THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



К 100-летию Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

On the 100th anniversary of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel

№ 4 (35) 2024

ISSN 2518-7767 (online)

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 4 (35) 2024

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 4 (35) 2024

ISSN 2518-7767 (online)

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

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

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

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

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

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

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

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

ИЗДАТЕЛЬ
ИП Белокурова Софья Михайловна

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



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

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

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

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

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

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

Корректор
Семьянова Елена Борисовна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:
В.М. Ходасевич.
Портрет сестер М.А., Л.А. и Е.А. Петровых.
(Фрагмент). 1916.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Дата публикации: 26 декабря 2024 г.

Категория информационной продукции: 12+

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

© Авторы статей, 2024
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2024

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

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

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 4 (35) 2024

ISSN 2518-7767 (online)



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

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

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

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

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

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

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

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

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

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

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

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

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

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

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

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

Proofreader
Elena B. Semyanova

COVER ILLUSTRATION:
V.M. Khodasevich. Portrait of sisters M.A., L.A. and E.A. Petrov. (Fragment). 1916.
Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel

Publication date: 26.12.2024

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

© Authors of articles, 2024
© The Art of Eurasia, 2024

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. Чеканные оклады Ветки: пространство и время 14
Пономарёв А.В. Композиция и стилистические особенности современных храмовых мозаик 34

ФОРУМ

Богомолова Л.К. Начало творческого пути омского футуриста Виктора Уфимцева: к проблеме изучения ранних произведений из омских собраний 46
Буреева Ф.М. Двое с одного листа: атрибуция мужских гравюрных портретов первой трети XVIII века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля 66
Глазов И.А. Каминные часы из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля: проблемы изучения и атрибуции 76
Девятьярова И.Г. Произведения русских художников из собрания петроградского коллекционера Александра Коровина в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля 92
Духанов С.С., Изотенко С.В. «Основы архитектуры» в Омском худпроме: исследование работ по выявлению пространства 106
Ермола М.В. Из тридцати фарфоровых осколков: история атрибуции вазы из коллекции Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля 122
Ефименко В.П., Гордеева Е.В., Семикин В.В., Конова И.В., Чернова Е.Р. Атрибуция картин К.А. Коровина в рамках межмузейного исследовательского сотрудничества 138
Муратова Н.В. Портреты Н.Я. Третьякова 1950–1980-х годов из графической коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля 152
Реутова Е.М. Из опыта атрибуции произведений западноевропейской живописи XVIII–XIX веков из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля 168
Чирков В.Ф. «Прощание славянки» Н.М. Брюханова: к истории создания, бытования, изучения картины 182

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Боброва Е.В. Областная выставка-конкурс молодых омских художников: взгляд куратора 200
Борунова В.А. Реконструкция творческого метода Г.Ф. Борунова на примере картин «Председатель. Колхозная осень», «Красный трактор», «Иван Ползунов» 218
Сарантуяа Б., Яйленко Е.В. Образы Монголии в советской живописи второй половины XX века (по материалам собрания Национальной галереи искусства, Улан-Батор) 242
Сиренко А.С. Н.С. Барсамов и его ученики — крымские художники XX века 266
Шишин М.Ю., Царёва Н.С. Серия кубинских работ Ольги Яушевой 284

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Гольский И.А. Выставка-посвящение «Мое наследство — дулёвский фарфор»: аналитический обзор 300

Елихина Ю.И. Выставка «Совершенство традиции: произведения буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа (XIII – начала XX века)» 316

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Махадева 330

CONTENTS

Editorial 10

EURASIAN HERITAGE

Nechaeva, G.G. Embossed icon covers of Vietka: space and time 14
Ponomarev, A.V. Composition and stylistic features of modern temple mosaics 34

FORUM

Bogomolova, L.K. The beginning of the creative path of Omsk futurist Viktor Ufimtsev: on the problem of studying early works from Omsk collections 46
Bureeva, F.M. Two from the same sheet: attribution of male etched portraits of the first third of the 18th century from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel 66
Glazov, I.A. Mantel clock from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel: problems of study and attribution 76
Devyatyarova, I.G. Painting by Russian artists from the collection of Petrograd collector Alexander Korovin in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel 92
Dukhanov, S.S. and Izotenko, S.V. Fundamentals of Architecture in Omsk Khudprom: study of works on the organisation of space 106
Ermola, M.V. From thirty porcelain shards: the history of attribution of a vase from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel 122
Efimenko, V.P., Gordeeva, E.V., Semikin, V.V., Konova, I.V. and Chernova, E.R. The attribution of paintings by K.A. Korovin as an example of museums research cooperation 138
Muratova, N.V. Portraits by N.Y. Tretyakov in the 1950s – 1980s from the graphic collection of the Omsk Region-al Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel 152
Reutova, E.M. On the experience of attribution of Western European paintings of the 18th and 19th centuries from the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel 168
Chirkov, V.F. “Farewell of Slavianka” by N.M. Bryukhanov: on the history of the creation, existence, and study of the painting 182

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Bobrova, E.V. Regional exhibition-competition of young Omsk artists: curator’s view 200
Borunova, V.A. Reconstruction of the creative method of G.F. Borunov on the example of paintings “Chairman. Kolkhoz Autumn”, “Red Tractor”, “Ivan Polzunov” 218
Sarantuya, B. and Yaylenko, E.V. Images of Mongolia in Soviet painting of the second half of the 20th century (based on the collec-tion of the National Gallery of Art, Ulaanbaatar) 242
Sirenko, A.S. N.S. Barsamov and his followers — Crimean artists of the 20th century 266
Shishin, M.Yu. and Tsareva, N.S. Cuban artworks series by Olga Yausheva 284

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Golsky, I.A. Dedication exhibition “My legacy is Dulevsky porcelain”: analytical review 300
Elikhina, Yu.I. Exhibition “Perfection of Tradition: works of Buddhist Buryat art from the collection of the State Hermitage Museum (13th – early 20th centuries)” 316

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Mahadeva 330

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Уже в десятый раз мы вместе встречаем замечательный и очень добрый праздник Нового года. Поздравляем и вас, и всех наших авторов — как новых, так и тех, кто на протяжении всего этого времени открывал в статьях удивительные страницы искусства громадного Евразийского континента. Радостей творчества и открытий всем, кто сотрудничал с нашим журналом, благополучия семьям и веры, что все невзгоды проходят и что в самый трудный час нужно выстоять и верить в лучшее! Вся мировая история говорит об этом; так было и будет всегда.

За эти годы нами издано более 900 статей; открытия сотен авторов стали известны не только в России, но и в других странах; журнал включен в перечень ведущих рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Российской Федерации для опубликования научных результатов диссертаций. Признана академическая ценность изданных статей, а работа редакции соответствует высоким стандартам научной издательской деятельности.

Ведь наша цель — развитие теоретических и практических исследований в области теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры на евразийском пространстве. Сокровища духа, замечательные мастера и их произведения — это не только интереснейший предмет изучения, но и то, что сближает людей.

Этот выпуск журнала мы посвятили старейшему музею Сибири — Омскому областному музею изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Поздравляем коллег со столетним юбилеем музея и благодарим за их исследования, с которыми можно ознакомиться на страницах журнала в разделе «Форум». Мы уверены в том, что выдающаяся коллекция искусства в Музее имени М.А. Врубеля будет расти, сотрудников ждут новые открытия, а зрителям предстоит не раз испытать восхищение и радость встречи с замечательными произведениями. Публикации в этом разделе журнала объединяют любовь и внимательный, точный взгляд на каждое произведение искусства. Будь то картина, графический лист или каминные часы — искусствовед видит, что здесь сокрыто нечто важное, то, что нужно зафиксировать и раскрыть и что даст новое знание и вызовет отклик и сопереживание читателя и зрителя.

Уже не раз мы публиковали статьи и даже посвящали целые номера христианскому искусству. Продолжая эту замечательную традицию, представляем две статьи в разделе «Евразийское наследие» об удивительном «художестве» староверов из Республики Беларусь и о современных монументальных, мощно звучащих, захватывающих дух комплексах мозаик в современных христианских храмах России и Сербии.

Раздел «Искусство XX–XXI веков» получился очень разнообразным и по географии, и по временно́му охвату. От Крыма до Монголии может путешествовать читатель вслед за статьями наших авторов, узнавая о молодых художниках и об известных мастерах, вспоминая тех, кто порой в труднейших условиях закладывал художественные традиции, воспитывал учеников.

На карте нашей страны есть удивительные центры искусства, один из них — Дулёвский фарфоровый завод. Ему уже исполнилось 190 лет, и за это время во всех направлениях разошлись изящные, удивительно красиво расписанные (можно сказать, даже с некоей интригой!) чайные и кофейные сервизы и множество других изделий. Они живут, порой подолгу, в семьях, передаются от одного поколения к другому и всегда становятся предметом любования, а наш журнал может рассказать о многих ярких событиях этого центра художественного творчества.

Тем, кто этой осенью побывал в Национальном музее Республики Бурятия имени Н.М. Хангалова, удалось увидеть шедевры из буддийской коллекции Эрмитажа. Выставка «Совершенство традиции: произведения буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа (XIII – начала XX века)» в очередной раз рассказала о выдающейся коллекции этого музея мирового значения. Высокой оценки заслуживает и выбор места проведения выставки — в одном из центров буддизма в нашей стране, в Бурятии. Когда-то именно там археологи смогли найти, изучить и при необходимости отреставрировать произведения мастеров буддийского искусства, и сегодня эти произведения — в особой духовной обстановке центра буддизма — раскрылись с особой силой. Статья о выставке опубликована в разделе «По запасникам и экспозициям музеев и галерей».

У произведений искусства есть особая миссия, и это чувствуют многие художники. Некоторые мастера смогли оставить яркие и запоминающиеся высказывания, которые особенно звучат в наши дни, в условиях неопределенности, огромного напряжения сил многих людей,— приведем слова замечательного русского художника К.С. Петрова-Водкина: «Живопись — не забава, не развлечение… она умеет каким-то еще неизведанным мне образом расчищать хлам людского обихода, кристаллизовать волю и обезвреживать дурное социальных взаимоотношений».

Михаил Шишин,
главный редактор

Dear readers!

This is the tenth time we have convened to celebrate the New Year, the wonderful and kind holiday. We extend our congratulations to you and all of our authors, both those who are new to us and those who have previously contributed articles exploring the rich artistic heritage of the vast Eurasian continent. We extend our warmest wishes to all those who have collaborated with our journal, and we wish them continued prosperity and strength in the face of adversity. In times of difficulty, it is important to persevere and maintain a belief in the best outcome. This is a lesson that has been learned throughout history and will continue to be relevant in the future.

Over the course of its existence, the journal has published in excess of 900 articles, disseminating the work of hundreds of authors not only within Russia but also beyond its borders. It has also been included in the list of leading peer-reviewed scientific publications recommended by the Higher Attestation Commission of the Russian Federation for the publication of scientific results of dissertations. The academic value of the published articles is acknowledged, and the work of the editorial board is in accordance with the high standards of scientific publishing.

Our objective is the advancement of theoretical and practical research in the theory and history of fine and decorative-applied arts, design and architecture in the Eurasian space. The study of remarkable masters and their works is not only interesting, but also has the potential to unite people.

This edition of the journal is dedicated to the oldest museum in Siberia — Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. We extend our felicitations to our colleagues on the centenary of the museum and express our gratitude for their invaluable contributions to the field of research, which are showcased in the “Forum” section of this journal. It seems reasonable to posit that the remarkable collection of art at the Museum named after M.A. Vrubel will continue to expand, that new discoveries await the staff, and that the audience will experience the delight and joy of encountering wonderful works of art on more than one occasion. The publications in this section of the journal demonstrate a careful, accurate look at each work of art. Whether it is a painting, a graphic design, or even a mantel clock, the art historian discerns the presence of a significant underlying detail, a quality that demands to be documented and elucidated. This process not only expands the boundaries of knowledge but also elicits a response and a sense of empathy from the reader and the viewer.

On more than one occasion, we have published articles on Christian art and even devoted entire issues to it. In continuation of this tradition, we present two articles in the section “Eurasian Heritage” about the remarkable art of Old Believers from Belarus and about modern monumental, powerful-sounding, breathtaking complexes of murals in modern Christian churches in Russia and Serbia.

The section entitled “Art of the 20th – 21st centuries” proved to be remarkably diverse in terms of both geographical scope and temporal coverage. From Crimea

to Mongolia, readers are invited to embark on a journey of discovery, following the articles of our esteemed authors. They will have the opportunity to gain insights into the lives and works of emerging artists and renowned masters, as well as to reflect on the contributions of those who, despite the challenges they faced, established artistic traditions and mentored numerous disciples.

There are amazing centres of art on the map of our country, and one of them is the Dulevsky Porcelain Factory. The factory has been in operation for 190 years, during which time it has produced a vast array of exquisite porcelain items, including tea and coffee sets, as well as numerous other products. These items have been passed down through generations, becoming heirlooms in many families. Our journal can attest to the enduring quality and aesthetic appeal of these pieces, which continue to be admired and collected to this day.

This autumn, visitors to the National Museum of the Republic of Buryatia were afforded the opportunity to view a selection of masterpieces from the Hermitage's esteemed Buddhist collection. The exhibition, entitled "Perfection of Tradition: works of Buddhist Buryat art from the collection of the State Hermitage Museum (13th – early 20th centuries)", once again highlighted the exceptional nature of this museum's collection, which is of global significance. The decision to hold the exhibition in one of the centres of Buddhism in Russia, Buryatia, is to be commended. It was in this region that archaeologists were previously able to locate, examine and, when necessary, restore the works of Buddhist art masters. In the distinctive spiritual setting of the centre of Buddhism, these works have now revealed themselves with particular potency. The article about this exhibition can be found in the section "In storerooms and expositions of museums and art galleries".

Artworks have a special mission, and many artists feel it. Some masters were able to leave vivid and memorable statements that continue to resonate in our current context of uncertainty and high tension. The words of the remarkable Russian artist K.S. Petrov-Vodkin are a case in point: "Painting is not fun, not entertainment… it is able in some yet unknown to me way to clear the rubbish of human life, to crystallise the will and disarm the bad social relationships".

Mikhail Shishin,
Chief Editor

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 14–33. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 14–33. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 745/749+739+75.046
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.001

Чеканные оклады Ветки: пространство и время



Нечаева Галина Григорьевна

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

Аннотация. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций предоставляет уникальную возможность изучать иконопись и убор икон, происходящих из единого историко-культурного региона, в большинстве созданных в старообрядческом центре Ветки — Стародубье. Сравнение в стилистическом и семиотическом аспектах двух чеканных окладов XVIII века из деревни Новый Крупец на иконы «Успение» и «Никита-воин в житии» обнаруживает в композициях, сюжетах, мотивах и технологиях этих произведений способы создания единого образа пространства-времени, рассчитанного на взаимодействие иконы и зрителя. Семантически близкие процессы наблюдаются и в местной иконописи. Архетипы, древние приемы моделирования хронотопа иконы взаимодействуют с художественным языком Нового времени, порождая феномен визуальной иконы.

Ключевые слова: иконопись, убор иконы, чеканные оклады, художественная обработка металла, художественный язык чеканки, моделирование образа пространства и времени, хронотоп, Ветковский музей, Ветка, Стародубье

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Чеканные оклады Ветки: пространство и время // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 14–33. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.001. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1144.

© Нечаева Г.Г., 2024

The Art of Eurasia, 2024, (4). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

Embossed icon covers of Vietka: space and time

Galina G. Nechaeva

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

Abstract. The Vietka Museum of Old Believers and Belarusian traditions is distinctive in that it offers the opportunity to study icon painting and icon decoration originating from a single historical and cultural region. The majority of these works were created in the Old Believers' centre of Vietka, known as Starodubye. A similar observation can be made with regard to the collection of embossed icon covers. A comparative analysis of two 18th-century embossed icon covers from the village of Novy Krupets ("Assumption" and "Saint Nikita the Warrior and the Hagiography") reveals a number of similarities in the compositions, plots, motifs and technologies employed in these works. These features suggest the existence of a single, unified image of space and time, designed for the interaction between the icon and the viewer. Also in the local iconography, there are instances of semantic convergence. The archetypes and the traditional methods of modelling the icon's chronotope interact with the artistic language of the New Age, resulting in the phenomenon of the visual icon.

Keywords: icon painting, icon decoration, embossed covers, artistic metalwork, artistic language of embossing, modelling the image of space and time, chronotope, Vietka Museum, Vietka (Vetka), Starodubye

For citation: Nechaeva, G.G. (2024) 'Embossed icon covers of Vietka: space and time', Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, (4), pp. 14–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.001.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1144. (In Russ.)

Введение

Ветковско-Стародубская старообрядческая культура среди всех своих «художеств» [1, с. 51], как писали еще в XVIII веке, богата кованым убором икон и книг. Здесь представлено множество памятников чеканных окладов как на храмовые, так и главным образом на домовые иконы. В большей части это недорогие латунные («томпаковые», «зеленой меди») артефакты, но прекрасно выполненные, чудесно вызолоченные, в том числе и «огневым золочением», и посеребренные. Дорогих памятников сохранилось мало, поскольку во время репрессий и борьбы с религией «обдирали кожечку тую — золото с образов» [1, с. 84].

Выборочному и краткому рассмотрению произведений ветковских мастеров посвящена глава в книге «Живая вера. Ветка» [2, с. 338–377], а также отдельные страницы в других музейных монографиях [1, с. 46–129; 3, с. 64, 82, 92, 117]. Технологическое наследие и имена местных чеканщиков приводились в двух наших статьях [4; 5].

Коллекция чеканных окладов икон в Ветковском музее насчитывает 102 памятника. Она продолжает умножаться, реставрироваться и перспективна для изучения.

Цель представленного в этой статье исследования — анализ чеканных окладов на иконы «Успение» и «Никита-воин в житии» в семиотическом аспекте, в полноте их художественного языка и семантики. Рассматриваются способы передачи формы и пространства, диалог систем иконописного мышления и искусства чеканки как органическая часть стиля, развивавшегося во всех «художествах» ветковско-стародубской культуры.

Виды чеканных окладов на Ветке. Исторические влияния

В создании убора иконы, в том числе и в искусстве ветковских и стародубских мастеров, различается два вида чеканных окладов. Собственно оклад только обрамляет фигуру святого, оставляя силуэт открытым. Чаще всего это произведение

живет в паре с тканой и шитой золотом, жемчугом, бисером «ризой», одевающей саму фигуру. Это старая монастырская традиция, берущая начало в Византии, с глубокими духовными корнями почитания священных реликвий.

Второй вид оклада — «кованая риза» (местный термин). «Риза» в древнерусском языке — «облачение, одежда». Она покрывает весь образ, оставляя видимым только личнóе письмо: изображение открытых частей тела, прежде всего лицо и руки. В белорусской культуре семантический синоним «ризы» — «шаты». Слово-архетип переводится как «драгоценная одежда», в фольклоре — для свадьбы (ср. древнейшую метафору свадьбы, образы жениха и невесты в христианских терминах). Кованые шаты характерны для украшения белорусского «абразá» XVII–XVIII веков [6, ил. 71 и др.; 7; 8]. XVIII век превращает кованый оклад в пышное барочное покрытие всей плоскости иконы с новаторскими рельефными трактовками пейзажа, архитектуры, фигур, одежд. В общем процессе заметно влияние мастеров Великого княжества Литовского, на землях которого основана Ветка, Киево-Печерской лавры, культ святынь которой на Ветке остается непрерывным на протяжении всей истории, а также тесно связанной с Веткой Калуги. Эти вопросы требуют исследования.

Византийские традиции и образы Нового времени

В древних традициях «оклады и иконные кивоты… различного рода приклады, казалось бы, скрывавшие образ, по замыслу их создателей подчеркивали его значение как источника божественной благодати», служили «чувственной святыней — отображением святынь мысленных, и руководством, и путем к ним» [9, с. 125]. Можно ли обнаружить продолжение этой традиции и развитие сакральной символики в Новое время? Какими средствами это достигается в старообрядческой культуре Ветки?

Старообрядческий стиль чеканки развивается в контексте взаимодействия древних узоров, приемов, принципов композиции — с опытом искусства Нового времени. Он исторически изменяется, отвечая новым веяниям. Соединяются элементы различных стилей. Ветка с ее «садовым» типом культуры старообрядцев-поповцев избирает *растительный стиль орнамента* главным выразителем образных и ритмических энергий. Известно, что старообрядческая культура уже в XVII веке — это культура барокко. Его эмоциональная и художественная выразительность продолжена ветковской посадской традицией, оценившей «места зверопастественные», где оказались городские жители-первопоселенцы, как один из архетипов рая. Его наследовал и образ «цветущей пустыни», семантически важнейший для скитской культуры, для множества «любящих в безмолвии жити» [1, с. 30, 69]. Складывание местного стиля совпало со временем наивысшего расцвета ветковских и стародубских слобод — XVIII веком [1, с. 13, 51] (об истории нового открытия Ветки в 1970-е годы см. первое исследование И.В. Поздеевой [10]). В орнаментальной образности всех видов декоративно-прикладного искусства здесь воплотилась и мифологема «цветущей Ветки»: «места зверопастественные в садовия и вертограды обратишася…» [1, с. 64]. Вдохновленная влюбленностью в красоту «первозданного» природного мира, Ветка выбирает *натуралистический и одновременно музыкально-взволнованный характер барокко* в качестве второго вектора в создании ритмической целостности местных произведений. Однако культура Ветки — это новый этап развития искусства XVII века, он происходит в Новое время и в новом месте.

Ветковский чеканщик-«златокузнец» имел разные названия, свидетельствующие о наличии различных истоков традиции: «золотых дел мастер», «золотарь», «злотник» (польский и белорусско-украинский термин сохранился в ветковской и стародубской фамилии Злотниковых, как и русский — в Золотарёвых). В своем искусстве художник действительно соединяет и развивает богатое византийское, древнерусское наследие с опытом белорусских и украинских мастеров. Белорусское наследие «злотников» обычно представляется в параллельном контексте [7]. Однако настало время рассматривать взаимовлияние деятельности мастеров-чеканщиков разных конфессий на территории Великого княжества Литовского, где была основана старообрядческая Ветка. Она впитывала опыт белорусской культуры, но и сама существенно повлияла на ситуацию межконфессионального общения.

Итак, диалог систем иконописного мышления и искусства Нового времени проявляется и в стиле искусства чеканки. В этом смысле он — органическая часть стиля, развивавшегося во всех «художествах» ветковско-стародубской культуры.

Однако «объемное» мастерство, создание рельефа чеканной пластины, безусловно, не ограничивалось орнаментом. Оно потребовало и переосмысления способов передачи формы и пространства. В гибком и таинственном «мире» металлического оклада, в его выступах и впадинах размером в несколько миллиметров создавался собственный язык местной чеканки.

Наконец, живое существование в культуре Ветки архетипического художественного мышления и фольклорная, по сути, ситуация вели к пониманию каждого произведения, в том числе и чеканного оклада, как воссоздания целостного

мира, моделирования микрокосма. Всё это делает возможным исследовать «кованые ризы» в семиотическом аспекте, в полноте их языка и семантики.

Находки в Новом Крупце. Оклады как модели пространства

В 1989 году в Новом Крупце Добрушского района мы обнаружили два чеканных оклада предположительно конца XVIII века на храмовые иконы иконостаса местной моленной, разрушенной в 1930-е годы. Их указали местные жители. Один из окладов, на икону «Успение» (КП 1293/7), был скручен в трубу, обвязан шпагатом и спрятан на чердаке сарая. Второй, на икону «Никита-воин в житии» (КП 1874/4), представлял собой множество фрагментов, которые собраны нами на сеновале. Через 30 лет (!) в музей поступила руинированная икона из-под этого оклада (НВФ 4426). Реставрация собственными силами позволила восстановить оклад и экспонировать икону «Никита-воин в житии». Оказалось, что кованая риза, следуя формам изображения, трактует их более свободно.

Исследованию окладов на иконы «Успение» и «Никита-воин в житии» посвящена эта статья.

Архитектура, пейзаж, визуальное изложение событий воплощены в этих произведениях необычайно полно. Нарратив представленных сюжетов барочно взволнован. Всё это, а также документальная привязанность памятников к конкретному местному контексту делает данные артефакты исключительно ценными для рассмотрения.

Свойственное иконам палатное письмо, то есть изображение архитектуры, в окладах необходимо воспроизвести с помощью чеканки. В традициях ветковской культуры это «большая архитектура». Естественность, с которой мыслят местные златокузнецы, обнаруживает общность с образными приемами ветковских иконописцев. Тех, кто продолжил революционные пространственные построения и трансформацию иконного пространства, начатые художниками XVII века. Это забытые впоследствии «нутровые палаты» [11], или интерьеры. Если в XVII столетии пространство-время иконы моделировалось в диалоге со стилем барокко, то в XVIII веке во взаимодействие с пространственными построениями иконы включаются всё новые стили, и прежде всего рококо [12; 13; 14]. В ветковской иконописи внутренние пространства создаются в сложных интерьерах. Порой это многоосевые в плане дворцы, характерные для архитектуры рококо. Художники представляют их устройство, разворачивая смежные помещения в разных ракурсах. Таковы иконы «Введение» (КП 344/1), «Успение» (КП 1103), «Сретение» (КП 893) [2, с. 57, 156–159, 166]. Используются оптические иллюзии (наследие Ренессанса) в соединениях разных планов, например в иконах «Благовещение» (КП 332/78), «Покров» (КП 286), «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (КП 934/7) [2, с. 52, 174–176; 13].

Пространственная пластика чеканки — доказательство единства образного языка ветковского искусства иконы с фантастической по характеру, но сомасштабной человеку архитектурой. Для иконописи и чеканки Ветки и Стародубья характерно не только изменяющееся во времени использование примет новых стилей архитектуры. Вторая особенность — строительная точность изображения конструкций и деталей. Безусловно, она явно не сводилась к копированию западных гравюр с готовыми иконописными сюжетами. Изображения имели пластические и реальные образцы в зодчестве, а также, возможно, в альбомах-увражах, предназначенных для профессиональных архитекторов и строителей. Икона и чеканный оклад развивались в условиях личного заказа (письма-заказы типа «Прошу я Вас по сем рисунку сработать ризу серебряную с вызолоткой» есть в коллекции Ветковского музея). Произведения отражали вкусы купцов-подрядчиков, а также членов строительных артелей с их профессиональным взглядом на «архитектурный стаффаж». Одновременно и мастер, и заказчик обладали иконописным мышлением в построении и восприятии изображенного пространства. Только этим можно объяснить, как древние приемы сочетания разных видов перспективы и оптические иллюзии применялись к новым архитектурным стилям в построении ветковского иконного хронотопа. О естественности процесса говорит, в частности, и небывалая для традиционной иконы вариативность композиций одной иконографии. Удивительно, но мастер-чеканщик так же свободно переводил язык живописи на язык ковки. Характерно, как и в местной иконописи, приближение изображаемого к зрителю, выдвижение на первый план и «обрезка кадра» не только в цельных по восприятию пространств композициях типа «Успение», но и в многоклеймовых житийных произведениях. Так, в окладе на икону «Никита-воин в житии» узорные рамки клейм обрезают здания, оставляя их частью видимыми, скрытыми за рамкой: таковы окна вторых этажей, части портиков, колонны и т.д.

Оклад на икону «Успение» из Крупецкого иконостаса

Архетипы в рококо. Большой (89,5 × 73) оклад конца XVIII века на храмовую икону «Успение» (ил. 1), найденный нами в 1989 году, великолепен в создании архитектурного интерьера. Дом Иоанна Богослова, где, по преданию, состоялось чудо, представлен как дворец с многоосевым построением залов, с системой арок, колонн,

проходов и разных форм помещений, что характерно для архитектуры рококо [15, с. 47]. Центральный зал представляет собой прямоугольное помещение со «срезанной» передней стеной и квадратными пилястрами, фланкирующими композицию, что свойственно ветковским иконам. Все архитектурные элементы интерьера на переднем плане также «срезаны», видимы частью, а другой частью «уходят» в пространство зрителя. Таковы пол, пилястры, потолок — они срезаны рамкой иконы, заполненной растительным орнаментом. Известно, что иконная рама начиная с XVI века превращается из традиционной границы сакрального средника и пространства зрителя в декоративное обрамление содержательной композиции. Поле-рамка данного оклада, композиционно оставаясь той же частью произведения, функционально, символически и художественно меняется. Однако в ветковских иконах и, следовательно, кованых окладах древняя функция границы восстанавливается и заново прочитывается в ренессансной роли. Так создается иллюзия соприсутствия зрителя в изображаемых событиях. В раме оклада «Успения» актуализируется и архетип входа, порога, перешагнув который зритель мысленно, то есть метафорически, оказывается внутри.

Возвращаясь к приметам архитектурного стиля, выполненного ветковским злотником, обнаруживаем, что капители пилястр взамен ордерного завершения украшены натуралистическим растительным орнаментом. Это свойственно стилю рококо (ил. 2). Близко ему и художественное мышление местных мастеров. Например, характерный признак ветковских златокованых риз — своеобразный экологизм. Естественное ощущение ритма почти живых веток, побегов, цветов, бутонов полно асимметрии — даже если они воспроизводят прихотливый рисунок златотканой ризы или вышивки. Сюда же можно включить и архитектурный орнамент, и мотивы орнаментации фона, а также рамки. Эта «экологическая» асимметрия сближает, с одной стороны, иконопись, чеканное искусство, и с другой — знаменное пение, которым в пору расцвета Ветки старообрядческая культура владела в совершенстве. Подтверждает это наблюдение и Е.Г. Мещерина: «Существует еще одно сходство в понятийном арсенале певческого искусства и иконописи. Это значение понятия “асимметрии”. Что касается знаменного пения, то асимметрия, свобода, в отличие от регулярности и тактовости,— принцип ритмического движения столпового распева» [16, с. 186–187].

Пространство оклада «Успение»: путешествие в интерьере. Зал со сценой Успения открыт для зрителя, куда и тот призван как свидетель чуда. Прямо «под ногами» вошедшего — шашечный пол. Он изображен, как принято говорить, с поднятой линией горизонта. Однако это вид сверху с точки зрения вошедшего внутрь зрителя. Если учесть, что верхнюю часть помещения мы видим над собой, то в целом здесь применена перцептивная, сферическая перспектива.

На первый взгляд композиция изображения здания симметрична. Однако мы видим ее не из центральной точки. Ось смещена. Разница левой и правой частей семантична. Палаты представлены не для стоящего зрителя, но для человека, впервые попавшего сюда и исследующего пространство взглядом и не только. Это не неподвижное пространство, но впечатление лица движущегося, идущего в нем. По мере следования слева направо открываются всё новые ракурсы видимого. Мастер передает впечатление иллюзионистичное. Впрочем, и сама архитектура предназначена для иллюзии бесконечного открытия, как это и задумывалось в многоосевых пространствах той эпохи иллюзий и взаимоотражений. Архитектура увлекает взгляд. Сначала мы видим приближенный к нам и срезанный рамкой столп с капителью, украшенной растительным лепным декором. Он подпирает арку над нами. Если «пройти» дальше, то в следующую арку с рокайльной лепкой стукко виден небольшой круглый зал с куполом и тремя высокими окнами. Внутренний декор наличников и стен представляет растительные и тканевые мотивы. Проходя мимо ракурсно изображенного окна в глубине, мы оказываемся в центральном же зале, но позади группы участников. Еще одно видимое наискосок окно боковой стены, и снова арка, и через нее виден еще один круглый, но уже правый зал, и с другого, чем левый, ракурса. Наконец, оканчивая осмотр помещения, проходим мимо еще одного столпа с капителью и аркой ближнего плана. Впечатление прохождения через сложное глубокое пространство иллюзионистично (ил. 3).

Однако, если повернуть оклад в профиль, увидим парадоксальное решение глубины, своеобразную обратную перспективу, вошедшую в язык чеканки. Центральный зал, видимый в глубину, оказывается грибообразным выступом, глубокое оказывается выпуклым. И этот прием не единичен. Подобное мы обнаружим в окладе того же мастера на икону «Никита-воин в житии», в формировании пространства отдельных клейм. Обратная перспектива на языке чеканки — удивительная находка традиции. Такую же важную роль играет создание глубины пространства в гребенчатом чередовании впадин и выступов чеканной пластины. Это, как мы назвали, «складчатое пространство» подробнее рассмотрим в решениях «Никиты-воина». Технологически и семантически приемы уходят в древнее искусство рельефа, получившее в Новое время развитие в европейском

1. **Оклад на икону «Успение» из Нового Крупца.**
Медный сплав, чеканка, огневое золочение.
Конец XVIII в.
89,5 × 73.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций, КП 1293/7







2. **Оклад на икону «Успение». Фрагмент**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

3. **Оклад на икону «Успение». Фрагмент: правый угол композиции, выход из глубины залов**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

архитектурном декоре. Важнейшее продолжение традиций — и в древнем, а затем и наследственном старообрядческом искусстве литых икон. Так или иначе архаическое и новаторское участвуют в моделировании пространства-времени в окладах-ризах.

Персонажи «Успения», символика и сценарий восприятия. Повышенное внимание к объемам, форме и способам их передачи в том же миллиметровом диапазоне изгибов металла ведет к своеобразным решениям и в исполнении человеческих фигур. Система графического решения складок одежды, характерная для древней иконы, претерпевала существенные изменения уже в XVII веке, а затем и в истории самой Ветки — в сторону передачи всё большей выпуклости. Это вопрос, актуальный в XVIII столетии, жив и для мастеров XIX века. Особенно впечатляет этот процесс в резных деревянных окладах Ветки [2, с. 293–294], где явно учитывался белорусский опыт скульптурного решения формы [17, ил. 82, 104, 112, 113 и др.]. Повышая рельефность изображения, мастера-чеканщики решают вопрос о целостности формы. Так, сохраняется графическая система разделки линиями складок одежд и общего контура фигуры, но это уже не единственная система измерений. Она наносится как сеть привычных, узнаваемых ритмических линий, но в ее границах формы волнуются, вздымаются, создавая сложный рельеф. Мы можем наблюдать взаимодействие разных систем передачи объема в таком решении мастера. И если иконная и картинная перспективы взаимно влияют друг на друга в ветковских живописных образах, то иконный и скульптурный способы создания объема и форм вступают в диалог прежде всего в чеканке.

Рассмотрим, как с помощью формальных приемов пространственного моделирования оклад «Успения» создает семантическую структуру. Условное построение глубины пространства и иллюзорные приемы его моделирования совмещаются в этом произведении.

Так, знакомое нам по миниатюрам в средневековых рукописях суммирование ракурсов и перемещение точки зрения по вертикальной оси дает возможность видеть то, что внутри и позади. Например, в группе персонажей: видимые фронтально фигуры первого плана (здесь первого плана внутри группы) затем сменяются видимыми с повышенной точки зрения, и так далее. Одновременно сдержанно цитируется масштабное уменьшение фигур, свойственное прямой перспективе. Таким образом, только персонажи выстраиваются по 14 планам глубины. Если сосредоточиться на ближнем пространстве, перед персонажами, то увидим, что пол изображен с точки зрения наблюдателя, находящегося «внутри», рядом с героями, ноги которых видимы нами сверху.

В этой же внутренней позиции зрителя изображены и другие обстоятельства священного события, крайне приближенного к переживанию зрителя. Так, тело Марии — ниже уровня зрения, мы пришли попрощаться. Христос снова фронтален, но мы — на уровне пояса, а голова выше нас, в перцептивной перспективе. Но так символически передается и величие образа. Далее, сама фигура Христа — в центре «кружащейся» композиции: в земном кругу апостолов, учеников (ил. 4) и в небесном кругу ангелов. Язык иконы усилил материальность восприятия, но это не снижение образа, а совмещение образов: физического соприсутствия и обостренного метафизического переживания. Тело Богородицы находится на границе двух миров, оно тяжело и невесомо одновременно. С одной стороны, оно объемно и видимо сверху зрителем, пришедшим к ложу. С другой стороны, тело Марии распростерто вдоль поверхности иконы-оклада и так уплощено-развоплощено, входя в пару с ирреальной славой Христа. Оно замыкает снизу верхний небесный круг (ил. 5). Одновременно Мария — в центре земного круга пришедших в дом Иоанна Богослова (он за головой Марии, возле благословляющей руки Христа). И здесь иллюзионизм телесности барокко и сумирования зрительного впечатления (византийская система) работают друг на друга. Есть еще один круг: это личное общение Христа и Марии. Прощание и встреча снова совмещены. Печалящийся человек-Сын склонил голову (это западное влияние, в том числе Великого княжества Литовского, где основана Ветка), и Отец в славе (лучистой, как на гравюрах, например, могилевских печатных изданий) принимает душу в виде младенца.

Икона как ядро визуального образа. Рамка-портал предполагает наше стояние снаружи, восприятие собственно иконы в реальном пространстве храма. Одновременно это переход внутрь, с позицией зрителя в самом пространстве сюжета, что мы наблюдали выше. Роль рамки в качестве портала для перехода из внешнего пространства во внутреннее в иконе из Крупца очевидна. Рифмуется один и тот же орнаментальный мотив барельефа рамки и лепнины капители пилона — это гибкая и живая ветвь с листьями и цветами, мотив, свойственный стилю рококо и близкий ветковской культуре. Если считать рамку первым планом, то взгляд делает девять переключений в глубину, причем только в архитектуре: рамка – капитель колонны (пилона) – его фронтальная поверхность – его боковая сторона – арка и пилон следующего зала – свод следующей арки с растительным травным орнаментом – ракурсная стена с окном – внутренняя поверхность свода малого круглого зала – стена с окнами. Не считая переключений и разглядывания лепнины. Интерьер





оказывается над нашей головой. Потолки высоки, как в соборе. Особенную роль в этой иллюзии играют колонны-пилоны: они уменьшаются кверху, уходя в высоту (ил. 6). В реальном храме явно возникала перекличка двух интерьеров. Икона становилась ядром визуального образа, пространственной иконой, связывающей зрителя с двумя пространствами одновременно в их иллюзионистическом и символическом прочтении.

Оклад на икону «Никита-воин в житии»

Клейма событий и «мягкий пейзаж». Изображение природы на кованых окладах-ризах (вслед за ветковскими иконами) — это «большой пейзаж», он же «мягкий пейзаж», вмещающий разновременные сцены событий в единую природную среду. В многоклеймовом окладе, как, например, в иконе «Никита-воин в житии», она присутствует в разных видах. Во-первых, это урбанистический пейзаж с городской и дворцовой застройкой, где происходят встречи, исцеления, куда прибывают посольства (клейма «Посольство Фритигерна к греческому царю Валенту» и «Мариан, ведомый звездой, приносит тело Никиты в свой дом»). Во-вторых, это дикий девственный и сельский пейзаж, связанный с событиями военных сражений в чужих землях и обретений святынь (клеймо «Битва»). Пространство наполнено движением и жизнью фигур. Подробно передается устройство предметов: зданий, транспорта, оружия, лат, конской сбруи (клеймо «Чудеса»). Для иконы «Никита-воин в житии» это вообще географический ландшафт, представляющий и некоторые космологические черты всей композиции. Она не исчерпывается повествовательным следованием отдельных клейм.

Пейзажный стиль на многоклеймовом окладе никитской иконы позволяет создавать двойное моделирование пространства. Это, во-первых, обстоятельства событий внутри каждого из клейм, но, во-вторых, одновременно и сквозной пейзаж, проникающий в разновременные клейма и соединяющий их. Эта особенность близка приему «мягкого пейзажа», изобретенного в иконописи в XVII веке. Здесь же рамки клейм членят мир, подобно растру, утверждая канон, а мир течет сквозь них. Этим икона и оклад близки ветковской иконе XVIII века «Никола Можайский в житии» (КП 365) [2, с. 46–48]. Однако в окладе сами растения синкретичны, соединяют черты древнего условного «травного письма» и нового представления «древ», как они даются в рецептах гомельского иконописного «Подлинника» [18, с. 508–509]. Полуфантастические травы и древа исполнены той же фактурной убедительности. Сочетание природных мотивов с реализмом других, достоверных деталей придает всему чеканному миру вид почти сюрреалистический. События здесь передаются, как и в старинных житийных иконах, в отдельных клеймах. Однако они уже связаны перетеканием пространства, напоминая последовательные кадры кино.

4. **Оклад на икону «Успение». Фрагмент: земной круг персонажей**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

5. **Оклад на икону «Успение». Фрагмент: тело Богородицы замыкает небесный круг**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций



6. **Оклад на икону «Успение». Фрагмент: верх зала**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

Создание пространства-времени в иконе и окладе: перевод с языка живописи. Сравним приемы создания единой композиции в иконе и окладе «Никиты-воина в житии». Оба произведения совмещают традиционный принцип поклеймового повествования и, как мы наблюдали в окладе, моделирование единого хронотопа (ил. 7, 8).

