granat and Co. Partnership*: in 59 vols.: 7th ed. Moscow: Main Office of the A. and I. Granat and Co. Partnership, Vol. 23. Appendix, cols. 1–6, 11 tables. (In Russ.)
15. Dynnik, V. (1931) ‘Caricature’, in Lebedev-Polyansky, P.I. et al. (eds.) *Literary encyclopedia*: in 11 vols. Moscow: Publishing House of the Communist Academy, Vol. 5, cols. 124–127. (In Russ.)
16. V. L. (1937) ‘Caricature’, in *Great Soviet encyclopedia*: in 66 vols., 1st ed. Moscow: State Institute “Soviet Encyclopedia”; OGIZ, Vol. 31, cols. 547–552. (In Russ.)
17. Dobuzhinsky, M.V. (1987) *Memoirs*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
18. Stasov, V.V. (1894) ‘Twenty-five years of Russian art’, in Stasov, V.V. *Collected works*: in 3 vols. Saint Petersburg: Printing House of M.M. Stasyulevich, Vol. 1, cols. 493–698. (In Russ.)
19. Anon. (1953) ‘Caricature’, in *Great Soviet encyclopedia*: in 51 vols., 2nd ed. Moscow: Bolshaya sovetskaya entsiklopediya, Vol. 20, pp. 201–205. (In Russ.)
20. Sternin, G.Y. (1973) ‘Caricature’, in *Great Soviet encyclopedia*: in 30 vols., 3rd ed. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Vol. 11, pp. 426–428. (In Russ.)
21. Anon. (1986) ‘Caricature’, in *Popular art encyclopedia*: in 2 vols. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Vol. 1, pp. 311–313. (In Russ.)
22. Lasswell, H.D. (1927) *Propaganda technique in the World war*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co.
23. Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. (In French)
24. Eco, U. (1968) *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani. (In Ital.)
25. Anon. (2008) ‘Caricature’, in *Great Russian encyclopedia*: in 36 vols. Moscow: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya, Vol. 13, pp. 155–156. (In Russ.)
26. Anon. (1903) ‘Portrait caricature’, in *Brockhaus and Efron encyclopedic dictionary*: in XLIII vols. Saint Petersburg: Typo-Lithography of I.A. Efron, Vol. XXXIX, p. 176. (In Russ.)
27. Anon. (1926) ‘Portrait caricature’, in *Encyclopedic dictionary of the A. and I. Granat and Co. Partnership*: in 59 vols., 7th ed. Moscow: Russian Bibliographical Institute Granat, Vol. 49, cols. 97–98. (In Russ.)
28. Anon. (1934) ‘Portrait caricature’, in *Great Soviet encyclopedia*: in 66 vols., 1st ed. Moscow: State Institute “Soviet Encyclopedia”; OGIZ, Vol. 61, cols. 851–852. (In Russ.)
29. Anon. (1957) ‘Portrait caricature’, in *Great Soviet encyclopedia*: in 51 vols., 2nd ed. Moscow: Bolshaya sovetskaya entsiklopediya, Vol. 47, pp. 531–532. (In Russ.)
30. Anon. (1978) ‘Portrait caricature’, in *Great Soviet encyclopedia*: in 30 vols., 3rd ed. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Vol. 29, p. 290. (In Russ.)
31. Anon. (1986) ‘Portrait caricature’, in *Popular art encyclopedia*: in 2 vols. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Vol. 2, p. 387. (In Russ.)
32. Anon. (2017) ‘Portrait caricature’, in *Great Russian encyclopedia*: in 36 vols. Moscow: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya, Vol. 34, p. 697. (In Russ.)

Информация об авторе

Коган Лев Дмитриевич, кандидат искусствоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Российская Федерация, levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-код (Science Index): 2860-5850.

Information about the author

Lev Dmitrievich Kogan, Cand. Sc. (Art History), Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint Petersburg, Russian Federation, levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-code (Science Index): 2860-5850.

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

Статья поступила в редакцию 25.03.2026; одобрена после рецензирования 06.05.2026; принята к публикации 07.05.2026.
The article was received by the editorial board on 25 March 2026; approved after reviewing on 06 May 2026; accepted for publication on 07 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 310–321. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 310–321. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.019

«Искусство» ИИ: творчество или компиляция?

Фотиева Ирина Валерьевна

Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация
fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635, SPIN-код (РИНЦ): 6123-4416

Аннотация. В статье предлагается подход, позволяющий оценить возможность отнесения картин, созданных искусственным интеллектом, к искусству и, соответственно, сам процесс их создания — к художественному творчеству. Отмечается, что, хотя, по мнению многих критиков, развитие технологий ИИ представляет собой новый этап в развитии искусства, здесь встает ряд вопросов, связанных с интерпретациями самих понятий искусства и творчества, а также с проблемами исследования сознания. Показано, что в последние десятилетия представление о мозге как об универсальном компьютере подвергается серьезной критике. Это порождает целый ряд альтернативных гипотез и моделей, на новом уровне воспроизводящих философские представления об онтологии сознания, в частности в работах русских философов — представителей направления «метафизика всеединства». В них утверждается онтологическая открытость сознания единой идеально-материальной реальности и, соответственно, творчества как «прорыва» к этой реальности. Сделан вывод о том, что артефакты, созданные искусственным интеллектом, являются не результатом подлинного творчества, а компиляциями, отчасти сопоставимыми с сугубо «ремесленными» творениями художников, профессионально подготовленных, но не обладающих талантом. В целом продукты ИИ правомерно отнести к сфере массовой культуры; при этом они могут вполне успешно использоваться в различных областях, в частности в дизайне, преподавании и ряде других.

Ключевые слова: искусство, творчество, живопись, искусственный интеллект

Для цитирования: Фотиева И.В. «Искусство» ИИ: творчество или компиляция? // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 310–321. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.019. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1288.

© Фотиева И.В., 2026

Original article

AI “art”: creativity or compilation?

Irina V. Fotieva

Altai State University, Barnaul, Russian Federation
fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635, SPIN-code (RSCI): 6123-4416

Abstract. This article proposes an approach for assessing the possibility of classifying paintings created by artificial intelligence as art and, accordingly, the process of their creation as artistic creativity. It is noted that, whilst many critics believe the development of AI technologies represents a new stage in the development of art, it raises a number of questions related to the interpretation of the concepts of art and creativity themselves, as well as the problems of consciousness research. It is shown that in recent decades, the notion of the brain as a universal computer has been subject to serious criticism. This has given rise to a number of alternative hypotheses and models that, at a new level, reproduce philosophical notions of the ontology of consciousness, particularly those found in the works of Russian philosophers representing the “metaphysics of all-unity”. These hypotheses assert the ontological openness of consciousness to a single ideal-material reality and, accordingly, creativity as a “breakthrough” into this reality. The conclusion is that artefacts created by artificial intelligence are not the result of genuine creativity, but rather compilations, somewhat comparable to the purely “craft” works of professionally trained but untalented artists. Overall, AI products can rightfully be classified as popular culture; however, they can be successfully used in various fields, including design, teaching, and a number of others.
Keywords: art, creativity, painting, artificial intelligence

For citation: Fotieva, I.V. (2026) ‘AI “art”: creativity or compilation?’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 310–321. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.019. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1288. (In Russ.)