Живописец применяет цветовые различители глубины в интерьере, планы, масштаб, воздушную перспективу (ил. 9). Кузнец решает задачи воплощения пространства пластически, глубина пространства более выражена (ил. 10), драматизм усиливается. Поясним: создание глубины пространства достигается в иконе с помощью цветовой раскладки перспективных планов внутри клейм. Так, применяется колорит натуралистической живописи и свето-воздушная перспектива. Но она переводится в систему моделирования иконного пространства, его «малую глубину». Это, скорее, «цвето-воздушная перспектива», и предстает она в виде «аккордов»: ближний/средний/дальний либо свет/цвет/тень. Применяется картинное, но снова упорядоченное «малой глубиной» масштабирование объектов, фигур. При этом такая формальная трактовка новых приемов живописи обретает двойное семантическое прочтение: реализм масштаба и символизм выдвижения фигур и событий на первый план и т.д. Что примечательно, в моделирование единого пространства внутри клейм введена древняя система смены ракурсов изображения. Последнее включает фактор времени, передает смены точек зрения, то есть «путешествие» внутри пространства каждого из клейм.

Чеканщик следует в этом за художником, за исключением цветовоздушной перспективы. Ее роль берет на себя «складчатый рельеф», приобретающий ступенчатый характер, со сломами, ступеньками: каждый более глубокий план, живописно выделяемый, виден как бы из-за «бугра» предыдущего, возвращаясь тем не менее к поверхности, чтобы стать «холмом» для следующего углубления (ил. 11).

Архитектура с динамической точки зрения. Наиболее впечатляет этот ступенчатый прием в «архитектурных» клеймах. Как мы сказали, приемы создания сквозного пространства объединяют некоторые клейма (ил. 12). Так, «Житие Никиты-воина» начинается с его рождения, а потом по-ветковски, то есть не с действительного факта его крещения готским епископом Феофилом в зрелом возрасте, а с «правильного крещения» во младенчестве. Третье событие, вошедшее в нарратив, это «Приведение ко учителю». Все три мифологизированных факта рисуют-чеканят действия в связанных между собою интерьерах. Так, «Рождество Никиты» (и омывание младенца) происходит в сложном глубоком (пять планов глубины) интерьере, уходящем в угловой перспективе. Клеймо начинается с колонны слева на первом плане и заканчивается рамкой, за которой расположено помещение, воспринимаемое как соседнее.



7. **Оклад на икону «Никита-воин в житии» из Нового Крупца**.
Медный сплав, чеканка, огневое золочение.
Конец XVIII в.
89,5 × 73.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций, КП 1874/4

8. **Икона «Никита-воин в житии» из Нового Крупца**.
Доска, левкас, яичная темпера.
Конец XVIII в.
88,5 × 70,7.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций, НВФ 4426





9. **Икона «Никита-воин в житии». Фрагмент: верхний ярус клейм**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций



10. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: верхний ярус клейм**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

Их объединяет и пол — непрерывная шашка. Здесь сцена Крещения. Колонна этого «алькова» выходит на первый план. За ней пространство углубляется, снова в угловой перспективе, открывая в боковой стене дверь. Оттуда «выходят наружу» отец с маленьким Никитой, которого ведут к учителю. Всё объединяет перцептивная перспектива, имитирующая восприятие зрителя: пол виден сверху, действия — напротив, потолки — над зрителем.

Ряд сцен с военными событиями происходит в разных клеймах, но одновременно и в едином пейзаже. Это «мягкий пейзаж» и «складчатое пространство».

В клеймах «Посольство Фритигерна к греческому царю Валенту» (сюжет присутствует только в ветковской иконе, напоминая о путешествиях ветковчан в Константинополь за помощью в обретении епископа; ил. 13) и «Мариан, ведомый звездой, приносит тело Никиты в свой дом» (ил. 14) изображена архитектура в стиле барочного классицизма. Двухэтажное здание дома Мариана представлено фрагментом сквозь портик-арку, что сразу же создает перспективу таинственности, подглядывания, внезапного присутствия. Кроме того, дом уходит за рамки изображения, чем крайне приближен к зрителю. Угловая перспектива в клейме «Чудес» (ил. 15) создает динамику: фигуры людей, привозящих и приносящих своих больных родственников, масштабно увеличиваются с левого верхнего угла к правому нижнему, то есть приближаются, словно входя в кадр. Здания справа, в свою очередь, воспринимаются уходящими вглубь. Сцена представляет сценарий почти кинематографичный.

В сумме отдельных сцен всего большого оклада возникает и архетипический космологический пространственный сценарий. Нарратив дублирует информацию через модель мира: верх – средний мир – низ (ил. 7). Верхний (I) и нижний (IV) ярусы клейм пространственно взаимодействуют со средними рядами (II, III). В сумме перцептивная перспектива охватывает всю икону. Верхний ряд — над нами (ил. 10), нижний ряд — под нами (ил. 16). Это создает эффект соприсутствия, зритель как бы находится внутри пространства иконы. Однако так актуализируется и символический аспект нарратива. Верхний ряд клейм —



11. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: битва**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

это начало жизни. Второй ряд — зрелые свершения, подвиги в христианском образе, жизнь-путешествие по разным странам. Третий ряд — «вечерние события»: явление звезды Мариану, поход и обретение мощей его друга Никиты, принесение тела Никиты в дом Мариана. Нижний ряд — события по смерти: чудеса от мощей, возведение церквей, перенос мощей Никиты в Константинополь. И архетипический «низ», «Тот свет», хтонический ярус пространственно расположен глубоко под нами.

В сравнении этого художественного хода с тем, как представлены события в сохранившихся фрагментах живописи, нами обнаружена цветовая раскладка фонов клейм по рядам сверху вниз. Верхний ряд имеет розовый небесный фон — возможно, это «утро жизни»; второй ряд ниже окрашен оливково-пыльным — предположительно степным и военным цветом дальнеземных пейзажей и неба сражений (ил. 17–18). Третий ряд, перед нижним, имеет синий фон — цвет вечерней звезды. Нижний ряд не сохранился в живописи, а в чеканке представлен низ космологической модели, видимый в ракурсе сверху вниз, как при опускании взгляда зрителя. Это зона изображения гробов, чудес исцеления и воздвижения храмов. Таким образом,



взаимодействие художников оказалось чрезвычайно связанным, они понимали друг друга и могли переводить художественные приемы с языка живописи на язык пластический и наоборот.

Второй ассоциативный ход восприятия целостной композиции — это воспроизведенная в окладе система росписи храма на тему данной иконографии, с той же перцептивной перспективой, создающей образ целостного пространства-времени. Подобные росписи исторически известны в целом ряде храмов, но публикации представляют только сохранившиеся отдельные сюжеты. В связи с этим икона и оклад из Нового Крупца интересны и как целостная иконографическая программа.

Третий ход понимания выбора образа и построения композиции — собственный ветковский текст, сопоставляющий канонический сюжет и судьбу региона. Это касается культуры Ветки (со стрелецкими и казаческими корнями и историческим культом воинства, в том числе Иоанна-воина, Никиты-воина). В личностном аспекте, который, безусловно, важен, икона и оклад представляют образец воспитания мужского характера.

Выводы

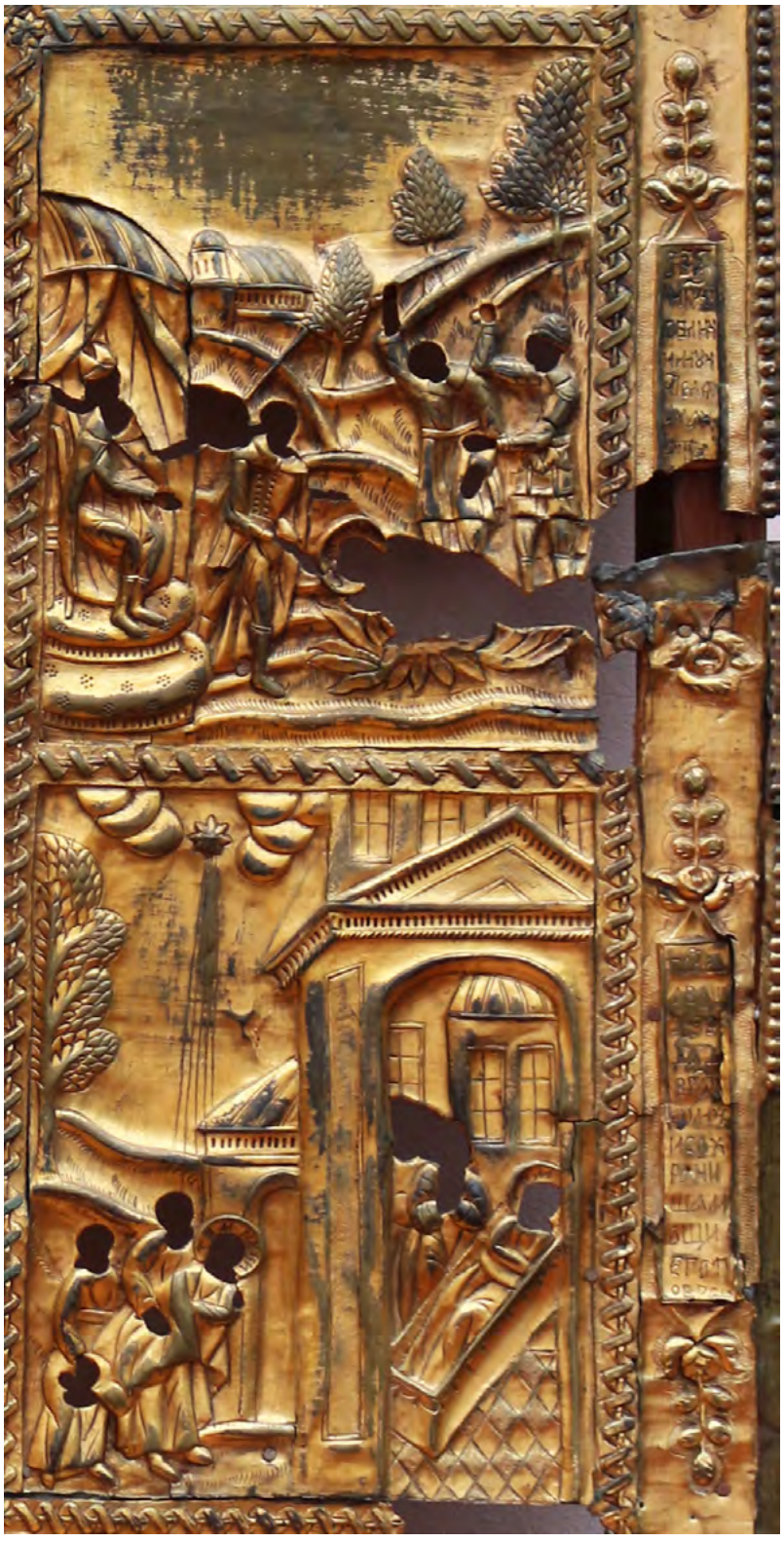
Художественная чеканка, в том числе создание кованого оклада («ризы») — искусство древнее. Во всех технических и образных особенностях сотворения этого золотого или медного мира можно отыскать те линии, что непрерывно идут из искусства пластики Византии, Греции, даже Скифии. Именно фольклорная ситуация всколыхнула эти глубинные слои в старообрядческой культуре, вынося их на поверхность художественного образа.

Жизнеспособность искусства, которым владели чеканщики-старообрядцы, была очень высока. Оно вбирало в себя все новые черты и в принципах информационного отбора и обработки напоминало

12. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: неканонические сюжеты — Рождество, Крещение Никиты и Приведение ко учителю**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

13. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: посольство к греческому царю**. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций







14. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: обличение Атанариха-Афанариха и казнь Никиты; Мариан, ведомый звездой, несет тело Никиты домой в Киликию**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

15. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: Мариана ведет звезда; чудеса исцеления от мощей Никиты**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

живой организм. Эта жизнеспособность и неповторимость опыта определяют стиль. В регионе Ветки и Стародубья этот стиль уникально сохранял древнее иконное мышление. Он наследовал также демократическую культуру посадского искусства, уже проникнутую революционными преобразованиями в XVII веке. В период становления Ветка получила мощную подпитку от «западных» процессов искусства Нового времени, наследия мастеров Великого княжества Литовского. Наконец, творчество местных мастеров брало силы из космологического по природе народного мироощущения. Особенной энергией существования искусства Ветки-Стародубья, что и определило стиль жизни как «старообрядческое барокко», была эмоциональная взволнованность, искренность душ местных насельников. Именно эта энергия образовывала силовое поле, в котором возникали различные импульсы мастерства, решались художественные задачи.

Способы создания образа и разнообразие художественных средств выразительности известны

16
17 18



16. **Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: нижний ярус клейм**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций



17. **Икона «Никита-воин в житии». Фрагмент: фон клейм — утреннее и дневное небо**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций



18. **Икона «Никита-воин в житии». Фрагмент: фон клейм, цвет неба изменяется к вечернему сюжету**.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

нам по ветковским памятникам в книжном искусстве, иконописи, шитье, резьбе. Искусствоведческое и семиотическое рассмотрение языка чеканки на примере двух превосходных произведений из Нового Крупца углубляет понимание «ветковского стиля». Оно свидетельствует как об оригинальности судьбы Ветки, так и о том, что местные наработки послужили для дальнейшего развития старообрядческого искусства последующих центров.

Список источников

1. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с., ил.
2. Живая вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова; авт. текста Г.Г. Нечаева. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с., ил.
3. Нечаева Г.Г. Иконопись старообрядческих слобод // Голоса ушедших деревень / под общ. ред. Г.Г. Нечаевой. Минск: Изд-во Белорусская Наука, 2008. 342 с., ил.
4. Леонтьева С.И., Юрченко М.З. Династия мастеров Священниковых // Живая старина. 2006. № 3. С. 23–25.
5. Леонтьева С.И., Нечаева Г.Г. Из истории художественной обработки металла в Ветковско-Стародубском регионе (по материалам экспедиций ВМНТ) // Художественный металл России : материалы конф. памяти Г.Н. Бочарова (22–24 апр. 1998) / ред.-сост. С.В. Гнутова. М.: РГГУ, 2001. С. 113–117.
6. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII стагоддзяў / аўтар уступ. тэксту і склад. Н.Ф. Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1984. 235 с., ил.
7. Максімава Э.С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці. Мінск: Навука і тэхніка, 1985. С. 93–101.
8. Максімава Э.С. Давід-гарадоцкія злотнікі XVII–XVIII стст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даследаванні / рэд. С.В. Марцэлеу. Мінск: Навука і тэхніка, 1989. С. 70–76.
9. Стерлигова И.А. О значении драгоценного убора в почитании святых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: МАРТИС, 1996. С. 123–132.
10. Поздеева И.В. Археографические работы Московского университета в районе древней Ветки и Стародуба (1970–1972) // Памятники культуры: новые открытия / гл. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука, 1975. С. 52–69.
11. Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Л.: Academia, 1929. С. 27–62.
12. Нечаева Г.Г. Стилистика миниатюр ранних рукописей и икон Ветки. «Праздники» в стиле рококо // Матэрыялы XVIII Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў / складальнікі: Т.У. Карнілава, Г.У. Кірэева. Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2023. С. 168–174.
13. Нячаева Г.Р. Веткаўскі іканапіс і развіццё старажытнай іканаграфіі «Пакроў» у стылі ракако. Ч. 1 // Роднае слова. 2016. № 1. С. 78–81.
14. Нячаева Г.Р. Веткаўскі іканапіс і развіццё старажытнай іканаграфіі «Пакроў» у стылі ракако. Ч. 2 // Роднае слова. 2016. № 2. С. 68–72.
15. Кулагин А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии в контексте общеевропейской культуры. Минск: Наука и техника, 1989. 240 с., ил.
16. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. М.: Канон, 2007. 316 с.
17. Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў / аўтар уступ. тэксту і склад. Н.Ф. Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1983. 232 с.
18. Книжная культура. Ветка / авт.-сост. С.И. Леонтьева, Г.Г. Нечаева. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2013. 528 с., ил.

References
1. Nechaeva, G.G. (2002) *Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
2. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living Faith. Vetka.* Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
3. Nechaeva, G.G. (2008) 'Icon painting of the Old Believer settlements', in Nechaeva, G.G. (ed.) *Voices of bygone villages.* Minsk: Belorusskaya nauka, pp. 63–65. (In Russ.)
4. Leontyeva, S.I. and Yurchenko, M.Z. (2006) 'Dynasty of masters Svyashchennikovy', *Zhivaya starina = Living Antiquity*, (3), pp. 23–25. (In Russ.)
5. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (2001) 'From the history of artistic metalworking in the Vetka-Starodub region (based on the materials of the VMNT expeditions)', in Gnutova, S.V. (ed.) *Artistic metal of Russia* [Conference proceedings]. Moscow: Russian State University for the Humanities, pp. 113–117. (In Russ.)
6. Vysotskaya, N.F. (comp.) (1984) *Decorative and applied arts of Belarus of the 12th–18th centuries.* Minsk: Belarus. (In Belarusian)
7. Maksimova, E.S. (1985) 'Materials on the history of Belarusian goldsmithing', in *Cultural monuments. New discoveries.* Minsk: Navuka i technika, pp. 93–101. (In Belarusian)
8. Maksimova, E.S. (1989) 'David-Gorodsk gold coins of the 17th–18th centuries', in Martseleu, S.V. (ed.) *Monuments of artistic culture of Belarus: new studies.* Minsk: Navuka i technika, pp. 70–76. (In Belarusian)
9. Sterligova, I.A. (1996) 'On the significance of precious attire in the veneration of holy icons', in Lidov, A.M. (ed.) *Miraculous icon in Byzantium and Ancient Rus'.* Moscow: MARTIS, pp. 123–132. (In Russ.)
10. 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, pp. 52–69. (In Russ.)
11. Nechaev, V.N. (1929) 'The inner (nutrovye) chambers in Russian painting of the 17th century', in *Russian art of the 17th century.* Leningrad: Academia, pp. 27–62. (In Russ.)
12. Nechaeva, G.G. (2023) 'Stylistics of miniatures of early manuscripts and icons Branches. "Holidays" in the Rococo style', in Kornilova, T.V. and Kireeva, G.V. (comps.) *Materials of the 18th International Bibliographic Readings.* Minsk: National Library of Belarus, pp. 168–174. (In Russ.)
13. Nechaeva, G.R. (2016) 'Vetka iconography and the development of the ancient iconography "Cover" in the Rococo style. Part 1', *Rodnae slova = Native word,* (1), pp. 78–81. (In Belarusian)
14. Nechaeva, G.R. (2016) 'Vetka iconography and the development of the ancient iconography "Cover" in the Rococo style. Part 2', *Rodnae slova = Native word,* (2), pp. 68–72. (In Belarusian)
15. Kulagin, A.N. (1989) *Architecture and art of Rococo in Belarus in the context of pan-European culture.* Minsk: Nauka i tekhnika. (In Russ.)
16. Meshcherina, E.G. (2007) *Musical culture of medieval Rus'.* Moscow: Kanon. (In Russ.)
17. Vysotskaya, N.F. (comp.) (1983) *Plastic arts of Belarus of the 12th–18th centuries.* Minsk: Belarus Publ. (In Belarusian)
18. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (comps.) (2013) *Book culture. Vetka.* Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (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, Vietka Museum of Old Believers and Belarusian traditions named after F.R. Shklyarau, Vietka, 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 18.11.2024; одобрена после рецензирования 05.12.2024; принята к публикации 06.12.2024.
The article was received by the editorial board on 18 November 2024; approved after reviewing on 05 December 2024; accepted for publication on 06 December 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 34–45. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 34–45. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 738.5:726.5.04“20”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.002

Композиция и стилистические особенности современных храмовых мозаик



Пономарёв Алексей Васильевич [a, b, c]

[a] *Смоленский государственный музей-заповедник, Смоленск, Российская Федерация*
[b] *Смоленская православная духовная семинария, Смоленск, Российская Федерация*
[c] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
dedponmar@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 3858-2178

Аннотация. Статья посвящена изучению стилистических особенностей храмовых мозаик в интерьерах двух крупных современных сооружений — храма Святого Саввы в Белграде и главного храма Вооруженных Сил России. Актуальность настоящего исследования определена активным развитием церковного искусства, обилием художественных объединений, которые опираются на разнообразные стилистические ориентиры и имеют свои особенности в подходе к созданию композиций и технике набора, однако до сих пор эта область современного искусства остается малоизученной. В статье рассмотрена история создания и специфика организации внутреннего пространства церквей. Описаны современные подходы и методы организации работы мастерских, с помощью формально-стилистического анализа определены стилистические особенности и композиционная роль декоративных панно, а также затронуты некоторые задачи и проблемы, существующие в данной области монументального искусства.

Ключевые слова: современное христианское искусство, мозаика, монументальное искусство, православный храм, интерьер храма, мозаичная декорация, композиция, стилистические особенности, храм Святого Саввы в Белграде, храм Вооруженных Сил РФ, проблемы современного церковного искусства

Для цитирования: Пономарёв А.В. Композиция и стилистические особенности современных храмовых мозаик // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 34–45. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1138.

© Пономарёв А.В., 2024

Original article

Composition and stylistic features of modern temple mosaics

Aleksey V. Ponomarev [a, b, c]

[a] *Smolensk State Museum-Preserve, Smolensk, Russian Federation*
[b] *Smolensk Orthodox Theological Seminary, Smolensk, Russian Federation*
[c] *Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
dedponmar@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 3858-2178

Abstract. The article is dedicated to an analysis of the stylistic characteristics of temple mosaics within the interiors of two prominent modern structures: the Church of Saint Sava in Belgrade and the Main Temple of the Armed Forces of Russia. The present study is relevant in light of the ongoing development of church art, the multitude of artistic associations that draw upon a diverse array of stylistic reference points and exhibit distinctive approaches to the creation of compositions and the technique of the set. However, this domain of modern Christian art remains understudied. The article considers the history of the creation and the specifics of the organisation of the interior space of Orthodox Christian churches. It also describes modern approaches and methods of workshop organisation, defines the stylistic features and compositional role of decorative panels with the help of formal and stylistic analysis, and touches upon some tasks and problems existing in this field of monumental art.

Keywords: contemporary Christian art, mosaic, monumental art, Orthodox church, church interior, mosaic decoration, composition, stylistic features, Church of Saint Sava in Belgrade, Church of the Armed Forces of the Russian Federation, problems of modern church art

For citation: Ponomarev, A.V. (2024) 'Composition and stylistic features of modern temple mosaics', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 34–45. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.002. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1138. (In Russ.)

Введение

Искусство создания разнообразных по форме и содержанию монументальных мозаичных панно сопровождает процесс цивилизационного развития начиная с поздней античности. В религиозном и, в частности, восточнохристианском искусстве мозаика — одна из наиболее выразительных форм для работы в крупных храмах и соборах.

Исторически византийская традиция стала основным источником в иконографическом и формальном аспектах. Она определила место и роль мозаики в храмовой декорации, дала конкретную иконографическую программу и большое число великолепных памятников — от мавзолея Галлы Плацидии (V в.) до ансамбля монастыря в Хоре (середина XIV в.). Каждый из древних храмов интерпретировал актуальные на момент создания богословские концепции, стилистические течения и технические приемы [1; 2].

Интерьеры древних храмов формировались в соответствии с целым рядом принципов. Облик церкви складывался постепенно, создавая то, что в современной исследовательской практике принято объединять термином «храмовый синтез». Ключевым фактором его становления служило исторически сложившееся видение образа храма, определяющееся особенностями христианского мировоззрения древних художников [3, с. 92–97].

Мастера, оформлявшие древние храмы, укладывали тессеры прямым методом набора на поверхность стен с небольшим различием углов по отношению к их плоскости, что создавало

своеобразное мерцание всей поверхности композиции. Границы композиционных элементов формировались последовательными рядами, что, в свою очередь, придавало иконографическую ясность и соподчиненность частей [4, с. 61].

В современных условиях перед церковными мозаичистами стоит целый комплекс достаточно сложных задач. Храм может быть восстановленным из руин историческим памятником, в котором создается новый интерьер либо в той или иной степени реконструируется существовавший. В XXI веке всё чаще объектом работ является стилизованное под определенный исторический период или обладающее оригинальным внешним обликом современное здание. Система его декорации разрабатывается в рамках единого проекта, в котором мозаика вплетается в большую программу украшения интерьера.

Главной проблемой в реализации программы мозаичной декорации является ее формальное воплощение в условиях современных реалий. Ключевой вопрос — соотношение между традицией и теми задачами, которые диктуют современные условия. В настоящее время детально исследован огромный исторический пласт византийского и древнерусского монументального искусства, но не меньшее значение имеет богатый опыт второй половины XIX и всего XX века, начиная со знаменитого убранства Исаакиевского собора и мозаик мастерской Фроловых и заканчивая сотнями композиций, созданных на советских комбинатах монументально-декоративного искусства.

Сейчас существует множество крупных мастерских, объединений художников и даже единичных мастеров, которые работают, опираясь на разные стилистические ориентиры, и имеют свои особенности в подходе к созданию композиций и технике набора. К сожалению, эта область современного искусства часто остается вне поля интересов исследователей. Встречаются научные статьи, посвященные строительству храмов, с кратким обзором композиции и общими фактами об иконографической программе [5; 6; 7]. Также в публицистическом поле есть целый ряд отдельных обзоров и критических комментариев[1], напрямую не связанных с объективным анализом структуры интерьеров и специфики отдельных панно.

Активное развитие церковного искусства требует его всестороннего анализа и изучения. Современное православное искусство уже давно перешагнуло этап прямого копирования древних образцов, интерьеры храмов содержат в себе множество оригинальных и выразительных художественных решений, и древняя техника мозаики нашла внутри них свое развитие.

Данная статья посвящена двум наиболее масштабным современным проектам убранства крупных соборов, имеющим обширную программу смальтовой декорации,— храму Святого Саввы в Белграде и Патриаршему собору во имя Воскресения Христова (Главному храму Вооруженных Сил РФ). С помощью методов формально-стилистического анализа представлены структура и особенности организации интерьеров, а также специфика их воплощения в контексте реализации художественных задач. Главной задачей исследования является актуализация проблемы стилистических ориентиров мастеров, активно работающих в области современной храмовой мозаики.

Храм Святого Саввы в Белграде

Воспроизведение древних техник — весьма актуальное направление внутри современного церковного искусства. С момента начала церковного возрождения в нашей стране идет процесс освоения технических особенностей византийской традиции. Студены ведущих российских художественных институтов — МГАХИ имени В.И. Сурикова, МГХПА имени С.Г. Строганова, ПСТГУ, СПбАХ имени Ильи Репина, СПГХПА имени А.Л. Штиглица[2] — в рамках программы обучения выполняют очень качественные копии древних шедевров. Такой подход к реализации рождает особое ощущение подлинности. Мозаика в отличие от живописи исключает возможность неотличимого от оригинала повторения, поскольку каждая отдельная тессера имеет целый ряд уникальных

[1] Будённый А. «Кресты и красные звезды»: что скрывает главный храм Вооруженных сил // Ria.ru [сайт МИА «Россия сегодня»]. URL: https://ria.ru/20200622/1573327558.html (дата обращения: 20.07.2024); Шляхтин Р. Храм будущей войны. Что символизирует главный собор Министерства обороны в Кубинке // Kommersant.ru [сайт]. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4566204 (дата обращения: 20.07.2024); Голуб-Секулович К. «Ослепительный символ дружбы Сербии и России»: в Белграде впервые показали убранство храма Святого Саввы // Balkanist.ru [сайт]. URL: https://balkanist.ru/v-belgrade-vpervye-pokazali-ubranstvo-hrama-svyatogo-savvy-video (дата обращения: 20.07.2024) и др.

[2] Принятые сокращения:

МГАХИ имени В.И. Сурикова — Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова;

МГХПА имени С.Г. Строганова — Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова;

ПСТГУ — Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет;

СПбАХ имени Ильи Репина — Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина;

СПГХПА имени А.Л. Штиглица — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица.



1. **Храм Святого Саввы. Арх. А. Дероко. Белград**.
1935–2004.
Общий вид.
Источник: gazprom-neft.ru[3]

особенностей, начиная с ее формы и неповторимого оттенка и заканчивая ни на что не похожим рисунком поверхности каждой отдельной грани. Будущие мастера церковного искусства обучаются пониманию самого принципа набора, напрямую связанного с мышлением древнего художника, и особенностей его композиционного восприятия.

Практическое воплощение современного храмового интерьера совмещает в себе формально-стилистические и композиционные решения прошлого в соединении с современными техническими приемами и материалами. В XXI веке храмовая мозаика чаще всего изначально разрабатывается на основе эскиза на физическом носителе либо в форме электронного проекта, над которым работают известные художники-специалисты в сфере иконописи и фрески, курирующие набор итогового панно. Характерным приемом является набор композиции крупными фрагментами, которые соединяются в единое панно в процессе монтажа на поверхность стен. Часто для удобства работы используется прием обратного метода набора, при котором панно набирается зеркально и обретает итоговый облик лишь после монтажа. Такие композиции имеют равномерную гладкую поверхность. Помимо этого, существует метод работы «на сетке», позволяющий одновременно видеть итоговый облик композиции и дающий возможность изменять ее фрагменты в процессе работы.

Наиболее значимым примером масштабного коллективного творчества стал интерьер храма Святого Саввы в Белграде (ил. 1). Известный сербский архитектор А. Дероко спроектировал здание в 1930-е годы, ориентируясь на храм Святой Софии в Константинополе. По ряду причин строительство церкви затянулось на многие десятилетия и было окончательно завершено лишь в 2004 году [5, с. 204–206]. В 2014 году в стенах Российской академии художеств состоялся открытый конкурс на право украшения храма Святого Саввы в Белграде, в котором победил проект известного ярославского мастера, народного художника России, академика РАХ Н.А. Мухина.

[3] Газпром нефть» открыла в Белграде выставку «Душа Сербии» о создании мозаики храма Святого Саввы // Сайт ПАО «Газпром нефть». 15.09.2022. URL: https://www.gazprom-neft.ru/press-center/news/gazprom_neft_otkryla_v_belgrade_vystavku_dusha_serbii_o_sozdanii_mozaiki_khrama_svyatogo_savvy (дата обращения: 12.06.2024).



2. **Мозаики алтарной части храма Святого Саввы**.
Смальта, резной камень.
Руководитель проекта Н.А. Мухин.
2014–2021.
Белград. Общий вид.
Источник: altravel.tourister.ru

Н.А. Мухин занимается храмовым искусством с начала 1990-х годов. Однако огромный пласт его художественного наследия демонстрирует, что проблемы стилистики и особенностей исполнения древнерусского (и шире — средневекового христианского) искусства интересуют художника на протяжении всего творческого пути [8].

Программа благоукрашения белградского храма составлялась совместно с доктором искусствоведения И.Л. Бусевой-Давыдовой. Процессом создания композиций в мастерских Московского международного фонда содействия ЮНЕСКО вместе с Н.А. Мухиным руководил академик РАХ Е.Н. Максимов, в реализации убранства храма участвовали академики РАХ З.К. Церетели, М.В. Попова. Фрагменты огромного комплекса размером около 7,5 тысячи квадратных метров набирались крупными частями и затем монтировались на стены. Процесс создания продолжался около девяти лет и окончательно завершился в 2021 году.[4]

Композиции выдержанны в едином стиле, близком к искусству XI–XII веков (монастыри Осиос

[4] Мухина Н.Н. Монументальные проекты школы «Ярославская икона» : доклад в РАХ в рамках Научного семинара по древнерусскому и церковному искусству 23 марта 2023 г. : [видеозапись] // Российская академия художеств [сайт]. 23.03.2023. 00:46:11 (время воспроизведения). URL: https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=59213 (дата обращения: 12.06.2024).



3. **Богоматерь на троне. Мозаика в конхе малой алтарной апсиды храма Святого Саввы**.
Смальта, резной камень.
Руководитель проекта Н.А. Мухин.
2014–2021.
Белград.
Источник: altravel.tourister.ru

Лукас в Фокиде, Неа-Мони на о. Хиос, храмы в Палермо). Мастерам удалось повторить уникальный эффект золотых фонов древних храмов. По словам И.Л. Бусевой-Давыдовой, церковь являет своего рода энциклопедию истории христианского искусства[5].

Мозаичная традиция передана в храме подчеркнуто бережно, с сохранением классических форм и приемов. Сцены внутри пространства храма расположены в строгой иерархической последовательности, характерной для традиции византийского и древнерусского искусства, суть которой достаточно убедительно интерпретирована О. Демусом в начале XX века [9]. Композицию составляет традиционное Вознесение в куполе, образы Христа Пантократора и Богоматери на троне в алтарной апсиде, евангельские сцены в нишах стен, фигуры святых на столпах, мрамор в нижних регистрах стен (ил. 2). Мастерами грамотно использованы очертания плоскости стены, структура и масштаб сводов, особенности центрической планировки храма.

В отдельных композициях прослеживается большое число известных древних образцов. Создатели почти дословно следуют их иконографическим особенностям, лишь слегка меняя пластические детали и цветовые акценты. Хорошим примером служит композиция «Богоматерь на троне» в конхе малой алтарной апсиды (ил. 3). Иконографической основой является знаменитая константинопольская мозаика IX века из собора Святой Софии, но ее пластический и живописный язык деликатно приближен к более поздним византийским произведениям. Мафорий трактован более декоративно и имеет терракотовый оттенок, слегка изменены пропорции лика, смягчены светотеневые контрасты. Трон имеет идентичную с образцом графику, но пропорции несколько смещены в сторону большей пространственной однородности, что характерно для средневизантийских мозаичных комплексов [1, с. 293–295].

Отдельного внимания заслуживает деликатная трактовка цветового строя композиций.

[5] Там же.



4. **Мозаики центрального купола Патриаршего собора во имя Воскресения Христова (Главный храм ВС РФ)**. Руководитель проекта В.И. Нестеренко. 2019. Кубинка, Московская обл. Фото: А.В. Пономарёв

Найден баланс между насыщенностью отдельных композиционных элементов и золотым фоном. За сдержанными на первый взгляд серо-синими, розовато-охристыми тонами скрываются сотни разнообразных оттенков смальты. На расстоянии они сливаются в структурированные образы, внутреннюю логику построения которых отличает пропорциональная гармония и соотношение форм, учитывающее угол обзора зрителя.

Патриарший собор во имя Воскресения Христова (Главный храм Вооруженных Сил РФ)

Храмовое и, в частности, мозаичное искусство современной православной церкви с той или иной степенью успеха воспроизводит древние шедевры. Такие проекты представляют идеализированный образ, составленный из лучших произведений прошлого. Главной проблемой такого подхода является превращение литургического пространства в своего рода «временную капсулу» — масштабную реконструкцию убранства

определенной исторической эпохи, что в большей мере удовлетворяет потребности знатоков церковного зодчества и искусствоведов, но не всегда способно в полной мере найти отклик в сердце рядового прихожанина и отвечать запросам современности.

С решением данной задачи связано другое важное направление — разработка оригинальных концепций убранства. Как правило, это проекты, представляющие собой идею «синтеза искусств». В интерьерах храмов часто применяются решения, в которых мозаика сочетается с фреской, витражом, скульптурой, резным деревом.

Главной проблемой такого творчества является вопрос стиля. Как верно отмечает ряд исследователей, при анализе современных церковных произведений важно различать понятия «канон» и «стиль» [10, с. 95]. Другим, не менее актуальным вопросом становится суть смыслового наполнения терминов «церковное», «храмовое» и «религиозное» искусство. С нашей точки зрения, в данном вопросе хорошим ориентиром служит иконографическая программа рассматриваемых композиций, смысл которой хорошо показывает диапазон тем и специфику идеи, заложенной в основу проекта. Исходя из этих критериев, можно судить о ключевых особенностях авторского замысла и осуществить комплексный анализ объекта вне контекста оценочных категорий.

Одна из наиболее активных дискуссий в современной церкви связана с проблемой отношения к советскому периоду истории. Наиболее показательным и масштабным примером оригинальной концепции мозаичного убранства является пример мозаик Патриаршего собора во имя Воскресения Христова (Главного храма Вооруженных Сил РФ).

Автором проекта стал московский архитектор Д.М. Смирнов. Проект представлял собой сочетание храма с просветительским центром для военнослужащих и музеем памяти Великой Отечественной войны [6, с. 72].

Архитектурная композиция собора вмещает верхний и нижний храм. Оба интерьера включают в себя мозаичные композиции. Нижняя церковь посвящена теме ратных подвигов времен средневековой Руси и в своих формах и иконографической программе имеет прямые аналоги в древнерусском и византийском искусстве. Классические смальтовые панно, выполненные по эскизам художницы Д.В. Шабалиной, украшают стены и своды протяженного помещения с множеством колонн. Образы, местами довольно грубо выложенные крупным модулем, ориентируются на большое число разновременных прототипов, к сожалению, слабо соотнесенных между собой в стилистическом смысле. Действительно яркое впечатление они производят в нартексе, где оригинально передана композиция «Благословенно воинство Небесного Царя». В пространстве нижней церкви образы из смальты явно меркнут на фоне мастерски выполненной изысканной изразцовой декорации. Около 2600 кв. метров разнообразных керамических элементов покрывает иконостас, баптистерий, колонны, своды, арки, порталы и стены [11, с. 214].

Мозаичное убранство верхнего храма имеет куда более самобытный характер (ил. 4). Над серией масштабных панно в 2019–2020 годах трудился большой коллектив из 200 художников под руководством исторического живописца, академика РАХ, народного художника России, выпускника МГАХИ имени В.И. Сурикова — В.И. Нестеренко [12]. Его эскизы были детально воспроизведены внутри интерьера. Тимпаны, апсиды и барабан купола украшают композиции со множеством действующих лиц, выложенные тессерами разной формы и масштаба.

В.И. Нестеренко — весьма известный мастер исторической картины, имеющий опыт работы над росписями в академическом стиле (первой его масштабной работой стало участие в воссоздании росписей храма Христа Спасителя в 1999 году), под его руководством было расписано несколько крупных храмов в традиционном для русской живописи XIX века академическом стиле.[6]

В работе над композициями для храма Вооруженных Сил РФ художник решил пойти на эксперимент, выраженный в прямом соединении изображений реалистического типа, во многом напоминающих произведения советского времени, с композициями, ориентированными на древнерусские и идеализированные академические образцы.

По словам художника, мозаика использовалась как более подходящая техника в условиях крайне сжатых сроков исполнения, так как мозаичные панно выполнялись параллельно со строительством здания[7]. Такой подход, заключающийся в «переводе» живописных полотен на язык мозаики, использовался мастером неоднократно. Яркий пример — композиция «Триумф

[6] Творческая биография Василия Игоревича Нестеренко // Nesterenko.arts.mos.ru [сайт ГБУК «Московская государственная картинная галерея Василия Нестеренко»].
URL: https://nesterenko.arts.mos.ru/svedeniya-o-kartinnoy-galeree/vasiliy-igorevich-nesterenko (дата обращения: 19.06.2024).

[7] Петрович С. Историки помалкивают, я попытался дать свою, живописную версию ответа на вековые загадки // Российская газета – Неделя. Федеральный выпуск. 2022. № 249 (01 ноября) // rg.ru [электронная версия «Российской газеты»]. UR: https://rg.ru/2022/11/01/soldatskaia-molitva.html (дата обращения: 17.06.2024).

Российского флота», выполненная для Якорной площади г. Кронштадта в 2018 году на основе его дипломного проекта 1994 года в МГАХИ имени В.И. Сурикова. Особенностью этого метода является подход к построению композиции, в рамках которого модуль не является формообразующим элементом, а скорее выполняет задачу, состоящую в повторении живописных эффектов.

В основе программы декорации лежит традиционная для православной церкви система расположения образов. Пространство купола занимает огромный образ «Нерукотворного Спаса», отсылающий к знаменитой новгородской иконе XII века из Государственной Третьяковской галереи. На парусах расположились евангелисты, изображенные в рамках академической традиции. В похожей стилистике оформлены боковые апсиды, которые занимают ростовые фигуры святых, и центральная часть западной стороны, в которой возвышается образ Богоматери с младенцем. Над северным и южными вратами размещено несколько евангельских сюжетов. Композиции гармонично вписаны в пространство храма, грамотно подобраны масштаб и пропорции.

Традиционные сюжеты дополняет множество отдельных композиций с исторической тематикой. Они занимают ниши стен и пространство над двойными арочными проемами. Главную роль в нижнем регистре играет серия крупных вертикальных панно, образующих хронологическую последовательность ключевых событий Великой Отечественной войны. Их дополняют относительно небольшие сцены в тимпанах колонн нартекса, отражающие моменты, в которых произошло прямое взаимодействие между церковью и Советской армией.

Безусловно впечатляющие своим масштабом мозаики с композиционной точки зрения имеют ряд противоречий. Общий принцип построения композиций в цикле о Великой Отечественной войне заключается в прямом разделении каждой сцены на верхний «небесный» и нижний «земной» регистры. По мнению В.И. Нестеренко, иконографически сюжеты «…совершенно канонични с точки зрения православия…» и имеют исторические прототипы в виде убранства храмов Санкт-Петербурга, связанных с российской воинской славой,— Спасо-Преображенского, Троице-Измайловского и Николо-Богоявленского морского соборов [2, с. 205]. Стоит отметить, что данные храмы, оформленные в рамках академической традиции синодального периода, не содержат в своей композиции масштабных фресок или мозаик.