Введение

По мере бурного развития технологий искусственного интеллекта нарастает тенденция отождествления его работы с функционированием сознания. Разумеется, сторонники такого подхода соглашаются с тем, что технологии здесь пока еще несовершенны, но это лишь вопрос времени: скоро ИИ, по их мнению, будет не только справляться с подавляющим большинством задач, решаемых человеческим разумом, но, возможно, даже обретет субъективность и самосознание. «У нас есть основания полагать, что ИИ сможет постепенно усовершенствовать понимание эмоций путем самостоятельного обучения и действительно стать “машиной с эмоциями”. Процесс развития субъективности ИИ — это также соревнование с человеком, поскольку погоня за субъективностью бесконечна, а ее конечная цель — реализовать единственную, чистую субъективность, т.е. субъективность без человека» [1, с. 144, 146–147].

Конечно, у такой сверхоптимистической точки зрения хватает и противников — в первую очередь тех специалистов, которые изучают человеческое сознание. Если говорить о *самосознании*, то современные исследования показывают предельную сложность этой темы[1], поэтому утверждение о появлении в недалекой перспективе самосознания у ИИ выглядит достаточно эпатажным.

Но и другие приписываемые ему способности также подвергаются критическому анализу. Здесь скептики выделяют прежде всего способность человека к созданию принципиально нового —

[1] Это отразилось в появлении термина «квалиа» — субъективных непередаваемых переживаний, личного чувственного опыта (например, субъективного восприятия цвета, запаха и т. д. в отличие от их «внешнего» описания), о чем писал еще Т. Нагель в своей статье «Каково это — быть летучей мышью?».

то есть к *творчеству*, в отличие от искусственного интеллекта. В ответ приводятся аргументы и многочисленные примеры произведений ИИ: картины, стихи, музыка. Соответственно, ставится вопрос: можно ли считать ИИ способным на творчество? Анализ этой проблемы (на примерах использования ИИ в живописи) составляет *цель* данной статьи; в качестве *методов* использованы компаративный анализ и философская рефлексия.

Продукты ИИ как искусство: взгляды сторонников

Вначале отметим, что в «искусстве ИИ» сегодня принято выделять два направления: а) создание произведений исключительно с помощью ИИ, когда человек лишь пользуется определенным алгоритмом, задавая концепцию картины; б) использование художником ИИ как инструмента. Как считает Ван Кэин, в первом случае «компьютер сам определяет окончательный вариант генерируемых произведений, человек принимает участие лишь на ранних стадиях модификации кода и раннего обучения модели и в дальнейшем редко участвует в реализации произведений ИИ», во втором же случае «человек использует ИИ как инструмент, подобно фотоаппарату или кисти. Примером может послужить “Интеллектуальная система рисования Daozi”, разработанная постдокторантом Лаборатории будущего Университета Цинхуа Гао Фэном и его командой. Система собирает информацию с натурных изображений и других материалов и с помощью компьютерной нейронной сети, изучающей стили рисования сотен художников, создает картины тушью в стиле различных мастеров китайской живописи» [2, с. 148]. На наш взгляд, это разделение достаточно условно: в обоих случаях основную роль играют алгоритмы ИИ. Вот типичные образцы подобных произведений (ил. 1–6).

Показательно, что независимо от научных дискуссий по поводу статуса подобных произведений идет нарастающий процесс их художественной и коммерческой легитимизации. Уже состоялся аукцион, на котором ряд картин был продан за весьма солидные суммы[2].

Многие критики утверждают, что нейросети способствуют созданию принципиально новых форм и даже уникальных произведений, «которые отражают последние тенденции и стили» [3, с. 1075]; более того — по их мнению, они даже углубляют смыслы исходных произведений, не говоря уже о том, что расширяют средства художественной выразительности. «Искусственный интеллект тщательно воссоздал эмоциональную глубину и динамичное движение оригинала Ван Гога[3], привнеся в него уникальные элементы. <…> Слияние возможностей ИИ с классическими художественными стилями <…> усиливает их, предлагая новые перспективы, которые одновременно визуально привлекательны и интеллектуально стимулируют. <…> Этот современный взгляд на классическое искусство предлагает зрителям увидеть старых мастеров через новую, технологически дополненную линзу, обогащая наше понимание эволюции искусства» [4, с. 69–70] (ил. 7).

Таким образом, сторонники подобных взглядов считают, что «творчество» ИИ не только не отличается от творчества человека-художника, но и представляет собой новый этап в развитии искусства, обладая принципиально новыми возможностями.

Но очевидно, что если углубляться в проблему, то здесь встает ряд философских и научно-философских вопросов, прежде всего: а) что мы понимаем под творчеством и, соответственно, под подлинным искусством и б) из каких представлений о самом сознании мы при этом исходим?

Сознание: биокомпьютер — или окно во Вселенную?

Точка зрения апологетов ИИ чаще всего опирается на одно из двух оснований.

Первое основание связано с постмодернистским взглядом на произведение искусства, на его автора и в целом на культуру. «Философ Ролан Барт <…> утверждает, что традиционное представление об авторе как единственном источнике смысла и контроллере интерпретаций должно быть пересмотрено. Вместо этого Барт предлагает акцентировать внимание на читателе, который создает смысл текста в контексте своего опыта и культурных конвенций. По его мнению, авторское намерение становится несущественным, так как окончательное значение текста формируется в процессе его восприятия. <…> В контексте современных технологий тексты, созданные нейросетями, отражают эти философские идеи» [5, с. 16].

В качестве другого основания выступает представление о мозге как об универсальном компьютере, сознание же рассматривается как функция мозга; поэтому, как считается, все способности

[2] Первый аукцион Christie’s картин, созданных цифровыми художниками с помощью искусственного интеллекта, принес авторам $729 тыс. (65 млн рублей по текущему курсу). Самую дорогую ИИ-картину, «Галлюцинации машин — мечты МКС — А», реализовали за $277,2 тыс. (около 25 млн рублей). См.: Augmented Intelligence Totals $728,784 : [press release] // Christie’s [official website]. 2025. 5 March. URL: https://press.christies.com/augmented-intelligence-totals-728784/ (дата обращения: 14.01.2026); Cassady D. Christie’s concludes historic “Augmented Intelligence” sale, marking a new era for AI art // The Art Newspaper. 2025. 5 March. URL: https://www.theartnewspaper.com/2025/03/05/christies-augmented-intelligence-sale (дата обращения: 10.04.2026).

[3] Речь идет о картине Ван Гога «Звездная ночь».

1. **Ботто (AI Botto). Морской порт (Seaport Subject). Era IV, #082**. 2023. Алгоритмическая генерация на базе нейросетевых моделей VQGAN + CLIP, NFT. 4096 × 4096 px. Децентрализованная автономная организация (DAO) Botto. Источник: botto.com

мозга/сознания, в том числе и творчество, мы можем воспроизвести на компьютере. При этом обычно довольствуются достаточно простым известным определением: творчество — это создание чего-либо нового. «Да, нейросети обучаются на уже существующих артефактах человеческого искусства и культуры. Однако их вновь сгенерированные результаты не являются механическими копиями или симуляциями того, что уже было создано. Зачастую это действительно новые культурные артефакты с ранее невиданным содержанием, эстетикой или стилем. <…> они построены на основе большого архива других медиа-артефактов» [6, с. 529–530, 533].

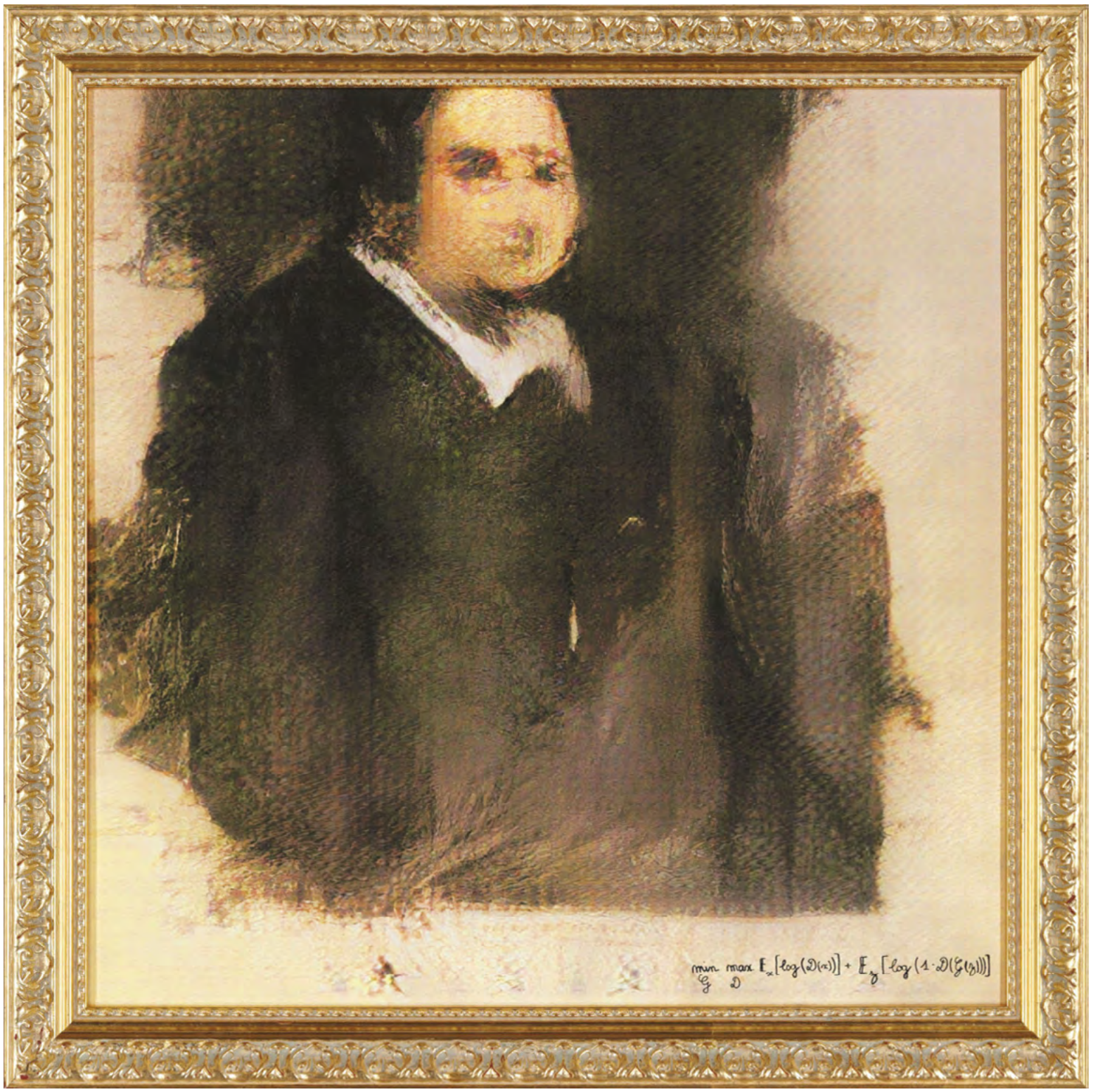
Постараемся прокомментировать сказанное с наших позиций.

Прежде всего стоит подчеркнуть, что представление о мозге как о компьютере — не только всего лишь одна из точек зрения, но уже давно критикуемая с самых разных сторон. «Идея вычислительного разума — это ограниченный и очень узко понятый разум, которая должна быть отвергнута в целях постижения истинной природы разума» [5, с. 16]. Неслучайно в последние десятилетия

2. **Ботто (AI Botto). Попытка углубиться (Attempt Deepen). Era IV, #078**.
2022.
Алгоритмическая генерация на базе нейросетевых моделей VQGAN + CLIP, NFT.
4096 × 4096 px.
Децентрализованная автономная организация (DAO) Botto.
Источник: botto.com

на основании множества новых данных выдвинут целый ряд альтернативных подходов к сознанию (Дж. Сёрл, Р. Пенроуз, Т. Нагель, Д. Чалмерс, Р. Шелдрейк, Д. Бом, В.В. Налимов, А. Госвами, К. Кох и др.); растет число гипотез, где сознание онтологизируется, предстает как самостоятельная и предельно сложная сущность, которая *не порождается* мозгом: мозг здесь выступает лишь как биологический «проводник». Множатся модели информационной Вселенной и индивидуального сознания как части единого информационного поля, из которого черпаются бесконечные идеи и смыслы; новое осмысление получает *панпсихизм*. Мы уже отмечали, что происходит формирование **новой научной/философской парадигмы**, преодолевающей узость традиционного материализма и, соответственно, всё более близкой к идеям *монодуализма* — в частности, к блестящим и незаслуженно отодвинутым на второй план работам русских философов конца XIX – начала XX века, к чему мы еще вернемся.

С этих позиций совершенно иначе видится и сущность **подлинного творчества**. Это не просто нечто «новое», но принципиально, качественно



3. **Obvious (коллектив: Юго Кассель-Дюпре, Пьер Фотрель, Готье Вернье). Портрет Эдмона де Белами (Edmond de Belamy). Из серии «Семья Белами» (La Famille de Belamy)**. 2018. Печать на холсте (Physical print), создано с использованием алгоритма GAN. 70 × 70. Частная коллекция. Источник: obvious-art.com

новое — не новая *комбинация* и не дедуктивный вывод, а *инсайт*; причем с позиции вышеупомянутых гипотез инсайт здесь надо понимать не как «свернутый дискурс», а как *прорыв индивидуального сознания художника к единому пространству идей и смыслов* (практически по Платону). Известный ученый в области нейронауки, психолингвистики и теории сознания, доктор биологических наук Т.В. Черниговская в своих работах и выступлениях постоянно подчеркивает принципиальную разницу между компьютером и мозгом; соответственно, творчество, по ее убеждению, «…это не то, что ты можешь рассчитать. Каждый творец из крупных ученых,— и это, наверное, скажут писатели, поэты, художники,— они чуть ли не все согласятся с тем, что, может, даже не они авторы того, что происходит»[4].

[4] Теория вероятности : [телепередача] / авт. и вед. А.М. Финкельштейн; участники: Т.В. Черниговская, С.В. Медведев // Телеканал «Ваше общественное телевидение!» (ВОТ!, Санкт-Петербург). 2008. 03 июля. URL: https://ya.ru/video/preview/7125146494693076479 (дата обращения: 10.02.2026).