Рассмотрим одну из сцен серии — сочетание образа святого Георгия Победоносца, фланкированного поясными изображениями Николая чудотворца и Сергия Радонежского, и последних ключевых событий Второй мировой войны, главным из которых является битва за Берлин (ил. 5). Верхняя часть гармонирует с полуциркульным форматом ниши. Три образа святых, выполненных в несколько высветленной гамме с преобладанием розово-голубых оттенков, по масштабу соответствуют формату и хорошо читаются как с небольшого расстояния, так и с достаточно большой дистанции. Нижний регистр — это выразительный групповой портрет красноармейцев, воздвигающих красное знамя и попирающих символы поверженных армий вермахта и милитаристской Японии. С одной стороны, художник таким образом «маскирует» прямую перспективу, сводя всю композицию к неглубокому первому плану и условному фону, демонстрирующему догорающие руины города. С другой стороны, серо-зеленая масса людей, помещенная в едином неглубоком пространстве по принципу «хоровой картины», разбивается на множество отдельных сцен, никак не разделенных между собой. Нижний регистр явно перенасыщен. Дробность сцены усиливается большим числом символов и границами формата, «отсекающими» части изображений солдат.

Таким образом, единая по замыслу автора сцена распадается на две практически не связанные друг с другом композиции с разной стилистикой, масштабом и формой исполнения. При достаточно понятной и логичной идее победы русского оружия под сенью небесного покровителя воинов связь между смысловыми пластами остается слабой.

Стилистическая разнородность порождает еще одну важную проблему. В рамках данной концепции происходит достаточно парадоксальная «встреча» изображений, основанных на лицах конкретных людей, исторической символики, вооружения и классических живописных образов святых. Храмовое искусство в своей основе подразумевает символический язык, созвучный с литургическим действом внутри церкви, что конфликтует с таким масштабным включением в программу реалистических портретов людей. Натуралистичность вкупе с эмоциональностью фигур в нижнем регистре нарушает гармонию храмового пространства. Молящемуся может быть сложно абстрагироваться от мира и сосредоточится на цели посещения храма — молитве.

С учетом существующего опыта отражения советского периода (палехское искусство советского периода, иконы новомучеников) композиции вполне могли иметь близкую содержательную часть со значительно большей внутренней гармонией и логикой в стилистическом отношении. Возможно, при условии большей степени вовлеченности в ход разработки проекта специалистов в области истории искусства и иконографии задумка автора

5. **Мозаика северо-западной части Патриаршего собора во имя Воскресения Христова (Главный храм ВС РФ)**. Берлинская операция. Штурм Рейхстага. Руководитель проекта В.И. Нестеренко. 2019. Кубинка, Московская обл. Фото: А.В. Пономарёв



могла получить более последовательную и логичную реализацию.

Выводы

Рассмотренные проекты ярко представляют разнообразие и богатство современного православного искусства. Столь разные по своему облику интерьеры демонстрируют огромный диапазон подходов к тому, как должен выглядеть современный храм, что, в свою очередь, иллюстрирует общий плюрализм взглядов на форму и вид православного храма в современном мире.

Помимо традиционных иконографических элементов программа мозаичного украшения в своей основе является воплощением определенной концептуальной задачи. Успешность ее реализации в равной степени зависит как от художественного мастерства автора, так и от его понимания специфики церковного искусства и особенностей подхода к работе внутри церковного интерьера.

Храм Святого Саввы в Белграде — прекрасный пример грамотной исторической стилизации, соединенный с глубоким уважением к памятникам прошлого. Его архитектура и убранство, безусловно, войдут в историю храмового зодчества как один из символов современной православной церкви.

С другой стороны, композиции в Главном храме Вооруженных Сил Российской Федерации хорошо показывают возможные перспективы развития современной мозаичной декорации. В целом новаторский и вызывающий ожесточенные споры проект дополнили весьма необычные по форме и содержанию мозаичные панно, имеющие в своей основе классическую систему украшения церковного интерьера. Концепция В.И. Нестеренко отражает важную для современной церкви тему осмысления исторической памяти и связи между верой и воинским долгом. Художник сумел создать весьма выразительный и знаковый для современной церкви цикл композиций. Вероятно, его пример в будущем послужит хорошей основой для разработки храмов-памятников современного церковного искусства и мемориальных объектов.

Исследование демонстрирует лишь наиболее общие тенденции, существующие внутри отдельной области, а именно церковной интерьерной мозаики. Тем не менее даже такой обобщенный обзор позволяет оценить ее современное состояние и возможные перспективы развития.

В заключение стоит добавить, что только всесторонний анализ и объективная оценка существующих в данной области проектов позволяют понять актуальные тенденции и отразить специфику развития художественного языка церковного искусства на современном этапе.

Список источников

1. Колпакова Г С. Искусство Византии. Поздний период. 1204–1453 гг. СПб.: Азбука-классика, 2004. 318 с.
2. Котломанов А.О. Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации и новое православное искусство: проблема стиля // Гуманитарный научный вестник. 2020. № 7. С. 199–208. https://doi.org/10.5281/zenodo.3971707.
3. Кузьмина И.Б. Воссоздание древнерусских храмовых интерьеров и современное церковное искусство // Материалы Кирилло-Мефодиевских чтений. Вып. 1 / науч. ред. В.А. Щученко. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 90–102.
4. Виннер А.В. Материалы и техника мозаической живописи. М.: Искусство, 1955. 368 с.
5. Хошев А.Ю. Строительство храма св. Саввы в Белграде: опыт взаимодействия церкви и общества в рамках одного проекта общенационального значения // Власть. 2024. Т. 32. № 2. С. 203–211. https://doi.org/10.24412/2071-5358-2024-2-203-211.
6. Гурьянов К.В. Память народа: главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации // Базис. 2019. № 2 (6) С. 64–73.
7. Девятириков Ю.В. Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации: проблемы и достоинства в контексте общественного восприятия // Церковь, государство и общество: исторические политико-правовые и идеологические аспекты взаимодействия : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / науч. ред. И.А. Арзуманов. М.; Иркутск: МАТГиП, 2020. С. 374–380. https://doi.org/10.25839/t6898-0103-6261-d.
8. Мухин Н.А. Проекты: живопись, графика, скульптура : альбом / авт. ст. М. Вяжевич, В. Шилов. Рыбинск: Медиарост, 2011. 437 с.
9. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э.С. Смирновой. М.: Индрик, 2001. 157 с.
10. Кутейникова Н.С. Современное религиозное искусство — новое направление в отечественном искусствознании // Современные проблемы академического искусствоведческого образования : мат-лы междунар. науч. конф. / ред.: Н.С. Кутейникова, С.М. Грачёва. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры, 2018. С. 95–100.

11. Грачёва С.М., Кутейникова Н.С. Главный храм Вооруженных сил Российской Федерации. Петербургские мастера // Научные труды. 2020. № 55. С. 208–229.
12. Панкратов А.Б. Во имя Воскресения и Победы. Живописная поэма Василия Нестеренко в Главном храме Вооруженных сил России. М.: ПриПресс Интернэшнл, 2022. 672 с.

References

1. Kolpakova, G.S. (2004) *Art of Byzantium. Late period. 1204–1453.* Saint Petersburg: Azbuka-classic. (In Russ.)
2. Kotlomanov, A.O. (2020) 'The Main Cathedral of the Russian Armed Forces and the new Orthodox art: the problem of style', *Humanitarian Scientific Bulletin,* (7), pp. 199–208. doi:10.5281/zenodo.3971707. (In Russ.)
3. Kuzmina, I.B. (2006) 'Reconstruction of ancient Russian temple interiors and contemporary church art', in Shchuchenko, V.A. (ed.) *Materials of the Cyril and Methodius Readings,* issue 1. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Institute of Culture, pp. 90–102. (In Russ.)
4. Vinner, A.V. (1955) *Materials and technique of mosaic painting.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Khoshev, A.Yu. (2024) 'Construction of the St. Sava Cathedral in Belgrade: interaction between church and community within the framework of the project of national importance', *Vlast' = The Authority,* 32(2), pp. 203–211. doi:10.24412/2071-5358-2024-2-203-211. (In Russ.)
6. Guryanov, K.V. (2019) 'The memory of the people: the Main Temple of the Armed Forces of the Russian Federation', *Basis*, (2), pp. 64–73. (In Russ.)
7. Devyatirikov, Yu.V. (2020) 'The Main Temple of the Armed Forces of the Russian Federation: problems and advantages in the context of public perception', in Arzumanov, I.A. (ed.) *Church, state and society: historical, political, legal and ideological aspects of Interaction* [Conference proceedings]. Moscow, Irkutsk: Interregional Association of Theorists of State and Law, pp. 374–380. doi:10.25839/t6898-0103-6261-d. (In Russ.)
8. Mukhin, N.A. (2011) *Projects: painting, graphics, sculpture* [Album]. Rybinsk: Mediarost. (In Russ.)
9. Demus, O. (2001) *Mosaics of Byzantine churches. Principles of monumental art of Byzantium.* Moscow: Indrik. (In Russ.)
10. Kuteinikova, N.S. (2018) 'Contemporary religious art — a new direction in domestic art criticism', in Kuteinikova, I.S. and Gracheva, S.M. (eds.) *Contemporary problems of academic art criticism education* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, pp. 95–100. (In Russ.)
11. Gracheva, S.M. and Kuteinikova, I.S. (2020) 'The Main Cathedral of the Russian Armed Forces (Cathedral of the Resurrection of Christ). Saint Petersburg artists', *Scientific papers,* (55), pp. 208–229. (In Russ.)
12. Pankratov, A.B. (2022) *In the name of Resurrection and Victory. Painting poem by Vasily Nesterenko in the Main Temple of the Armed Forces of Russia.* Moscow: PriPress International. (In Russ.)

Информация об авторе

Пономарёв Алексей Васильевич, художник-реставратор III категории реставрационного отдела, ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник»; преподаватель отделения среднего профессионального образования, РО ДООВО «Смоленская Православная Духовная Семинария», Смоленск, Российская Федерация; магистрант, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина», Санкт-Петербург, Российская Федерация, dedponmar@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 3858-2178.

Научный руководитель Н.С. Кутейникова.

Information about the author

Alexey Vasilievich Ponomarev, Artist-restorer of the 3rt category, Restoration department, Smolensk State Museum-Reserve; Lecturer, Smolensk Orthodox Theological Seminary, Smolensk, Russian Federation; Master student, Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, dedponmar@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 3858-2178.

Research supervisor is N.S. Kuteinikova.

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

Статья поступила в редакцию 24.10.2024; одобрена после рецензирования 11.11.2024; принята к публикации 14.11.2024.

The article was received by the editorial board on 24 October 2024; approved after reviewing on 11 November 2024; accepted for publication on 14 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 46–65. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 46–65. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036:7.071.1(571.13)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.003

Начало творческого пути омского футуриста Виктора Уфимцева: к проблеме изучения ранних произведений из омских собраний



Богомолова Людмила Константиновна

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
bogomolova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена ранним живописным и графическим произведениям одного из самых «левых» художников омского авангарда 1910-х – начала 1920-х годов Виктора Ивановича Уфимцева. Поступившие в Западно-Сибирский краевой музей в 1935 году в составе обширного архива омского писателя А.С. Сорокина, они, как и работы А.М. Громова, Н.А. Мамонтова, В.А. Тронова, В.К. Эттеля, Б.С. Шабль-Табулевича и других мастеров, были обнаружены только в конце 1970-х годов. Изучение анонимных работ, составлявших значительную часть архива А.С. Сорокина, проводилось с помощью стилистического анализа с опорой на эталонные работы В.И. Уфимцева. Значительную роль в уточнении названий и датировок сыграли дневники художника, поступившие в коллекцию Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля в 2009 году.
Ключевые слова: Виктор Уфимцев, омский авангард 1920-х, архив А.С. Сорокина, живопись, графика, живописные этюды, графические портреты, искусство XX века, стилистический анализ

Для цитирования: Богомолова Л.К. Начало творческого пути омского футуриста Виктора Уфимцева: к проблеме изучения ранних произведений из омских собраний // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 46–65. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.003.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1134.

© Богомолова Л.К., 2024

Original article

The beginning of the creative path of Omsk futurist Viktor Ufimtsev: on the problem of studying early works from Omsk collections

Lyudmila K. Bogomolova

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
bogomolova@mail.ru

Abstract. The article is dedicated to the early painting and graphic works of Viktor Ivanovich Ufimtsev, who was one of the most prominent 'leftist' artists of the Omsk avant-garde during the 1910s and early 1920s. The works were received by the West Siberian Regional Museum in 1935 as part of the extensive archive of the Omsk writer A.S. Sorokin. They were discovered only in the late 1970s, along with the works of other masters such as A.M. Gromov, N.A. Mamontov, V.A. Tronov, V.K. Ettel and B.S. Shabl-Tabulevich. The study of the anonymous works, which constituted a significant part of A.S. Sorokin's archive, was carried out through a stylistic analysis in comparison with the reference works of V.I. Ufimtsev. The artist's diaries, which were acquired by the M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts in 2009, played an important role in clarifying the titles and dates.
Keywords: Viktor Ufimtsev, Omsk avant-garde of the 1920s, archive of A.S. Sorokin, painting, graphics, pictorial sketches, graphic portraits, art of the 20th century, stylistic analysis

For citation: Bogomolova, L.K. (2024) 'The beginning of the creative path of Omsk futurist Viktor Ufimtsev: on the problem of studying early works from Omsk collections', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 46–65. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1134. (In Russ.)

Введение

В 2024 году исполняется 125 лет со дня рождения Виктора Ивановича Уфимцева (1899–1964) — художника, чья учеба и начало творческого пути совпали с трагической эпохой Гражданской войны. Политические и культурные события, произошедшие в конце 1910-х – начале 1920-х годов в Омске, оказали влияние на судьбы многих людей. В настоящее время сложился внушительный объем исторических и культурологических исследований, посвященных этому периоду. Некоторые события и факты, связанные с Омском, найдут отражение в данной статье.

В отличие от музыки и театра художественная жизнь Омска 1910-х годов была не столь насыщенной. Однако весной 1919 года ее «взбудоражили» гастроли московского футуриста Давида Давидовича Бурлюка (1882–1967). «Поэзолекции», выставка-летучка и диспуты, устроенные Бурлюком в Омске, произвели огромное впечатление на девятнадцатилетнего Виктора Уфимцева, вскоре ставшего бесспорным лидером среди молодых художников левого направления. В следующем году он вместе с Николаем Мамонтовым[1] и Борисом Шабль-Табулевичем[2] выступил организатором молодежного литературно-художественного

[1] Мамонтов Николай Андреевич (1898–1964) — живописец и график. Учился в художественной студии в Барнауле в 1917–1918 гг., в студии А.Н. Клементьева в Омске в 1919 г., в академии З. Липиньского в Риме (1926–1930). Один из организаторов и участник «Червонной тройки».

[2] Шабль-Табулевич Борис Сергеевич (1896–1975) — живописец. Учился в Казанской художественной школе в 1917–1918 гг., в студии А.Н. Клементьева в Омске в 1919 г., Худпроме с октября 1921 по февраль 1922 г., Московском ВХУТЕМАС (1922–1925). Один из организаторов и участник «Червонной тройки».

объединения «Червонная тройка». Художники и поэты левого направления развернули активную деятельность, организовывали дискуссии, вслед за Бурлюком декламировали стихи Владимира Маяковского и Василия Каменского, читали лекции о новом искусстве. В Омске (художник окончательно покинул город в начале 1930-х годов) происходило не только формирование его личности, здесь были осуществлены его ранние творческие эксперименты.

Вторую половину своей жизни В.И. Уфимцев прожил в Ташкенте. Он был хорошо известен в художественной среде Узбекистана: в 1940 году занимал пост председателя Правления ССХ Узбекской ССР, во время Великой Отечественной войны получил звания заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР (1943) и народного художника Узбекской ССР (1944), награжден орденом Трудового Красного Знамени (1959). В июне 1941 года В.И. Уфимцев участвовал при вскрытии в Самарканде гробницы Тамерлана и его семьи. В разное время работал в театрах Ташкента, преподавал в художественном училище и театрально-художественном институте. Его работы неоднократно экспонировались на выставках в Ташкенте, Москве, Ленинграде. В октябре 1964 года в г. Ангрене Узбекской ССР была открыта картинная галерея, названная его именем, художнику присвоено звание Почетного гражданина г. Ангрена. Изучением творчества В.И. Уфимцева в 1980-е годы занималась известный в Ташкенте искусствовед Л.В. Шостко [1].

Среди молодых художников, живших в Омске в 1910-е – начале 1920-х годов, Виктор Уфимцев был единственным, кто вел дневник. Первые главы его книги воспоминаний «Говоря о себе» [2], законченной за год до смерти, основаны на дневниковых записях начала 1920-х годов. Для первых исследователей раннего творчества Уфимцева эта книга была единственным источником информации о времени и о художнике.

В отличие от омских приятелей Уфимцева — Николая Мамонтова, Бориса Шабль-Табулевича, Владимира Тронова[3] — его имя было известно музейным специалистам. В сентябре 1925 года художник вернулся из Бухары в Омск и находился в нем эпизодически, работал в Гостеатре, принимал участие в выставках Омского отделения АХР и «Новая Сибирь». Тогда-то он и передал в картинную галерею Западно-Сибирского краевого музея (ЗСКМ) несколько живописных произведений, ныне принадлежащих ООМИИ имени М.А. Врубеля: два пейзажа из серии «Туркестан» — «Лавки. Самарканд» (1924) и «Весна. Самарканд» (1925), крупноформатную жанровую композицию «Подруги» (1928), написанную вместе с сестрой Лией. В Омском государственном историко-краеведческом музее (ОГИКМ) хранится еще одна их совместная картина — «Демонстрация в Омске» (1927). Незадолго до окончательного отъезда в Ташкент Уфимцев подарил музею кубофутуристическую композицию «Карская экспедиция» (1931). Все вышеназванные работы подписаны автором и датированы, что помогло искусствоведам двух омских музеев при изучении произведений Уфимцева, поступивших в ЗСКМ в 1935 году в составе художественной части архива омского писателя и художника-любителя Антона Семёновича Сорокина (1884–1928).

В 1982 году при постановке на музейный учет одной из двух частей архива А.С. Сорокина[4], отошедшей ООМИИ имени М.А. Врубеля, музейными специалистами Т.П. Лоханской и Н.П. Мороченко за авторством Уфимцева были записаны три живописные и пять графических работ. Из них две — «Бухара. Ночь» (1924, бумага, тушь, кисть, графитный карандаш, 23,9 × 33,7) и «Узбек» (1924(?), бумага, акварель, графитный карандаш, 35 × 27,6) выполнены уже в Туркестане. Остальные, атрибутированные в последующие десятилетия, на тот момент были отнесены к А.С. Сорокину или неизвестному автору.

Изучением ранних произведений В.И. Уфимцева, хранящихся в ОГИКМ, с конца 1980-х годов занималась Т.В. Ерёменко. Ею были выявлены и систематизированы семь живописных и десять графических произведений Уфимцева, написана статья о его ранней живописи [3], подготовлен каталог [4] и ряд выставок, знакомивших с искусством художников, живших в то время в Омске.

Помимо двух музейных коллекций, шесть подписных и датированных рисунков Уфимцева 1920–1923 годов, происходивших из архива А.С. Сорокина, находились у омского владельца Ю.В. Александрова. В конце 1990-х они оказались в корпоративной коллекции ОТП Банка. Тогда же собрание ООМИИ имени М.А. Врубеля пополнилось двумя рисунками художника: «Портрет Антона Сорокина» (1921, ил. 1) и «Эскиз женской фигуры к картине «Бабье лето» (1920?), рисунком и миниатюрами из среднеазиатской серии, выполненными на линолеуме в Омске в 1926 году, также приобретенными у Ю.В. Александрова.

Новый этап в изучении раннего творчества художника начался в 2000-е годы чередой выставок

[3] Тронов Владимир Александрович (1899–1937) — живописец, график. Учился в художественной студии ОХЛИИСК в конце 1917–1918 гг., в частной студии А.Н. Клементьева в 1919 г., в Ленинградском ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1920–1924). Установлению авторства В.А. Тронова на безымянных работах также помог дневник В.И. Уфимцева.

[4] При разделе архива А.С. Сорокина между двумя музеями в конце 1970-х годов в коллекцию ООМИИ имени М.А. Врубеля поступило 168 произведений (27 живописи, 141 графики). В фондах ОГИКМ хранится свыше 250 работ.

1. **В.И. Уфимцев. Портрет Антона Сорокина**.
1921.
Бумага,
синий карандаш,
сангина.
22,2 × 15,2.
Омский областной музей
изобразительных искусств
имени М.А. Врубеля



и изданий, посвященных В.И. Уфимцеву и художникам его круга [5; 6; 7][5]. Важнейшим событием стала публикация его дневников [8], инициированная известным московским искусствоведом И.И. Галеевым. В 2009 году сначала в «Галеев-Галерее» в Москве, а затем в ООМИИ имени М.А. Врубеля состоялась выставка произведений В.И. Уфимцева «Клочья времени», приуроченная к 110-летию со дня его рождения, с последующей передачей И.И. Галеевым дневников и альбома с рисунками 1916–1917 годов в фонд документов ООМИИ имени М.А. Врубеля.

Цель настоящей статьи — представить результаты установления авторства В.И. Уфимцева на безымянных работах из архива А.С. Сорокина, хранящихся в омских музейных, корпоративных и частных собраниях. Проведению атрибуций, определению или уточнению названия и даты создания во многом помогли дневниковые записи художника. С их помощью выдвинуты предположения о личностях портретируемых.

Анализ и атрибуция произведений из архива А.С. Сорокина

Следует отметить, что сохранившиеся дневники, в которых описаны ранние события в жизни художника: «Школьные годы. Омск. 1908–1918», тетради четвертая (1920) и пятая (1921–1922) — не носят регулярный характер, что свойственно такому роду документов личного происхождения. Многие записи сделаны «задним числом» или упоминают о пропущенных днях в других заметках. Эту нерегулярность сам автор объяснял нехваткой времени, отсутствием освещения в вечернее время и… ленью. Он сожалел об утрате в 1919 году на фронте третьей тетради, в которой описаны учеба в студии А.Н. Клементьева, смерть отца, его первая любовь — Оля Волянская. Дневник — очень интимный документ, не рассчитанный на прочтение другим лицом, поэтому Уфимцев часто прибегал к написанию имен, фамилий и географических названий в сокращенной форме или с высеканием срединной части слова. Это затрудняет или вовсе делает невозможным установление имени лица, с которого он писал портрет. Но главное достоинство его дневников — достоверность изложенной информации, делающей их уникальным источником.

Итак, опираясь на биографические сведения из дневников (частью неопубликованные), проанализируем работы Уфимцева 1919–1923 годов.

Отец, Иван Яковлевич Уфимцев, шадринский крестьянин, был активистом Тобольского союза гражданской свободы (ТСГС) — многочисленной организации, возникшей в Тобольске после Первой русской революции 1905 года. За участие на митингах в ноябре-декабре он был арестован и в январе следующего года помещен в Тобольский тюремный замок [9, с. 93]. В апреле 1906 года И.Я. Уфимцев ссыльнопоселенцем был этапирован сначала в деревню Кушеват Березовского уезда Тобольской губернии, расположенной на правом берегу Оби (ныне не существующую). А в 1907-м переведен по распоряжению тобольского генерал-губернатора Н.Л. Гондатти в г. Тару, ставшую после 1905 года одним из центров политической ссылки в Западной Сибири. Осенью 1908-го семья поселилась в Омске.

В 1910 году Виктор Уфимцев поступил в только что открывшееся в Омске коммерческое училище. Интерес к рисованию у него проявился рано. В 1914–1916 годах он занимался у преподавателя рисования Антония Эмилиановича (Антона Емельяновича) Ленка, приехавшего в Омск из Брест-Литовска, где преподавал в коммерческом училище с 1907 по 1910 год [10, с. 207; 11, с. 261]. Кстати, директором училища в Омске был назначен А.А. Царевский, в те же годы занимавший пост директора того же Брест-Литовского училища [10, с. 151]. У А.Э. Ленка Уфимцев писал акварельными, позже масляными красками, «усердно копировал видочки и цветочки с открыток» [2, с. 25]. По совету учителя выделывал травки муштабелем на перевернутом «верх ногами» пейзаже.

О первых опытах будущего художника можно судить по рисункам в небольшом альбоме для рисования (10 × 15), подаренном ему в 1916 году, с цветком ириса на ледериновой обложке (ООМИИ имени М.А. Врубеля, НВФ-3493). Карандашные рисунки, простые и наивные, изображают природные мотивы, людей и животных. Более уверенной рукой сделаны зарисовки с натуры, датированные 1917 годом, пронумерованные и часто с пояснением: *Тополь, сломанный ветром; Вид № 4 «Катушка» — ледяная горка; «Пихта» Рис. с натуры 16/I 1917 г.; зарисовки кота Васьки (март 1917 г.); «Чай готов» 12 марта 1917 г.* и др. Они относятся уже ко времени обучения на вечерних курсах Общества художников и любителей изящных искусств Степного края (ОХЛИИСК), куда он вместе с Иннокентием (Кеном) Волянским[6] поступил на второй курс осенью 1917 года. Более всего Уфимцев вспоминал о работе с натуры, о методах ее обобщения, привитых ему художником-педагогом И.К. Куртуковым[7].

[5] См. также: Ковчег Антона Сорокина. К 100-летию белой столицы : буклет / авт.-сост. Л.К. Богомолова. Омск, 2019.

[6] Волянский Иннокентий Васильевич (1901–?) учился в студии А.Н. Клементьева в 1918–1919 гг.

[7] Куртуков Иулиан (Юлиан) Капитонович (1886–1924) — график, акварелист. Преподавал на художественных курсах ОХЛИИСК и в Худпроме.



2. **В.И. Уфимцев. Осенний пейзаж. Этюд**.
1919.
Полотно, масло.
31 × 41.
Омский государственный историко-краеведческий музей

Среди рисунков в альбоме есть один необычный панорамный пейзаж с видом на реку и подплывающим к мосту пароходом, увиденный с поражающей воображение высокой точки зрения (ООМИИ имени М.А. Врубеля, НВФ-3493, с. 10). Выполненный мягким карандашом, он заметно отличается от остальных рисунков. В книге воспоминаний В.И. Уфимцева о детстве в Тобольске есть запись: «Иногда папа рисовал мне в альбом. Обычно он рисовал реку, протекающую в гористых берегах. По реке плыл пароход…» [2, с. 15]. Возможно, в этих строках речь идет об одном из таких рисунков отца, помещенных в альбом 1916 года.

Отец поощрял интерес сына к искусству, музыке, литературе, водил его на немногочисленные в то время художественные выставки. Вероятно, они посетили четырехдневную выставку, организованную в марте 1915 года в помощь пострадавшим от военных действий, а начиная с 1916-го — выставки ОХЛИИСК, на которых преобладали произведения пейзажного жанра.

31 июля 1918 года вышел в свет указ Временного Сибирского правительства о призыве в Сибирскую армию лиц, родившихся в 1898–1899 годах. В сентябре Уфимцев поступил на военную службу в духовой оркестр валторнистом (появление валторны в 1913 году прочно связало Уфимцева с музыкой).

После учреждения в декабре 1918 года Ставки Верховного Главнокомандующего А.В. Колчака

Сибирская армия была расформирована. Уфимцев был демобилизован в конце 1918 года, как и его будущий приятель, Николай Мамонтов, служивший в это же время на Урале.

Зиму 1918–1919 года он провел дома, а в 1919-м ненадолго вновь оказался в студии (теперь это была частная студия Алексея Николаевича Клементьева). Из дневниковых записей следует, что весной он работал мало, на этюды и в студию ходил нерегулярно. После знакомства с искусством и личностью Давида Бурлюка ощутил себя футуристом, и его взгляды «на святое, чистое искусство с этих пор изменились. Занятия в студии Клементьева пришлось оставить» [2, с. 30]. В апреле он, еще как ученик студии Клементьева, участвует на весенней выставке ОХЛИИСК.

В августе 1919 года указом адмирала А.В. Колчака была объявлена на территории Омского и Иркутского военных округов всеобщая мобилизация.

Уфимцев был призван и в составе музыкальной команды оказался в гуще последней, ставшей разгромной для армии Колчака, Петропавловско-Ишимской операции, длившейся с 20 августа по 4 ноября. Участие художника в этих событиях не нашло отражения ни в дневнике, ни, тем более, в поздних мемуарах. Встречаются лишь три упоминания, касающиеся этого времени. Так, 24 марта 1920 года Уфимцев записал: «Во время нашего блуждания по фронту во время отступления мы забрели усталые, голодные, грязные в г. П-вск [Петропавловск.— *Прим. Л. Б.*]. Прошли через вокзал… Все линии забиты воинскими поездами, а по главной — один за другим тянулись вереницей и пропадали вдали… Оказалось, что наша команда стоит в с. Б.-ль [Бесколь.— *Прим. Л. Б.*], в 12 верстах от П-ска» [13, л. 44–45]. Второе упоминание о его военных мытарствах находим в воспоминаниях, навеянных во время плавания по Оби на агитеплоходе «III Интернационал»: «Недавно прошли Ордынское. Сейчас едем по местам, где в 19 году зимой, в стужу, судьба бросала меня и издевалась над моей тогда мальчишеской жизнью» [14, л. 66]. На обратном пути Уфимцев посетил дом в селе Ордынское Томской губернии, где лежал больной зимой 1919 года [14, л. 42]. Возможно, там в ноябре он перешел на сторону Красной армии и в канун Рождества вернулся домой.

На Третьей выставке ОХЛИИСК в апреле 1919 года Уфимцев показал десять работ: «Усадьба», «Осенний вечер», «Березы», «Вечер», «Избы», два этюда, два пейзажа с названием «Осень» и «Ивы» [15, с. 5–6].

В фондах ООМИИ имени М.А. Врубеля и ОГИКМ хранятся шесть живописных пейзажных этюдов Омска с условными названиями, относимые исследователями к 1919 году. Один из них — «Осенний пейзаж» (ОГИКМ, ил. 2) — имеет слева внизу процарапанную по-сырому подпись и дату: «В Уфимцев 19». Сюжет прост: улица, со стоящими вдоль дороги деревянными домами с разноцветными крышами, отражающимися в лужах. При упрощенном рисунке заметно внимание к деталям: фонарь на первом плане, падающие на землю желтые листья. В этом реалистическом этюде присутствует глубина пространства, осенняя листва «разобрана», есть нюансировка цвета в изображении неба с плывущими облаками. Всё говорит о том, что «Осенний пейзаж» является одной из самых ранних работ. Осенью 1919 года он не мог быть написан, поскольку Уфимцев находился на фронте. Но вполне мог экспонироваться в апреле на выставке ОХЛИИСК как один из трех с названием «Осень».

Можно предположить участие на той же выставке еще трех не подписных и не датированных этюда. С «Осенним пейзажем» их объединяет общность приемов. Первый (единственный этюд вертикального формата) условно назван «Пейзаж с избами» (картон, масло, 28,5 × 22, ОГИКМ). Он имеет фрагментарную композицию с ярко освещенными солнцем деревьями и постройками за дощатым забором. На высоком светло-голубом небе выделяются белые и фиолетовые облака. Здесь, как и в первом этюде, применена контурная обводка предметов.

Еще два ранних этюда из коллекции ООМИИ имени М.А. Врубеля — «Деревенский пейзаж» (ил. 3) и «Этюд с деревьями» (ил. 4), выполнены на одной основе. Авторство Уфимцева на этой двусторонней работе подтверждено сравнительным анализом художественных приемов, присущих его ранним живописным произведениям. Мотивы этюдов также просты. В деревенском пейзаже изображены колея с лужей, деревенский дом. Лучи заходящего солнца освещают крышу дома, плетень, невысокий забор и верхушки высоких елей справа вдали. Здесь также заметен интерес автора к деталям, например, оранжевые пятна одуванчиков на дороге. Пейзаж реалистический, рисунок свободный. Крыша обведена широким контуром. Небо плотно закрашено размашистыми мазками, при этом кисть старательно обводит по контуру сине-фиолетовую полосу леса и силуэты елей.

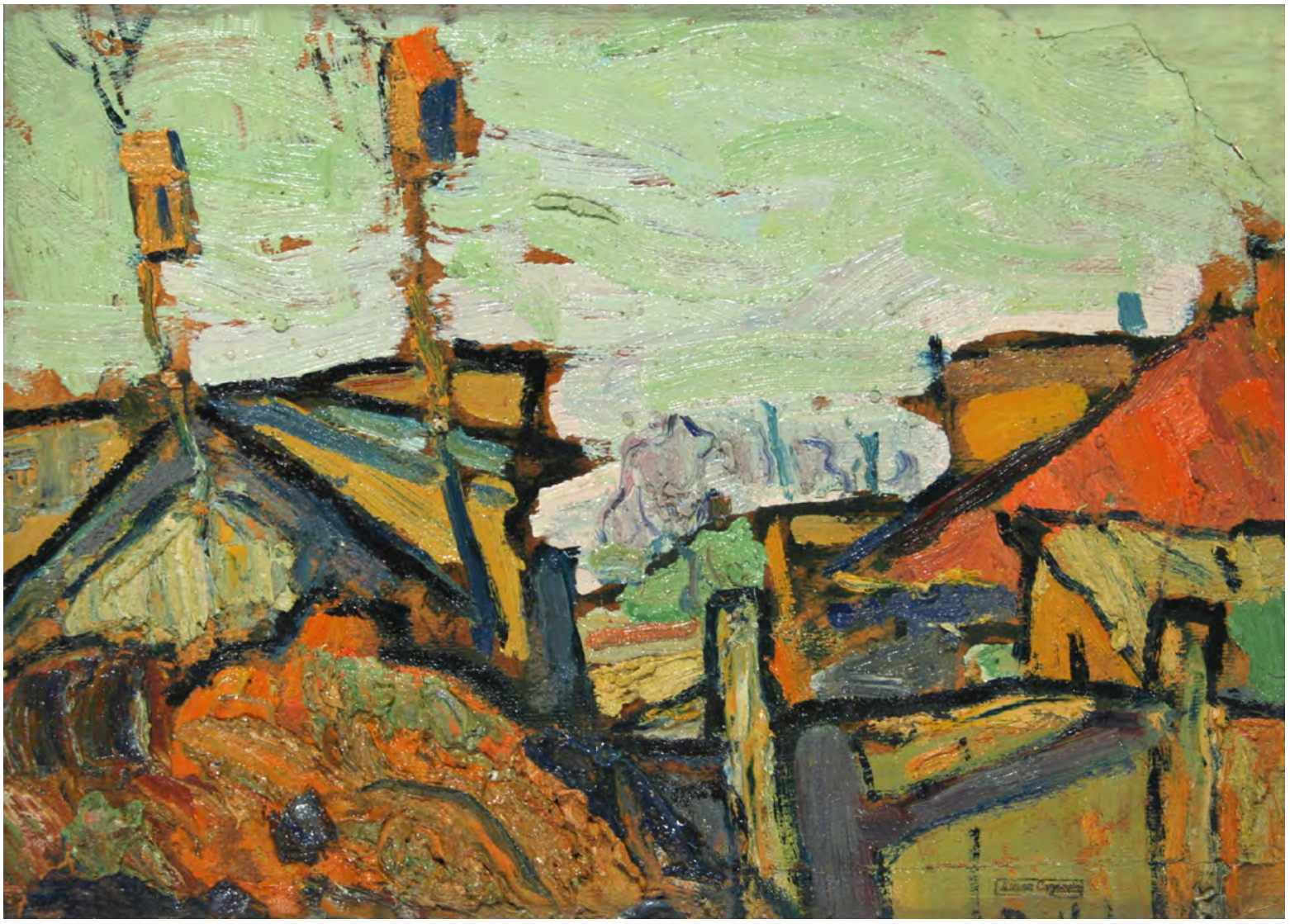
На оборотной стороне картона изображена березовая роща с группой стволов на переднем плане. Один, с затейливо изогнутой формой, видимо, привлек внимание автора. Вечернее солнце, пробиваясь сквозь кроны дальних деревьев, освещает стволы берез. Земля и небо решены протяженными горизонтальными мазками. Художник неоднократно писал стволы деревьев. Так, в его дневнике от 5 марта 1920 года есть воспоминания об одном «чудесном майском дне», когда он с Кеном Волянским и его сестрой Ольгой

3. **В.И. Уфимцев. Деревенский пейзаж. Этюд**.
1919.
Картон, масло.
28,5 × 39.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



4. **В.И. Уфимцев. Пейзаж с деревьями. Этюд**.
1919.
Оборот этюда «Деревенский пейзаж».
Картон, масло.
28,5 × 39.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля





5. **В.И. Уфимцев. Пейзаж со скворечниками. Этюд**.
1920.
Картон, масло.
23,5 × 33.
Омский государственный историко-краеведческий музей

отправился за город в имение с бывшим барским домом и могучими ивами, где написал этюд «Стволы» [13, л. 10]. К мотиву с березами Уфимцев также обращался в 1919 году: в каталоге выставки ОХЛИИСК упоминается пейзаж «Березы».

Этюды «Пейзаж с избами», «Деревенский пейзаж» и «Этюд с деревьями» имеют завершенный вид, и с большой долей вероятности они могли экспонироваться на весенней выставке ОХЛИИСК с названиями «Избы», «Вечер» и «Березы». В пользу участия всех четырех рассмотренных пейзажей на этой выставке говорит следующий факт: систематизируя 7 марта 1920 года принадлежавшую ему коллекцию картин, в которой находились работы Владимира Тронова, Иннокентия Волянского и других авторов, Уфимцев указывает и на 16 своих [13, л. 14]. Если брать во внимание его нахождение с сентября до начала 20-х чисел декабря на фронте, можно предположить, что эти 16 работ были выполнены им весной-летом 1919 года. Без сомнения, в коллекцию художник отобрал и в дальнейшем хранил свои лучшие этюды, прежде всего те, что экспонировались на выставках и получили благожелательные отзывы.

Два других пейзажных этюда из коллекции ООМИИ имени М.А. Врубеля решены более формально, с фактурным мазком, в чем проявилось непосредственное влияние живописи Д.Д. Бурлюка. Первый имеет дарственную надпись на обороте: «В. Уфимцев 1919 г. На память обо мне В. Тронову» (холст, масло, 17,8 × 25,9). Как и в «Осеннем пейзаже», изображена омская улица с деревянными домами, только взятая крупно. Справа фрагментарно — крыльцо с навесом, наполовину оттаявшая от снега дорога. Перспектива отсутствует. Характерны неровные, неоднородные замесы краски, внедрение одной краски в другую. Пейзаж написан эмоционально, плотными пастозными мазками, нанесенными мастихином.

Подобные приемы наложения краски есть и во втором, зимнем этюде, с условным названием «Пейзаж с крышами и деревом» (картон, масло, 14,3 × 19,7, ООМИИ имени М.А. Врубеля). Он выполнен в холодных тонах пастозными мазками, ствол и ветви дерева — кончиком мастихина. Оттиск печатки А.С. Сорокина и владельческая запись на обороте «Из архива Антона

Сорокина № 215» послужили основанием при постановке на музейный учет в 1982 году приписать его А.С. Сорокину. Однако проведенная систематизация всего художественного материала из архива писателя, хранящегося в музейных, частных и корпоративных собраниях Омска, Иркутска и Москвы, позволила сделать вывод: при описи «картин и график» из своей коллекции писатель никогда не ставил печать на свои собственные. К тому же пастозную манеру письма никто из учеников студии А.Н. Клементьева, кроме Уфимцева, не применял. По изобразительному мотиву и композиционному решению этот этюд близок «Пейзажу с избами», однако в нем значительно возрос интерес Уфимцева к фактуре.

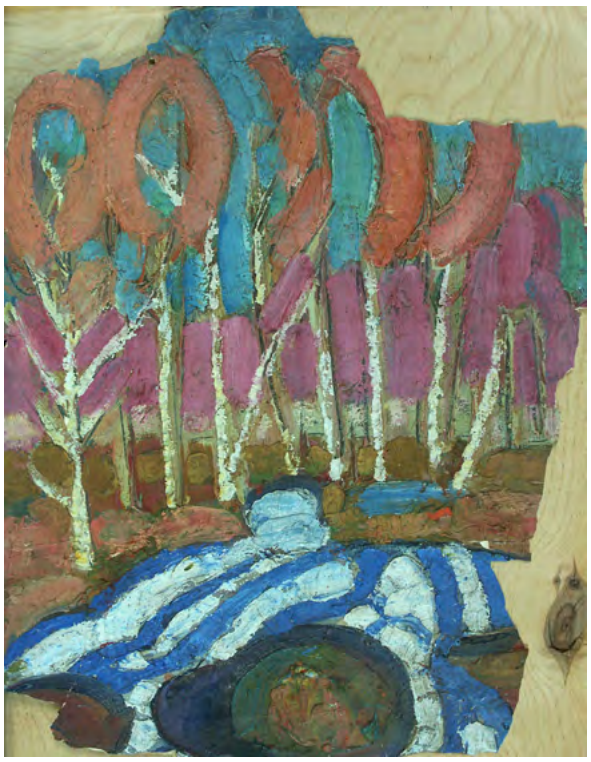
На этюде «Пейзаж со скворечниками» (ОГИКМ, ил. 5) также имеются печатка Сорокина и подпись Уфимцева. Но он не датирован. На охристый грунт длинными широкими мазками кисти положены белила со светло-зеленой краской, обозначившие небо, пространство между деревянными постройками и двумя высокими шестами со скворечниками. Крыши и стены обведены черным контуром. Живопись многослойная, в палитре преобладают коричневые и желтые цвета. Слева выделяются рельефные слои краски, воспроизводящие груду коричневой земли. Мы не знаем, как выглядел этюд «Навозная куча», работа над которым описана Уфимцевым в дневнике 9 марта 1920 года: «Выложил на палитру ряд желтых, киноварь, ультрамарин и белила и все засохшие сверху корки и при помощи ножа и пальцев написал. Вернее налепил “навозную кучу”. Пусть кретины поразбирают и поругаются над моими работами, от которых уже стало пахнуть футуризмом» [13, л. 17]. Однако этому описанию близок фрагмент с земляной кучей в этюде «Пейзаж со скворечником», где тоже присутствуют слои желто-коричневых охристых красок, ультрамарина, густо положенные друг на друга. Если описываемый этюд и не является этюдом «Навозная куча», то примененный в нем новый прием позволяет датировать пейзаж не 1919-м годом, как было определено ранее, а 1920-м.

Многие живописные произведения из архива А.С. Сорокина при постановке на музейный учет были повреждены, некоторые — в руинированном состоянии, в связи с чем они долгое время находились на вспомогательном учете. Например, «Декоративная композиция» неизвестного автора (ООМИИ имени М.А. Врубеля, ил. 6) имела множество крупных утрат по краям и в углах. От других анонимных работ она отличалась очень плотным фактурным письмом. Бумажная основа пейзажа сильно пострадала не только от пребывания долгими десятилетиями под половицами неотапливаемого помещения, но и от тяжелой, плотно уложенной краски. Замес, с помощью которого изображена оттаявшая земля и сине-фиолетовые тени на снегу, по плотности нанесения краски, цвету и фактуре близок изображению земли в «Пейзаже со скворечником» и в описываемом художником пейзаже «Навозная куча». Эти характеристики позволили не только подтвердить авторство Уфимцева, но и предположить время написания композиции — 1920 год.

На последнем этюде с музейным названием «Улица старого Омска» (начало 1920-х, картон, масло, 46,5 × 53,5, ОГИКМ) удалось разглядеть едва заметную дату «21», стоящую справа и чуть выше от подписи. В дневнике за 1921 год есть две записи, где Уфимцев описывает манеру исполнения своих новых этюдов. Первая, от 4 июля: «Пишу пока сейчас этюды, а рисунки, композиции пока оставил. Этюды нельзя назвать чистым импрессионизмом, но и не футуристические. Широкая манера, яркость красок, расплывчатость рисунка, отсутствие зачастую воздушной перспективы» [14, л. 108]. Вторая была сделана 29 июля во время плавания на агиттеплоходе «III Интернационал»: «Вечером писал этюд реалистический почти, правда, манерой широкой, но в том духе, что были в 1919 году (мастихин)» [14, л. 103]. Этюд «Улица старого Омска» написан длинными широкими мазками. Здесь также имеется коричневый грунт, по которому разнонаправленными движениями кисти закрашено небо вокруг крыш домов и деревьев, в точности как на пейзажах 1919 года.

Почти все работы 1920 года, за редким исключением, имеют подпись и дату. Интересны новыми приемами два небольших осенних этюда, выполненные плотными, густыми мазками, создающими фактурный эффект. Один из них — «Пейзаж со стадом» (ил. 7) написан желтой и коричневой красками по темно-коричневому грунту. Листва обобщена короткими раздельными мазками с помощью мастихина (безусловное влияние Д. Бурлюка, прошедшего школу импрессионизма). Фигуры животных, небо и трава — длинными мазками кисти. Этюд поступил с утратами и значительным разрывом основы, с тусклым, сильно загрязненным красочным слоем. После реставрационных мероприятий, проведенных музейным реставратором живописи I категории В.П. Ефименко, цветовые характеристики этюда изменились, колорит стал насыщенным и звучным.

Такие же раздельные мазки присутствуют и на безымянном «Пейзажном этюде» (ил. 8), выполненном чистыми красками желтого, зеленого, розового и сиреневого цвета. Пейзаж был разорван по вертикали на две части, а затем подклеен — характерная особенность многих работ на бумажной основе, поступивших в ЗСКМ в 1935 году. При осмотре этюда была обнаружена едва





заметная, тонко процарапанная подпись Уфимцева на горизонтальном мазке зеленой краски в нижнем правом углу. Листва на двух тонкоствольных деревьях переднего плана обобщена короткими пастозными мазками желтой краски со слегка втертой в нее зеленой. На дереве, стоящем слева, листва имеет темно-коричневую обводку, на правом дереве она обведена лишь частично вверху, а на нижних ветвях процарапана, что придает работе незавершенный вид. «Ну! Сегодня на меня нашло вдохновение. Начал вторую вещь: “В Осиновке”. Дали получаются — ничего, но передние осины что-то не того… ну я их завтра поправлю. Ее еще не докончил. Обыкновенно я кончаю сразу, припоминая слова Ван Гога: “Писать надо быстро, быстро, быстро!!!”» [13, л. 32]. Авторское описание пейзажа «В Осиновке», на наш взгляд, имеет соответствия с «Пейзажным этюдом».

Круг тем и образов в 1920 году значительно расширился. Помимо живописных пейзажей, в сохранившемся наследии художника есть несколько рисунков: «Портрет Николая Мамонтова» (бумага, графитный карандаш, 27,7 × 21, ОГИКМ), театральный эскиз, два рисунка стоящей женской фигуры к картине «Бабье лето» и акварелью выполненный образ Богоматери с младенцем.

Единственная работа Уфимцева на религиозную тему представляет собой свободную копию иконы «Утоли моя печали». В коллекции ОТП Банка этот подписной и датированный рисунок, изображающий Богоматерь с младенцем, имеет условное название «Скорбь» (1920, бумага, гуашь, белила, акварель, графитный карандаш, 30 × 21). Акварель не завершена, внимание привлекает прорисовка легкими округлыми линиями, выявляющими фигуры и левую руку Богоматери, в рисунке лица подчеркнуто скорбное звучание образа. 2 апреля 1920 года художник записал в дневнике: «У нас есть старинная икона: двунадесятые праздники с Воскресеньем в средине… Старина… Думаю некоторые праздники скопировать. Масляных белил нет… Хотя бы акварелью кое-что сделать. Попробую» [13, л. 56]. Дни отмечены в дневнике Уфимцева всеми главными православными праздниками, упоминаются частые походы в церковь. Однако в поздних мемуарах художника есть такие строки: «В нашей семье не было религиозных. В церковь ходили в канун больших праздников слушать церковный хор. В доме не принято было божиться. Не вспоминали ни бога, ни черта» [2, с. 14]. И в дневниках, и в мемуарах нашло отражение присущее тогда отношение русского общества к религии. В XX век православная церковь вошла, испытывая глубокий кризис. По воспоминаниям митрополита Вениамина Федченкова, «влияние церкви на народные массы всё слабело и слабело, авторитет духовенства падал, вера становилась лишь долгом и традицией, молитва — холодным обрядом по привычке, огня не было в нас и в окружающих…»[8]

6. **В.И. Уфимцев. Декоративная композиция. Этюд**.
1920.
Бумага, масло.
41,6 × 33,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

7. **В.И. Уфимцев. Пейзаж со стадом. Этюд**.
1920.
Бумага, масло.
18,8 × 32,3.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

[8] Митрополит Вениамин (Федченков). На рубеже двух эпох. М.: Правило Веры, 2004. С. 124.



8. **В.И. Уфимцев. Пейзажный этюд (В Осиновке)**.
1920.
Бумага, масло.
17,5 × 23,3.
Омский государственный историко-краеведческий музей

Уфимцев не был одинок в обращении к религиозному сюжету. На весенней выставке ОХЛИИСК в 1919 году Николай Мамонтов представил рисунок «Надгробный плач» (1918, акварель, тушь, перо, белила, 15,6 × 18,5, ООМИИ имени М.А. Врубеля). Он и А.С. Сорокин в том же году выполнили большие композиции на ту же тему.

С 20 апреля Уфимцев пытался устроиться на службу, ходил на биржу труда на ул. Базарную (с 1927 года — площадь Дзержинского), написал заявление в Отдел народного образования. 28 апреля поступил художником в Пушкинскую библиотеку, «но всё это не интересно» [13, л. 89]. В мае был зачислен в клуб Красной Армии. Писал плакаты, портреты, знамена и лозунги, по вечерам занимался в красноармейской студии, руководил, рассказывал об искусстве и рисовал сам. 30 мая он записал в дневнике: «Последние дни пишу декорации к “Дни нашей жизни”» [13, л. 103].

Эскиз 1920 года имеет авторскую подпись, но нет указаний на постановку (1920, ил. 9). Определить его тему помог другой эскиз — декорации для инсценировки, посвященной дню Парижской Коммуны Николая Мамонтова (бумага, гуашь, графитный карандаш, 16,2 × 28, ООМИИ имени М.А. Врубеля), датированный мартом 1921 года. Оба имеют близкий изобразительный мотив с высокими крепостными стенами, окна на которых забраны решеткой, булыжной мостовой и башней в глубине на фоне ночного неба. Левая часть композиции Мамонтова, кроме деталей и колорита, обнаруживает сходство с эскизом Уфимцева, написанным годом ранее.

Вслед за Д. Бурлюком, который еще в 1917 году в Москве развешивал на Кузнецком мосту свои картины, в Омске две заборные выставки провел А.С. Сорокин. Устроил заборную выставку на самом огромном заборе и Уфимцев. «На этой выставке,— вспоминал впоследствии художник,— были новые города. Улицы, изрезанные линиями трамвайных путей и проводов. Этажи скошенных небоскребов, автомобили… Динамика нового века!» [2, с. 32].

Среди многочисленных рисунков и печатных оттисков в папке А.С. Сорокина, хранящейся в Историческом архиве Омской области (ГИАОО),





9 10

11

9. **В.И. Уфимцев. Эскиз декорации на тему «Парижской Коммуны»**.
1920.
Бумага, гуашь, акварель.
21,5 × 15.
ОТП Банк

10. **В.И. Уфимцев. Футуристический рисунок**.
1920.
Бумага, тушь, перо.
21,7 × 17.
Государственный исторический архив Омской области

11. **В.И. Уфимцев. Мастерская портного Шахина**.
1922 (?).
Бумага, тушь, кисть.
18 × 27.
Омский государственный историко-краеведческий музей



есть один анонимный рисунок, близкий образам заборной выставки Уфимцева (ГИАОО) [16] (ил. 10). В нем присутствуют реалии и черты будущего: поперек улицы с «этажами скошенных небоскребов» шагает похожая на робота гигантская фигура в скафандре с пистолетом и фонарем, направленным на мужчину, идущего в сторону пивной. С высоты на происходящее смотрит воздушный шарик, привязанный веревками к фигуре. Быстрый контурный рисунок с размытой местами тушью выполнен на плотной бумаге сероватого цвета, оборванной вдоль нижнего края. Некоторые изобразительные приемы (вывески на стене дома, женская фигура в окне борделя) роднят его с более поздним рисунком «Мастерская портного Шахина» (ил. 11).

В его композицию многократно введена вывеска с надписью «здесь портной Шахин». Этот кубофутуристический прием станет характерным для творчества Уфимцева периода «Червонной тройки» (1921–1923). Дом, сплошь увешанный вывесками, Уфимцев изобразил не случайно: в швейной мастерской Шахина по улице Думской (Троцкого) с 1917 по 1920-й работал портным-закройщиком Петр Осолодков (по прозвищу Черный).[9] В том же дневнике Уфимцева есть запись от 6 февраля 1922 года: «Пришел Черный, перешивал мне френч. Пиджак, кажется, будет очень приличный» [14, л. 12]. Беглый кистевой рисунок отличается динамичным композиционным построением, приемами деформации, условностью в трактовке фигур, применением заливок и растушевки сухой кистью (характерные черты путевых рисунков Уфимцева 1923 года).

В первых числах августа 1920 года Уфимцев сетует на отсутствие творческих работ: «Ильин день… скоро, незаметно и глупо прошло нынешнее лето. Ничего, ни одного этюда не написал за всё время, да и вообще ни разу на этюды не ходил. Плохо, плохо» [13, л. 121]. Вероятно, работа в студии под руководством томского художника Алексея Колбина, ответственного работника секции ИЗО Губнаробраза, отнимала у него много времени. К тому же дневник этого года полон записей личного характера.

1 сентября 1920 года Уфимцев поступает на службу в секцию искусств Губнаробраза инструктором-мастером [17]. В круг его обязанностей входила работа художника, чтение лекций в городе и уездах Омской губернии. В июле следующего года, после кратковременной службы заведующим студией при клубе т. Ленина в Лагерном городке [14, л. 107], он в составе агитбригады был командирован на агиттеплоход «III Интернационал».

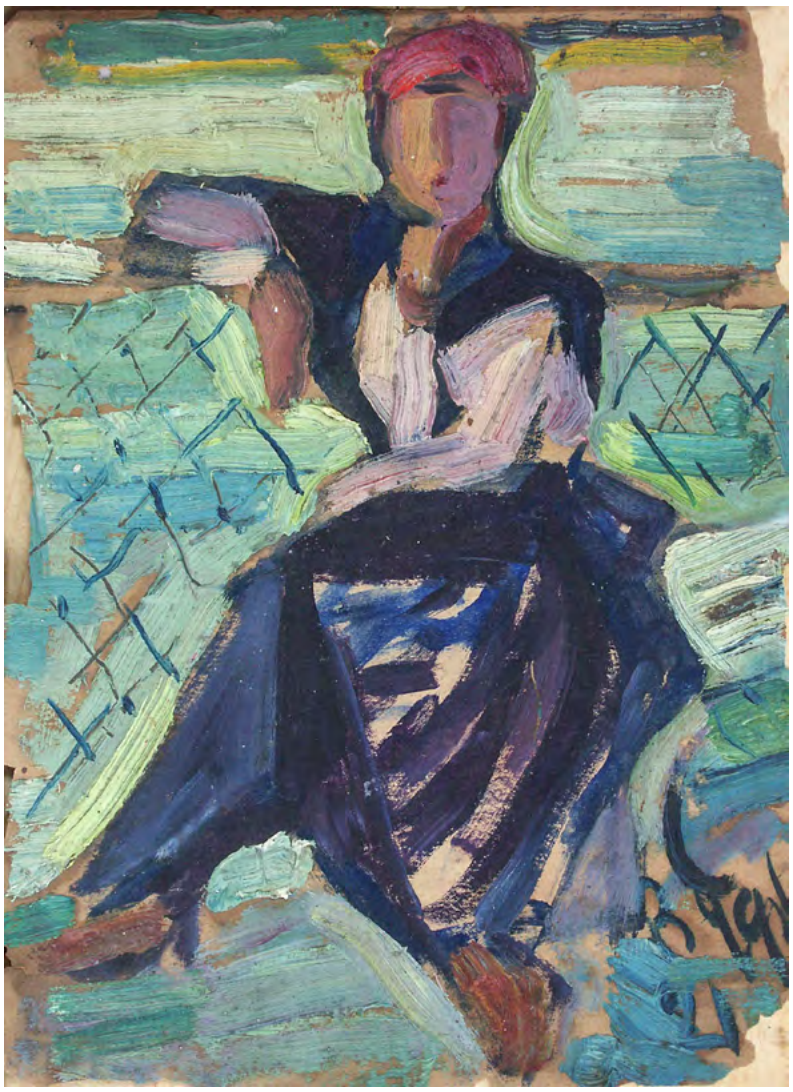
В связи с обрушившимся в 1920 году голодом, охватившим в первую очередь Поволжье, но пришедшим и в Сибирь, властями были проведены в селах с помощью армии и расстрелов повторные продразверстки хлеба и 30 видов продуктов. В ответ на эти меры в конце года по многим селам Западной Сибири прокатилась волна бунтов. Начавшееся 31 января 1921 года вооруженное восстание в короткий срок охватило большинство уездов Тюменской, Омской губерний, часть территории Урала и современного Казахстана. Повстанцы захватили почти все крупные города Сибири. Омск был частично переведен на военное положение. Органы власти — Сибревком ЦК РКП(б) и Сиббюро, отвечавшие за проведение продразверсток, весной спешно переместились в Новониколаевск. Восстание пользовалось сочувствием и поддержкой со стороны значительной части сельского населения. В апреле мятеж советской властью был жестоко подавлен, но партизанская война продолжалась. «…Выдвижение повстанцами лозунга “За Советы без коммунистов” связывалось с кризисом всей советской политической системы, разразившимся на рубеже 1920–1921 гг.» [18, с. 108].

Главной задачей идеологической пропаганды в этот период являлось укрепление сильно упавшего среди сибирского крестьянства авторитета советской власти. По заданию Сиббюро и Сибревкома в рамках кампании помощи голодающим из Омска по Иртышу и Оби, где недавно проходили бои, 22 июля был отправлен агиттеплоход «III Интернационал».

Омский «агитрейс» выполнял две задачи. С одной стороны, он должен был демонстрировать искусство, поскольку горячее слово и искренние эмоции вызывают симпатии у людей. Поэтому на теплоход были посажены ведущие оперные певцы Гостеатра А.П. Боначич и С.Д. Рокотов, музыканты и танцовщицы балетной труппы Румянцева и Соколова. Писатели К. Соколов (автор рассказов и пьесы «Вороги») и И. Свадковский (автор драмы «Изобретатель») проводили «поэзо-агитвечера». Художник Уфимцев писал лозунги, плакаты, декоративные фоны для «лубков», декламировал стихи, в Новониколаевске провел персональную выставку картин и рисунков.

Во время остановок Уфимцев написал свыше 20 живописных этюдов. Пять из них находятся в омских музейных коллекциях. Все работы написаны на коричневом картоне, без грунта (кроме первого, Тарского, этюда), в широкой манере. На изображении нередко имеется название, размашистая авторская подпись, год создания, иногда и полная дата. Опираясь на дневниковые

[9] Осолодков Петр Алексеевич (1898–1942) — живописец. Работал по специальности портной-закройщик в мастерской А.А. Шахина. Учился в художественной студии 5-й армии, в Худпроме (1920–1924), Ленинградском Вхутеин (1924–1929).





12. **В.И. Уфимцев. Сидящая женщина.** 1921. Бумага, масло. 36 × 26,5. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

13. **В.И. Уфимцев. Эскиз женской фигуры к картине «Бабье лето»**. 1920 (?). Бумага, графитный карандаш, акварель. 19,2 × 13,1. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

записи, можно с легкостью установить, во время какой остановки этюды выполнены, сделать уточнения в названиях, принятых при поступлении в музей. Так, в Таре им написан «Пейзаж со столбами и домами» (картон, масло, 27 × 37,7, ООМИИ имени М.А. Врубеля), в Новониколаевске — «Пейзажный этюд» (бумага, масло, 26 × 28,5, ОГИКМ), в деревне Шелаболиха «Пейзаж с речкой» (картон, масло, 42 × 55, ОГИКМ), в селе Уртам — натюрморт «Подсолнечники» (картон, масло, 51 × 40, ОГИКМ).

В коллекции ООМИИ имени М.А. Врубеля хранится живописный женский портрет, который тоже мог быть выполнен на теплоходе («Сидящая женщина», ил. 12). В мемуарах художника есть упоминания об одной деятельной особе на теплоходе, подавшей идею написать инсценировку «Суд Революции», в которой длинноволосый Уфимцев должен был исполнить роль ученого. Судя по прозвищу «Мадам Грамчека» [2, с. 39], придуманному Уфимцевым, она являлась представителем чрезвычайной комиссии по ликвидации безграмотности. Портрет выполнен на коричневой оберточной бумаге без грунта. Женская фигура в синем платье и красной шапочке (или косынке, повязанной сзади) сидит на краю скамьи, положив ногу на ногу, а ее правая рука лежит на высоком сетчатом ограждении, напоминающем штангу перил палубы. На безликом овале, наполовину освещенном солнцем, заметно лишь маленькое красное пятно рта. Несмотря на то что портрет написан в присущей Уфимцеву широкой манере, без деталей, в длинных горизонтальных мазках голубой краски за спиной женщины ассоциативно угадывается водная поверхность.

Во время путешествия Уфимцев не раз подвергал критике свои рисунки: «Рисовать совершенно разучился. Нет ни уверенности, ни тем более красоты линии» [14, л. 84]. Увидев в Барнауле в музее картины А.В. Лентулова, В.В. Кандинского, О.В. Розановой, Н.С. Гончаровой, А.А. Осмёркина и др., разочаровался в себе: «Вовсе я уж и не талант большой, а посредственный художник, не прошедший как следует реалистической школы. Думал вылезти на футуризме, но это оказалась нелегкая штука. Работать надо. Учиться» [14, л. 61].

Может быть, эти размышления и подтолкнули Уфимцева на учебу в Худпроме. Через месяц после

возвращения в Омск он ненадолго стал вольнослушателем живописного отделения. Правда, посещал занятия изредка, поскольку очень скоро был разочарован системой образования. В это время была распущена секция «ИЗО» при Омском отделении Всерабис, где Уфимцев работал с февраля 1921 года. Отсутствие заказов и голод привели его к мысли о самостоятельном заработке. Он ищет учеников, решает провести ряд вечеров и выставок в свою пользу. Вместе с новыми соратниками — поэтами Борисом Жезловым[10] и Леонидом Мартыновым[11] выступил на студенческом вечере в клубе имени Подбельского, готовился ко второй выставке «Червонной тройки». Вероятно, в это время написан портрет Бориса Жезлова (холст, масло. 28,5 × 41, ООМИИ имени М.А. Врубеля), уснувшего во время дружеской вечеринки за столом в пивной. Долгие годы портрет не имел автора и был записан в инвентарной книге с названием «Портрет с натюрмортом». Холст от времени был сильно деформирован, красочный слой, как и на многих подобных работах, очень загрязнен. Широкая, плотная манера письма выдавала в нем руку Уфимцева, чье авторство было подтверждено после проведения реставрации в 2010 году: над отсутствующим фрагментом правого угла стали заметны верхушки букв «В У».

В ноябре 1921 года Уфимцев закончил картину «Бабье лето», которую задумал «еще чуть ли не весной» [14, л. 29]. Один из двух рисунков, принадлежащих ООМИИ имени М.А. Врубеля, имеет авторскую надпись «Стоящая фигура к картине “Бабье лето”» (1920, бумага, графитный карандаш, акварель, 21,2 × 14,5, ООМИИ имени М.А. Врубеля). Второй рисунок ему композиционно близок. Он выполнен на охристой бумаге, не подписан и не датирован. При поступлении в музей в 2003 году он получил название «Эскиз женской фигуры к картине “Бабье лето”» (ил. 13). Как выглядела картина, нам неизвестно. При очевидном сходстве рисунки отличаются по характеру, динамике, трактовке рук, лица и одежды. Скрещенные на груди руки у второй фигуры подобны крыльям птицы. Этот рисунок более техничен, в нем точно дозирована штриховка, дисциплинирована линия, деликатно нанесена акварельная подкладка. Отточенностью линии и владением штриховкой он ближе к женским портретам 1921 года, о которых пойдет речь ниже. Возможно, он выполнен позже рисунка стоящей женской фигуры к «Бабьему лету».

Рассмотрим три графических портрета с изображениями неизвестных молодых женщин. Портреты близки между собой приемами ведения рисунка, в основе которого лежит контролируемая художником линия. Ее прямой ход образовывает острые углы и выявляет форму. Первые два — «Женский портрет (в кубистической манере)» (ил. 14) и «Кубистический портрет сидящей девушки» из московского частного собрания (ил. 15) на первый взгляд имеют очевидное сходство: обе девушки сидят с поворотом влево при профильном положении головы. Они худощавы, стройны, темные волосы уложены волной надо лбом. И всё же перед нами разные модели. Поза первой девушки неустойчива, кажется, еще минута, и она вспорхнет со своего места. Ее угловатая и плоская фигура очень выразительна: движению вверх правого плеча вторит поднятый указательный палец, а скрещенные ноги выгнуты несколько странно. Эта «выворотность» ноги выдает в ней балерину. Артистизма внешности добавляет костюм: розовая блуза с глубоким декольте, подчеркивающим острые ключицы, свободная тонкая юбка синего цвета и изящно повязанная на каштановых волосах косынка того же цвета. Художник отметил на лице грим и завиток волос на щеке. Дневниковая запись от 24 ноября подтверждает догадку о роде занятий изображенной на портрете девушки: «Познакомился с сестрой В. Шебалина, балеринкой Галей. Рисовал ее» [14, л. 27].

Очарователен образ девушки со скрещенными на коленях руками на рисунке из частного собрания. Он имеет дату: 27/XII 21 и надпись — ХПИ [Художественно-практический институт]. Кто же позировал Виктору Уфимцеву на этом портрете? 15 декабря он написал: «Вчера был на “Пик[овой] даме”. Видел Веру Тр. Познакомился с этой интересной девушкой и хотел пригласить позировать еще в прошлую зиму в коммун[истическом клубе]. (С прической, с интересным профилем)» [14, л. 24]. Кто такая Вера Тр.— пока остается загадкой. Этот портрет, пожалуй, один из лучших в его раннем творчестве. Он выполнен углем на зернистой бумаге четкими, выразительными линиями, с тоновыми эффектами. Художник меняет нажим угля, в нужных местах наполняет толщину линии, деликатно применяет штриховку на лице и одежде. Эллипс вокруг фигуры мягко растушеван. Как и во второй фигуре к «Бабьему лету», акварель (в данном случае бледно-розовая) играет роль подкладного тона.

Еще один рисунок — «Дама в розовом» (бумага на картоне, цветные карандаши, 17,5 × 15,4, ОГИКМ) на тонкой бумаге, неровно обрезанной и наклеенной на синий лист, изображает сидящую молодую женщину. Он не датирован, но имеет подпись инициалами. На изображенной модели модное в те годы свободного силуэта длинное пальто, скрывающее фигуру, и маленькая

[10] Жезлов Борис Павлович (1904–1963) — поэт, участник «Червонной тройки».
[11] Мартынов Леонид Николаевич (1905–1980) — поэт, участник «Червонной тройки».





14. **В.И. Уфимцев. Женский портрет (в кубистической манере)**.
1921.
Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш.
41,2 × 22,8.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

15. **В.И. Уфимцев. Кубистический портрет сидящей девушки**.
1921.
Бумага, уголь, акварель.
35,5 × 21.
Частное собрание, Москва

шапочка-пилотка. Прически не видно: волосы или убраны назад, или коротко острижены. И снова дневниковая запись позволяет сделать предположение о личности на портрете: «27 октября. Днем видал О. В. [Ольгу Волянскую.— *Прим. Л. Б.*]. Ужасно изменилась. Стала солидней. Идет в сапогах, в пальто забавного покроя и шапочке, подстрижена» [14, л. 30].

Цветными карандашами выполнен еще ряд рисунков 1921–1922 годов: «Портрет неизвестной» (1921, частное собрание, Омск), «Портрет Антона Сорокина» (1921, ООМИИ имени М.А. Врубеля), «Автопортрет» (1921, ОТП Банк), набросок «Мечеть» (1922, ОТП Банк), привезенный из поездки в Семипалатинск, и стилизованный в примитивистской манере рисунок «Женщины с граблями» (начало 1920-х, ООМИИ имени М.А. Врубеля).

Увлечение художника кубизмом присутствует в двух небольших рисунках 1921 года: в автопортрете (ил. 16) и «Сидящей женщине» (бумага, гуашь, тушь, 20,5 × 19) из коллекции ОТП Банка. В этом сказалось влияние Д.Д. Бурлюка, показавшего в Омске «Портрет моего дяди». Но не только. Рассмотрим первый рисунок, он более интересный. В верхней части справа Уфимцев помещает свое лицо, геометризованное жесткими линиями в нескольких ракурсах. Оно будто прорывает фон, состоящий из взаимодействующих между собой цветных плоскостей. Эта кубистическая композиция, вписанная в квадрат и очерченная карандашом, близка некоторым омским рисункам 1919–1921 годов Константина Чеботарёва[12] (ныне принадлежат «Галеев-Галерее», Москва). В особенности рисунку, сделанному в феврале

[12] Чеботарёв Константин Константинович (1892–1974) — живописец, график; лидер казанского художественного авангарда 1920-х гг. Преподавал в омском Худпроме с ноября 1920-го по март 1921 года.







16 | *17* | *18*

16. **В.И. Уфимцев. Автопортрет**.
1921.
Бумага,
цветные карандаши,
фиолетовые чернила.
14,8 × 14,3.
ОТП Банк

17. **К.К. Чеботарёв. Автопортрет**.
1921.
Бумага, графитный
и цветные карандаши,
мел.
13 × 12,8.
«Галеев-Галерея», Москва

18. **В.И. Уфимцев. Портрет Николая Мамонтова**.
1920.
Бумага,
графитный карандаш.
27,7 × 21.
Омский государственный
историко-краеведческий
музей

1921 года, где казанский художник изобразил свой профиль среди геометризованных цветных плоскостей («Автопортрет», ил. 17). С Чеботарёвым, читавшим лекции по истории искусств в Худпроме, Уфимцев, конечно же, был знаком. Оба были членами секции омских художников при Всерабисе и посещали собрания (правда, недолго, т.к. в конце марта Чеботарёв вернулся в Казань). После его отъезда «Автопортрет», вместе с остальными рисунками, оказался у А.С. Сорокина, где их и мог видеть Уфимцев. Кстати, тогда же был нарисован цветными карандашами и вышеупомянутый портрет писателя.

И последнее, о чем следует сказать,— это графические портреты Николая Мамонтова. С ним Уфимцев познакомился в студии А.Н. Клементьева, тесно сотрудничал в период «Червонной тройки». Оба работали в 1923 году над оформлением выставочных залов ЗСКМ, а летом уехали по заданию музея в Туркестан. Виктор Уфимцев часто упоминал о Нике Мамонтове на страницах своего дневника и сделал с него несколько портретов.

Первый рисунок, выполненный уверенной линией и мягкой растушевкой, передает выразительный «соколиный» профиль Мамонтова (1920, ил. 18). Остальные три нарисованы в первой половине 1923 года во время их совместной работы в ЗСКМ.

Много портретов написал и Николай Мамонтов. В его обширном наследии тех лет есть изображения барнаульских художников Михаила Курзина и Елены Коровай, Михаила Трусова, Валентины Марковой, Натальи Надольской, Валентина Безсонова, учеников студии А.Н. Клементьева Владимира Тронова и Бориса Шабль-Табулевича, студента Худпрома Петра Осолодкова и педагога И.В. Волкова, поэта Игоря Славнина, томского художника Алексея Колбина, портреты незнакомок и автопортреты. Но среди них нет ни одного изображения Виктора Уфимцева или, быть может, они не сохранились.

Выводы

Раннее наследие В.И. Уфимцева (1919–1923) в омских коллекциях немногочисленно: 18 живописных и 26 графических работ, в подавляющем большинстве пейзажные этюды и рисованные портреты. За несколько лет у художника сформировалась индивидуальная манера, отличная от работ его сверстников по курсам А.Н. Клементьева. В эмоциональных живописных этюдах она проявилась в свободном широком письме с динамичным мазком, интересом к фактуре и цвету, в графических портретах — в отточенном рисунке линий и штриха.

Портреты омского периода сохранили образы современников — писателей А.С. Сорокина и Г.А. Вяткина, поэта Б.П. Жезлова, художника Н.А. Мамонтова, обаятельные женские образы. Дух времени и жажда экспериментов нашли отражение в «Футуристическом пейзаже», автопортрете и рисунке «Мастерская портного Шахина». Использованные в них кубистические приемы найдут продолжение в произведениях художника первого туркестанского периода.

За рамками статьи остались многочисленные рисунки из омских музейных и частных собраний, относящиеся ко времени его путешествия в Туркестан, а также созданные в Самарканде и Бухаре в 1923–1925 годы. Возможно, во второй половине 1920-х годов, во время его пребывания в Омске, были выполнены и некоторые портреты, точную дату которых еще предстоит установить.

Список источников
1. Виктор Уфимцев : альбом / авт. вступ. ст. и сост. Л.В. Шостко. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1984. 54 с.
2. Виктор Уфимцев. Говоря о себе. Воспоминания. М.: Советский художник, 1973. 135 с.
3. Ерёменко Т.В. Ранняя живопись В. Уфимцева и Н. Мамонтова в собрании ОГИК музея // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 1997. № 5. С. 104–110.
4. Ерёменко Т.В. Коллекция «Худпрома» в собрании ОГИК музея // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 2003. № 10. С. 80–104.
5. Виктор Уфимцев. Мы называли себя новаторами… : каталог / сост. Я.Г. Шклярская, В.А. Шпенглер. М.: Пинакотека, 2007. 167 с.
6. Омские озорники. Графика 1910–1920-х годов из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. По материалам выставки к 100-летию со дня рождения поэта Леонида Мартынова (май, 2005) : альбом-каталог / авт.-сост. И.Г. Девятьярова, Т.В. Ерёменко. Омск: Омскбланкиздат, 2010. 142 с.
7. Сибирский авангард: живопись и графика 1910–1920-х гг. в собрании Омского государственного историко-краеведческого музея : альбом-каталог / гл. ред. П.П. Вибе; авт.-сост. И.Г. Девятьярова, Т.В. Ерёменко. Омск: Омскбланкиздат, 2015. 80 с.
8. Виктор Иванович Уфимцев. 1899–1964. Архив. Дневники, фотографии, рисунки, коллажи, живопись [выставка произведений из архива В.И. Уфимцева, посвященная 110-летию со дня рождения / вступ. текст, сост.: И. Галеев; текст, коммент.: З. Девятьярова]. М.: Галеев-Галерея, Скорпион, 2009. 255 с.
9. 400 лет Тобольску : Сборник документов и материалов / сост. В.А. Акимов и др. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1987. 256 с.
10. Памятная книжка Гродненской губернии на 1908 год. Гродна: Губернская типография, 1908. 440, 255 с.
11. Памятная книжка Гродненской губернии на 1910 год. Гродна: Губернская типография, 1910. 420, 96 с.
12. Каменецкий И.П. Коммерческие учебные заведения Омска в первые десятилетия XX века // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 2006. № 12. С. 148–161.
13. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. ФД-611. В.И. Уфимцев. Дневниковые записи. Тетрадь четвертая. 1920.
14. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. ФД-668. В.И. Уфимцев. Дневниковые записи. Тетрадь пятая. 1921–1922.
15. Третья Весенняя выставка картин, скульптуры, предметов прикладного искусства и проектов Государственного герба и орденов «Возрождение России» и «Освобождение Сибири» : каталог. Омск: [б. и.], 1919.
16. Государственный исторический архив Омской области (ГИАОО). Ф. 1073. Оп. 1. Д. 630. Л. 263.
17. Государственный исторический архив Омской области (ГИАОО). Ф. 318. Оп. 1. Д. 1194. Л. 1 об.
18. Шишкин В.И. Западно-Сибирский мятеж 1921 года: достижения и искажения российской историографии // Acta Slavica Iaponica. 2000. № 17. С. 100–129.

References
1. Shostko, L.V. (comp.) (1984) *Viktor Ufimtsev* [Album]. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva imeni Gafura Gulyama. (In Russ.)
2. Ufimtsev, V. (1973) *Speaking about myself: memoirs.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
3. Eremenko, T.V. (1997) ‘Early paintings by V. Ufimtsev and N. Mamontov in the collection of the OGIK Museum’, *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya = News of the Omsk State Museum of History and Local Lore,* (5), pp. 104–105. (In Russ.)
4. Eremenko, T.V. (2003) ‘The collection of Khudprom in the collection of the OGIK Museum’, *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya = News of the Omsk State Museum of History and Local Lore,* (10), pp. 80–104. (In Russ.)
5. Shklyarskaya, Ya.G. and Spengler, V.A. (comps.) (2007) *Victor Ufimtsev. We called ourselves innovators...* [Catalogue]. Moscow: Pinakotheka. (In Russ.)

6. Devyatyarova, I.G. and Eremenko, T.V. (comps.) (2010) *Omsk mischievous people. Graphics of the 1910s–1920s from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. Based on the materials of the exhibition dedicated to the 100th anniversary of the birth of the poet Leonid Martynov (May, 2005).* Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
7. Devyatyarova, I.G. and Eremenko, T.V. (comps.) (2015) *Siberian avant-garde: painting and graphics of the 1910s–1920s in the collection of the Omsk State Museum of Local Lore.* Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
8. Galeev, I. (comp.) (2009) *Viktor Ivanovich Ufimtsev. 1899–1964. Archive. The diaries, photographs, drawings, collages, paintings.* Moscow: Galeev-Gallery, Scorpion. (In Russ.)
9. Akimov, V.A. (comp.) (1987) *Tobolsk is 400 years old. Collection of documents and materials.* Sverdlovsk: Sredne-Uralskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
10. Anon. (1908) *A commemorative book of the Grodno province for 1908.* Grodno: Gubernskaya tipografiya. (In Russ.)
11. Anon. (1910) *A commemorative book of the Grodno province for 1910.* Grodno: Gubernskaya tipografiya. (In Russ.)
12. Kamenetsky, I.P. (2006) 'Commercial educational institutions of Omsk in the first decades of the 20th century', *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya = News of the Omsk State Museum of History and Local Lore,* (12), pp. 148–161. (In Russ.)
13. *Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel,* coll. FD-611. V.I. Ufimtsev. Diary entries. The fourth notebook. 1920. (In Russ.)
14. *Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel,* coll. FD-668. V.I. Ufimtsev. Diary entries. The fifth notebook. 1921–1922. (In Russ.)
15. Anon. (1919) *The third Spring exhibition of paintings, sculptures, objects of applied art and projects of the State Coat of Arms and the Orders "Renaissance of Russia" and "Liberation of Siberia"* [Catalogue]. Omsk: s. n. (In Russ.)
16. *State Historical Archives of Omsk Region* (GIAOO), coll. 1073, aids 1, fol. 630, p. 263. (In Russ.)
17. *State Historical Archives of Omsk Region* (GIAOO), coll. 318, aids 1, fol. 1194, p. 1 back. (In Russ.)
18. Shishkin, V.I. (2000) 'West Siberian rebellion of 1921: achievements and distortions of Russian historiography', *Acta Slavica Iaponica,* (17), pp. 100–129. (In Russ.)

Информация об авторе

Богомолова Людмила Константиновна, старший научный сотрудник, хранитель фонда советской и современной живописи, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, bogomolova@mail.ru.

Information about the author

Lyudmila Konstantinovna Bogomolova, Senior Researcher, Curator of the Fund of Soviet and Modern Painting, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, bogomolova@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 17.10.2024; одобрена после рецензирования 29.10.2024; принята к публикации 31.10.2024.
The article was received by the editorial board on 17 October 2024; approved after reviewing on 29 October 2024; accepted for publication on 31 October 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 66–75. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 66–75. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Краткое сообщение
УДК 76(430)“17”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.004

Двое с одного листа: атрибуция мужских гравюрных портретов первой трети XVIII века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Буреева Фарида Мухаматшарыповна

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
farida@mail.ru

Аннотация. В статье обосновывается атрибуция двух мужских гравюрных портретов XVIII века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля на основе образно-стилистического анализа с применением технологического и историко-предметного метода. Произведения считались работами неизвестных французских мастеров. До настоящего времени эти листы практически не входили в поле внимания исследователей музейной коллекции. В ходе изучения установлены имена героев произведений — немецких медиков Вейта Ридлина (1656–1724) и Иоганна Морица Хоффманна (1653–1727). Портрет последнего выполнил немецкий гравер из Нюрнберга Георг Лихтенштегер (1700–1781) по инвенции Иоганна Кристофа Филлиша (1692–1742). Имя автора изображения Вейта Ридлина остается неизвестным. Однако портрет композиционно восходит к гравюре аугсбургского мастера Филиппа Килиана (1628–1693) по оригиналу Иоганна Ульриха Майра (1629–1704) 1685–1686 годов. Оба произведения датируются 1730 годом и были опубликованы в научном издании академии Леопольдины. Результаты исследования позволят максимально полно представить графическую коллекцию в научном каталоге музейного собрания, произведения могут быть включены в тематические выставочные проекты и использованы в просветительских музейных проектах.

Ключевые слова: немецкая гравюра XVIII века, атрибуция, искусствоведческая экспертиза, портрет, Омский музей имени М.А. Врубеля, Георг Лихтенштегер, Филипп Килиан

Для цитирования: Буреева Ф.М. Двое с одного листа: атрибуция мужских гравюрных портретов первой трети XVIII века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 66–75. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.004. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1137.