4. **Холли Херндон (Holly Herndon) и Мэт Драйхерст (Mat Dryhurst). Исследование встраивания (Embedding Study). Диптих**.
2024.
Алгоритмическая генерация на базе нейросетевых моделей, использование цифрового двойника «Holly+».
Каждая часть: 120 × 80.
Источник: herndondryhurst.com

5. **Чарльз Чури (Charles Csuri). B-сплайновые люди (Bspline Men)**.
1966.
Цифровая графика, алгоритмическая трансформация рисунка, создано с использованием ЭВМ IBM 7094 и барабанного плоттера Cal Comp.
78,4 × 146,4.
Собственность художника.
Источник: charlescsuri.com

6. **Клэр Сильвер (Claire Silver). Дочь**.
2023.
Алгоритмическая генерация на базе нейросетевых моделей, NFT.
9260 × 5190 px.
Собственность художника.
Источник: christies.com

7. **DALL-E 2 (ИИ компании OpenAI). Звездная ночь. Дорисовывание (The Starry Night. Outpainting)**.
2022.
Алгоритмическая генерация на базе диффузионной модели.
Цифровое изображение.
4096 × 3072 px.
Источник: openai.com

Такой подход опровергает и постмодернистские представления о творчестве как имитации, комбинировании уже имеющихся форм, игре с уже известными смыслами, а также о «смерти автора». Во-первых, инсайт всегда индивидуален и несет в себе в буквальном смысле некий «информационный» отпечаток творца. Во-вторых, хотя и можно согласиться с тем, что произведение подлинного искусства — в силу его многогранности — прочитывается зрителями по-разному, у этих интерпретаций есть достаточно четкие границы: абсурдом, например, было бы приписать картине Крамского «Христос в пустыне» антирелигиозный пафос.

Как выше было сказано, близкие идеи мы видим в работах русских религиозных философов конца XIX – начала XX века, где анализу творчества было уделено серьезное внимание. При всех различиях утверждается сущность творчества именно как прорыва сознания художника к «горнему миру», к высшим онтологическим слоям единой реальности, «месту обитания» неких эйдосов и смыслов — что, повторим, очень близко к современным идеям об «информационной Вселенной» и сознании как органической части единого «информационного поля».

«В художественном творчестве душа восторгается из дольнего мира и всходит в мир горний. Там она <…> осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная видением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [7, с. 18]. «Искусство <…> есть воплощение; в нем что-то духовное облекается плотью, как бы внедряется

в материальное и является в нем как его “форма”. <…> В процессе художественного творчества творимое <…> не делается умышленно, а “рождается”; какой-то сверхчеловеческий голос подсказывает его художнику, какая-то сила (а не его собственный умысел) вынуждает художника лелеять его в себе, оформлять и выразить его. <…> Творчество предполагает двуединство человеческого существа — его самостоятельность, свободу, умышленность — и его укорененность в чем-то трансцендентном, в превышающей его духовной реальности и зависимость от нее» [8, с. 264–268]. «В творчестве же свободном и дерзновенном призван человек творить мир новый и небывалый, продолжать творенье Божье. <…> Творческий опыт — особый религиозный опыт и путь, творческий экстаз — потрясение всего существа человека, выход в иной мир» [9, с. 339].

Стоит еще раз отметить, что в этом процессе творчество ощущается не как выражение сугубо личных, узко-субъективных переживаний, а как «голос свыше» — о чем единодушно говорят и вышеупомянутые философы, и Т.В. Черниговская, и многие другие авторы, например, Т.С. Элиот: «Движение художника — это постепенное и непрерывное самопожертвование, исчезновение его индивидуальности. <…> Это не простор для эмоции, а бегство от эмоции, и это не простор для личного, а бегство от личного. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью, и эмоциями, поймут, что это такое — хотеть от них освободиться» [10, с. 161, 166]. Продолжая мысль Элиота, легко видеть, что «*бегство от личного*» возможно только в нечто *над-личное*; таким образом, это над-личное должно обладать онтологическим статусом, быть *реальностью*, а не плодом воображения.

Очевидно из всего вышесказанного, что такая философско-научная парадигма — не только искусства и творчества, но и всего мироустройства,— всё более утверждающаяся в современной мысли, полностью снимает вопрос о том, можно ли приравнять «искусство ИИ» к творчеству художника-человека. Разумеется, это несопоставимые вещи. Но тем не менее мы еще не определили само «творчество ИИ» и его место в современной культуре. Попытаемся это сделать.

Место «искусства» ИИ в пространстве культуры

Мы выше не раз употребляли термин «подлинный» по отношению к художнику или произведению, и, исходя из рассмотренной парадигмы, одним из основных критериев подлинности можно считать именно способность творить *качественно* новое. Но как быть с теми художниками, которые, владея всеми профессиональными знаниями и методами, к «прорывам» не способны? Они, по большому счету, создают не новое, а произведения-комбинации, произведения-вариации того, что уже не раз до них было создано. Не логично ли тогда приравнять их творения к тому, что производят алгоритмы ИИ?

Здесь мы касаемся несколько другой, весьма спорной и сложной темы: классификации самих произведений (и, соответственно, их авторов) *по уровню таланта/гениальности*. Проблема создания подобной классификации очень далека от решения, и это понятно: с одной стороны, налицо огромный разброс и субъективизм оценок — не только зрителей, но и искусствоведов. С другой стороны, если снова обратиться к рассматриваемой нами парадигме, становится ясно: действительным критиком здесь может быть только человек, точно так же способный к инсайтам, *конгениальный самому творцу-художнику*.

Но поскольку сегодня невозможно сформулировать сколько-нибудь работающие и общепринятые критерии подобной классификации, то мы ограничимся тем, что просто зафиксируем *очевидное существование различных уровней таланта/гениальности* и на этой основе постараемся определить место «творений» ИИ.

Вначале отметим, что попытки размышлять на эту тему не раз предпринимались; в частности, здесь играл роль еще один критерий — духовно-нравственный. Так, например, Н.А. Бердяев считал, что «…гениальность совсем не есть большая степень таланта — она качественно отличается от таланта. Талант есть дар дифференцированный, специфицированный, отвечающий требованиям раздельных форм культуры. <…> Природа таланта не органическая, не онтологическая, а функциональная» — это, по Бердяеву, просто способность более ярко воспринимать окружающее (сугубо земного плана!) и с высокой степенью выразительности передавать в произведениях. Что же касается гениальности, то в ней «…трепещет цельная природа человеческого духа, его жажда иного бытия» [9, с. 395].

П.А. Флоренский подходит несколько с другой стороны, различая в самом инсайте процессы *восхождения* и *нисхождения*. По его мнению, при начале «восхождения» (художественного устремления) художник еще полностью охвачен земными образами. «Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам *всё то*, что возникает в нем при подымающем его вдохновении» — это, по мнению Флоренского, «есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно разработаны» [7, с. 19]. И только уже полностью «воспарив», он освобождается от земного и низводит в свои произведения высшие эйдосы.

И, наконец, как уже сказано, здесь есть еще один тонкий момент. Вопрос не только в факте

прорыва к иным онтологическим сферам, а в том, *куда именно* осуществлен прорыв. Прежде всего стоит подчеркнуть, что сами инсайты бывают разной степени и качества: художник может лишь отчасти «схватывать» высшие образы, а может подниматься до запредельных высот. Но, помимо этого, здесь надо различать не только *степень*, но и *направление* «прорыва». Так, П.А. Флоренский четко разделяет *высшую и низшую мистику* (как и христианская традиция в целом: когда мы говорим о вне-земном — то надо помнить, что есть не только *над-земное*, но и «*под-земное*», темная мистика!). Соответственно, в процессе творчества художник, не чувствующий этого различия, может не только воспарить к горнему, но и уйти в некие инфернальные сферы и даже талантливо их выразить. Примерами такого нисхождения можно, по-видимому, считать «Капричос» Гойи или картины Босха. При этом художник может оставаться скорее наблюдателем и даже критиком, как бы предупреждая зрителя об опасности этих инфернальных сфер, но может и быть захваченным ими — и в итоге «заразить» зрителя.

Мы не будем на этом сложном философском вопросе останавливаться. Главный вывод из сказанного очевиден: все перечисленные «восхождения» и «нисхождения» — как благие, так и инфернально опасные — связаны лишь с творцом-человеком и никак не относятся к тому, что производят алгоритмы ИИ.

Но повторим, что немало художников, в принципе не способных на какие-либо «прорывы», хотя бы и частичные. Иначе говоря — ремесленников, часто весьма профессиональных, овладевших приемами художественного мастерства. Отдельного обсуждения заслуживает так называемое «абстрактное искусство» со всеми его направлениями, где, наряду с действительными открытиями, наблюдается множество имитаций творчества.

И вот тут, судя по всему, вполне можно провести некую **параллель между произведениями таких сугубых ремесленников и «картинами», созданными искусственным интеллектом**. И то и другое — по сути, *комбинации*, причем в них могут быть использованы приемы, которые можно воспроизвести вполне «механически», алгоритмически: аллюзии, перверсии и т.д. При этом они могут быть внешне выразительными — и это неудивительно, так как во многих из них используется то, что уже талантливо создано другими, как приведенная выше вариация ИИ на тему «Звездной ночи».

Поэтому такие артефакты вполне могут нравиться не только зрителям, но и критикам-искусствоведам, о чем, в частности, говорит упомянутый выше аукцион *Christie's* с продажей картин, созданных с помощью искусственного интеллекта.

Отсюда напрашивается следующий вывод: подобные картины можно с полным правом отнести к огромному пространству *массовой культуры*, куда входят разнородные артефакты — от китча до всевозможных имитаций, включая «интернет-творения» типа мемов и т.д. Конечно, относительно самой массовой культуры постоянно идут дискуссии, и в этой сфере не всегда можно провести грань между псевдотворчеством и попытками — пусть наивными и очень несовершенными — истинного творчества.

Но когда речь идет об информационных продуктах ИИ, то, на наш взгляд, можно с достаточной уверенностью утверждать, что это *ни в какой мере не результат подлинного творчества*. В каких-то случаях здесь можно говорить о квази-искусстве, в остальных — лишь о производстве неких «поделок» на потребу массового вкуса, часто исключительно в целях развлечения либо в коммерческих целях. Как справедливо отмечает А.В. Ильина (правда, по отношению к музыке), применение ИИ «рискует ограничиться аудиторией слушателей без специального музыкального образования, а также обеспечением коммерческих нужд, таких как реклама и блогинг» [11, с. 47–48].

Заключение

В завершение статьи кратко коснемся еще одного вопроса: о социальной и просветительской значимости картин, созданных ИИ. Думается, что всё сказанное не означает полного отвержения подобных творений. Они в ряде случаев могут пробудить у зрителя интерес к подлинному искусству; в других случаях сама игра с алгоритмами также способна дать толчок к собственному творчеству, особенно у детей; возможно и вполне продуктивное использование данных технологий в учебных курсах по мировой художественной культуре, дизайну и т.п. Неприемлемо, на наш взгляд, лишь одно: приравнивание этой сферы к тому, что издавна называлось искусством и творчеством. Здесь необходимо проводить четкую демаркационную линию — равно как и между человеком и роботом — линию, которую сегодняшние «технооптимисты» всячески пытаются стереть.

Разумеется, поднятая тема не исчерпывается сказанным, тем более что она касается других сфер человеческой культуры и целого ряда существующих в них проблем. Серьезные дискуссии по поводу этих проблем сегодня как никогда актуальны.

Список источников
1. Цзян Чаожань. Может ли ИИ критиковать искусство? // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 58. С. 139–150.
2. Ван Кэин. Искусственный интеллект и будущие пути развития искусства // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 7А. С. 146–153.
3. Мальков М.Б., Сафин А.А. Инновации искусства в эпоху искусственного интеллекта: проблемы слияния и трансформации // Международный форум Kazan Digital Week – 2023 : сб. мат-лов (Казань, 20–22 сентября 2023 г.) / отв. ред. Р.Н. Миниханов. Казань: ГБУ «НЦБЖД», 2023. С. 1074–1078.
4. Мадаев С.М., Губашева Х.А. Искусственный интеллект в роли художника: новые горизонты технологий и творчества // Тенденции развития науки и образования. 2024. № 109 (Ч. 13). С. 68–71.
5. Московская А.С. ИИ в образовании и искусстве: соавтор или инструмент? // Социально-гуманитарные знания. 2024. № 9. С. 16–18.
6. Манович Л. «Создать новое»: генеративный ИИ, модернизм и искусство баз данных // История и теория культуры : альманах. Вып. 5 (2025) / отв. ред. М.О. Кедрова, А.А. Кротов. М.: Издательство Московского университета, 2025. С. 529–537.
7. Флоренский П.А. Иконостас. СПб: МИФРИЛ, Русская книга, 1993. 365 с.
8. Франк С.Л. Реальность и человек. М.: Республика, 1997. 479 с.
9. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 254–534.
10. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев; М.: AirLand, 1997. 350 с.
11. Ильина А.В. Социально-философские основания исследования искусственного интеллекта в искусстве (на примере музыки) // Дискурс. 2023. Т. 9. № 6. С. 44–56. https://doi.org/10.32603/2412-8562-2023-9-6-44-56.

References
1. Jiang, Chaoran (2025). ‘Can AI criticize art?’, *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (58), pp. 139–150. (In Russ.)
2. Wang, Keiying (2023). ‘Artificial intelligence and future paths of art development’, *Culture and Civilization*, 13(7A), pp. 146–153. (In Russ.)
3. Malkov, M.B. and Safin, A.A. (2023) ‘Art innovations in the age of artificial intelligence: problems of convergence and transformation’, in Minnikhanov, R.N. (ed.) *International Forum Kazan Digital Week – 2023* [Proceedings]. Kazan: Scientific Research Centre for Safety of Life Activities (NCBZhD), pp. 1074–1078. (In Russ.)
4. Madaev, S.M. and Gubasheva, Kh.A. (2024) ‘Artificial intelligence in the role of an artist: new horizons of technology and creativity’, *Trends in the Development of Science and Education*, (109, Part 13), pp. 68–71. (In Russ.)
5. Moskovskaya, A.S. (2024) ‘AI in education and the arts: a co-author or a tool?’, *Social and Humanitarian Knowledge*, (9), pp. 16–18. (In Russ.)
6. Manovich, L. (2025) ‘“To create the new”: generative AI, modernism and database art’, in Kedrova, M.O. and Krotov, A.A. (eds) *History and Theory of Culture: Almanac, Issue 5*. Moscow: Moscow University Publ., pp. 529–537. (In Russ.)
7. Florensky, P.A. (1993) *Iconostasis*. Saint Petersburg: MIFRIL, Russkaya kniga Publ. (In Russ.)
8. Frank, S.L. (1997) *Reality and man*. Moscow: Respublika Publ. (In Russ.)
9. Berdyaev, N.A. (1989) ‘The meaning of the creative act’, in Berdyaev, N.A. *Philosophy of freedom. The meaning of the creative act*. Moscow: Pravda Publ., pp. 254–537. (In Russ.)
10. Eliot, T.S. (1997) *The use of poetry*. Kyiv; Moscow: AirLand Publ. (In Russ.)
11. Ilina, A.V. (2023) ‘Socio-philosophical foundations of research of artificial intelligence in art (in the context of music)’, *Discourse*, 9(6), pp. 44–56. doi: 10.32603/2412-8562-2023-9-6-44-56. (In Russ.)