© Буреева Ф.М., 2024

Short communications article

Two from the same sheet: attribution of male etched portraits of the first third of the 18th century from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel

Farida M. Bureeva

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
farida@mail.ru

Abstract. The article supports the attribution of two male engraved portraits of the 18th century from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel on the basis of figurative and stylistic analysis using a technological and historical-subject method. The works were considered to be the works of unknown French masters. Until now, these sheets have practically not been included in the field of attention of researchers of the museum collection. During the study the names of the heroes of the works were established — the German physicians Veit Riedlin (1656–1724) and Johann Moritz Hoffmann (1653–1727). Hoffmann's portrait was executed by the German engraver from Nuremberg Georg Lichtensteger (1700–1781) after the invention of Johann Christoph Fillisch (1692–1742). The name of the author of the image Veit Riedlin remains unknown. However, the portrait goes back compositionally to an engraving by the Augsburg master Philip Kilian (1628–1693) after the original by Johann Ulrich Mayr (1629–1704) of 1685–1686. Both works were created in 1730 and were published in a scientific journal Academy Leopoldina. The results of the study will allow the graphic collection to be presented as fully as possible in the scientific catalogue of the museum collection, the works can be included in thematic exhibition projects and used in educational museum projects.
Keywords: German engraving of the 18th century, attribution, art history expertise, portrait, Omsk Museum named after M.A. Vrubel, Georg Lichtensteger, Philip Kilian

For citation: Bureeva, F.M. (2024) 'Two from the same sheet: attribution of male etched portraits of the first third of the 18th century from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 66–75. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1137. (In Russ.)

Введение

Традиционно одним из стимулов изучения музейных коллекций становится подготовка выставочного проекта. Актуализация исследовательского процесса происходит в условиях необходимости создания проекта на основе собственного собрания, не обладающего соответствующим ярким и однозначным тематическим предметным рядом. Своеобразным вызовом для Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля стала выставка «Пётр Великий. Тот шкипер славный, кем наша двигнулась земля…», приуроченная к 350-летию первого российского императора в 2022 году. При крайней ограниченности портретных образов Петра I, его сподвижников и отсутствии мемориальных вещей концепция выставки была направлена на формирование представления о времени — веке рационализма, повлиявшем на личность и деяния Петра I,— произведениями изобразительного

и декоративно-прикладного искусства XVII–XXI столетий. Основной объем предметов, включенных в экспозицию, составляли графические работы русских и зарубежных авторов XVII – начала XX века из фондов музея. К сожалению, к моменту начала подготовки проекта большая их часть не обладала достоверной или исчерпывающей атрибуцией.

Целью настоящего исследования является установление на основе образно-стилистического анализа с применением технологического и историко-предметного метода авторства и времени создания двух мужских портретов, поступивших в собрание омского музея в 1990 году из частной коллекции как произведения неизвестных французских художников XVIII века. Имена и социальный статус изображенных лиц в научных паспортах также не указаны. Эти листы сложно отнести к произведениям первого художественного ряда, но, будучи в составе музейной коллекции, они имеют право обладать исчерпывающей информацией в рамках научных каталогов и экспозиций.

Для решения вопросов атрибуции привлечены исследования по западноевропейской гравюре XVII–XVIII столетий, раскрывающие как особенности развития этого вида изобразительного искусства в целом и жанра портрета в частности, так и нюансы творческой манеры различных авторов данного периода (Б.Р. Виппера [1], Т.М. Трошиной [2], Н.Н. Водо [3], И.Г. Ландер [4], З.В. Тетермазовой [5], Л. Розенталя [6] и др.). Значительная информация подобного плана представлена в каталогах музейных коллекций гравюр Государственного Эрмитажа [7; 8], Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина [9; 10].

Атрибуция мужских гравюрных портретов первой трети XVIII века

Оба портрета выполнены в традициях барокко: погрудные изображения помещены в овальные рамы на пьедестале, портрет старшего по возрасту героя дополнен лаконичным архитектурным фоном (фрагментом каннелированной колонны) и тяжелой тканевой драпировкой с бахромой и кистью. Оба персонажа облачены в парики аллонж и костюмы, соответствующие эпохе конца XVII – начала XVIII века. В нижней части рам изображены так называемые бюргерские гербы. Они были широко распространены, главным образом в Нидерландах, Швейцарии, Германии, Австрии, Франции, Англии и Шотландии с XIII столетия. Но воспроизведение гербового щита, увенчанного шлемом с нашлемником и намётом в качестве «верхнего герба» характерно именно для Германии. Шлем свидетельствовал о социальном статусе носителя герба. Так, открытый шлем полагался дворянам, в то время как на мещанских гербах практически всегда использовался закрытый, глухой шлем [11, с. 128–129]. Таким образом, наши герои родом из Германии и не являются представителями знати.

Безусловно, главная информация, помогающая в атрибуции произведений, содержится в латинских надписях. В портрете молодого человека по периметру рамы читаем: *VITUS RIEDLINUS PH. ET. MED. D. COLLEGII. MED. ULMENS. SEN. GIMNASIISCHOLARCH. ET. ACAD. IMPER. NC. ADI.* Из этого следует, что перед нами портрет Вейта Ридлина, философа и врача из Ульма, преподавателя медицинской гимназии (колледжа), члена императорской академии Леопольдины. Ниже обозначены даты жизни: 1656–1724 (ил. 1). Из открытых источников узнаем, что работал в Ульме (с 1703 г.), Аугсбурге, член академии Леопольдины с 5 ноября 1693 года под именем Craterus[1].

В портрете пожилого героя на постаменте значится: *JOH. MAURICI, HOFFMANN D. Sac. Caes. Maj: Archiater, Sereniss: Marchion: Onoldo. Brandenb. Consiliari, Aulic, et Medicus Primari, Sacri Palatii Lateran: Aulae Caesar: et Consistor: Imperialis Comes. S. R.J. Nobilis. Academ: Leopold: Carolino Caesareae Natur: Curiosor: Director. Nat. Altdorfi d. 6 oct. 1653* (ил. 2). То есть перед нами Иоганн Мориц Хоффманн, он родился в Альтдорфе 6 октября 1653 года. Врач, архиятер, член академии Леопольдины с 1684 года под именем Heliodorus I, редактор научного академического журнала Ephemeridum с 1721 по 1727 год. С 1713 года — придворный врач Вильгельма Фридриха, маркграфа Бранденбург-Ансбаха. Добавим, что Хоффманн работал в Альтдорфе, Ансбахе (с 1713 года)[2].

Решая вопрос датировки произведений, стоит обратиться к бумаге, на которой выполнены оттиски. Она стала предметом технологического исследования заведующей реставрации бумаги и ткани Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, реставратора высшей категории Т.В. Масюк, обнаружившей филигрань «Голова шута» в колпаке и 4-зубчатом воротнике [12, с. 59]. Этот водяной знак подтверждает европейское производство бумаги с XVI по первую треть XVIII века. Соединение двух листов показало совпадение фрагментов маркировки, из чего следует, что портреты выполнены на одном листе, разделенном на части (ил. 3). По мнению Т.В. Масюк, тонкая бумага и формат гравюр говорит, скорее всего, о том, что они отпечатаны для книжного издания.

[1] Вейт Ридлин. URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Veit_Riedlin_(Mediziner,_1656) (дата обращения: 11.12.2023).

[2] Иоганн Мориц Хоффманн. URL: https://ru.frwiki.wiki/wiki/Johann_Moritz_Hofmann (дата обращения: 11.12.2023).

1. **Неизвестный гравер.**
Мужской портрет.
XVIII в.
Франция.
Бумага,
резцовая гравюра.
20,5 × 16,5.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля.
Фото: М.М. Фрумгарц





2. **Неизвестный гравер.**
Мужской портрет.
XVIII в.
Франция.
Бумага,
резцовая гравюра.
20,3 × 16,5.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля.
Фото: М.М. Фрумгарц



3. **Место соединения двух гравюр, где на просвет видна филигрань «Голова шута»**.
Фото: М.М. Фрумгарц

Учитывая дату смерти Вейта Ридлина, 1724 год, можно предположить, что оба эти портрета были созданы не ранее 1724 года. На портрете Иоганна Морица Хоффманна указана лишь дата рождения. Скончался этот человек в 1727 году. Поэтому в вопросе датировки произведений предварительно речь может идти о периоде с 1724 по 1727 год.

К сожалению, «омские» портреты не содержат имен рисовальщиков и граверов, их выполнивших. Здесь на помощь приходят аналоги из других музейных собраний. Так, благодаря идентичному портрету Хоффманна из коллекции Британского музея[3], Рейксмузеума[4], Государственного Эрмитажа[5], мы узнаем, что гравюру выполнил нюрнбергский мастер Георг Лихтенштегер (1700–1781) по оригиналу Иоганна Кристофа Филлиша (1692–1742). Последний работал в Ансбахе, был придворным живописцем (как и его отец Иоганн Давид Филлиш), и логично, что в числе портретируемых оказался придворный врач Иоганн Мориц Хоффманн[6]. Творчество Георга Лихтенштегера, кроме портретного искусства, теснейшим образом связано с научной иллюстрацией: им выполнены гравюры для изданий по ботанике, архитектуре[7].

Установить имена художников портрета Ридлина пока не представляется возможным. Но его сравнение с другими гравюрными изображениями героя наталкивают на мысль, что прообразом

[3] Портрет Иоганна Морица Хоффманна // British Museum [сайт]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-9-780 (дата обращения: 10.12.2023).

[4] Портрет Иоганна Морица Хоффманна // The Rijksmuseum [сайт]. URL: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Lichtensteger&p=1&ps=12&st=Objects&ii=10#/RP-P-1913-105,10 (дата обращения: 10.12.2023).

[5] Портрет Иоганна Морица Хоффманна, № 51225009 // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=51481397 (дата обращения: 10.10.2024).

[6] Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Katalog der Graphischen Porträts in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 1500–1850. In 50 Bänden / comp. P. Mortzfeld. Berlin, New York: K.G. Saur, 1986–2008; Fillisch, Johann Christoph (Stecher) // Herzog August Bibliothek [сайт]. URL: https://portraits.hab.de/werk/28148 (дата обращения: 10.10.2024).

[7] Георг Лихтенштегер. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Lichtensteger (дата обращения: 10.10.2024).



4. **Филипп Килиан (1628–1693) по рисунку Иоганна Ульриха Майра (1629–1704**).
Портрет Вейта Ридлина.
Германия, Аугсбург.
Библиотека университета, Лейпциг.
Фото: portraitindex.de

для его создания послужил лист известного аугсбургского гравера Филиппа Килиана (1628–1693) по инвенции Иоганна Ульриха Майра (1629–1704), ученика Рембрандта и Якоба Йорданса, директора художественной академии Аугсбурга (ил. 4).

Этот портрет медальонного типа представлен в собраниях ряда библиотек Германии, Австрии, в коллекции Рейксмузеума с размытой датировкой: 1658–1693[8] либо 1679–1793[9]. Однако портрет был создан к 30-летию Вейта Ридлина, о чем гласит латинская надпись по периметру овальной рамы, замыкающейся гербом: PHYSICUS AUGUSTANUS. AE TATIS XXX. PRAX. IX. VITUS RIEDLINUS ULMENSIS PHILOS. ET MEDIC. DOCTOR. На этом основании изображение может быть датировано 1685–1686 годами. Отсутствие упоминания о членстве в Леопольдине позволяет утверждать, что портрет появился до 1693 года. На пьедестале — восхваляющее посвящение Иоганна Кропа (Кропиуса) (1636–1686), ректора медицинского колледжа Аугсбурга с 1666 года[10]. Вейт Ридлин — декан колледжа с 1682 года. Еще одним косвенным источником для датировки может послужить фамильный герб Ридлина. Он, как и портрет,— важное средство удовлетворения честолюбия, подчеркивающее сословный и общественно значимый статус героя. Сохранился графический портрет отца аугсбургского ученого — Вейта Ридлина-старшего, также врача, на котором герб отсутствует[11]. В связи с этим можно утверждать, что герб получил именно Ридлин-младший. Его мы встретили и в книге для гостей Иоганна Бирманна, аптекаря Аугсбурга (Библиотека герцогини Анны Амалии, Веймар). На развороте справа — автограф Ридлина с датой 7 мая 1685 года, слева — наклеенный оттиск герба[12].

Сравнение «омского» портрета с первоисточником выявляет композиционное сходство: изображение аугсбургского врача помещено в овальную раму на постаменте, аналогичны разворот корпуса, улыбка, парик, положение воротника-рабата и его завязок, направление складок мантии, которые мы видим на этом изображении, повторены в портрете XVIII века. Различие, что объективно, представлено в манере исполнения, обусловленного мастерством художника и предназначением портрета. Произведение Филиппа Килиана (размер 35,6 × 24,6 см) выполнено с характерными для этого гравера лаконичностью и чистотой, моделировкой формы пунктиром, умелой передачей тончайших светотеневых градаций, выверенной пластичной линией, точно и убедительно воспроизводящей мягкие локоны парика, фактуру ткани. Работа неизвестного автора по пластике более схематична и несколько упрощена.

Портрет Килиана стал, вероятно, основой и для другого графического изображения Вейта Ридлина (на данный момент известны только три варианта портретов этого человека). Он создан также неизвестным автором (в зеркальном отображении) и опубликован в трактате Ридлина *«Sanitatis recuperandae causa non solum institutum, Sed & feliciter Dei gratia finitum; Cujus occasione tum morbus Auctoris, & quae circa eundem contigerunt, tum plura alia curiosa & utilia communicantur»* в Аугсбурге в 1702 году[13].

Итак, кто и зачем поместил на один лист два портрета? Учитывая род деятельности изображенных, их статус в научном мире, вероятное место создания (Нюрнберг) и предполагаемое предназначение (книжная иллюстрация), мы обратились к научным изданиям, в том числе Леопольдины, первой трети XVIII века. Электронные базы с оцифрованными изданиями немецких библиотек позволили ответь на поставленный вопрос. Портреты Вейта Ридлина и Иоганна Морица Хоффманна происходят из второго тома *«Acta Physico-Medica Academiae Caesareae Leopoldino-Carolinae Naturae Curiosorum: Exhibentia Ephemerides Sive Observationes Historias Et Experimenta»,* изданного в Нюрнберге весной 1730 года под руководством недавно избранного президента академии Леопольдины Иоганна Якоба Байера (1677–1735)[14].

[8] Филипп Килиан. Портрет Вейта Ридлина в собрании Рейксмузеума. URL: The Rijksmuseum [сайт]. https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=veit+riedlin&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1912-2572,0 (дата обращения 12.10.2024).

[9] Филипп Килиан. Портрет Вейта Ридлина в собрании библиотеки университета Лейпцига // Digitaler Portrait Index [сайт]. URL: https://www.portraitindex.de/documents/obj/33207704 (дата обращения 12.10.2024).

[10] Иоганн Кроп // Stadtlexikon Augsburg [сайт]. URL: https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/crophius/3507 (дата обращения: 10.12.2023).

[11] Иоганн Георг Боденер. Портрет Вейта Ридлина-старшего. 1676–1703 // Digitaler Portrait Index [сайт]. URL: https://www.portraitindex.de/documents/obj/33012036/sbb-006529 (дата обращения: 08.12.2023).

[12] Stammbuch Johann Biermann jun // Digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek [сайт]. URL: https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1281422320/33/LOG_0011/ (дата обращения: 08.12.2023).

[13] Riedlini V. Sanitatis recuperandae causa non solum institutum, Sed & feliciter Dei gratia finitum; Cujus occasione tum morbus Auctoris, & quae circa eundem contigerunt, tum plura alia curiosa & utilia communicantur. Augustae Vindelicorum, 1702. URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/110375/4 (дата обращения: 08.10.2024).

[14] Acta Physico-Medica Academiae Caesareae Leopoldino-Carolinae Naturae Curiosorum: Exhibentia Ephemerides Sive Observationes Historias Et Experimenta. Volumen Secundum. Norimberg, 1730. URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN856709956&PHYSID=PHYS_0008&DMDID=DMDLOG_0001 (дата обращения: 15.10.2024).

Том отпечатан Иоганном Эрнстом Адельбульнером (1665–1737) в типографии, основанной Вольфгангом Морицем Эндтером (1653–1723) и Юлиусом Арнольдом Энгельбрехтом (1678–1729). Оба изображения размещены рядом на развороте и предваряют мемориальные разделы *«Memoria Hoffmaniana» и «Memoria Riedliniana»,* посвященные выдающимся немецким ученым.

Под этим названием научный журнал издавался с 1727 по 1754 год. В поисках имени автора портрета Вейта Ридлина в поле зрения попали граверы, сотрудничавшие с изданием в период с 1727 по 1742 год (1–5 тома): Иоганн Кристоф Дене (16??–1742), Иоганн Бенжамин Брюль (1691–1763), Мартин Тирофф (1704–1759). Однако говорить о возможном их авторстве портрета аугсбургского врача нет оснований.

Выводы

Таким образом, мы можем утверждать, что портреты Вейта Ридлина и Иоганна Морица Хоффманна выполнены в Нюрнберге в 1730 году. Авторами портрета Хоффманна являются Георг Лихтенштегер и Иоганн Кристоф Филлиш. Имя мастера, выполнившего портрет Ридлина, по-прежнему остается неизвестным. Результаты исследования позволят не только максимально полно представить графическую коллекцию в научном каталоге музейного собрания, но и вести с посетителями обстоятельный разговор об «эпохе Робинзона Крузо», о становлении европейской науки в XVII–XVIII веках и о роли художников в этом процессе.

Список источников

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
2. Трошина Т.М. Французский графический портрет XVII века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1992. 23 с.
3. Водо Н.Н. Очерки истории и техники гравюры. Тетрадь 6. Французская гравюра XVIII века. М.: Изобразительное искусство, 1987. 34 с., ил.
4. Ландер И.Г. Репродукционная гравюра и книжная графика в английском искусстве XVIII века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2004. 24 с.
5. Тетермазова З.В. Подражание и отражение. Портретная гравюра в России второй половины XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 304 с., ил.
6. Rozenthal L. La gravure. Paris: H. Laurens, 1909. 472 p.
7. Портреты художников в западноевропейской гравюре XVI–XVIII веков : каталог выставки / Государственный Эрмитаж; сост. Н.К. Масюлионите. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. 240 с., ил.
8. Время Людовика XIV в портретной гравюре Робера Нантейля : каталог выставки / Государственный Эрмитаж; сост. Н.К. Масюлионите. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2022. 192 с.: ил.
9. Немецкая гравюра XV–XVI вв. : каталог выставки / ГМИИ им. А.С. Пушкина; сост. Ч.А. Мезенцева. Л.: Советский художник, 1969. 72 с., ил.
10. Искусство офорта. Избранные листы из собрания гравюрного кабинета Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина : каталог выставки / сост. Е.С. Левитин. М.: Галарт, 2003. 367 с., ил.
11. Медведев М.Ю. Геральдика или истинная наука о гербах. М.: Гербы и флаги, 2008. 144 с., ил.
12. Масюк Т.В. Обзор маркировок производителей бумаги XVI–XIX веков (по материалам фонда русской и зарубежной графики Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля) // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / ред. Ф.М. Буреева. Омск: Топ-Принт, 2016. С. 56–60.

References
1. Vipper, B.R. (1985) *Introduction to the historical study of art.* Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
2. Troshina, T.M. (1992) *French graphic portrait of the 17th century.* Cand. Art. Sci. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
3. Vodo, N.N. (1987) *Essays on the history and techniques of engraving. Notebook 6. French engraving of the 18th century.* Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
4. Lander, I.G. (2004) *Reproduction engraving and book graphics in English art of the 18th century.* Cand. Art. Sci. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
5. Tetermazova, Z.V. (2024) *Imitation and reflection. Portrait engraving in Russia of the second half of the 18th century.* Moscow: New Literary Review. (In Russ.)
6. Rozenthal, L. (1909) *La gravure.* Paris: H. Laurens. (In French)
7. Masyulionite, N.K. (comp.) (2009) *Portraits of artists in Western European engraving of the 16th–18th centuries* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Museum. (In Russ.)
8. Masyulionite, N.K. (comp.) (2022) *The time of Louis XIV in portrait engraving by Robert Nanteuil* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Museum. (In Russ.)
9. Mezentseva, Ch.A. (comp.) (1969) *German engraving of the 15th–16th centuries* [Exhibition catalogue]. Leningrad: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
10. Levitin, E.S. (2003) *The art of etching. Selected sheets from the collection of the engraving cabinet of the Pushkin State Museum of Fine Arts* [Exhibition catalogue]. Moscow: Galart. (In Russ.)
11. Medvedev, M.Y. (2008) *Heraldry or the true science of coats of arms.* Moscow: Gerby i flagi. (In Russ.)
12. Masyuk, T.V. (2016) 'Review of markings of paper manufacturers of the 16th–19th centuries (based on the materials of the Fund of Russian and Foreign Graphics of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel)', in Bureeva, F.M. (ed.) *Collection of scientific articles of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel.* Omsk: Top-Print, pp. 56–60. (In Russ.)

Информация об авторе
Буреева Фарида Мухаматшарыповна, кандидат исторических наук, директор, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, farida@mail.ru.

Information about the author
Farida Mukhamatsharypovna Bureeva, Cand. Sc. (History), Director, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, farida@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 29.10.2024; одобрена после рецензирования 07.11.2024; принята к публикации 08.11.2024.
The article was received by the editorial board on 29 October 2024; approved after reviewing on 07 November 2024; accepted for publication on 08 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 76–91. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 76–91. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.072.5:739.3
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.005

Каминные часы из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля: проблемы изучения и атрибуции



Глазов Игорь Анатольевич

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
igor-glazov@mail.ru

Аннотация. В статье приведены результаты исследования бронзовых каминных часов из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. На основании художественно-стилистического анализа проведена атрибуция произведения декоративно-прикладного искусства. Проанализирована композиция корпуса часов, раскрывающая тему безответной, несчастной любви. Рассмотрены и определены сюжеты бронзовых рельефов, украшающие постамент и стелу часов, бронзовые фигуры, воплотившие образы древнегреческой поэтессы Сафо и ее возлюбленного прекрасного юноши Фаона. Выявлены художественные произведения, ставшие источником для создания представленной в часах композиции. Установлены французские каминные часы разных моделей с аналогичными рельефами, фигурами из музейных собраний, частных коллекций и выставленных на продажу на аукционах. Сравнительный анализ уровня и качества изготовления омских часов и сходных образцов позволил прийти к заключению, что экземпляр из сибирского музея был изготовлен, скорее всего, в России на одном из столичных бронзолитейных предприятий. Изучение часового механизма позволило установить его французское происхождение, а надпись на пружине хода и боя — уточнить датировку: механизм был изготовлен в 1828 году, часы — в конце 1820-х (не ранее 1828 года). Работа с архивными материалами в настоящее время не позволяет определить владельца предмета, но дает основание считать, что изысканный и престижный аксессуар обстановочной бронзы до 1917 года украшал интерьер одного из петербургских особняков или дворцов представителей русской аристократии.

Ключевые слова: каминные часы, золоченая бронза, Сафо, Фаон, декоративно-прикладное искусство, художественно-стилистический анализ, атрибуция, искусствоведческая экспертиза, Омский музей имени М.А. Врубеля

Для цитирования: Глазов И.А. Каминные часы из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля: проблемы изучения и атрибуции // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 76–91. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1136.

© Глазов И.А., 2024

Original article

Mantel clock from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel: problems of study and attribution

Igor A. Glazov

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
igor-glazov@mail.ru

Abstract. The article presents the findings of a study of bronze mantel clocks from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Clocks, named after M.A. Vrubel. On the basis of an artistic and stylistic analysis, the work is attributed to the field of decorative and applied art. The composition of the clock case, which depicts the theme of unrequited and unhappy love, has been subjected to detailed analysis. The subjects of the bronze reliefs decorating the pedestal and stele of the clock, as well as the bronze figures embodying the images of the ancient Greek poetess Sappho and her lover Phaon, were subjected to analysis and determined. The artistic works that inspired the composition depicted in the clock are revealed. French mantel clocks of different models with similar reliefs and figures from museum collections, private collections and those offered for sale at auctions are established. A comparative analysis of the level and quality of manufacture of the Omsk clock and similar samples permitted the conclusion that the specimen from the Siberian museum was most likely produced in Russia at one of the country's capital cities' bronze foundries. The study of the clock mechanism enabled the establishment of its French provenance, while the inscription on the movement and strike spring facilitated the clarification of the dating: the mechanism was manufactured in 1828, with the clock itself dating to the late 1820s (and therefore not earlier than 1828). The examination of archival materials has not yet yielded sufficient evidence to ascertain the ownership of the object. However, the available evidence suggests that this sophisticated and esteemed bronze ornament was a prominent feature of the interior of a Saint Petersburg mansion or palace belonging to the Russian aristocracy until 1917.
Keywords: mantel clock, gilded bronze, Sappho, Phaon, decorative and applied art, artistic and stylistic analysis, attribution, art expertise, Omsk Museum named after M.A. Vrubel

For citation: Glazov, I.A. (2024) 'Mantel clock from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel: problems of study and attribution', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 76–91. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1136. (In Russ.)

Введение

В собрании декоративно-прикладного искусства Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля хранится небольшая коллекция часов, среди которых есть напольные, настенные, каминные, консольные, настольные, каретные и карманные. Наибольший интерес как для специалистов, так и для зрителей представляют интерьерные каминные часы из золоченой бронзы, из золоченой и патинированной бронзы, мрамора, с вставками из фарфора. Преобладающая часть из них включена в постоянную экспозицию музея. Вместе с тем до недавнего времени они не стали предметом научных интересов исследователей и фактически не изучались.

Автором статьи за последние годы атрибутирован и введен в научный оборот ряд музейных экземпляров каминных и консольных часов. Исследование посвящено бронзовым каминным часам из собрания омского музея, считавшимся работой неизвестного мастера и изготовленным в начале XIX века или первой трети XIX столетия во Франции. Статья ставит целью ввести в научный оборот ранее не публиковавшийся предмет декоративно-прикладного искусства и на основании художественно-стилистического анализа провести атрибуцию каминных часов. Изложенные в статье результаты исследования ранее не публиковались и впервые представляют новые сведения.

История поступления и описание каминных часов

В марте 1925 года в Омск в Художественный отдел Западно-Сибирского краевого музея прибыли первые произведения декоративно-прикладного искусства из Ленинградских складов Государственного музейного фонда (ЛО ГМФ). 13 марта 1925 года ящики с коллекциями были вскрыты, осмотрены и составлен акта № 4 приема предметов в омский музей. В сибирский город переданы разнообразнейшие произведения декоративно-прикладного искусства из фарфора, фаянса, стекла, бронзы, серебра, меди, кости, кокоса, созданные мастерами России, Западной Европы, Китая и Японии; мраморная, бронзовая и чугунная скульптура; образцы дворцовой мебели; живописные полотна и акварельные листы. Всего по акту в музей было передано 348 уникальных произведений, которые составляют гордость коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [1].

Среди экспонатов из золоченой бронзы выделялись большие каминные часы, записанные в акте под порядковым номером 110: «Часы золоченой бронзы с двумя фигурами по бокам /Аполлон с лирой и муза/. Нач. XIX в.». Указан источник поступления предмета на Ленинградские склады ГМФ — собрание № 665 и номер по описи — 2293 [1, с. 100, № 110]. Собрание (дело) № 665 — «Вещи с Нарышкинской половины Зимнего дворца» [2].

В архивных документах, связанных с деятельностью ЛО ГМФ, под названиями «Нарышкинская половина Зимнего дворца», «кв. быв. Нарышкиной» с 1919 года фигурирует один из складов [3, л. 19, 20], размещавшийся в помещениях на Пятой запасной половине Зимнего дворца (залы 34–53), занимавшей первый этаж юго-западного ризалита. С 1897 года здесь квартировала, проживая в части комнат, гофмейстерина императрицы Александры Федоровны княгиня Елизавета Алексеевна Нарышкина (1838–1928), «мадам Зизи»[1]. Ее бывшую квартиру и определили под складские помещения, куда свозили произведения искусства от различных владельцев.

В конце 1919 года под склады (в документах их называли Бюро фонда) выделили большие помещения в Ново-Михайловском дворце. При перемещении в новое хранилище вещей из Зимнего дворца (в 1918 году — Дворца искусств) из бывшей квартиры Нарышкиной 4409 номеров по описи обезличили и присвоили единый номер собрания (дела): по реестру — 665 [2, с. 492]. Неизвестно, что стало с первоначальными описями, их обнаружить в архивах пока не удается. Поэтому очень сложно установить бывших владельцев тех или иных произведений искусства.

В 1-й инвентарной книге Художественной галереи Государственного Западно-Сибирского музея, которая велась в 1924–1936 годах, была сделана запись: «№ 356. Часы золоченой бронзы с барельефами с двумя фигурами по бокам Аполлон с лирой и музы. Выс. = 65 см. основ. 58 × 19. Начало XIX в.». В графе «примечание» дописано карандашом: «У Аполлона лиры нет» [4, с. 179–182], без указания даты, когда ее не стало и что произошло. Очевидно, она была утрачена в период со второй половины 1920-х по середину 1930-х годов.

До настоящего времени часы не стали предметом научных исследований, вместе с тем они находятся в постоянной экспозиции западноевропейского искусства, а также были востребованы в выставочных проектах: «Старинные часы, бронза, мебель» (1976); «Предметы убранства русского интерьера» (1983); «Старые мастера» (1988); «Бессмертная слава России» (2012). Их воспроизведение можно увидеть на цветной вклейке в сборнике «Заветная нить поиска», изданном в 1988 году, с подписью к иллюстрации: «Часы “Аполлон и муза”. Франция. Первая треть XIX века» [5, фото между с. 96–97].

Рассмотрим подробнее каминные часы из золоченой бронзы (инв. № П-17, ил. 1). Прямоугольный пьедестал с выступом на четырех ножках украшен побегами и листьями аканта с цветочными розетками. На его фронтальной стороне в три прямоугольных выреза вставлены и закреплены с оборота бронзовые пластины с рельефными композициями, связанные темой любви. На левом рельефе изображена сидящая под деревом Венера у алтаря с венком в правой руке, левая — с вытянутым указательным пальцем — поднята

[1] Несин В.Н. Зимний дворец в царствование последнего императора Николая II (1894–1917). СПб.: Нева, Летний сад, 1999. 219 с.; Нарышкина (урожд. княжна Куракина) Елизавета Алексеевна, см.: Нарышкина Е.А. Мои воспоминания. Под властью трех царей / сост. Е.В. Дружинина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 685 с.

1. По учетным данным музея: **Часы.**
Начало XIX в.
Бронза.
65 × 58 × 19.
Поступление
из Ленинградского
отделения
Государственного
музейного фонда
в 1925 г.
(Собрание № 665).
ООМИИ им. М.А. Врубеля.
П-17

По публикации
изображения
в «Заветная нить поиска»:
Часы «Аполлон и муза».
1-я треть XIX в.
Франция.
Бронза.

По результатам
исследования:
Часы каминные.
Конец 1820-х
(не ранее 1828 г.).
Россия (?).
Бронза; литье, чеканка,
золочение.
63,8 × 58 × 19,5.
Поступление
из Ленинградского
отделения
Государственного
музейного фонда в 1925 г.
Происходят из Собрания
(Дело) № 665 – «Вещи
с Нарышкинской
половины Зимнего
дворца». Фотография:
М.М. Фрумгарц



вверх. Она напутствует Амура, стоящего перед ней на коленях со сложенными перед собой руками. Позади него лежит лук с пустым колчаном. На алтаре Венеры изображено пылающее сердце, символизирующее сгорающую безответную любовь.

На правом рельефе в обрамлении ленты изображены летящие Амур и Психея в образе детей. Амур в одной руке держит горящий факел, которым зажигает пламя любви женского сердца, в другой — стрелу, которой поражает мужское сердце. Психея правой рукой обнимает Амура, в левой держит чашу с нектаром, на краю которой сидит бабочка. Перед ними — куст роз, позади дерево и еще одна бабочка, летящая к ним. Сюжет можно определить как аллегорию настоящей и верной любви: чтобы сохранить нежное и пылкое чувство, необходимо о нем заботиться, поддерживать и подпитывать.

На центральной пластине запечатлена опечаленная девушка, которая сидит, держа в левой руке поводок присевшей рядом и касающейся лапой ее ноги собаки, символизирующей верность. Девушку обнимает аллегория Надежды, представленная в образе опирающейся на якорь молодой женщины с крыльями. Позади нее стоит высокая корзина с цветами. Очевидно, значение этой композиции: покинутую Любовь не оставляют Надежда и Верность, вселяя веру в настоящее и крепкое чувство.

В центре постамента установлена высокая стела, состоящая из нескольких элементов. Верхняя часть полуциркульного завершения украшена рельефом, изображающим следующую сцену: женская фигура сидит с поникшей головой, руки безвольно опущены, рядом на полу заметен фрагмент, вероятно, лежащего цветка. Напротив нее стоит Амур, опираясь на лук, рядом лежит колчан. Его пристальный взгляд прикован к девушке. Впечатление, что сцена полностью не вошла в формат накладки и как будто обрезана по нижнему краю. Верх стелы отделен от средней части карнизом, декорированным по нижнему краю поясом из ов. Средняя прямоугольная часть по бокам обрамлена накладными длинными узкими листьями аканта. В нее помещен механизм с циферблатом, под которым находится бронзовая пластина с двумя амурами, держащими над огнем жертвенника бабочку. Бабочка — многогранный символ, она олицетворяет, с одной стороны, душу, с другой — легкомысленность, беззаботность и непостоянство. Подвергаясь наказанию огнем, бабочка очищается и перерождается в пламени любви.

Нижняя часть стелы украшена гротом из ракушек, встроенным в полукруглую нишу со ступенькой, по которой стекает вниз, на пьедестал, небольшой поток воды. Горизонтальная пластина-полочка пьедестала стилизована под дно ручья с водными растениями и раковинами моллюсков.

По бокам от стелы находятся сидящие фигуры девушки и юноши, развернувшиеся вполоборота к зрителю и смотрящие друг на друга. Девушка изображена с обнаженной грудью, в длинном хитоне, на голове — венок из роз. В правой руке она держит свиток, опущенная левая сжимает заостренный стержень, служащий инструментом для письма,— стилос. Юноша изображен с повязанной на голове лентой и накидкой, перекинутой через плечо и обернутой вокруг ног. В руках он держал лиру, от которой сохранилась только резьбовая шпилька для ее крепления на бедре. Нижние края одежды фигур подвернуты, чтобы их не замочила вода, неспешно журчащая под ногами.

Если в образе девушки еще можно увидеть музу, как отмечено в музейной документации, поскольку в ее руках свиток и стилос — атрибуты, свойственные Каллиопе (хотя ее облик — обнаженная грудь, венок из роз на голове — не соответствует музе эпической поэзии, философии и науки), то в фигуре совсем юного молодого человека сложно разглядеть черты величественного бога Аполлона. Наличие лиры не может быть основным критерием при определении мифологического персонажа.

Циферблат бронзовый, с разметкой, нанесенной римскими черными цифрами, обозначающими часы, и минутной шкалой из коротких рисок. Его середина декорирована чеканным орнаментом с резервом для подписи мастера внизу. Однако сама подпись отсутствует. Оригинальные стрелки были утрачены и заменены более поздними.

Часовой механизм французский, промышленного производства, представляет собой пружинный двигатель с двумя заводными барабанами хода и боя; спуск анкерный крючковый, маятник на нитевом подвесе. Колокольный бой часа и получаса был со счетом на диске. Механизм имеет значительные утраты деталей, среди них: колокол боя, счетный диск, детали, связанные с запуском боя, регулировки. На внешней платине механизма в средней части слева у края выбиты цифры 638. На подциферблатной платине справа в средней части буквы — LG, рядом те же цифры — 638. Буквы могут быть инициалами мастера, изготовившего эбаш (фр. *ebauche*) — базовый, незавершенный, представленный в виде заготовки механизм.

Иконографические заимствования

Полностью аналогичные экземпляры часов выявить не удалось. Поиск позволил определить, что в предмете из омского музея присутствуют элементы и мотивы нескольких моделей каминных французских часов.

Так, форма пьедестала и принцип компоновки пластин с рельефами в проемы на его лицевой стороне имеют сходство, например,



2. **Каминные часы**.
Франция.
Позолоченная бронза,
вороненая сталь.
47 × 23,8 × 15,1.
Британская королевская
коллекция
(The Royal Collection),
RCIN 2837

с пьедесталом популярной модели каминных часов «Венера и Марс», созданной в воске скульптором Этьеном Брюне (*Etienne Brunet*, работал с 1780-х по 1801 г.) и впервые экспонировавшейся в парижском Салоне в 1801 году. Затем модель принадлежала одному из ведущих бронзолитейных предприятий Парижа начала XIX века «Дюпор и Сын» (фр. *Dupor & Fils*), но ни один экземпляр так и не был изготовлен. В итоге только с 1813 года часы «Венера и Марс» стал выпускать новый обладатель данной модели — бронзолитейная фирма Пьера-Виктора Ледюра (фр. *Pierre-Victor Ledura*, 1783–1840). Помимо Франции, он поставлял бронзу в Испанию, Германию, а также в Россию. Изделия фабрики Ледюра имелись во всех императорских дворцах и во многих особняках столичной аристократии [6, с. 120–121, кат. 63]. Экземпляры каминных часов «Марс и Венера» хранятся в фондах Государственного музея-заповедника «Павловск», в Юсуповском дворце на Мойке в Санкт-Петербурге (Дворец культуры работников просвещения), в частной коллекции М.Ю. Карисалова (Санкт-Петербург) [7, с. 89–91, кат. 67].

Полный аналог рельефа, расположенного вверху стелы над циферблатом омского экземпляра, встречается на французской модели небольших часов, выполненной в форме прямоугольной стелы с полуциркульным завершением, выпускавшейся в 1820-е годы (ил. 2). Часы хранятся в Британской королевской коллекции (англ. *The Royal Collection*, Лондон) и имеют следующее описание: «Каминные часы. Франция. Позолоченная бронза, вороненая сталь. Размеры: 47 × 23,8 × 15,1 см. RCIN 2837»[2]. Аналогичный экземпляр выставлялся на сайте интернет-аукциона Виолити: «Часы. Период 20–30 годов XIX века. Бронза. Золочение. Высота 36 см»[3].

Эта модель часов декорирована рельефами, источником для которых послужили парные работы Пьера Поля Прюдона (фр. *Pierre Paul Prud'hon*, 1758–1823), созданные в 1793 году. Над циферблатом — сюжет, сделанный с рисунка П.П. Прюдона «Бессердечный смеется над пролитыми слезами, которые сам вызывает» (фр. *Le cruel rit des pleurs qu'il fait verser*), что хранится в Художественном музее Фогга (англ. *Fogg Art Museum*) из комплекса Гарвардских художественных музеев (англ. *Harvard Art Museums*, США)[4]. Также известна графическая работа (эстамп) с тождественным названием, выполненная около 1793 года гравером Жаком-Луи Копиа (фр. *Jacques-Louis Copia*, 1764–1799) с рисунка П.П. Прюдона, хранящаяся в отделе эстампов и фотографий Национальной библиотеки Франции (фр. *Bibliothèque nationale de France (BNF)*, Париж)[5]. Под циферблатом — сюжет «Любовь — чулан рассудка» (*L'Amour réduit à la raison*), по всей видимости, выполненный с эстампа

[2] Mantel clock. France // The Royal Collection [сайт].
URL: https://www.rct.uk/collection/search#/53/collection/2837/mantel-clock (дата обращения: 27.06.2023).

[3] Часы. Период 20–30-х годов XIX века // Violity [сайт].
URL: https://violity.com/ua/112112978-chasy-period-20-30-godov-19-go-veka-bronza-zolochenie-vysota-36-sm
(дата обращения: 2021).

[4] 1943.889: The cruel one laughs at the tears which it causes to be shed. Drawings. Pierre Paul Prud'hon. Original language title: "Le cruel rit des pleurs qu'il fait verser". Harvard Art Museums, Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop // Harvard Art Museums [сайт]. URL: https://harvardartmuseums.org/collections/object/296880?position=9&context=person&id=28171
(дата обращения: 22.08.2024).

[5] Le Cruel rit des Pleurs qu'il fait verser : [estampe] / PP. Prudhon inv.; Copia sculp. // Bibliothèque nationale de France [сайт].
URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525158402/f1.item.r=Prud'hon%20Pierre%20Paul.zoom#
(дата обращения: 22.08.2024).



3. **Ж.-Л. Копиа с картины Пьера Полья Прюдона «Le cruel rit des pleurs qu'il fait verser»**. 1793. Франция. Офорт, резец. 24,9 × 32,5. Отдел эстампов и фотографий, Национальная библиотека Франции, Париж (Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie)

гравера Жака-Луи Копиа с рисунка П.П. Прюдона, также из собрания Национальной библиотеки Франции в Париже (BNF), отдел эстампов и фотографий[6].