Информация об авторе

Фотиева Ирина Валерьевна, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теории и практики журналистики, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация, fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635, SPIN-код (РИНЦ): 6123-4416.

Information about the author

Irina Valerievna Fotieva, Dr. Sc. (Philosophy), Docent, Department of theory and practice of journalism, professor, Altai State University, Barnaul, Russian Federation, fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635, SPIN-code (RSCI): 6123-4416.

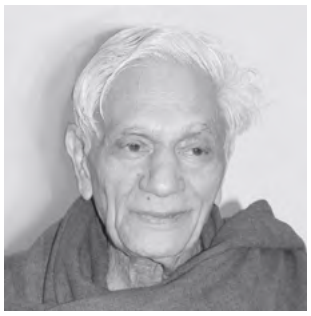
И.В. Фотиева входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
I.V. Fotieva is a member of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 02.03.2026; одобрена после рецензирования 20.03.2026; принята к публикации 23.03.2026.
The article was received by the editorial board on 02 March 2026; approved after reviewing on 20 March 2026; accepted for publication on 23 March 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 2 (41). С. 322–329. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (2), pp. 322–329. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.020
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Дигнага



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, Нью-Дели, Индия

Аннотация. Статья посвящена обзору иконографии Дигнаги — одного из первых логиков в теоретическом буддизме — в различных художественных и религиозных контекстах. Описаны варианты иконографии мыслителя, бытовавшие в центральноазиатском регионе: от ранних образов начала XVIII века в монгольском Ганджуре до ксилографических изображений в пантеоне «Аштасахасрика», а также в сборниках «Триста бурханов: пантеон трёхсот божеств» и «Триста шестьдесят икон: пантеон трехсот шестидесяти божеств в павильоне Фаньсянлоу» второй половины XVIII века. Эти изображения демонстрируют разнообразие региональных художественных традиций Монголии, Тибета и Китая. В статье кратко освещаются ключевые вехи биографии Дигнаги, его обучение в Наланде под руководством Васубандху, а также разработанная им теория познания. Статья основана на обширном историческом и иконографическом материале, включающем классические тексты буддийской традиции, ксилографические сборники, китайские императорские антологии, буддийские пантеоны божеств, а также современные исследования по восточной иконографии и буддийскому искусству. Представленные сведения могут быть использованы для точной атрибуции и интерпретации изображений Дигнаги, а также для изучения эволюции образов великих индийских пандитов в искусстве северного буддизма. Научный перевод и комментарии к статье Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнены С.М. Белокуровой.
Ключевые слова: Локеш Чандра, Дигнага, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Дигнага // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 322–329. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.020. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1311.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2026

Short communications article

Diṅnāga (Dignāga)

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. The article provides an overview of the iconography of Diṅnāga (Dignāga), one of the earliest logicians in theoretical Buddhism, across various artistic and religious contexts. It describes the iconographical variations of the thinker that existed in the Central Asian region, ranging from early 18th-century images in the Mongolian Kanjur to xylographic depictions in the "Ashtasahasrika" pantheon, as well as in the collections "The Three Hundred Burkhans: The Pantheon of Three Hundred Deities" and "The Three Hundred and Sixty Icons: The Pantheon of Three Hundred and Sixty Deities in the Fanxianglou Pavilion" from the second half of the 18th century. These images demonstrate the diversity of regional artistic traditions across Mongolia, Tibet, and China. The article briefly highlights key milestones in Dignāga's biography, his education at Nalanda under the guidance of Vasubandhu and his developed theory of knowledge. The study is based on extensive historical and iconographical material, including classical texts of the Buddhist tradition, block-print collections, Chinese imperial anthologies, Buddhist pantheons of deities, and contemporary research on Eastern iconography and Buddhist art. The presented findings can be utilised for the precise attribution and interpretation of Dignāga's images, as well as for studying the evolution of the depictions of great Indian pandits in the art of Northern Buddhism. The scholarly translation and commentary on Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography were prepared by S.M. Belokurova.

Keywords: Lokesh Chandra, Dignāga, Buddhist canon, symbolism, iconography, Dictionary of Buddhist Iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2026) 'Diṅnāga (Dignāga)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 322–329. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.020. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1311. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 4, с. 991–992.

Дигнага (ок. 480–540 гг.н.э.) — один из самых первых логиков в теоретическом буддизме, признававший два ключевых критерия познания: прямое восприятие (пратьякша) и логическое умозаключение (анумана). Он родился в брахманской семье в Симхавактре близ Канчи[1]. Первые ступени обучения прошел под руководством учителя Нагадатты, приверженца направления Ватсипутрия[2]. Не согласившись с его трактовками, Дигнага отправился в Наланду, чтобы учиться у Васубандху[3]. Опираясь на исследования Саутрантики[4] в области восприятия и познания, он разработал

[1] Канчи (современный Канчипурам в штате Тамилнад, Южная Индия) в IV–VI веках нашей эры был столицей царства Паллавов и крупным центром образования и религиозной жизни, где сосуществовали и взаимодействовали традиции буддизма, джайнизма и индуизма (в том числе шиваизма и вайшнавизма). —*Прим. перев*.