Интересующее нас произведение П.П. Прюдона «Бессердечный смеется над пролитыми слезами, которые сам вызывает» имеет и другое название — «Страсть смеется над спящей любовью» (фр. *Le désir rit de l'amour endormi*). Работа с таким названием, выполненная в 1893 году на тонированной бумаге черным и белым мелом, хранится в Библиотеке и музее П. Моргана (*Morgan Library & Museum*, Нью-Йорк, ил. 3). На ней изображен Амур, опирающийся на лук, символизирующий страсть, в то время как Любовь, представленная в виде спящей девушки с выпавшей розой из опущенной руки, безответна[7]. Таким образом, становится понятен смысл сюжета рельефа на омских часах.

[6] Pierre Paul Prud'hon. Copia, Jacques-Louis graveur "L'Amour réduit à la raison" // Bibliothèque nationale de France [сайт]. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100202916 (дата обращения: 22.08.2024).

[7] Жестокий смеется над причиненными им слезами (Амур смеется над любовью). Пьер Поль Прюдон. Библиотека П. Морган, Нью-Йорк // Art-Portal: мировая художественная культура [сайт]. URL: https://art.biblioclub.ru/picture_36598_jestokiy_smeetsya_nad_prichinennyimi_im_slezami_amur_smeetsya_nad_lyubovyu_/ (дата обращения: 22.08.2024); Pierre-Paul Prud'hon, "Le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser" // The Morgan Library & Museum [сайт]. URL: https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/drawings/download/110011v_0001.jpg (дата обращения: 22.08.2024).



4. **Часы золоченой бронзы представляют Венеру и Амура**.
Период Реставрации (1814–1830).
Размеры: 58 × 44 × 16.
Лот 120.
Антикварная галерея Piasa, Париж, 2015 г.

В начале XIX века с успехом тиражировалась ампирная модель часов из золоченой бронзы со скульптурной композицией, выполненная по этому же произведению П.П. Прюдона. Один из экземпляров с подписью известного бронзовщика Клода Галля (*Claude Galle*, 1759–1815), датированный около 1810 года, выставлялся на продажу аукционным домом Кристис (*Christie's*) в 2005 году[8].

Другая модель французских часов, использованная для создания омского образца, воплощает тему настоящей и верной любви (ил. 4). Один из экземпляров этой модели был выставлен на продажу в Париже аукционным домом Piasa в 2015 году. В аннотации было указано: «Часы золоченой бронзы представляют Венеру и Амура с фонтаном любви и деревом, на котором написано: "Je meurs ou je m'attache"; основание украшено рельефным

[8] An Empire ormolu striking mantel clock, the dial signed Galle, circa 1810 // Sotheby's [сайт]. URL: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/doha-paris-un-decor-princier/an-empire-ormolu-striking-mantel-clock-the-dial (дата обращения: 12.09.2024).



5. **Граверы К.-Ф. Фортье, Ж.-П. Симон и М. Диссар с живописной картины Ж.-Б. Малле «La Constante Amitié»**. 1800-е. Франция. 50 × 61. Отдел эстампов и фотографий, Национальная библиотека Франции, Париж (Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie)

фризом, представляющим сюжеты Верная (Преданная) Любовь, Непостоянная (Изменчивая) Любовь, Раскаивающаяся Любовь. Период реставрации Бурбонов (1814–1830 гг.). Размеры: 58 × 44 × 16 cm»[9]. Насколько эти названия соответствуют представленным сценам, сказать сложно, их прототип изображения установить не удалось.

Всего выявлено шесть образцов данной модели часов, тиражировавшейся во Франции в 1820-е годы. Все они выставлялись для продажи на аукционах. Три из них имеют подписи на циферблате. Одни подписаны: *Courelet à Lille*. Часовщик по фамилии Куреле работал во французском городе Лиль[10]. Другие французские часы золоченой бронзы периода позднего ампира (55 × 43,5 × 15,5 см) подписаны на циферблате, очевидно, представителем династии часовщиков мастером Робийаром (Robillard), работавшим на ул. Monnaie. Их размер: 55 × 43,5 × 15,5 см[11]. Тарди в справочнике французских часовщиков указывает нескольких мастеров с фамилией Робийар, работавших в Париже на протяжении 30 лет с 1850 года [8, p. 572].

[9] Pendule en bronze doré représentant Vénus et l'Amour, avec la fontaine de l'Amour et un arbre // Piasa.fr [сайт]. URL: https://www.piasa.fr/en/products/pendule-en-bronze-dor-repr-sentant-v-nus-et-l-amour-avec-la-fontaine-de-l-amour-et-un-arbre-sur-lequel-est-inscrit-je-meur_1516628922_5a65ebbad4b0a (дата обращения: 25.08.2024).

[10] Belle pendule de COURELET à Lille. Lot № 30. Аукционный дом Mercier & Cie. Lille // La Gazette Drouot [сайт]. URL: https://www.gazette-drouot.com/lots/857583-belle-pendule-de-courelet--- (дата обращения: 27.08.2024).

[11] Importante pendule en bronze doré figurant… Лот 228. Парижский аукционный дом Métayer-Mermoz. 2023 г. // Métayer-Mermoz: Maison de ventes aux enchères [сайт]. URL: https://www.metayer-auction.com/lot/102180/11094149-importante-pendule-en-bronze-dore-figurant-une-femme (дата обращения: 27.08.2024).



6. **Рельеф фриза постамента. Часы золоченой бронзы представляют Венеру и Амура**.
Период Реставрации.
Лот 120.
Антикварная галерея Piasa, Paris, 2015 г.

7. **Рельефы фриза постамента. Часы каминные**.
Конец 1820-х (не ранее 1828 г.).
Россия (?).
Бронза; литье, чеканка, золочение.
63,8 × 58 × 19,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
П-17. Фото: М.М. Фрумгарц

Третий экземпляр из золоченой и патинированной бронзы выставлялся на продажу в 2008 году в аукционной галерее Фонтейна (англ. *Fontaine's Auction Gallery*, Питсфилд, США). На циферблате выведена подпись: *Picnot Père à Paris*[12]. Пино-отец (фр. *Picnot Père*) — парижский бронзовщик Жан-Никола Пино (фр. *Jeana-Nicolas Picnot*, 1761–1824 (?)), работал в 1800–1820-е годы. С начала 1810-х его предприятие находилось по адресу: Fosses Montmartre, 10 [7, с. 152]. Только ножки постамента этого экземпляра напоминают опоры омского образца со стеблями аканта и цветочными розетками. У всех остальных пяти образцов этой модели часов они шаровидной формы.

Таким образом, на сегодняшний день можно утверждать, что данная модель часов в 1820-х годах входила в ассортимент изделий бронзовщика Ж.-Н. Пино (Пино-отца). Тиражировалась ли она другими производителями, выявить не удалось.

Еще два экземпляра из позолоченной бронзы без подписей выставлялись на продажу коммерческой компанией для стран Востока и в антикварных салонах во Франции и России (один из них — дважды)[13].

Необходимо более подробно рассмотреть эту модель часов со скульптурной группой. Женская фигура сидит слева от стелы, обнимая дерево, по которому вьется плющ. В средней части

[12] Fontaine's Auction Gallery [сайт]. URL: https://www.fontainesauction.com (дата обращения: 22.08.2024).

[13] Прекрасные часы из золоченой бронзы. Франция. В стиле ампир начала – середины XIX в. // Компания электронной коммерции для стран Востока «Tmall Taobao Overseas» [сайт]. URL: https://www.taobao.com/list/item/731611940454.htm?spm=a21wu.10013406.taglist-content.52.3a9816b8axTkvH (дата обращения: 25.08.2024). Часы из позолоченной бронзы с фигурами Венеры и Купидона (эпоха Реставрации, XIX в.) выставлялись на продажу дважды: во Франции в антикварном магазине Philippe Cote Antiquites (Pendule en bronze doré XIX // Philippe Cote Antiquites [сайт]. URL: http://www.antiquites-en-france.com/item/113246/ (дата обращения: 25.08.2024)) и в России в Санкт-Петербурге под названием «Венера и Купидон» (Часы «Венера и Купидон» эпохи Реставрации, XIX в. Лот № 6862 // AntiqMall: гипермаркет антиквариата [сайт]. URL: https://antiqmall.ru/lot/6862 (дата обращения: 25.082024)).

ствола дерева надпись: *Je meurs ou je m'attache* (фр. «Я умру с тем, к кому привязалась»). Фраза связана с символикой плюща — воплощения верности, любви и дружбы[14]. Справа, опираясь на стелу, за девушкой наблюдает Амур с венком в левой руке.

Изобразительным источником для композиции данных часов послужило произведение Жана-Батиста Малле (фр. *Jean-Baptiste Mallet*, 1759–1835) «Верная дружба» (фр. *La Constante Amitié*, начало 1800-х), ставшее настолько популярным и востребованным, что его неоднократно копировали и воспроизводили в живописи и графике (ил. 5).

Графическая работа (офорт) начала XIX века, выполненная граверами Клодом-Франсуа Фортье (фр. *Claude-François Fortier*, 1775–1835), Жаном-Пьером Симоном (фр. *Jean-Pierre Simon*, 1764–1813) и Мишелем Диссаром (фр. *Michel Dissart*, 1783–1837) с живописной картины Жана-Батиста Малле, хранится в отделе эстампов и фотографий Национальной библиотеки Франции в Париже (BNF)[15]. Успешный сюжет был воплощен по крайней мере в трех вариантах французских бронзовых каминных часов. И если в описанной модели часов сюжет был несколько изменен — отсутствует изображение собаки возле женской фигуры, обнимающей дерево, то в двух других он следует живописному первоисточнику. Одна из них представляет часы 1820-х годов под названием «Аллегория верности» в форме стелы из золоченой бронзы с рельефом под циферблатом[16]. Другая модель — часы с таким же названием «Аллегория верности» 1830-х годов со скульптурной группой из золоченой и патинированной бронзы: сидящая женская фигура, обнявшая дерево, с собакой у ее ног. Постамент облицован малахитом [9, с. 97, кат. № 74]. Авторы всех трех вариантов неизвестны.

Возвращаясь к рассматриваемой модели французских часов на тему сюжета Ж.-Б. Малле «Верная дружба», сравним их оформление и уровень изготовления с экземпляром, хранящимся в омском музее. Составная высокая стела с часовым механизмом, установленная на пьедестал со смещением вправо, имеет аналогичное оформление средней части, как и на омских часах, отсутствуют лишь листья аканта по боковым граням. Верхний барельеф с полуциркульным завершением содержит иной сюжет: в обрамлении лавровых веточек на колчане с луком и цветами лежит Амур, обнявший прильнувшую к нему собаку, что символизирует единение любви и верности. В нижней части стелы в гроте искусно воплощены в бронзе водяные струи небольшого фонтана или источника. Эта деталь отсутствует на омских часах. Прямоугольный постамент с выступом декорирован с лицевой стороны большим цельным рельефом, на котором изображены аналогичные омским три сцены на тему любви. Каждая из них визуально отделена от последующей изображением дерева, являющимся неотъемлемым составляющим композиционного решения всего рельефа (ил. 6).

При изготовлении часов из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля эта длинная прямоугольная пластина с рельефами была разделена на три самостоятельных и при монтаже небольшие их участки оказались перекрыты (ил. 7). Мастер был вынужден так поступить, пожертвовав некоторыми деталями изображения, из-за увеличения длины пьедестала, что понадобилось для размещения справа еще одной сидящей фигуры юноши. При этом были потеряны некоторые смысловые акценты сцен рельефа. Так, в центральном сюжете с аллегорией Любви, Верности и Надежды запечатлен венок, висящий на сучке дерева. На омских часах он фактически не виден, его, можно сказать, нет вследствие изменения порядка расположения сценок — крайние поменяли местами, а также иного решения монтажа пластин, что привело к утрате его символики в общем смысловом контексте. Судя по всему, в оригинальной версии французских часов представлен венок, сплетенный из ветвей мирта, являющегося у римлян символом брака (он покрывал голову жениха и невесты во время свадьбы). Венок имеет важное значение в представленной теме часов и изображен трижды: в руке Амура, выглядывающего из-за стелы, на дереве центрального рельефа и в руке Венеры, которая вручает его Амуру на правом рельефе постамента. Следует отметить, что на этом же рельефе французских часов на алтаре возле Венеры изображены два пылающих сердца, символизирующие взаимную любовь, а на омском экземпляре на этом алтаре мы видим одно горящее сердце, символизирующее сгорающую безответную любовь.

Именно эта модель часов, воплощающая тему настоящей и верной любви, была взята за основу при проектировании нового часового корпуса, результат которого воплотился в образце, находящемся в омском музее.

[14] Плющ // Королев К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: ЭКСМО, 2003. С. 135.

[15] Fig. 1. Fortier, Simon, and Dissart, after Jean-Baptiste Mallet, La Constante Amitié (Steadfast Friendship), early 1800s. Etching and stipple. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. RISD Museum. Gabbareli, Jamie Kat. 57 // RISD Museum [сайт]. URL: https://publications.risdmuseum.org/drawing-closer-four-hundred-years-drawing-risd-museum/cat-57-attributed-jean-jacques-karpff-called (дата обращения 10. 06. 2024).

[16] Pendule borne en bronze doré représentant l'allégorie de la fidélité. Travail début XIXème // Havas Antiquités et Composite Web [сайт]. URL: https://www.havas-antiquites.com/fr/archives/144-pendule-borgne-en-bronze-dore-allegorie-de-la-fidelite-debut-xixeme-siecle.html (дата обращения: 12. 09. 2024).



8. **Часы. Черно-белое изображение каминных часов**. Копия. Частное собрание.

На всех французских часах представленной модели качество отливки и чеканки рельефной пластины пьедестала — одного уровня. При их сравнении с аналогичными рельефами омских часов отличия видны практически во всех элементах. Уровень исполнения рельефов, пластика фигур французских образцов значительно выше, проработка деталей более тонкая и изящная по сравнению с выполнением соответствующих элементов омского экземпляра. Качество отливки, тончайшая чеканка, подробная и качественная проработка лиц персонажей (нос, щеки и т.д.), локонов и завитков их волос (особенно Амура), пальцев фигур, деталей одежды (особенно кромка по ее краю), а также травы и цветов, лепестков роз, деревьев и листьев, крыльев Амура, Психеи и Надежды, плетеной корзины с цветами. Заметно отличается пластика тела собаки, детали оформления якоря в руках Надежды и т.д. Разная манера чеканки общего фона сцен.

Выявленные различия в мастерстве исполнения позволяют на данном этапе изучения предполагать, что часы, хранящиеся в омском музее, были изготовлены в России в одной из столичных мастерских, где следовали французским образцам, тиражируя их вариации. Если всё же это французская работа, что кажется сомнительным, то можно высказать только одно соображение. Разные модели часов, их детали после смерти владельцев и производителей в результате распродажи или по завещанию попадали к новому обладателю в другую бронзолитейную мастерскую, что позволяло их использовать для создания новых вариаций. Интересно, что бронзолитейное предприятие вместе с моделями часов, выпускавшихся Жаном-Никола Пино (Пино-отцом) после его смерти, перешли к его сыну Александру Пино, известному как Пино-младший, который продолжил бизнес отца [7, с. 152]. В конце 1820-х годов на смену мастерам, сформировавшимся и трудившимся еще в период Директории, Консульства и Империи, пришли бронзолитейщики, уровень мастерства которых в большинстве случаев уступал виртуозности и безупречности исполнения, свойственным предыдущему поколению.



9. **Неизвестный художник. Сапфо и Амур**.
Около 1800.
Копия с оригинала: Анжелика Кауфман «Сапфо, вдохновленная любовью».
1775.
Холст, масло.
63 × 49.
Национальная галерея, Берлин. Ident. Nr. A II 1039



10. **Надпись, процарапанная иглой на пружине: «1828». Часы каминные**.
Конец 1820-х
(не ранее 1828 г.).
Россия (?).
Бронза; литье, чеканка, золочение.
63,8 × 58 × 19,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
П-17. Фото: И.А. Глазов

Скульптурная композиция

Совсем недавно в распоряжении автора появилось черно-белое изображение каминных часов из золоченой и патинированной бронзы (ил. 8), конца XVIII века – 1800-х годов, с фигурами юноши и девушки, сидящими с вытянутыми ногами на ступенчатом пьедестале. В центре между фигурами — стела с часовым механизмом, на которую водружена большая ваза. В руках у девушки музыкальный треугольник (фр. *triangle*) и стержень. Фигуры цельнолитые, высокого уровня моделировки и проработки, аналогичные скульптурам юноши и девушки на омских часах и ставшие источником для их изготовления. Безусловно, именно они послужили моделью для более поздних вариантов и были воплощены в иных образах, отвечающих требованиям нового времени. Для претворения в жизнь замысла мастером при сохранении облика прототипов были отдельно отлиты ноги и руки фигур, что позволило придать им нужное положение, а также вложить в руки новые атрибуты: девушке — свиток, оставив стержень, который стал в новой интерпретации стилосом, юноше — лиру. На месте соединения рук на плечах фигур появились декоративные манжеты-браслеты, ноги соединены по нижнему краю измененных драпировок одежды.

На сегодняшний день требуется более детальное и всестороннее изучение выявленного экземпляра часов. Необходимо установить наличие аналогичных образцов, время тиражирования данной модели.

Часы из собрания Музея имени М.А. Врубеля не являются продуктом слепого копирования уже имеющихся образцов: проведена довольно значительная, продуманная и по-своему творческая переработка нескольких моделей часов, позволившая получить новую модель, в которой скульптурная композиция, сюжеты рельефов и накладок были подчинены одной теме — как представляется, теме неразделенной, несчастной любви. В связи с этим остается достаточно

непростой задачей определение образов (персонажей), воплощенных в фигурах девушки и юноши. Можно предположить, что женский персонаж больше всего соответствует древнегреческой поэтессе, представительнице любовной лирики Сафо (Сапфо). Она изображалась с лирой или со свитком в руках, отождествлялась с музой любовной поэзии Эрато, которая могла изображаться с лирой, тамбурином, виолой и реже — музыкальным треугольником. Существует предание о любви поэтессы к паромщику (лодочнику) из Митилены — юноше Фаону, отказавшему ей во взаимности, отчего она бросилась в море с Левкадской скалы. Сюжет об истории любви между древнегреческой поэтессой Сафо и юным Фаоном, одаренным богиней Афродитой неувядаемой молодостью и пленительной красотой, был очень популярным. Вместе с тем не сложилось устоявшейся традиции изображения Фаона, нет характерных атрибутов, присущих данному персонажу древнегреческой мифологии.

Известно несколько экземпляров большой модели каминных часов «Сафо и Фаон» со сложным ступенчатым и в одном случае двойным мраморным основанием, которое покоится на лежащих бронзовых фигурках леопардов. Композиция часов с двумя восседающими по сторонам от установленного в центре механизма с циферблатом золочеными или патинированными фигурами древнегреческой поэтессы Сафо, играющей на лире, и красивого юноши Фаона, музицирующего на духовом древнегреческом инструменте авлосе. Время их изготовления определяют в границах 1785–1790 годов [10, с. 121, 123, ил. на с. 121]. На известной картине французского художника Жака Луи Давида (*Jacques-Louis David*, 1748–1825) «Сафо и Фаон», написанной в 1809 году по заказу князя Н.Б. Юсупова (1750–1831) и хранящейся в Государственном Эрмитаже, Фаон представлен с предметами вооружения: луком и копьем.

Поэтому можно предположить, что на омских часах изображен юноша Фаон. Окончательно нельзя исключать вариант, что представленные в часах фигуры не имеют четкой персонификации. Возможно, дальнейшее исследование позволит окончательно определить героев.

Время производства часов из омского музея укладывается в 1820-е годы, скорее в их вторую половину. В процессе изучения часового механизма на пружине хода и боя были выявлены процарапанные неразборчивые надписи с датой, сделанные пружинным мастером: «1828» (ил. 10). Таким образом, дату изготовления часов можно определять как 1828 год или, в крайнем случае, концом 1820-х годов.

Выводы

Подводя итоги, можно констатировать: в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля хранятся каминные часы, очевидно с фигурами Сафо и Фаона, изготовленные в конце 1820-х годов (не ранее 1828 года) предположительно на одном из столичных бронзолитейных предприятий России. Данный вопрос требует дополнительной проработки. Художественная композиция часов раскрывает тему безответной, несчастной любви. Нельзя исключать участия в создании и появлении данного образца заказчика, отличавшегося своеобразием предпочтений,— мастер мог исполнять и следовать пожеланиям будущего владельца часов. Следует отметить оригинальность и художественную ценность этого произведения. До 1917 года часы принадлежали представителю русской аристократии и украшали интерьер одного из петербургских особняков или дворцов.

Список источников

1. Исторический архив Омской области (ГИАОО). Ф. Р-1076. Оп. 1. Д. 29. Акт поступления № 4 от 13 марта 1925 г. С. 91–105.
2. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. IV. Оп. 1. Д. 665.
3. Российский государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ). Ф. 36. Оп. 1. Д. 397.
4. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Отдел учета. Инвентарная книга Художественной галереи Гос Зап Сиб музея с № 1 по № 882. Книга 1-я. 1924–1936 гг.
5. Заветная нить поиска. Рассказы об Омском музее изобразительных искусств, истории его создания и некоторых произведениях из его коллекций живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства / авт. предисл. А.М. Скрягин. Омск: Книжное издательство, 1988. 128 с.
6. Мельникова О.Н. Французские часы XVIII–XIX веков из собрания Исторического музея и частных коллекций. М.: Государственный исторический музей, 2012. 320 с.
7. Баженова О.К. Павловск. Полный каталог коллекций. Т. 10. Металл. Бронза. Вып. 1. Часы каминные, настольные и настенные. СПб.: Павловск, 2011. 167 с.

8. Tardy (Lengellé H.-G.). Dictionnaire des Horlogers Français. Paris: Tardy, 1971. 774 p.
9. Стругова О.Б. Время ампира: к 200-летию Отечественной войны 1812 года. М.: Издательский дом Руденцовых, 2012. 119 с., ил.
10. Сычёв И. Часы каминные с фигурой Сафо // Звезда Ренессанса. 2007. № 4. С. 121–125.

References

1. *Historical Archives of the Omsk Region (GIAOO)*, coll. R-1076, aids 1, fol. 29. Receipt Certificate No. 4 of March 13, 1925, pp. 91–105. (In Russ.)
2. *Hermtage Museum Archive*, coll. IV, aids 1, fol. 665. (In Russ.)
3. *Russian State Archive of Literature and Art of Saint. Petersburg* (TsGALI), coll. 36, aids 1, fol. 397. (In Russ.)
4. *Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel*, Accounting Department. Inventory book of the "Art Gallery of the State Western Siberian Museum from No. 1 to No. 882". Book 1. 1924–1936.
5. Skryagin, A.M. et al. (1988) *The cherished thread of the search. Stories about the Omsk Museum of Fine Arts, the history of its creation and some works from its collections of paintings, graphics, sculpture, decorative and applied arts.* Omsk: Knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
6. Melnikova, O.N. (2012) *French clocks of the 18th–19th centuries from the collection of the Historical Museum and private collections.* Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
7. Bazhenova, O.K. (2011) *Pavlovsk. Complete catalogue of collections. Vol. 10. Metal. Bronze. Issue 1. Mantel, table and wall clocks.* Saint Petersburg: Pavlovsk. (In Russ.)
8. Tardy (Lengellé, H.-G.) (1971) *Dictionnaire des Horlogers Français.* Paris: Tardy. (In Russ.)
9. Strugova, O.B. (2012) *The Time of Empire: for the 200th anniversary of the Patriotic War of 1812.* Moscow: Rudentsovs Publ. (In Russ.)
10. Sychev, I. (2007) 'Mantel clock with a figure of Sappho', *Zvezda Renessansa = Renaissance Star,* (4), pp. 121–125. (In Russ.)

Информация об авторе

Глазов Игорь Анатольевич, хранитель коллекции декоративно-прикладного искусства, старший научный сотрудник, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, igor-glazov@mail.ru.

Information about the author

Igor Anatolyevich Glazov, Curator of the decorative and applied art collection, Senior Researcher, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, igor-glazov@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 30.10.2024; одобрена после рецензирования 18.11.2024; принята к публикации 20.11.2024.
The article was received by the editorial board on 30 October 2024; approved after reviewing on 18 November 2024; accepted for publication on 20 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 92–105. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 92–105. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036:069.013
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.006

Произведения русских художников из собрания петроградского коллекционера Александра Коровина в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Девятьярова Ирина Григорьевна

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
sanfira9@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9523-0422

Аннотация. В статье приводится аналитический обзор хранящихся в Омском музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля живописных полотен разных жанров из собрания потомственного петербургского купца, торговца мануфактурой, коллекционера Александра Александровича Коровина (1870–1922). Излагается история создания и бытования произведений из его коллекции. Обращение к этим произведениям и их анализ объясняются необходимостью определения их значимости в контексте биографии и собирательской деятельности А.А. Коровина, а также позволяют определить ценность этих полотен, своеобразие и оригинальность манеры их авторов. В статье представлены результаты комплексного исследования, выполненного на основе разнообразных источников, а именно: фондовых материалов Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, документов, хранящихся в Государственном историческом архиве Омской области, редких дореволюционных изданий, справочников и каталогов, а также статей современных искусствоведов о коллекционере. Особое внимание уделено большеформатному полотну В.И. Денисова «Саломея» (1908), которое впервые спустя почти 100 лет со времени поступления экспонируется на юбилейной выставке «Парад премьер» в конце 2024 года в Музее имени М.А. Врубеля. В исследовании произведений коллекции применены историко-биографический метод, а также элементы иконографического и формально-стилистического анализов. Показано, что А.А. Коровин в отличие от других российских коллекционеров проявлял большой интерес к современному искусству, к творчеству еще не достигших большого признания публики и критики художников, высоко оцененных лишь со временем.

Ключевые слова: коллекция живописи, А.А. Коровин, русские художники, искусство XX века, Омский областной музей изобразительных искусств, Государственный Русский музей, В.И. Денисов, В.М. Ходасевич, В.А. Яковлев

Для цитирования: Девятьярова И.Г. Произведения русских художников из собрания петроградского коллекционера Александра Коровина в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 92–105. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1129.

© Девятьярова И.Г., 2024

Original article

Painting by Russian artists from the collection of Petrograd collector Alexander Korovin in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel

Irina G. Devyatyarova

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
sanfira9@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 9523-0422

Abstract. The article presents an analytical review of the paintings of diverse genres from the collection of Alexander Aleksandrovich Korovin (1870–1922), a hereditary St Petersburg merchant, manufactory merchant and collector, which are currently held in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. The article provides a detailed account of the history of creation and existence of the works from the collection. The necessity of examining and analysing these works is justified by the requirement to ascertain their significance within the context of A.A. Korovin's biography and collecting activities. Furthermore, it is essential to determine the value of these paintings, the originality and originality of the manner of their authors. The article presents the results of a comprehensive study based on a variety of sources, namely: the stock materials of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, documents stored in the State Historical Archive of the Omsk region, rare pre-revolutionary publications, reference books and catalogues, as well as articles by contemporary art historians about the collector. Particular attention is devoted to the large-format canvas "Salome" (1908) by V.I. Denisov, which is exhibited for the first time almost a century after its arrival at the jubilee exhibition "Parade of Premieres" at the end of 2024 at the Museum named after M.A. Vrubel. In analysing the collection, the historical and biographical method, as well as elements of iconographic and formal-stylistic analysis, are employed. It is demonstrated that, in contrast to other Russian collectors, A.A. Korovin demonstrated a notable interest in contemporary art, in the work of artists who had not yet achieved significant recognition from the public or critics, and who were subsequently highly esteemed.
Keywords: collection of paintings, A.A. Korovin, Russian artists, 20th century art, Omsk Regional Museum of Fine Arts, State Russian Museum, V.I. Denisov, V.M. Khodasevich, V.A. Yakovlev

For citation: Devyatyarova, I.G. (2024) 'Painting by Russian artists from the collection of Petrograd collector Alexander Korovin in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 92–105. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.006.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1129. (In Russ.)

Введение

Основу собрания русской живописи Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля составляют произведения, переданные в 1924–1928 годы из Государственного музейного фонда. Учрежденный в 1918 году, он собрал художественные ценности из национализированных советской властью музеев, частных собраний и коллекций. После учета, систематизации и изучения предметы распределялись по различным музеям страны. Среди известных петербургских коллекционеров, которым принадлежали до революции предметы искусства, следует назвать А.А. Коровина. Его жизнь и собирательская деятельность отражены в ряде публикаций В.В. Воинова, Е.В. Николаевой [1; 2; 3; 4; 5]. В них описаны

некоторые эпизоды биографии и дана характеристика художественных интересов Коровина.

Коллекционер приобретал произведения тех мастеров, чье творчество еще не было широко известно и принято культурной общественностью, но умел распознать подлинный талант и предвидеть его признание. Обладая большими средствами и хорошим вкусом, Коровин сформировал великолепную коллекцию картин и рисунков русских художников рубежа веков. Этот эпизод нуждается в освещении, так как открывает малоизвестную страницу бытования произведений из собрания Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (далее — ООМИИ им. М.А. Врубеля).

В статье представлены результаты комплексного исследования музейной коллекции А.А. Коровина из пяти художественных произведений. Материалами послужили разнообразные источники: живописные произведения из собрания ОМИИ им. М.А. Врубеля, документы из музея и Государственного исторического архива Омской области, редкие дореволюционные издания, справочники и каталоги, а также статьи современных искусствоведов о коллекционере. В исследовании произведений коллекции применены историко-биографический метод, а также элементы иконографического и формально-стилистического анализов.

Александр Коровин — купец и коллекционер

Александр Александрович Коровин — потомственный петербургский купец, самый известный в столице торговец мануфактурой. У А.А. Коровина была лавка на Апраксином рынке по Садовой улице [3, с. 29]. В справочнике «Весь Петроград» за 1916 год он указан как потомственный почетный гражданин, директор правления «Товарищества А. и С. Коровиных»[1] [2, с. 340].

Е.В. Николаева так характеризует коллекционера: «Купеческий род Коровиных известен в Петербурге с 1838 года, когда дед Александра, Федор Иванович, открыл на “Садовой улице по Александровской линии Апраксина рынка”[2] свою мануфактурную фирму, которая спустя некоторое время, благодаря высокому качеству товаров, приобрела широкую популярность. “Ковры, мебельные материи и прочие мануфактурные товары, находящиеся на складах фирмы, ввиду их высокого достоинства, вскоре получили возможность быть поставляемыми даже к Высочайшим Дворам. И действительно, в 1881 году Государь Император, снисходя к особенным заслугам и полезной деятельности Ф.И. Коровина, Всемилостивейше соизволил удостоить его Высокого звания Поставщика Двора Его Императорского Величества, каковое звание переходило впоследствии правопреемникам”[3]. Большая любовь к искусству, обнаружившаяся в Александре еще в детстве, вызвала необходимость в занятиях живописью и рисованием, и после окончания Коммерческого училища он стал брать уроки, которые не только открыли ему новый взгляд на мир, но породили страсть к собирательству и положили начало собственной коллекции. <…> Будучи коммерсантом и владея фирмой, являющейся одним из крупных русских импортеров, он поддерживал тесные отношения с иностранными предпринимателями и, обладая безошибочностью взгляда, на протяжении всей жизни развивал художественный вкус и творческое воображение при отборе тканей для оформления интерьеров, что позволяло чутко улавливать конъюнктуру рынка, было залогом процветания его бизнеса, и, став успешным и востребованным, он переносит приобретенные знания на составление собственной коллекции» [4, с. 37, 38].

Из публикации В.В. Воинова известно о пути формирования коллекции: «Начиная приблизительно с 1904 года взгляды его на живопись начинают серьезно углубляться. Коровин начинает коллекционировать наиболее значительные произведения “Мира Искусства”, “Союза”, “Московского товарищества”, “Нового Общества” и др. В какие-нибудь 10 лет ему удается подобрать отличную галерею, в которой нашли себе место многие из лучших картин крупнейших современных художников. <…> Он интимно знакомился с художниками, вел с ними длинные беседы об искусстве, о самом “ремесле,— любил следить за процессом их работы и сам учился работать, под их руководством, с тем чтобы вплотную, так сказать, осознать их мастерство. <…> Коровин не хотел связывать себя рамками “эстетики” того или иного течения и в последнее время всё настойчивее обращал внимание на молодые всходы — на произведения молодежи, включая и их в свое собрание. Каждое новое свое приобретение он тщательно обдумывал, взвешивал — ему мало было дела до шума и толков, возникавших около того или иного художника, ему надо было полюбить его искусство, найти в нем то вечное и духовно ценное, что, единственно, в его глазах, давало подлинное

[1] Весь Петроград на 1917 год : адресная и справочная книга г. Петрограда. [СПб.]: издание т-ва А.С. Суворина – «Новое время», [1917]. С. 340. Электронная копия доступна на сайте Российской национальной библиотеки. URL: https://vivaldi.nlr.ru/bx000020038/view.

[2] В память трехсотлетия царствования дома Романовых, 1613–1913 гг. Юбилейный альбом поставщиков двора его императорского величества и великокняжеских дворов. СПб.: [б. и.], 1913. С. 5.

[3] Там же.

значение картине. Так, вдумчиво и упорно вглядываясь, создавал А.А. Коровин свое замечательное собрание» [2, с. 55]. Е.В. Николаева дополняет характеристику коллекции: «Собрание включало не только произведения живописи, но и обширную коллекцию русского фарфора — преимущественно мелкую пластику, мебель из карельской березы в белой гостиной была выполнена по рисункам Льва Бакста, а интерьер говорил не только о материальном достатке и высоком положении хозяина, но и о вкусе столичного эстета» [3, с. 38].

Под влиянием друзей-художников коллекционер и сам пробовал свои силы в живописи. Еще на школьной скамье в нем обнаружилась большая любовь к искусству, выразившаяся в попытках самостоятельного творчества: по окончании коммерческого училища, 17–18-летним юношей, он брал уроки живописи и рисования [2, с. 55].

Исполненная Коровиным композиция «Интерьер» из собрания ООМИИ им. М.А. Врубеля изображает фрагмент его комнат с картинами и предметами прикладного искусства. На переднем плане знакомый по фотографиям и портретам коллекционера ампирный диван-софа с подлокотниками. Работ Александра Коровина сохранилось мало. Коллекция произведений новейшего русского искусства в доме Коровина составляла более 450 произведений живописи и графики, но собрание не сохранило целостности и в послереволюционные годы частично было рассредоточено по музеям страны [3, с. 37]. Основная часть его принадлежит Русскому музею.

Василий Денисов: за гранью реализма

Александр Коровин дружил с художником Василием Денисовым и был поклонником его таланта. Живописец, театральный художник, музыкант Василий Иванович Денисов (1862–1921) учился в Варшавском музыкальном институте. Профессиональный музыкант, выпускник Варшавского музыкального института, он впервые взял в руки кисть в сорокалетнем возрасте.

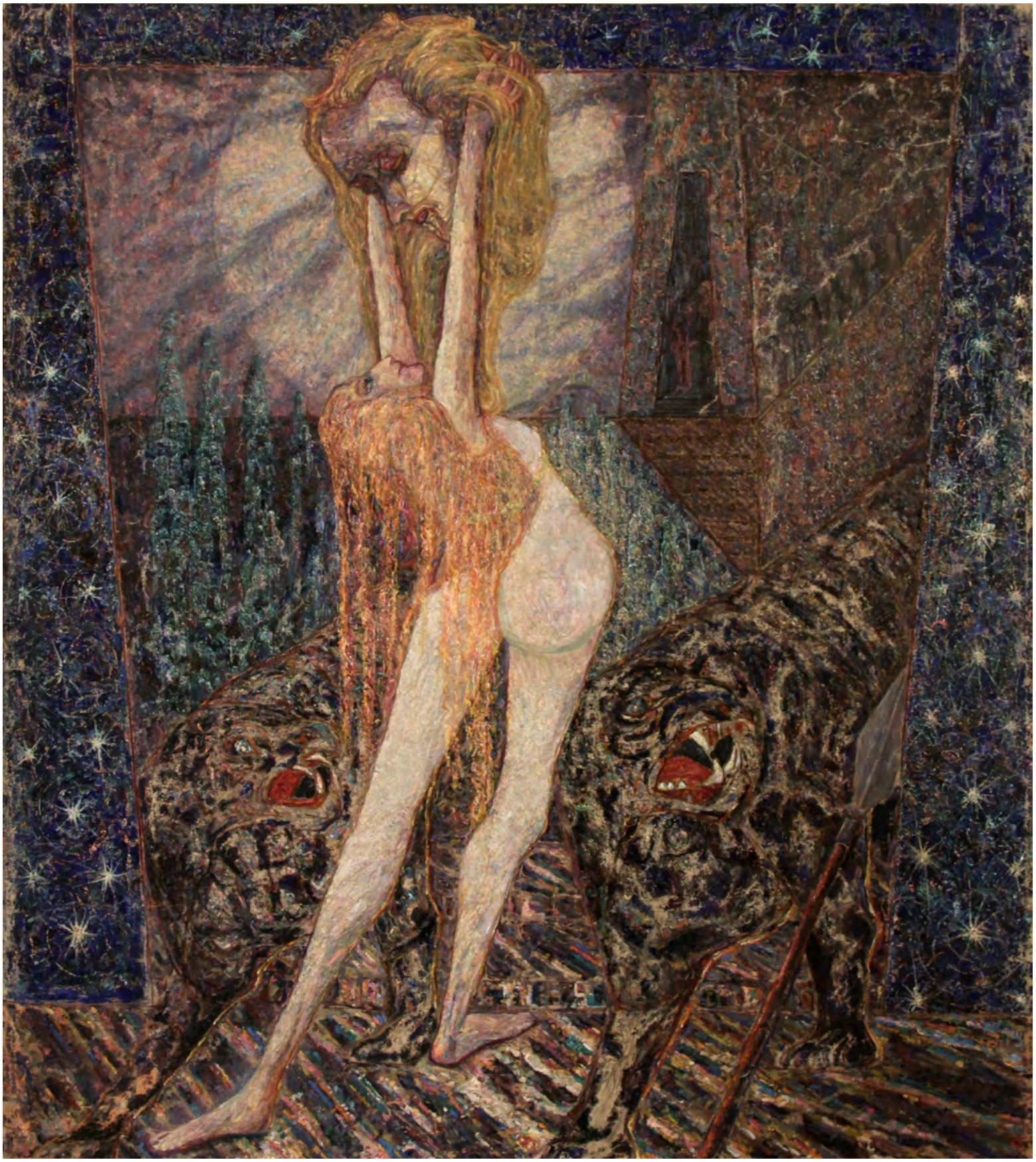
С 1895 года начал заниматься живописью, некоторое время работал в мастерской К. Коровина в Москве. Денисова заметил и оценил М. Врубель, познакомил его с В. Серовым. Характер его живописи близок «Голубой Розе», но в это объединение он не входил, хотя имел с его участниками тесные контакты. Денисов — автор пейзажей, декоративных панно и символико-фантастических композиций. Оформлял спектакли по пьесам М. Метерлинка, Г. Ибсена и др. В 1911–1921 годах участвовал в экспозициях «Московского Салона». Выставки его работ состоялись в Париже (1906), Москве (1912 и 1916) и Петрограде (1915). Произведения Денисова хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее и частных собраниях. В провинциальных коллекциях его полотна — большая редкость. Отмечается, что «расцвет творчества художника приходится на 1900–1910-е и всецело связан с символизмом. Наибольший интерес в художественном наследии Денисова составляют фантастические и аллегорические композиции (“Ночь”, “Грех”, “На смерть Врубеля”), в которых он стремился к декоративной выразительности колорита, линии, фактуры, что сближает его творчество с произведениями многих голуборозовцев, в частности с ранними работами Н.П. Крымова, П.С. Уткина, П.В. Кузнецова»[4].

Как известно, «многие работы Денисова связаны с театром: он делал символистские декорации для нескольких театров Петербурга. Кроме того, создал росписи в церкви Иваново-Вознесенска. Свои станковые картины Денисов показывал на выставках разных художественных объединений, однако ни в одно из них не вошел. Художник был одним из наиболее последовательных символистов в русской живописи. М.А. Врубель ценил и признавал художника»[5]. Как театральный художник Денисов в 1905 году сотрудничал с В.Э. Мейерхольдом в студии на Поварской улице в Москве, в 1907-м — с театром В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Театральная декорация в творческой биографии Денисова, до конца жизни работавшего в самых разных театрах, представляет собой особую тему и требует специального исторического и, конечно же, критического исследования. Так, например, «известный критик Вс. Воинов, друг мастера, один из главных биографов и исследователей его творчества, прямо называет его величайшим декоратором современности» [6, с. 112].

Друживший с ним философ и журналист А.А. Боровой пишет в неопубликованных мемуарах: «Денисов мало походил на светских москвичей и “салоны” избегал. Он был дик и нелюдим. Коренастый, крепкий, заросший волосами, одетый старомодно-просто, неловкий, жесткий, угловатый, он имел в себе что-то черноземное, узловатое, напоминающее не то “лесовика”, не то Пана в изображении его друга Конёнкова. <…> По существу, он был самоучкой. Оркестровый музыкант, только в сорок лет он стал писать красками. Несколько уроков у К. Коровина, это — всё. Поэтому в рисунке его были неправильности, угловатости. Он не мог себя сдержать, погрешал нередко против вкуса…» [7].

[4] Денисов Василий Иванович // artinvestment.ru [электронный ресурс]. URL: https://artinvestment.ru/auctions/2262/#bio (дата обращения: 05.05.2024).

[5] Василий Иванович Денисов // Arthive [электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/artists/1840~Vasilij_Ivanovich_Denisov (дата обращения: 05.05.2024).



1. **В.И. Денисов. Саломея**.
1908.
Холст, масло.
233 × 206.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

В советское время известность художнику принесли эскизы плакатов и панно для съездов и заседаний в Большом театре [6, с. 110]. В 1920 году совместно с С.Т. Конёнковым и сыном, В.В. Денисовым, Василий Иванович оформил театрализованное представление «Самсон-победитель» в Первом Госцирке на Цветном бульваре в Москве [6, с. 110].

Лучшие картины Денисова находятся в музее имени Врубеля: «Саломея» (ил. 1–2) и «Натюрморт» (обе переданы в 1925 году из Русского музея, ранее хранились у А.А. Коровина). «Пейзаж с деревьями» поступил в 1927 году из Государственного музейного фонда. Произведения не включались в каталоги 1941 и 1950 годов и были указаны лишь

2. **В.И. Денисов. Саломея**.
1908.
Холст, масло.
233 × 206.
Фрагмент.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля





в каталоге 1955 года [8, с. 25] и в последующих изданиях [9, с. 42; 10, с. 74].

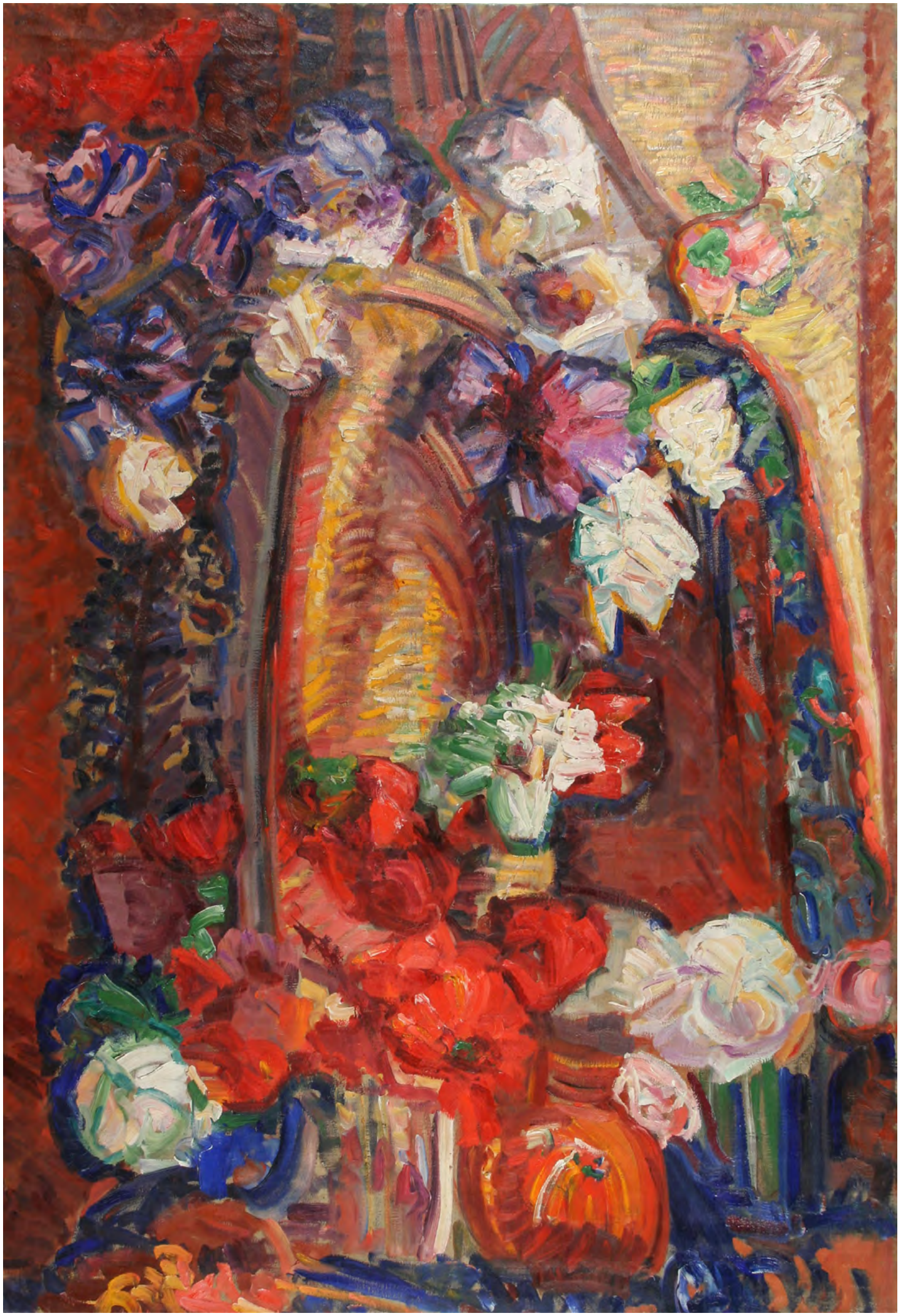
Произведение «Саломея», написанное на библейский сюжет, было чуждо советскому искусству. Да и имя автора — Василия Денисова — в списке художников так называемого первого ряда не значилось. Сначала картина находилась в кабинете директора омского музея Ф.В. Мелёхина (ил. 3), и затем почти девять десятилетий она хранилась в запасниках музея без подрамника, накатанная на вал.

Полотно вернули к жизни омские специалисты под руководством заведующей мастерской реставрации живописи Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля Н.Г. Минько. Фактурную живопись восстанавливали буквально по сантиметрам. Как выяснили реставраторы, Денисов не боялся экспериментировать. На тонкий холст вместо грунта он накладывал крахмал, замешанный на пигментах, а затем большой объем красок. Они проникли даже на оборот картины.

Саломея — иудейская царевна, племянница и падчерица правителя Галилеи Ирода Антипы. На праздновании его дня рождения, любовника своей матери, Саломея исполняет свой знаменитый танец семи покрывал, чем вызывает восторг Ирода, который обещает за это исполнить любое ее желание. По указанию матери Саломея требует голову Иоанна Крестителя, которую отсекают у пророка, томящегося в темнице, и приносят на блюде царевне. На полотне она торжествующе вознесла голову вверх. Последний раз картина показывалась на персональной выставке Денисова в 1915 году в Петрограде [11, с. 9]. Необычность

3. **Директор Западно-Сибирского краевого музея Ф.В. Мелёхин в своем кабинете**.
Около 1928 года.
Фотография.
Омский государственный историко-краеведческий музей

4. **В.И. Денисов. Натюрморт**.
1910-е.
Холст, масло.
144 × 97.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



и гротеск Саломеи эпатировали зрителей, а цветовое решение завораживало. В фантасмагорической композиции читается интерес к символизму и искусству М.А. Врубеля.

В «Натюрморте» Денисов обращается к образу зеркального отражения (ил. 4), широко распространенного в русской поэзии Серебряного века. Его символика глубока и разнообразна. Как волшебный предмет зеркало бесстрастно отражает мир здешний и указывает на возможность нездешнего видения. Чаще всего этот предмет быта встречается в текстах, связанных с традицией русского символизма. Денисов окружает овальное зеркало красными бумажными цветами, белыми и золотистыми драпировками. Они эффектно отражаются в зеркале, восхищают причудливой декоративностью и вносят в насыщенную цветом композицию элемент загадки.

По стопам французов

Знаток искусства, для своей коллекции Александр Коровин отбирал произведения, способные останавливать внимание новаторством художественного решения, покорять глубиной чувств. Он был активным посетителем выставок и в 1916 году на одной из них приобрел у В.М. Ходасевич «Портрет барышень» (1916) [12, с. 98]. Художница училась в студии Ф.И. Рерберга (1904–1908), в студии Эссика в Мюнхене (1910–1911), в мастерской Ван Донгена в Париже (1911–1912).

Личности персонажей были определены научным сотрудником музея А.Н. Гонтаренко при участии художницы В.М. Ходасевич в 1974 году. Маргарита Александровна, Лидия Александровна и Евгения Александровна Петровы — двоюродные сестры первого мужа художницы Андрея Романовича Дидерихса, погибли в блокаду Ленинграда. Андрей Романович Дидерихс (1884–1942) — живописец, график, оформитель и театральный художник. Портрет написан в Финляндии, в имении Дидерихсов, вблизи озера Селигер. В трактовке одухотворенных женских образов автор достигает парадной возвышенности. Моделировка формы, подсказанная кубистическими приемами, и сдержанное цветовое решение способствуют созданию значительности и монументальности портрета (ил. 5).

В традициях итальянского Возрождения и русского лубка

«Семейный портрет художника» экспонировался на выставках «Московский Салон» (1913) и «Художники Москвы — жертвам войны» (1915) и был куплен Александром Коровиным (ил. 6).

В 1910 г. Валентин Яковлев вместе с единомышленниками создает общество «Московский салон» [13, с. 75]. Художественная программа «Московского салона» убедительно выразилась в творчестве Яковлева. Источником сюжетов его картин служили античная и библейская мифологии. Это пример многофигурного семейного портрета, редко встречающегося в русской живописи. Художник сумел передать в картине не только индивидуальность, неповторимый характер, но еще и тонкие отношения, теплоту, дружественность чувств, характерные для воронежской семьи Яковлевых.

В.А. Яковлев в «Семейном портрете» следует классическим традициям [14].

Сложный портретный жанр, гладкая эмалевидная живопись с лессировками, яркие, чистые краски глубоких драгоценных тонов, отчетливость контуров вызывают в памяти полотна старых мастеров Западной Европы. При этом композиция одухотворена русской самобытностью, пронизана особой теплотой. Каждый из персонажей, кажется, погружен в светлые раздумья и ведет тихую неспешную беседу. Лица моделей далеки от академических образцов, и это объясняется обращением художника к стилистике городского художественного фольклора. Скромные цветы бегонии, воспевавшейся менестрелями как символ добродетели, колокольчики голубой глоксинии и листья фикуса вносят ощущение домашнего уюта в картину. Лица моделей далеки от академических образцов, и это объясняется интересом художника к стилистике городского художественного фольклора.

Прямо на нас смотрит Валентина Петровна Яковлева (урожд. Яхонтова), мать большой воронежской семьи. В 35 лет она стала вдовой и всю оставшуюся жизнь посвятила детям. Все девять изображены на портрете: дочери Мария, Анна, Александра, Валентина, Анастасия, Нина и сыновья: Александр — поэт, революционер, погиб в 1915 году под Верденом, Дмитрий — лучший танкист деникинской армии, и в верхнем левом углу — сам художник, с внимательным, чуть ироничным взглядом. Портрет написан в Воронеже в доме Яковлевых на Хлебной площади. В семейном архиве художника сохранились фотографии, помогавшие в работе портретиста.

В 1918 году с женой Марией Ивановной художник приехал в Омск, лечился кумысом на Алтае, писал этюды, портреты, картины на мифологические темы [15, с. 290, 291]. Как мы выяснили ранее, «при содействии С.А. Ковлера получил место заведующего отделом охраны памятников, а также помещение для студии. В новой должности проявить себя не успел в связи со смертью, последовавшей от тифа 7/20 декабря 1919» [16, с. 127]. Хранящаяся в Историческом архиве Омской области метрическая книга Войскового казачьего Никольского собора на 1919 год свидетельствует: «Гражданин Пензенской губернии



5. **В.М. Ходасевич. Портрет сестер М.А., Л.А. и Е.А. Петровых**.
1916.
Холст, масло.
165,4 × 142,2.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Краснослободского уезда Валентин Александров Яковлев 32 лет умер 7 декабря от сыпного тифа и погребен 8 декабря на приходском (Казачьем) кладбище»[6] (могила не сохранилась).

Вдова художника жила в доме Ковлера (Садовая улица, 17) и весной 1920 года благодаря его помощи уехала в Москву как командированная с поездом Наркомздрава. С собой она увезла 14 картин и 10 этюдов.[7]

[6] Метрическая книга Войскового казачьего Никольского собора на 1919 г. Часть третья об умерших. Ф. 16. Оп. 2. Д. 142. Л. 191об.–192.

[7] Письма М.А. Масловой автору, написанные в течение 1986 г. Личный архив И.Г. Девятьяровой.



6. **В.А. Яковлев. Семейный портрет художника**.
1911–1913.
Холст, масло.
71,5 × 142,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Александр Коровин и его коллекция в начале 1920-х годов

Судьба российских коллекционеров после революции 1917 года сложилась практически одинаково: их художественные ценности были национализированы. Та же участь постигла и Александра Коровина. Он стремился к созданию музея современного русского искусства, доступного для всех. «Эта мечта,— писал В. Воинов,— к 1914–1915 годам вылилась уже в конкретные формы. Коровин купил особняк на Васильевском, который он хотел перестроить сообразно с требованиями музейной техники. В дальнейшем он намеревался передать свой музей, после своей смерти, во владение государства, но разразившиеся вскоре события поставили точку на деятельности коллекционера. Болезнь вынудила его поехать лечиться на юг; в его отсутствие собрание поступило в Русский музей. По возвращении в Петербург Коровин, крайне стесненный материально, страдавший жестокой сердечной болезнью,— вел жизнь, полную лишений и борьбы за существование» [2, с. 55].

Выводы

Следует высоко оценить плодотворную деятельность коллекционера и покровителя искусств Александра Коровина. Об этом свидетельствуют публикации дореволюционных и современных искусствоведов. Планы Александра Коровина передать коллекцию государству осуществились, но в связи с революционными событиями болезненно для него, помимо его доброй воли.

В статье впервые рассмотрена коллекция живописных произведений, входивших ранее в состав коллекции А.А. Коровина. Историко-биографический, иконографический и формально-стилистический анализы убеждают в том, что созданные в начале XX века произведения В.И. Денисова, В.М. Ходасевич и В.А. Коровина имеют новаторские черты, занимают важное место в их наследии и обладают значительной художественной ценностью. Картины из собрания Александра Коровина, хранящиеся в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, относятся к числу выдающихся полотен, неизменно включаются в состав выставок, в том числе и иногородних, а также в постоянную экспозицию.

Список источников

1. Воинов В.В. Собрание А.А. Коровина // Аполлон. 1917. № 2–3. С. 1–27.
2. Воинов В.В. Ушедшие. А.А. Коровин // Среди коллекционеров. 1922. № 11–12. С. 55–56.
3. Николаева Е.В. Александр Коровин — продолжатель традиций русских купцов-коллекционеров // Среди коллекционеров. 2013. № 1 (10). С. 29–40.
4. Николаева Е.В. Музей: сокровищница шедевров. Художественная коллекция А.А. Коровина // Уваровские чтения – XI: Музей: книга отзывов : материалы всероссийской научной конференции, посвященной столетнему юбилею Муромского историко-художественного музея / науч. ред. Ю.М. Смирнов. Выкса: Издательство IKSA, 2019. С. 36–41.
5. Николаева Е.В. Произведения из коллекции А.А. Коровина в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 16 : материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелёхина, 4–5 декабря 2012 года / науч. ред. Ф.М. Буреева. Омск: ООО Издательский дом «Наука», 2013. Вып. 16. С. 198–201.
6. Зингер М.Л. Из истории русской художественной культуры. Художник В.И. Денисов // Сообщения Государственной Третьяковской галереи : Искусство второй половины XIX – XX века. Вопросы реставрации и музееведения / ред. Л. Иовлева. М.: ГТГ, 1995. С. 102–114.
7. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1023. Оп. 1. Ед. хр. 171. Л. 72–73.
8. Каталог Омского государственного музея изобразительных искусств. Живопись, графика, скульптура. Русское дореволюционное и советское искусство / сост. А.Н. Спиридонова. Омск: [б. и.], 1955. 92 с.
9. Русское дореволюционное искусство. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Скульптура : каталог / Омский областной музей изобразительных искусств; сост. А.Н. Гонтаренко. Л.: Художник РСФСР, 1986. 146 с.
10. Русская живопись XVIII – начала XX века (до 1917 года) : каталог / Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля; сост. И.Г. Девятьярова. Омск: ООМИИ им. М.А. Врубеля, 2012. 203 с.
11. Каталог выставки картин художника В.И. Денисова / авт. вступ. ст. А. Боровой. М.: Типо-лит. Русского Т-ва печат. и изд. дела, 1916. 16 с.
12. Ходасевич В.М. Портреты словами: Очерки. М.: Советский писатель, 1987. 340 с.
13. Кузьменко О. Валентин Яковлев и «Московский салон» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2003. № 10 (11). С. 75.
14. Девятьярова И.Г. Семейный портрет // Заветная нить поиска. Рассказы об Омском музее изобразительных искусств, истории его создания и некоторых произведениях из его коллекций живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства / авт. предисл. А.М. Скрягин. Омск: Книжное издательство, 1988. С. 79–82.
15. Шатских А. Портреты, мифологические пасторали и лубочные картины Валентина Яковлева // Панорама искусств. Вып. 9 : сб. статей / сост. Ю.М. Радченко. М.: Советский художник, 1986. С. 277–293.
16. Девятьярова З.Г. Художественная жизнь Омска конца XIX – первой четверти XX века : дис. ... к. ист. н. Омск, 2001. 218 с.

References

1. Voinov, V.V. (1917) ‘Collection of A.A. Korovin’, *Apollon = Apollo*, (2–3), pp. 1–27. (In Russ.)
2. Voinov, V.V. (1922) ‘Gone. A.A. Korovin’, *Sredi kollektsionerov = Among collectors*, (11–12), pp. 55–56. (In Russ.)
3. Nikolaeva, E.V. (2013) ‘Alexander Korovin — continuer of traditions of Russian merchants-collectors’, *Sredi kollektsionerov = Among collectors*, (1), pp. 29–40. (In Russ.)
4. Nikolaeva, E.V. (2019) ‘Museum: a treasury of masterpieces. Art collection of A.A. Korovin’, in Smirnov, Yu.M. (ed.) *Uvarov readings – XI. Museum: book of reviews* [Conference proceedings]. Vyksa: IKSA Publishing House, pp. 36–41. (In Russ.)
5. Nikolaeva, E.V. (2013) ‘Works from the collection of A.A. Korovin in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel’, in Bureeva, F.M. (ed.) *December Dialogues*, vol. 16. Omsk: Nauka Publ., pp. 198–201. (In Russ.)
6. Zinger, M.L. (1995) ‘From the history of Russian art culture. Artist V.I. Denisov’, in Iovleva, L. (ed.) *Reports of the State Tretyakov Gallery: Art of the second half of the 19th–20th centuries. Questions of restoration and museology.* Moscow: State Tretyakov Gallery, pp. 102–114. (In Russ.)
7. *Russian State Archive of Literature and Art* (RGALI), coll. 1023, aids 1, un. 171, pp. 72–73. (In Russ.)
8. Spiridonova, A.N. (comp.) (1955) *Catalogue of the Omsk State Museum of Fine Arts. Painting, graphics, sculpture. Russian pre-revolutionary and Soviet art.* Omsk: s. n. (In Russ.)
9. Gontarenko, A.N. (comp.) (1986) *Russian pre-revolutionary art. Painting. Graphics. Theatre and decorative art. Sculpture* [Catalogue]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
10. Devyatyarova, I.G. (2012) *Russian painting of the 18th – early 20th century (before 1917)* [Catalogue]. Omsk: Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. (In Russ.)
11. Anon. (1916) *Exhibition of paintings by V.I. Denisov* [Catalogue]. Petrograd: Tipo-litografiya Russkogo Tovarishchestva pechatnogo i izdatelskogo dela (In Russ.)
12. Khodasevich, V.M. (1987) *Portraits in words: essays.* Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)
13. Kuzmenko, O. (2003) ‘Valentin Yakovlev and Moscow Salon’, *Antikvariat: predmety iskusstva i kollektsionirovaniya = Antiques: objects of art and collecting,* (10), p. 75. (In Russ.)
14. Devyatyarova, I.G. (1988) ‘Family portrait’, in Skryagin, A.M. et al. *The cherished thread of the search. Stories about the Omsk Museum of Fine Arts, the history of its creation and some works from its collections of paintings, graphics, sculpture, decorative and applied arts.* Omsk: Knizhnoye izdatelstvo, pp. 79–82. (In Russ.)
15. Shatskikh, A. (1986) ‘Portraits, mythological pastorals and lubok pictures by Valentin Yakovlev’, in Radchenko, Yu.M. (comp.) *Panorama of Arts,* issue 9 [Collection of articles]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 277–293. (In Russ.)
16. Devyatyarova, Z.G. (2001) *Art life of Omsk at the end of 19th – the first quarter of 20th century.* Cand. Sci. (History) thesis. Omsk. (In Russ.)

Информация об авторе

Девятьярова Ирина Григорьевна, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник и хранитель коллекции русской живописи, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, sanfira9@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9523-0422. Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Information about the author

Irina Grigoryevna Devyatyarova, Cand. Sc. (History), Chief Researcher and Curator of the collection of Russian paintings, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, sanfira9@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 9523-0422. Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

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

Статья поступила в редакцию 05.08.2024; одобрена после рецензирования 16.10.2024; принята к публикации 19.10.2024.
The article was received by the editorial board on 05 August 2024; approved after reviewing on 16 October 2024; accepted for publication on 19 October 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 106–121. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 106–121. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 72.012
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.007

«Основы архитектуры» в Омском худпроме: исследование работ по выявлению пространства





Духанов Сергей Сергеевич
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация
s.dukhanov@nsuada.ru, https://orcid.org/0000-0001-9614-0400, SPIN-код (Science Index): 3568-1208

Изотенко Светлана Владимировна
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
schernook@mail.ru

Аннотация. Рассматриваются экспонаты из коллекции студенческих работ Художественно-промышленного техникума (Худпрома) имени М.А. Врубеля, которая хранится в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. В центре внимания — учебные работы, выполненные в 1927–1931 годах по заданию на выявление пространства (задание № 6) при освоении учебного курса «Основы архитектуры», разработанного в ноябре 1926 года преподавателем техникума, архитектором П.И. Русиновым. Определено значение задания на выявление пространства в общем курсе «Основы архитектуры»: оно имело характер итогового зачета, который требовал от студентов применения всех освоенных ранее знаний и приемов. Впервые проведена атрибуция работ по заданию № 6: анализировались типы изображенных пространств, надписи на листах сравнивались с характеристиками задания, указанными П.И. Русиновым в учебной программе и ее рабочем плане. Всего методом сплошного просмотра в коллекции отобраны 32 работы по основам архитектуры, в том числе 10 работ по заданию на выявление пространства. Установлено, что авторами последних были студенты II и III курсов архитектурного и художественно-педагогического отделений — будущие архитекторы и художники: И.Ф. Бабин, Н.С. Елашкин, А.К. Ермаков, И.П. Котовщиков, Н.А. Линецкая, М.Н. Пантелеев, П.И. Сергеев, А.А. Штейн и П. Юдин; на одной работе подпись автора не сохранилась. Определены тематика работ (выявлено пять тем) и время выполнения (отсутствуют работы за 1926/27 учебный год). Установлены общие и индивидуальные особенности оформления работ и представленных на них композиционно-пространственных решений. Высказаны предположения о методах выполнения, их эволюции и разных задачах по выявлению пространства, которые ставились перед студентами разных отделений. Сделан вывод о том, что, несмотря на свой учебный характер, эти работы были выполнены на высоком профессиональном уровне и ярко отражают интенсивное развитие архитектурно-художественной мысли в Омском художественно-промышленном техникуме в период авангарда второй половины 1920-х – начала 1930-х годов.

Ключевые слова: архитектурный авангард, Омский худпром, П.И. Русинов, основы архитектуры, учебное задание на выявление пространства

Для цитирования: Духанов С.С., Изотенко С.В. «Основы архитектуры» в Омском худпроме: исследование работ по выявлению пространства // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 106–121. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.007.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1142.

© Духанов С.С., Изотенко С.В., 2024

Original article

Fundamentals of Architecture in Omsk Khudprom: study of works on the organisation of space

Sergey S. Dukhanov
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation
s.dukhanov@nsuada.ru, https://orcid.org/0000-0001-9614-0400, SPIN-code (Science Index): 3568-1208

Svetlana V. Izotenko
Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
schernook@mail.ru

Abstract. The article examines exhibits from the Collection of student works of the Art and Industrial College (Khudprom) named after M.A. Vrubel, which is stored in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. The focus is on student works completed in 1927–1931 on the study assignment to organization architectural space (Assignment No. 6) while mastering the course Fundamentals of Architecture, developed in November 1926 by the college teacher, architect P.I. Rusinov. The study assignment on the organization of space in the course Fundamentals of Architecture was found to be of significant value, as it was a final credit requiring students to apply all previously acquired knowledge and techniques. For the first time, the attribution of works on Assignment No. 6 was carried out: the types of depicted spaces were analysed, the inscriptions on the sheets were compared with the characteristics of the assignment specified by P.I. Rusinov in the curriculum and working plan of the curriculum. A total of 32 works on the Fundamentals of Architecture were identified in the collection using the continuous review method, including 10 works on the study assignment to organization space. It was established that the authors of the latter were second- and third-year students of the Architecture and the Art-Pedagogical Departments — future architects and artists: I.F. Babin, N.S. Elashkin, A.K. Ermakov, I.P. Kotovshchikov, N.A. Linetskaya, M.N. Panteleev, P.I. Sergeev, A.A. Shteyn and P. Yudin; the author's signature was not preserved on one work. The following were determined: the subject matter of the works (five themes were identified) and the time of completion (there are no works for the 1926/27 academic year). The general and individual features of the design of the works and the compositional and spatial solutions presented in them were established. Assumptions were made about the methods of execution, their evolution and different task to organization architectural space that were set before students in different departments. It is concluded that, despite their educational nature, these works were performed at a high professional level and vividly reflect the intensive development of architectural and artistic thought in the Omsk Khudprom during the avant-garde period of the second half of the 1920s – early 1930s.

Keywords: architectural avant-garde, Omsk Khudprom, P.I. Rusinov, fundamentals of architecture, study assignment to organization architectural space

For citation: Dukhanov, S.S. and Izotenko, S.V. (2024) 'Fundamentals of Architecture in Omsk Khudprom: study of works on the organisation of space', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 106–121. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1142. (In Russ.)

Введение

В 1920–1931 годах Омский худпром был одним из важнейших центров архитектурно-художественного образования Сибири. Сохранившиеся работы студентов-архитекторов (учебные проекты и методические упражнения) — уникальный источник для изучения архитектурно-художественной мысли региона того времени. Впервые на их научно-историческое и художественное значение указал П.Д. Муратов (1934–2020) [1, с. 32, 44]. Г.Ю. Мысливцева (1954–2008) стала первопроходцем в деле изучения учебных программ и работ архитектурного отделения Худпрома, рассмотрев их в ряде публикаций, посвященных техникуму [2, с. 11, 51–52, 57, 69–71]. Она установила революционное значение предмета «Основы архитектуры»: вместе с ним в Худпроме были внедрены новые методы обучения, разработанные в московском ВХУТЕМАСе [2, с. 51–52]. Изучение темы продолжила С.В. Черноок [3; 4]. В 2003 году ею впервые были опубликованы работы по основам архитектуры [3, с. 101, 103, 105]: для пяти из них определена принадлежность к конкретным заданиям и дана характеристика последних. В 2020–2022 годах авторами данной статьи была проведена выборочная атрибуция учебных работ по всем заданиям предмета «Основы архитектуры», в том числе по заданию на выявление пространства, и раскрыто принципиальное отличие последнего от предшествовавшего ему задания № 5 [5, с. 51–52; 6, с. 242, 247].

Однако до сих пор не проводилась сплошная атрибуция студенческих работ коллекции с привязкой их к конкретным учебным предметам и заданиям. Отсутствие такой систематизации тормозило изучение студенческих работ Худпрома и мешало пониманию процессов в сфере архитектурно-художественного образования, которые происходили в сибирском регионе во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов.

Цель настоящего исследования: выявить, систематизировать и охарактеризовать работы по основам архитектуры, которые выполнялись по заданию на выявление пространства (задание № 6).

Материалы и методы

Рассматриваются экспонаты Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля) [7], а также документы Исторического архива Омской области (ИАОО) [8; 9].

Соответствие заданию определялось по типам изображенных пространств, названиям предмета и заданий на листах. Требования к заданию (тематика работ, подача и др.) изучались по трем источникам:

1) учебной программе профессора Н.В. Докучаева (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН) «Основы искусства архитектуры (курс для художественных техникумов)» от 3 января 1926 года [8, л. 10–12], на которую опирался П.И. Русинов;

2) учебной программе П.И. Русинова по предмету «Основы архитектуры» для II курса архитектурного отделения Худпрома на 1926/27 учебный год, утвержденной цикловой комиссией техникума 13 ноября 1926 года [9, л. 20–21];

3) рабочему плану этой программы, составленному П.И. Русиновым и датированному 15 февраля 1927 года [9, л. 26–27].

Результаты

Значение задания № 6 в структуре предмета «Основы архитектуры» определялось тем, что это, по сути, была выпускная работа, аккумулировавшая в себе все ранее освоенные приемы и принципы. Это отражено в требованиях к заданию в программе Н.В. Докучаева: «Средства выявления [пространства] — все изученные ранее средства» [8, л. 11 об.]. Аналогично пишет в рабочем плане и П.И. Русинов: «Применение всех [изученных ранее] композиционных и конструктивных средств» [9, л. 26 об.].

Как и другие работы по основам архитектуры, задание № 6 выполнялось в очень крупном формате, сопоставимом с современным А2 (42 × 59,4 см), который уже сам по себе требовал от студентов серьезного отношения. Отсюда высокое качество исполнения и композиционно-пространственных решений.

В процессе сплошного просмотра коллекции были выделены 32 работы, которые с разной степенью достоверности могли быть отнесены к предмету «Основы архитектуры»: исходя из подписей на листах (названия предмета и задания), виз руководителя с датами и типов изображенных объектов. Среди этих работ выявлено 10, которые с высокой степенью достоверности могли быть выполнены по заданию № 6.

Тематика работ. Н.В. Докучаев в своей программе предлагал для этого задания широкий спектр тем: «часть поселка, площадь с прилегающими улицами и общественными сооружениями; большой интерьер — общественный зал и т.п.» [8, л. 11 об.]. П.И. Русинов на 1926/27 учебный год указал только одну тему («задачу»): в программе это была «Площадь с несколькими улицами и общественными зданиями» [9, л. 20 об.], которая в рабочем плане сократилась до «Площади с общественными зданиями» [9, л. 26 об., 27]. К сожалению, ни одной работы по заданию № 6 за этот учебный год не выявлено. Однако, как следует из сохранившихся работ, в течение 1928–1931 годов тематика значительно расширилась.

Теме «Общественного зала» из программы Н.В. Докучаева соответствует группа из трех работ: А.А. Штейна [7, № 8181] (ил. 1), А.К. Ермакова [7, № 8086] (ил. 2) и неизвестного студента [7, № 8092] (ил. 3), у последней нижнее поле с указанием автора, курса и отделения было отрезано. На всех трех работах большими буквами указаны предмет «Основы архитектуры» и тема задания — «Зрительный зал», а на работе неизвестного студента — и его номер: «Задан. [№] 2». На работе Штейна в заголовке есть важное уточнение: «Задание на выявление пространства», по которому мы назвали всю группу работ по заданию № 6. На всех трех листах отсутствуют визы руководителя с датами. На работах А.А. Штейна и А.К. Ермакова самими авторами указан III курс архитектурного отделения и синим карандашом, видимо уже кем-то другим и позднее, подписан учебный год: «27–28». Согласно личным делам студентов в этом учебном году они действительно должны были учиться на третьем курсе. Для А.А. Штейна эта датировка подтверждается его работой по «Перспективе», где он указал II курс и поставил дату 23 декабря 1926 года [7, № 8285]. На «Зрительных залах» А.А. Штейна и неизвестного студента в подписи и заголовке указано: «1928 г.». Таким образом, все три работы были выполнены в одно время студентами III курса архитектурного отделения и сданы в первой половине 1928 года.

Принадлежность к одной группе подтверждается и идентичностью оформления листов. На всех трех работах доминирует перспектива, на которой показан вид из зала на сцену: с уровня партера (работы А.А. Штейна и неизвестного студента) или с балкона (работа А.К. Ермакова). Кроме того, показан ряд меньших по размеру ортогональных проекций: планы с масштабными линейками и разрезы.

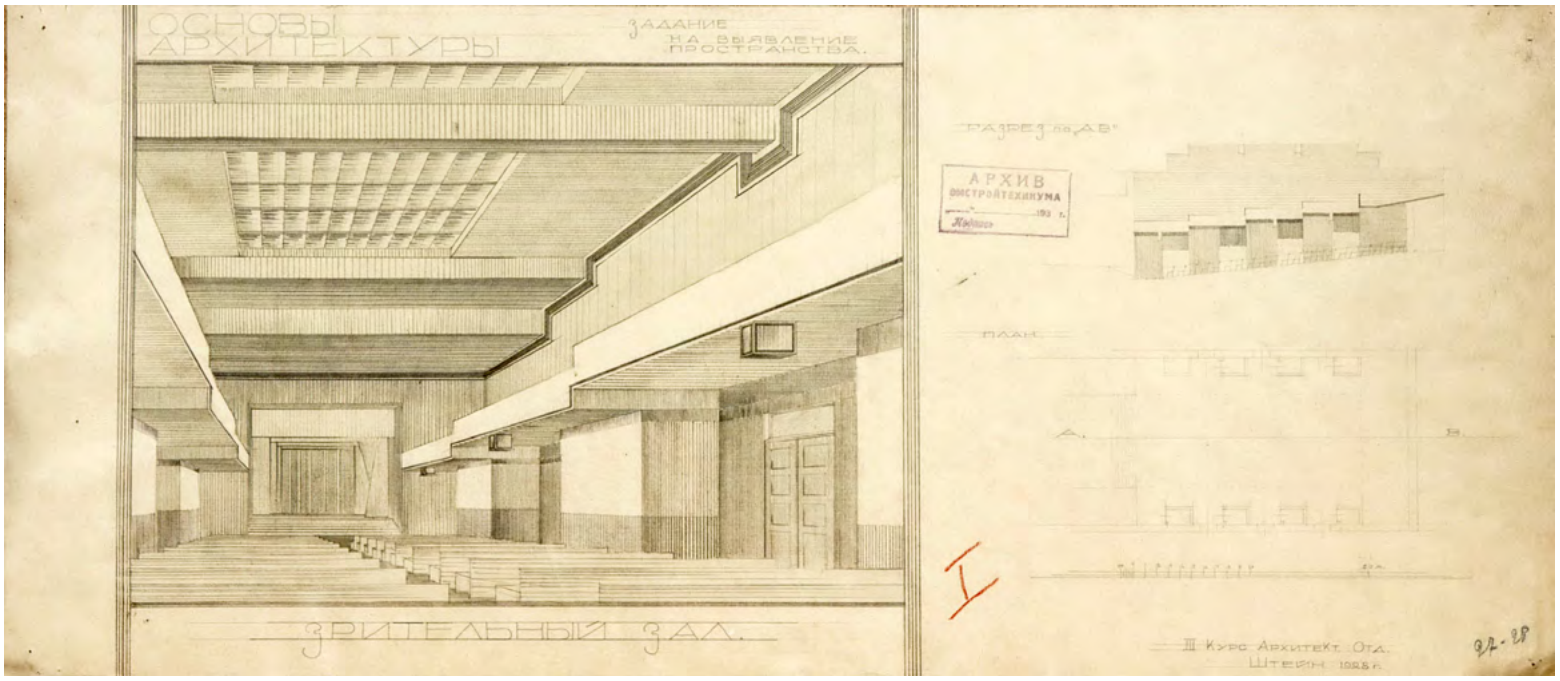
Теме «Площади с несколькими улицами и общественными зданиями» отвечают рассматривавшиеся нами ранее [5, с. 51–52] работы М.Н. Пантелеева [7, № 8049] (ил. 4) и П. Юдина [7, № 8098] (ил. 5). На обеих отсутствуют название предмета и тема задания. На работе П. Юдина стоит виза П.И. Русинова с датой сдачи — 30 марта 1930 года. Только Пантелеев указал курс и отделение — «III курс арх. от.». Эту работу можно датировать 1929/30 учебным годом благодаря другой работе Пантелеева (по «Черчению»), где указано: «I курс» и «1927–28 у. год» [7, № 8258].

«Площадь» представлена и в работе И.П. Котовщикова [7, № 13194] (1930 (?)), у которого в подписи есть важное уточнение: «Х.П.О.» (ил. 6). Это означает, что перед нами работа студента художественно-педагогического отделения, что подтверждает и последующая биография И.П. Котовщикова (1905–1995), выдающегося тюменского художника-живописца. Сегодня это единственная достоверно известная работа по основам архитектуры, которая была выполнена не на архитектурном отделении. Художественными истоками может быть объяснен и ряд ее специфических черт: отсутствие архитектурных элементов, организация пространства с помощью человеческих фигур, стремление выбрать характерную «натуру» и яркий сюжет, явный акцент на эмоциональную составляющую.

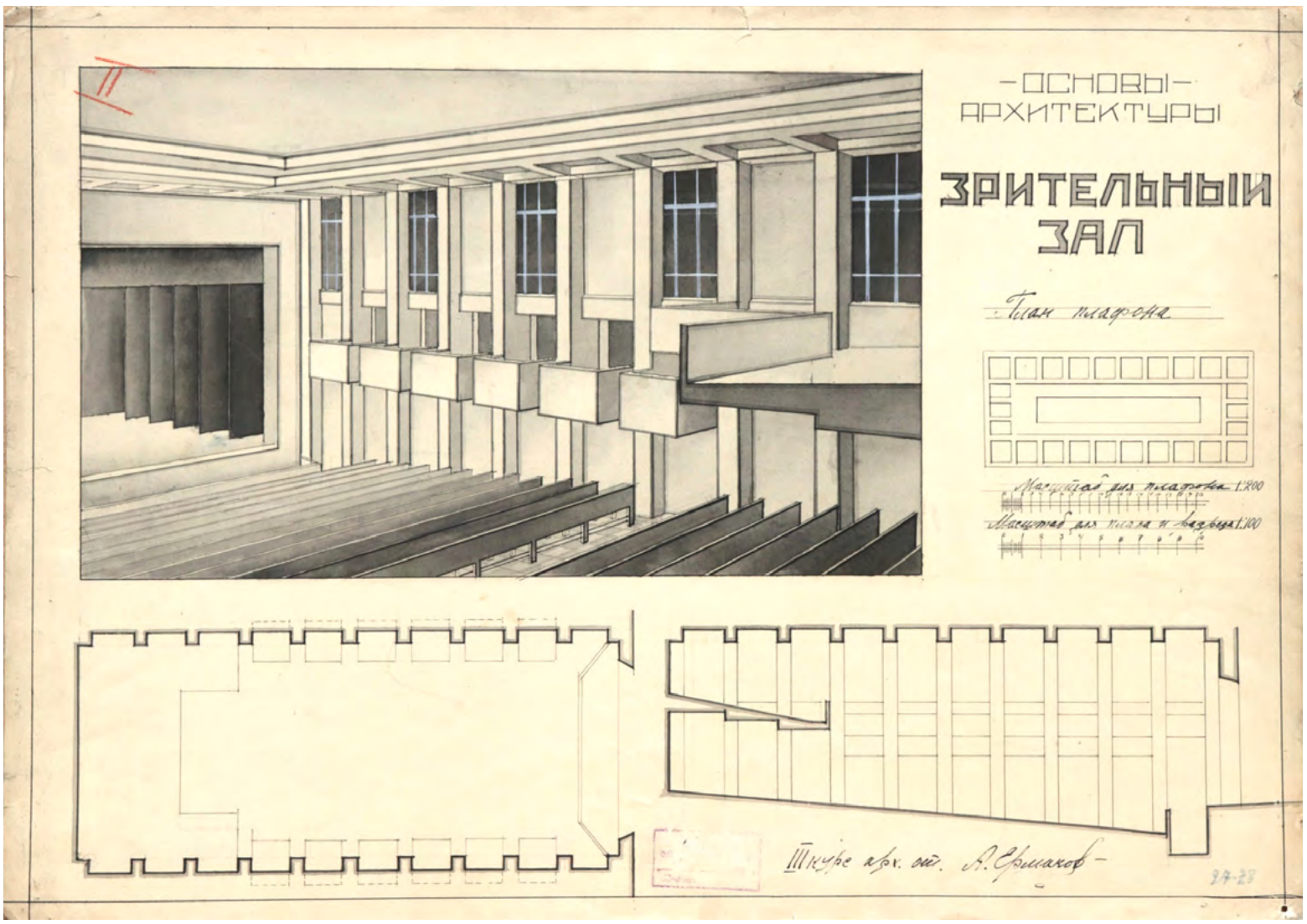
Работы П. Юдина и И.П. Котовщикова очень похожи: характером пространств, средствами их выявления, ролью аппликации, наличием эскизов, даже бумагой — «небо» у П. Юдина и «паспарту» у И.П. Котовщикова. На обеих стоит отметка синим карандашом «ВУ», тогда как на работах по основам архитектуры, где было указано архитектурное отделение, ставилась другая буквенная отметка — «УФ» («Учебный фонд»), как правило, красным карандашом. Верхняя часть таких красных букв сохранилась, в частности, на работе М.Н. Пантелеева (слева внизу). Из десяти рассматриваемых работ по заданию № 6 только на двух не были указаны архитектурное отделение и номер курса (на работе неизвестного студента эта информация, скорее всего, была утрачена вместе с нижней полосой): на работах И.П. Котовщикова и П. Юдина. Отсюда возникает вопрос о том, не был ли художником также и П. Юдин, о котором, кроме этой работы, больше ничего не известно?