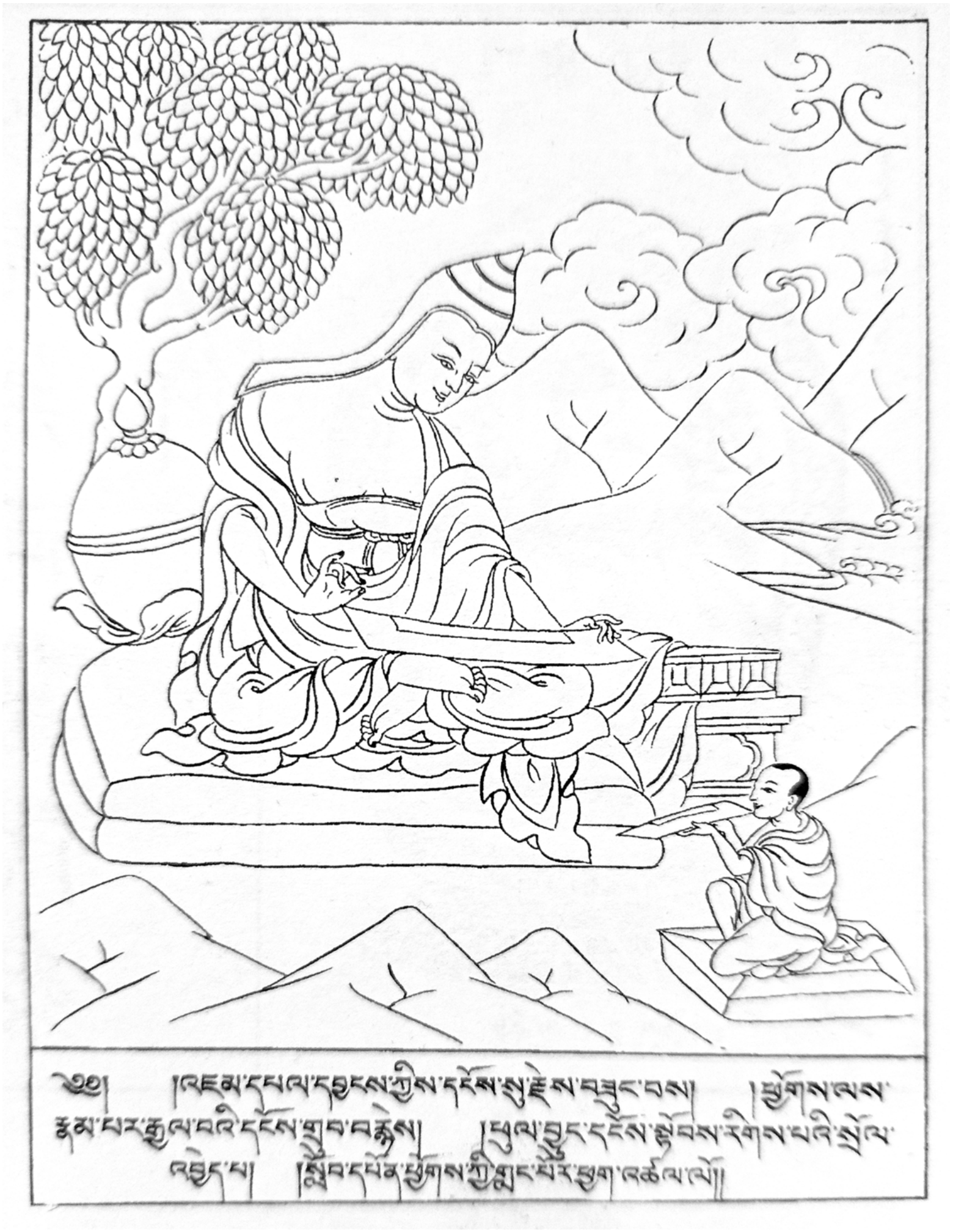
[2] Ватсипутрия — это одна из ранних школ буддизма (ветвь Стхавиравады), известная прежде всего своей философской доктриной Пудгалавады (учения о реальности существования личности, или *пудгалы*, которая, по мнению школы, связывает поток дхарм и объясняет механизм кармического воздаяния). — *Прим. перев*.

[3] Васубандху (ок. IV–V вв. н. э.) — индийский философ-буддист, один из ведущих теоретиков доктрины Йогачары, соавтор этой философской системы вместе со своим старшим братом Асангой. — *Прим. перев*.

[4] Саутрантика — индобуддийская философская школа хинаяны, основанная на сутрах (словах Будды). Она отличалась акцентом на канонические сутры как единственный авторитетный источник учения в противовес авторитету более поздних абхидхармистских трактатов, а также специфическими взглядами на природу дхарм, время и познание внешнего мира. — *Прим. перев*.

1. **Изображение Дигнаги в монгольском Ганджуре**

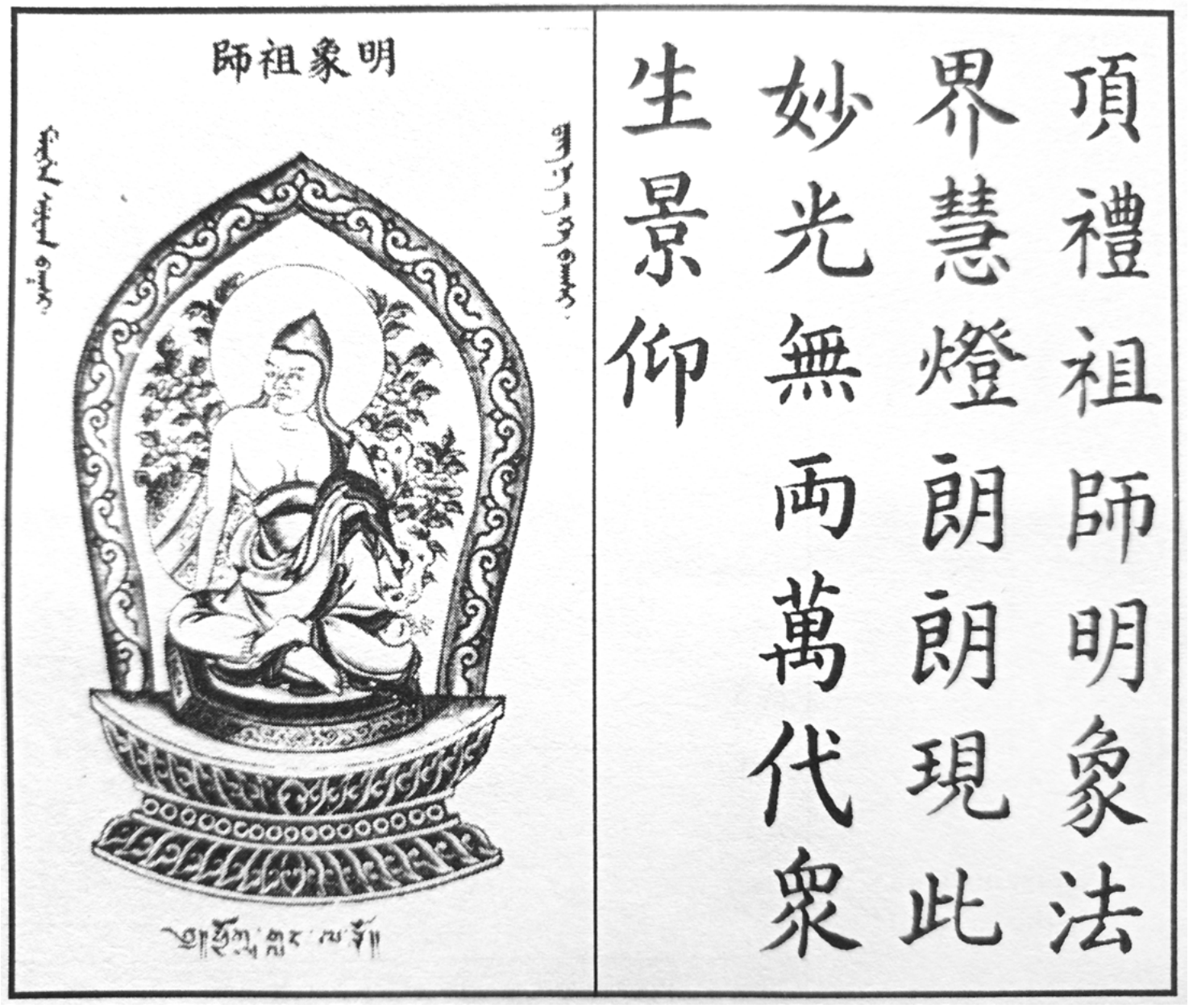
2. **Изображение Дигнаги в пантеоне «Аштасахасрика»**



3. **Изображение Дигнаги в пантеоне «Аштасахасрика»**

4. **Изображение Дигнаги в сборнике «Триста бурханов: пантеон трехсот божеств» (1751)**

5. **Изображение Дигнаги в сборнике «Триста шестьдесят икон: Пантеон трехсот шестидесяти божеств в павильоне Фаньсянлоу» (1761)**



теорию познания, основанную на достоверных доказательствах (праманах). Длительное время Дигнага провел в Калинге, где и написал свой главный труд — «Прамана-самуччая» (Pramāṇa-samuccaya), или «Собрание инструментов достоверного познания». В диспутах он был «подобен быку»[5], не имея себе равных в дебатах. Его дело продолжил Ишварасена, который, в свою очередь, был учителем великого мастера Дхармакирти, продолжившего развивать логико-аналитическое направление в теоретическом буддизме [1, S. 238; 2, p. 76; 3, p. 288; 4, p. 57; 5, p. 174].

Сохранилось несколько вариантов этого мыслителя. Так, Дигнага (монг. Зүгийн заан) изображен (ил. 1) в монгольском Ганджуре (1717–1720 гг.н.э.) [6, p. 126; 7, p. 327, no. 5].

Сходные атрибуты можно увидеть в изображении Дигнаги в пантеоне «Аштасахасрика»[6] [6, p. 126] (ил. 2, 3).

Дигнага (тиб. Чогланг [Phyogs.glaṅ], кит. Фансян цзуши [Fang-siang tsu-shih])[7], пятый мыслитель из «Шести драгоценностей Индии»[8], изображен в сборнике «Триста бурханов: пантеон трехсот божеств» (ок. 1751 г.н.э.) [8, no. 8] (ил. 4).

Дигнага (кит. Минсян цзуши [Ming-hsiang tsu-shih], маньчж. Мергэн суфан бакши [Mergen sufan bakśi], монг. Дигнага багш [Dig-nāga baysi], тиб. Чогланг [Phyogs.glaṅ]) изображен в сборнике «Триста шестьдесят икон: Пантеон трехсот шестидесяти божеств в павильоне Фаньсянлоу» (ок. 1761 г.н.э.) (ил. 5) [9, no. 5].сян цзуши [Fang-siang tsu-shih])[7], пятый мыслитель из «Шести драгоценностей Индии»[8], изображен в сборнике «Триста бурханов: пантеон трехсот божеств» (ок. 1751 г.н.э.) [8, no. 8] (ил. 4).

Дигнага (кит. Минсян цзуши [Ming-hsiang tsu-shih], маньчж. Мергэн суфан бакши [Mergen sufan bakśi], монг. Дигнага багш [Dig-nāga baysi], тиб. Чогланг [Phyogs.glaṅ]) изображен в сборнике «Триста шестьдесят икон: Пантеон трехсот шестидесяти божеств в павильоне Фаньсянлоу» (ок. 1761 г.н.э.) (ил. 5) [9, no. 5].

Список источников

1. Schumann H.W. Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1986. 384 S.
2. Lineage of Diamond Light / compiled by Tarthang Tulku. Berkeley: Dharma Publishing (Tibetan Nyingma Meditation Center), 1977. 335 p. (Crystal Mirror Series; vol. V).
3. The Three Jewels: Buddha, Dharma, and Sangha / compiled by Tarthang Tulku. Berkeley: Dharma Publishing (Tibetan Nyingma Meditation Center), 1984. 498 p. (Crystal Mirror Series; vol. VI).
4. The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen / edited by S. Schuhmacher and G. Woerner; translated by M.H. Kohn. Boston: Shambhala Publications, 1991. 280 p.
5. Chandra L. Iconography of the Thousand Buddhas. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 1996. 437 p. (Sata-pitaka Series; vol. 386).
6. Chandra L. Buddhist Iconography. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 1991. 2 vols. 784 p. (Sata-pitaka Series; vol. 342).
7. Tenzin K.S., Gomchen Oleshey. The Nyingma Icons: A collection of line drawings of 94 deities and divinities of Tibet / transl. and introd. by K. Dowman // Kailash: A Journal of Himalayan Studies. 1975. Vol. 3. No. 4. P. 319–416.
8. Sku-brnyan brgya-phrag gsum [Триста бурханов: Пантеон трехсот божеств] / сост. под рук. Чанкья Ролпа Дордже (Lcang-skya Rol-pa'i-rdo-rje). Пекин, 1751. Ксилограф. (На тибет. и кит. яз.)
9. Zhing kham so nam lha tshogs = Fanxiang Lou Fo [Триста шестьдесят икон: Пантеон трехсот шестидесяти божеств в павильоне Фаньсянлоу] / сост. под руководством Чанкья Ролпа Дордже (Lcang-skya Rol-pa'i-rdo-rje) по указу императора Цяньлуна. Пекин, 1761. Ксилограф. (На тибет., кит., маньчж. и монг. яз.)

[5] Идиома восходит к традиционному санскритскому эпитету vādipuṅgava (буквально: «бык среди дискутирующих / бык среди философов»). В древней Индии сравнение с быком (puṅgava или vṛṣabha) не имело негативного оттенка и служило высшей похвалой, означая мощь, непоколебимость, главенство и непревзойденную силу. — *Прим. перев.*

[6] Под «пантеоном Аштасахасрика» (Aṣṭasāhasrikā Pantheon) здесь понимается собрание ксилографических изображений (иллюстрированный пантеон) буддийских учителей, божеств и махасиддхов, которое традиционно подшивалось к текстам или издавалось как отдельный иконографический сборник на основе текста «Аштасахасрика Праджняпарамита-сутра» (Восьмитысячесложная сутра о запредельной мудрости). — *Прим. перев.*

[7] Тибетское имя Phyogs.glaṅ (Чогланг) и китайское Fangxiang zushi (方象祖師) являются дословными переводами санскритского Diṅnāga («Слон сторон света / направлений»). — *Прим. перев.*

[8] «Шесть драгоценностей Индии» (Ṣaḍālaṅkāra) — это великие мыслители, комментаторы буддийской традиции: Нагарджуна, Арьядева, Асанга, Васубандху, Дигнага и Дхармакирти. — *Прим. перев.*

References
1. Schumann, H.W. (1986) *Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus*. Köln: Eugen Diederichs Verlag. (In German)
2. Tarthang Tulku (comp.) (1977) *Lineage of Diamond Light*. Berkeley: Dharma Publishing (Tibetan Nyingma Meditation Center). (Crystal Mirror Series, vol. V).
3. Tarthang Tulku (comp.) (1984) *The Three Jewels: Buddha, Dharma, and Sangha*. Berkeley: Dharma Publishing (Tibetan Nyingma Meditation Center). (Crystal Mirror Series, vol. VI).
4. Schuhmacher, S. and Woerner, G. (eds.) (1991) *The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen*. Translated by M.H. Kohn. Boston: Shambhala Publications.
5. Chandra, L. (1996) *Iconography of the Thousand Buddhas*. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan. (Sata-pitaka Series, vol. 386).
6. Chandra, L. (1991) *Buddhist Iconography*. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan. (Sata-pitaka Series, vol. 342).
7. Tenzin, K.S. and Gomchen Oleshey (1975) 'The Nyingma Icons: A collection of line drawings of 94 deities and divinities of Tibet', *Kailash: A Journal of Himalayan Studies*, 3(4), pp. 319–416.
8. Lcang-skya Rol-pa'i-rdo-rje (comp.) (1751) *The Three Hundred Icons*. [Woodblock print]. Beijing. (In Tibetan and Chinese)
9. Lcang-skya Rol-pa'i-rdo-rje (comp.) (1761) *The Three Hundred and Sixty Icons: The Pantheon of Three Hundred and Sixty Deities of the Fanxianglou Pavilion* [Zhing kham so nam lha tshogs / Fanxiang Lou Fo]. [Woodblock print]. Beijing. (In Tibetan, Chinese, Manchu, and Mongolian)

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 29.05.2026; принята к публикации 05.06.2026.
The article was received by the editorial board on 29 May 2026; accepted for publication on 05 June 2026.

Искусство Евразии
№ 2 (41) 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