По технике исполнения и масштабу изображенного пространства к «Зрительным залам» и «Площадям» очень близка работа Н.С. Елашкина [7, № 13188], которая получила условное название «Вестибюль» (ил. 7). Здесь показан интерьер, но это не зрительный зал, а куда меньшее пространство, нечто вроде улицы, закрытой со всех сторон плоскостями стен и потолка. Как и в «Зрительных залах», здесь на стенах есть длинные полосы, «указывающие» на точку схода. Человеческий масштаб пространства потребовал введения человеческой фигуры, а также мелких членений. Отсюда применение коллажа и сетки («мощения» и «облицовки»), которые есть на «Площадях», но отсутствуют в работах по теме «Улицы», где изображены чисто архитектурные панорамы городов с многоэтажными зданиями и тоновым решением плоскостей. На работе указано название предмета («Основы арх.») и курс («2 к. арх. отд.»), но отсутствует виза преподавателя с датой. На работе Н.С. Елашкина по предмету «Проектирование» указан II курс и стоит виза П.И. Русинова с датой — 25 октября 1929 года [7, № 8094]. Соответственно, «Вестибюль» можно датировать 1929/30 учебным годом.

Тема «Улицы» представлена в работах Н.А. Линецкой [7, № 8068] (ил. 8) и И.Ф. Бабина [7, № 8095] (ил. 9). На обеих не указаны предмет, номер и тема



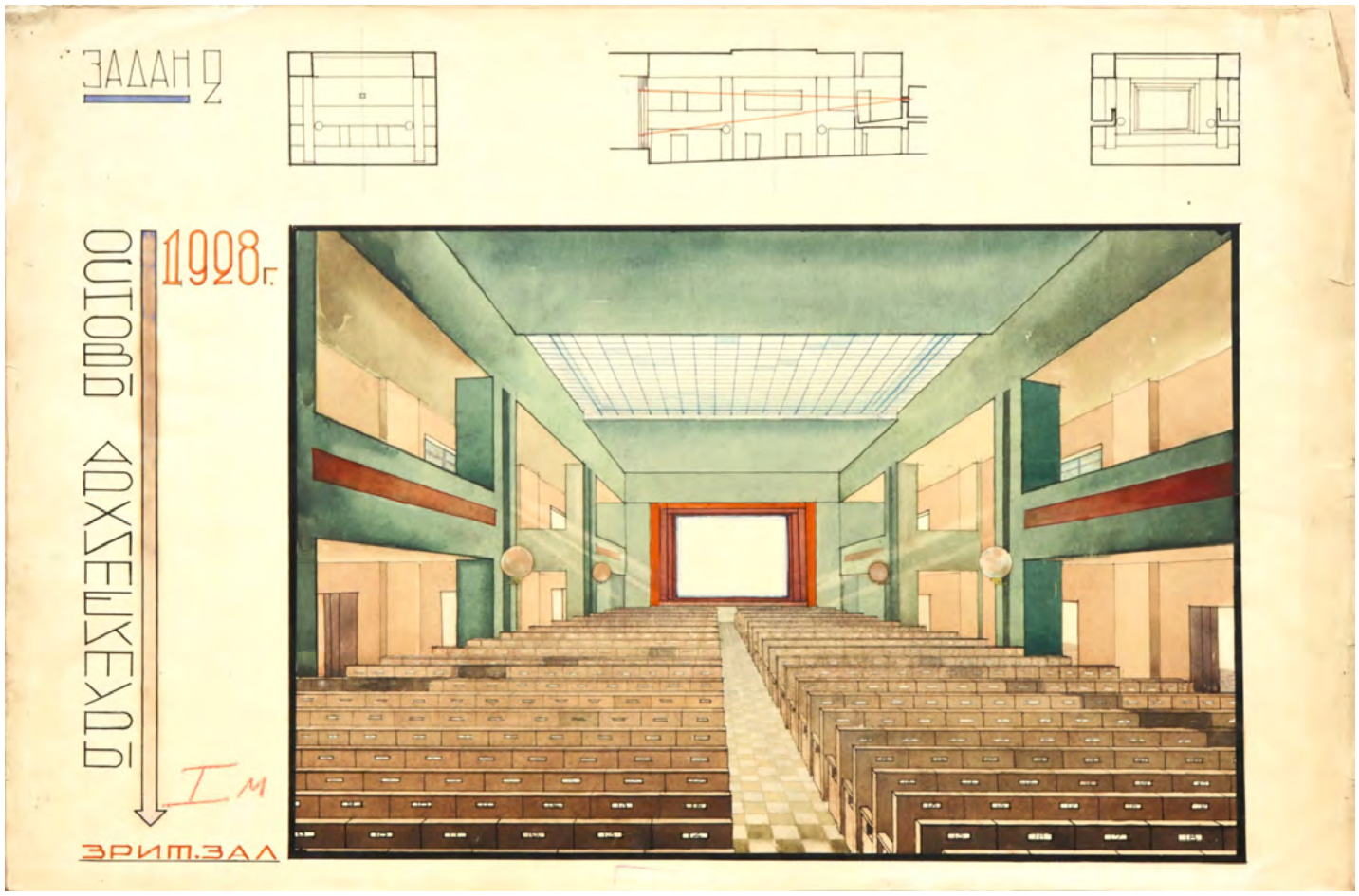
1. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Зрительный зал».
Автор: студент
А.А. Штейн.
Архитектурное отделение.
III курс.
1927/28 учебный год.
Бумага, карандаш.
28,4 × 65,6.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля [7, № 8181]



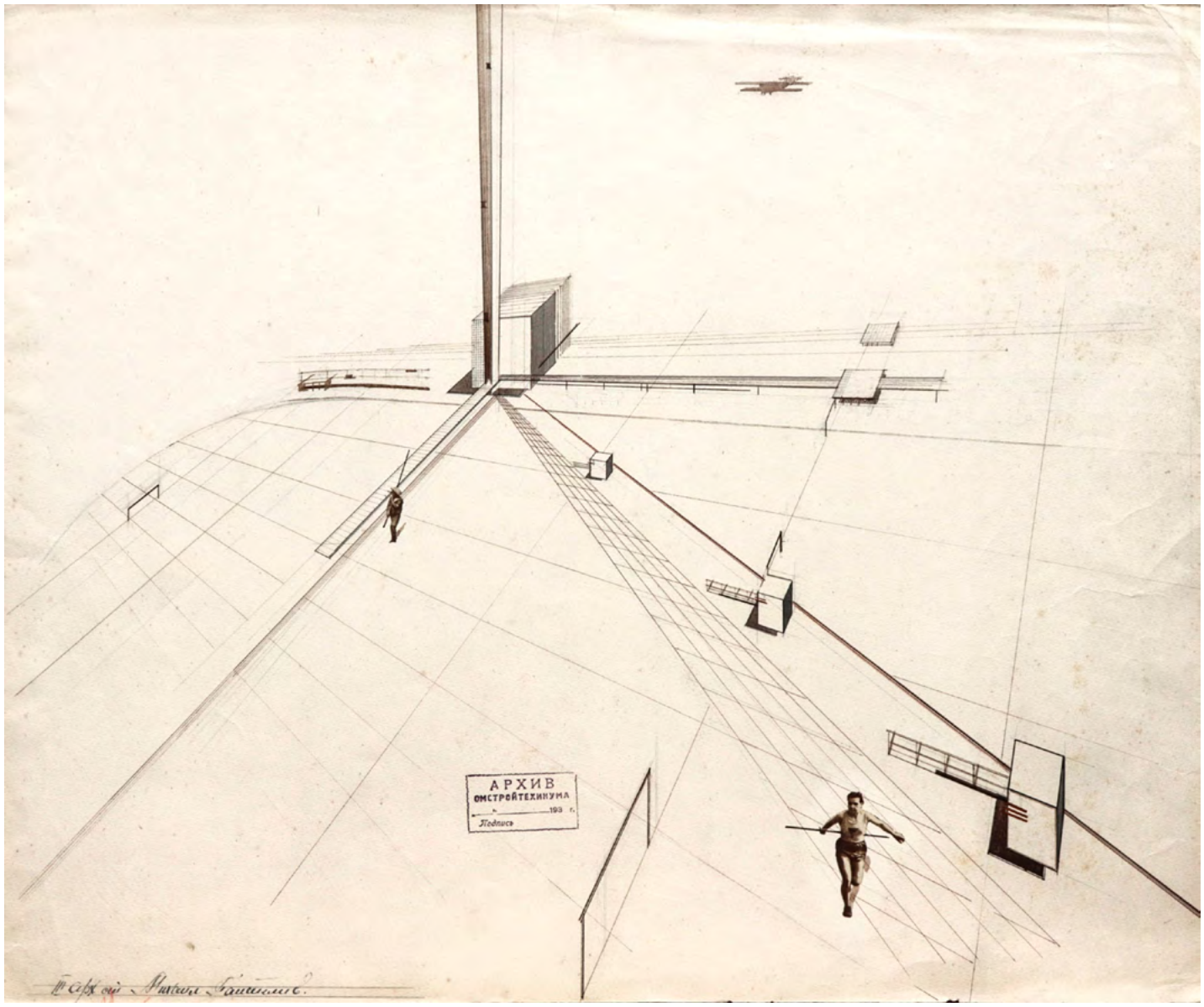
2. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Зрительный зал».
Автор: студент
А.К. Ермаков.
Архитектурное отделение.
III курс.
1927/28 учебный год.
Бумага, тушь, белила.
46,5 × 65,6.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля [7, № 8086]

задания. У Линецкой подписан курс («III к. арх. от.»), но нет визы руководителя и даты. Исходя из информации, содержащейся в личном деле студентки, работа может быть отнесена к 1928/29 учебному году. В этом случае она, скорее всего, сдавалась в первой половине 1929 года. На работе И.Ф. Бабина указан курс («II курс арх. отд.») и стоит виза руководителя, судя по всему, С.А. Пахотина, с датой сдачи — 26 февраля 1931 года. На обеих работах вдоль единственной улицы размещено несколько рядов однотипных элементов (зданий, арок, киосков и т.д.), ритмично сокращающихся

3. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Зрительный зал».
Автор: б/а. Архитектурное отделение (?).
III (?) курс.
1927/28 учебный год.
Бумага, тушь, акварель (?).
44 × 66,2.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 8092]



4. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Площадь» (?).
Автор: студент М.Н. Пантелеев.
Архитектурное отделение.
III курс.
1929/30 учебный год.
Бумага, тушь, акварель, аппликация.
49,5 × 59,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 8049]

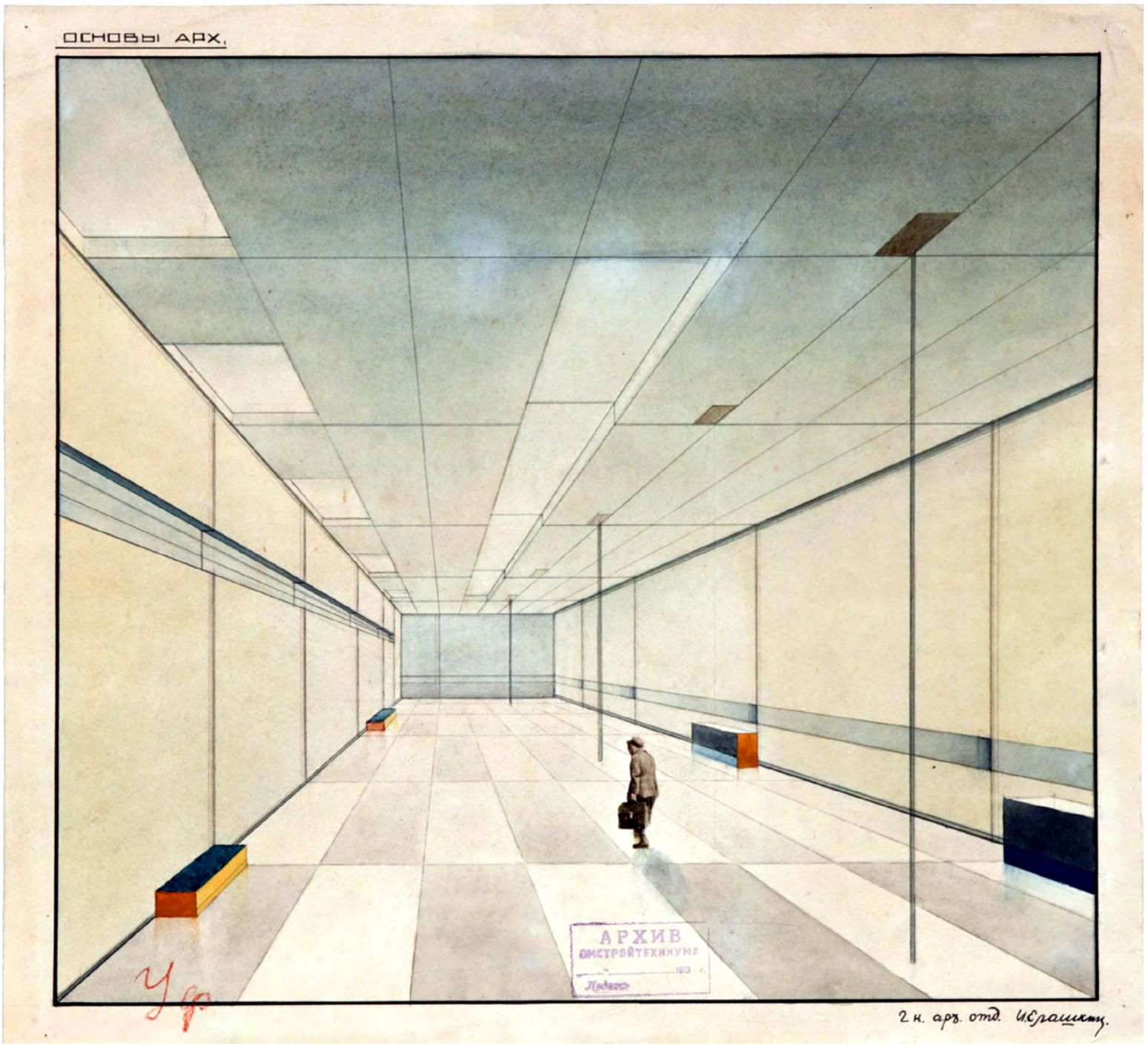




5. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Площадь» (?).
Автор: студент П. Юдин.
Отделение: б/о.
II (?) курс.
1929/30 учебный год.
Руководитель:
П.И. Русинов.
30 марта 1930 г.
Бумага, гуашь, графитный карандаш, аппликация.
37,8 × 52,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 8098]



6. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Площадь» (?).
Автор: студент
И.П. Котовщиков.
Художественно-педагогическое отделение.
II (?) курс.
1929/30 (?) учебный год.
Бумага, акварель, чернила, перо, аппликация.
28,5 × 47,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 13194]



7. **Худпром. Основы архитектуры. Задание № 6. Тема: «Общественное пространство»** (?).
Автор: студент Н.С. Елашкин. Архитектурное отделение. II курс. 1929/30 учебный год.
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, акварель.
41,0 × 44,9.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 13188]

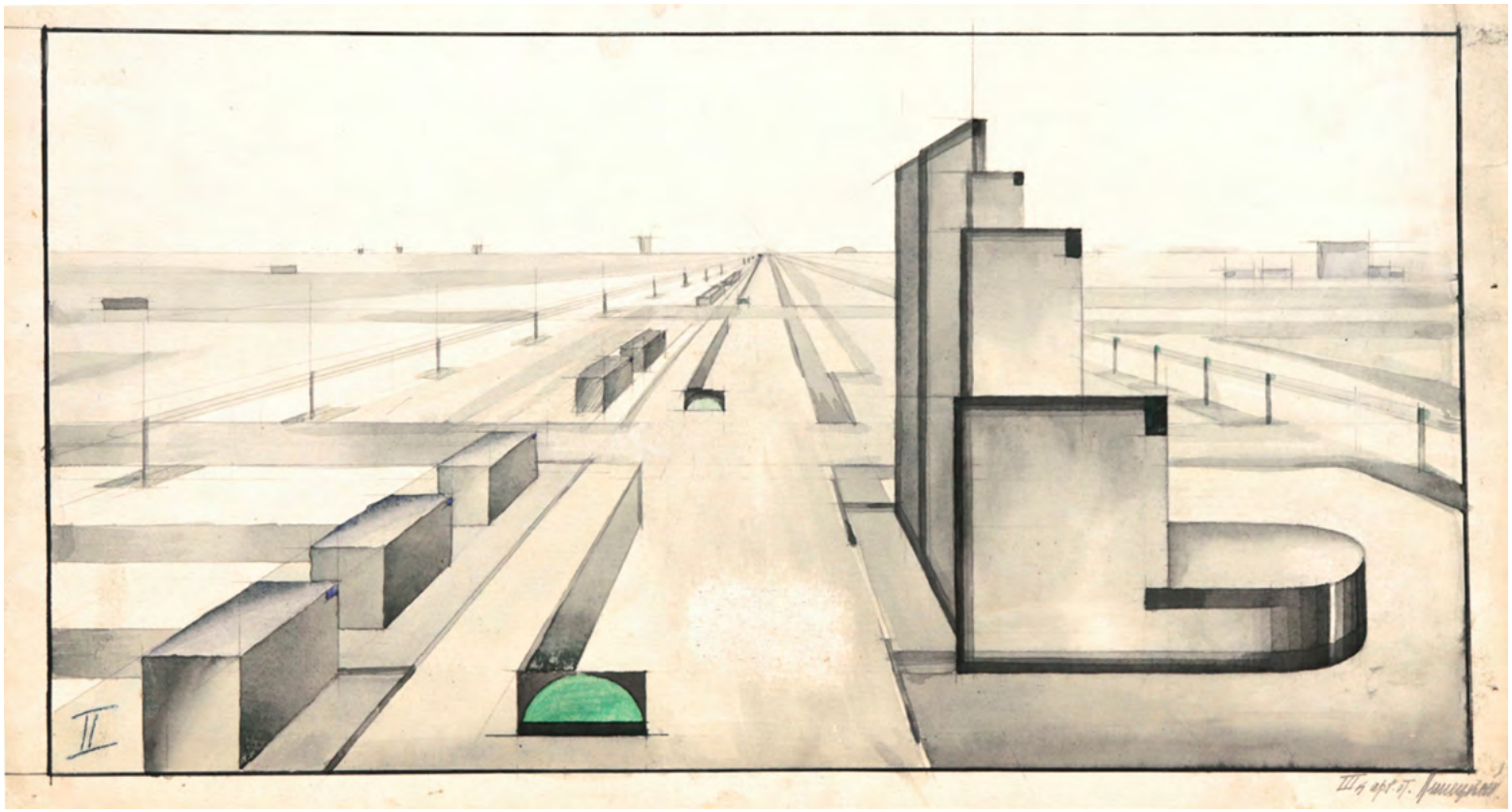
в перспективе. Видимо, из-за более мелкого масштаба для выявления поверхностей («улиц» и т.п.) использовался тон, а не сетка. В известной степени тему «Улицы», как она представлена в этих работах, можно рассматривать как упрощенную и сокращенную вариацию темы «Площади».

Работа П.И. Сергеева [7, № 8096] (ил. 10) по масштабу пространства близка к теме «Часть поселка», предложенной Н.В. Докучаевым. Однако типологически это скорее не жилой квартал или район, а промышленное предприятие («Завод»), например механизированная шахта, на что могут указывать поперечные эстакады и открытые площадки для хранения угля. В этом случае небоскреб в углу — это административный корпус.

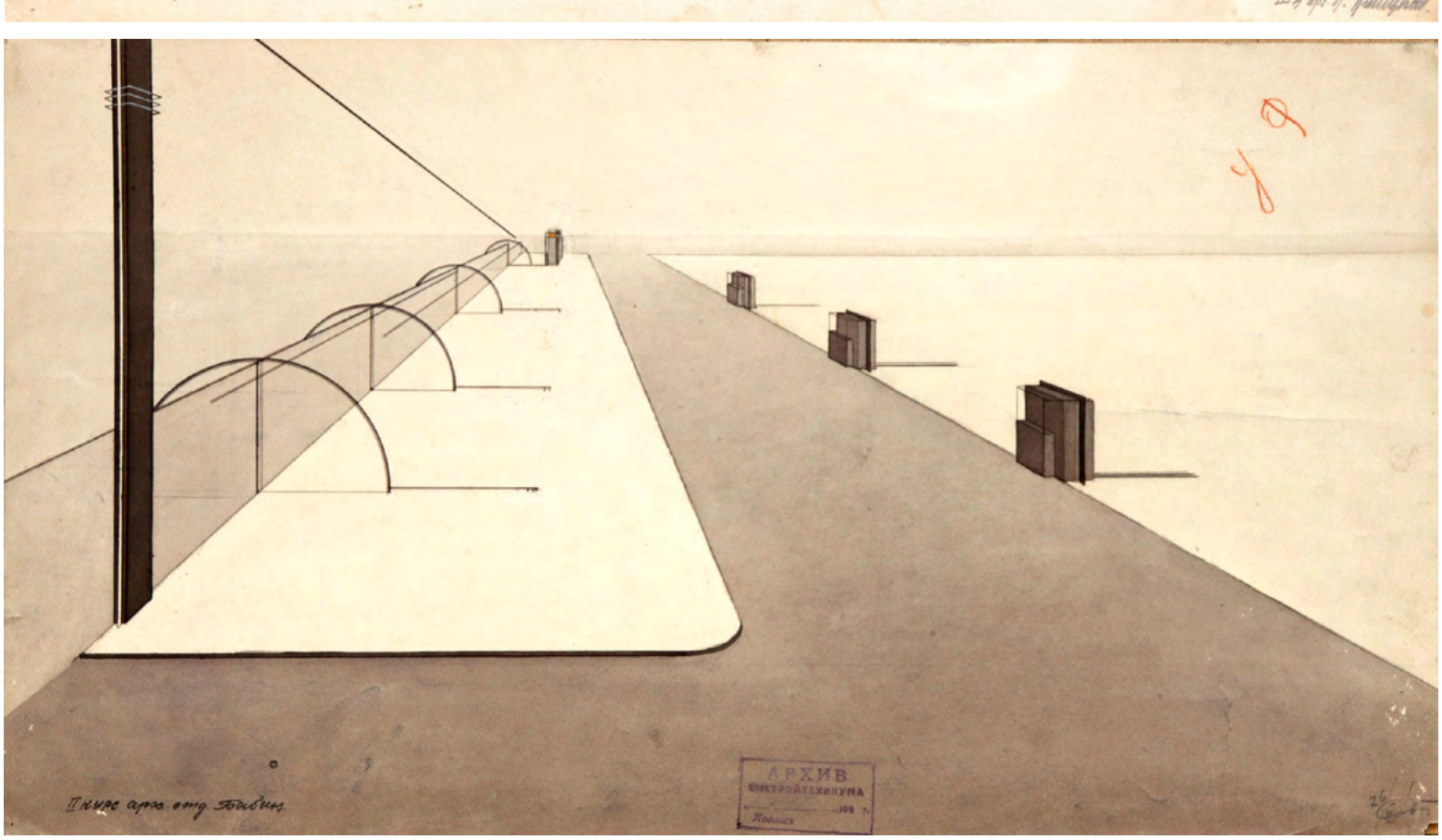
В отличие от остальных работ по заданию № 6, здесь представлена не перспектива, а аксонометрия. Кроме того, из-за мелкого масштаба сеткой обозначено не мощение, а рельсовые пути. На работе указан предмет («Осн. арх.»), курс («II-ой курс арх. отдел.») и стоит виза П.И. Русинова с датой сдачи — 30 марта 1930 года. Аналогичную дату имеет и виза на работе П. Юдина.

Общие черты. Несмотря на разные темы и масштабы пространств, все работы по заданию № 6 имеют ряд общих черт.

1. В городских пространствах — довольно высоко поднятая линия горизонта, не менее чем на половину или две трети высоты листа. Это позволяло сильнее раскрыть горизонтальную



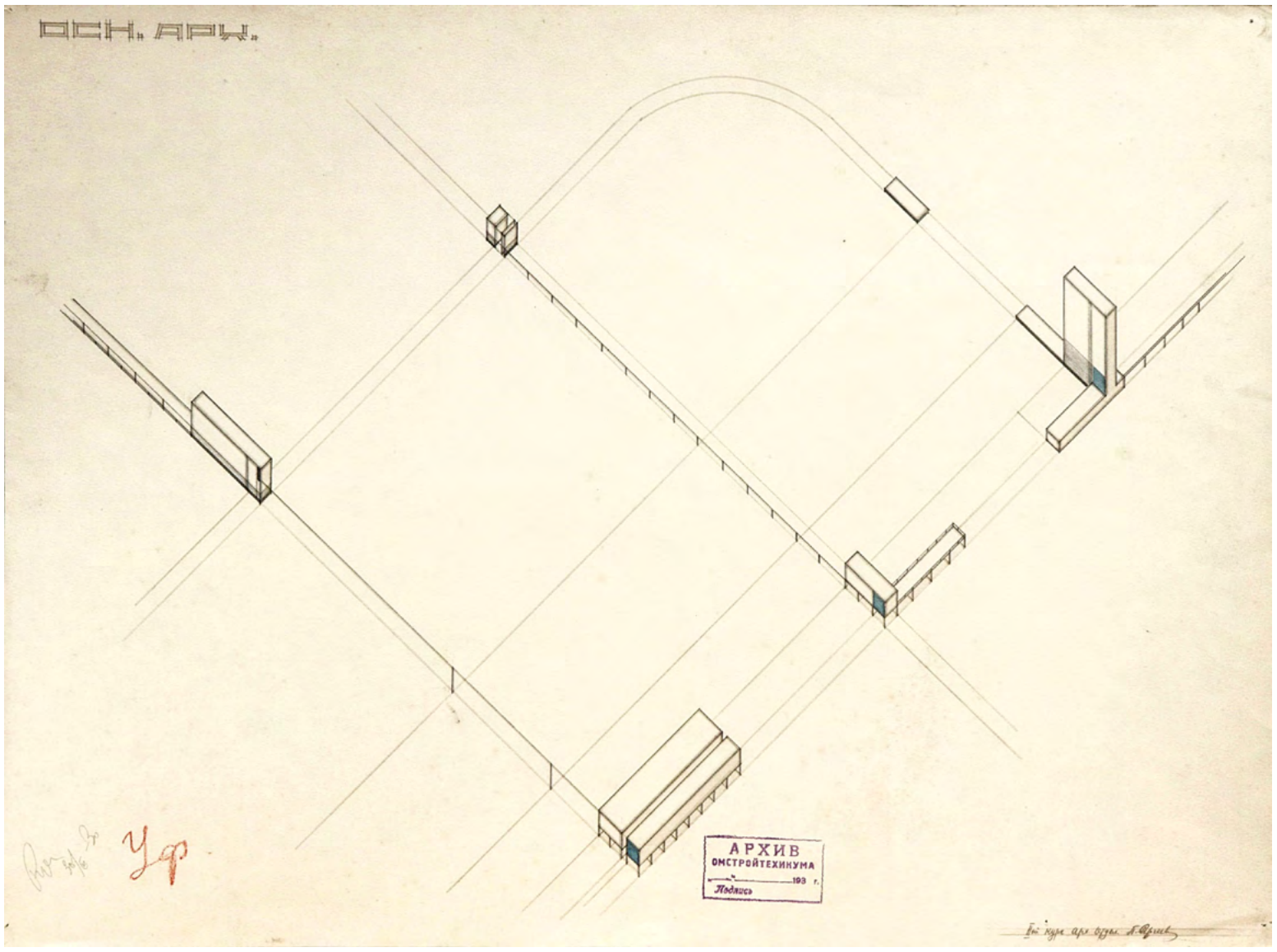
8. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Улица» (?).
Автор: студент
Н.А. Линецкая.
Архитектурное отделение.
III курс.
1928/29 (?) учебный год.
Бумага, графитный
карандаш, тушь,
акварель.
33 × 61.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля [7, № 8068]



9. **Худпром.**
Основы архитектуры.
Задание № 6.
Тема: «Улица» (?).
Автор: студент И.Ф. Бабин.
Архитектурное отделение.
II курс.
1930/31 учебный год.
Руководитель:
С.А. Пахотин (?).
26 февраля 1931 г.
Бумага, тушь, акварель.
32,5 × 58,5.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля [7, № 8095]

плоскость и показать взаимное расположение размещавшихся на ней элементов. В интерьерах, как правило, использовался обратный прием — чтобы раскрыть поверхность потолка, который в этом типе пространства априори имел больший архитектурно-пластический потенциал. Очевидно, что так решалась задача «выявления пространственного положения и расстояний между отдельными зрительными объемами» [8, л. 11 об.].

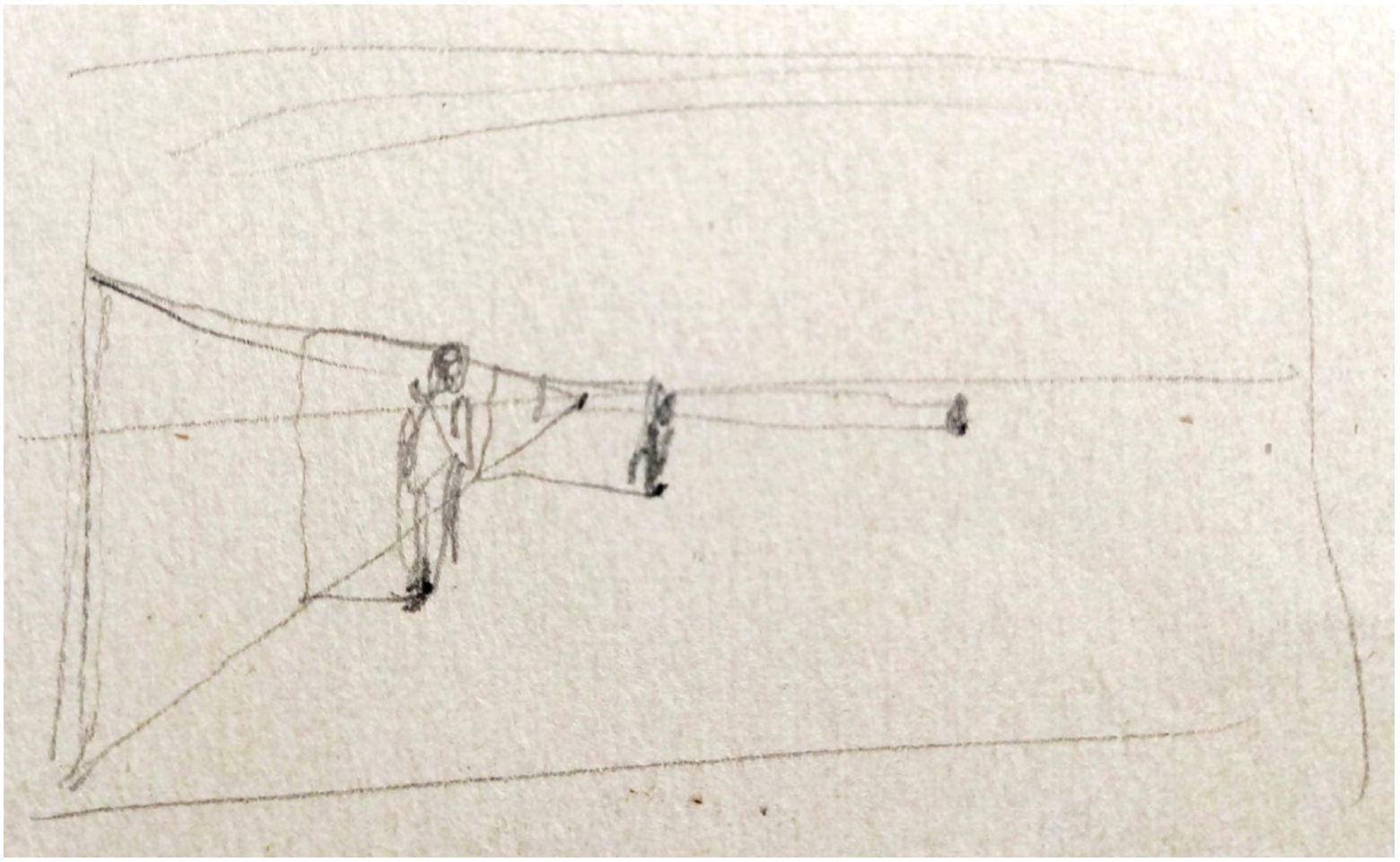
2. Выявление пространства средствами линейной и воздушной перспективы. П.И. Русинов писал в рабочем плане о «выявлении пространства методом перспективы» и «иллюзорных деформациях» [9, л. 26 об., 27], под которыми, видимо,



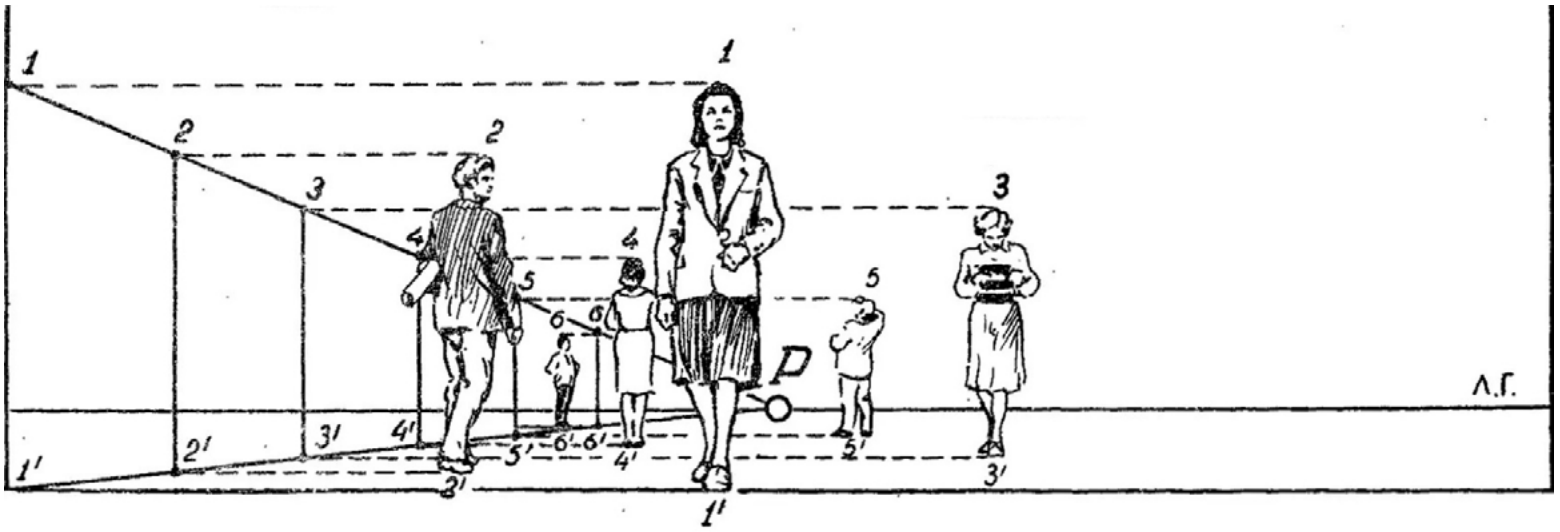
10. **Худпром. Основы архитектуры. Задание № 6. Тема: «Промышленное предприятие»** (?).
Автор: студент П.И. Сергеев. Архитектурное отделение. II курс. 1929/30 учебный год. Руководитель: П.И. Русинов. 30 марта 1930 г. Бумага, тушь, акварель (?). 43,5 × 58,6. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 8096]

подразумевались перспективные сокращения. Стандартные объекты выстраивались рядами, благодаря чему зритель легко считывал глубину пространства. Перспективные сокращения уходящих к линии горизонта «дорог», а в интерьерах также плоскостей пола, потолка и стен, выявлялись квадратной или прямоугольной сеткой — «мощением», «облицовкой» и т.п. Воздушная перспектива выявлялась цветом и тоном, которые ослабевали ко второму плану. Таковы квадраты и прямоугольники рисунка «мощения» у П. Юдина, И.П. Котовщикова и неизвестного студента. Ряды кресел в работах по теме «Зрительный зал». Растяжка тоном на «дороге» и «бульваре» у И.Ф. Бабина, на стенах и пилонах у А.А. Штейна и неизвестного студента, на всех поверхностях у Н.С. Елашкина. Аквамариновые акценты у Н.А. Линецкой («фонари») и П.И. Сергеева («экраны»). Красные полосы на павильонах у М.Н. Пантелеева, которые отличаются не только размером и интенсивностью цвета, но и количеством: на ближайшем к нам объеме их три, на втором — два, на самом дальнем — только одна.

3. «Точка отсчета» композиции, обозначенная одним или несколькими объектами. В одних работах это размещенный на первом плане вертикальный элемент: мачта (работы П. Юдина, И.Ф. Бабина, Н.С. Елашкина), человеческая фигура (работы И.П. Котовщикова, П. Юдина) или небоскреб (работа Н.А. Линецкой). В других — расположенный в глубине пространства объект, который фиксирует начало трех координат. У П.И. Сергеева это небоскреб, у М.Н. Пантелеева — крупное сооружение с массивной мачтой и системой мостиков, из которого словно бы вылетают «улицы», павильоны, бегущие на нас спортсмены и т.д. В «Зрительных залах» (работы А.А. Штейна и неизвестного студента) размещенный в точке схода портал сцены не испускает, а, напротив, словно бы стягивает на себя всё пространство. Сходную роль играет синий «экран» в конце коридора у Н.С. Елашкина. Так решались задачи «акцентировки главных частей» и организации «ясной, легко зрительно воспринимаемой, пространственной ориентировки» [8, л. 11 об.].



11. **Набросок на обороте работы П. Юдина**. Бумага, графитный карандаш. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля [7, № 8098]



12. **Определение высоты фигур в перспективе на разном удалении от картинной плоскости** [10, с. 26, рис. 18].

В некоторых работах есть и «точка завершения» композиции, которая помещена в точку схода,— небольшой элемент, как правило, с ярким цветовым акцентом: объем с красным «фонарем» у И.Ф. Бабина, демонстранты с красными стягами у И.П. Котовщикова, маленькая человеческая фигурка у П. Юдина.

4. Уходящие в точку схода «улицы» (или «улица»), вдоль которых выстраивались ряды повторяющихся стандартных элементов — архитектурных объемов, объектов предметной среды, человеческих фигур и т.п. Этим обеспечивалось создание и «акцентировка главных направлений» [8, л. 11 об.].

Еще об одной функции «улиц» свидетельствуют небольшие карандашные наброски, обнаруженные при натурном осмотре на работах П. Юдина и И.П. Котовщикова. Наиболее четкий набросок у П. Юдина (ил. 11). Благодаря довольно специфичным линиям построения его назначение можно определить с высокой степенью достоверности: этот эскиз наглядно показывал, как определить высоту фигур на разном удалении от картинной плоскости. Подобные схемы до сих пор применяются при обучении рисунку и начертательной геометрии (ил. 12) [10, с. 26]. Возможно, эскиз был сделан самим П. Юдиным во время лекции

П.И. Русинова. Ту же роль мог играть и эскиз на «паспарту» работы И.П. Котовщикова, имеющий аналогичный характер и элементы — фигуры на разном удалении и измерительный треугольник.

Соответственно, «дороги» были не только средствами организации композиции, но и размерными линейками. Поэтому именно по ним и выстраивались ряды фигур и типовых элементов — так проще было определить их высоту и сравнить однотипные объекты между собой. В пользу этого предположения свидетельствует работа И.Ф. Бабина — ее левая сторона почти в точности воспроизводит эскиз для определения высоты фигур.

5. Студенты использовали весь набор освоенных ранее приемов и стремились выявить структуру пространства при помощи контрастного сопоставления глухих и прозрачных плоскостей, массивных и легких форм, горизонтальных и вертикальных членений, акцентируя различия тоном и цветом. Показательны выставленные, словно для сравнения, ряды ажурных арок и глухих прямоугольных объемов в работе И.Ф. Бабина. Нет ни одной работы с деревьями или автомобилями. Отсутствуют падающие тени (если не считать условных теней в работах М.Н. Пантелеева, А.А. Штейна и И.Ф. Бабина). Видимо, они мешали восприятию геометрии и композиции пространства. При этом использовались оптические эффекты: отражения предметов на полу и потолке (работа Н.С. Елашкина), видимые солнечные лучи, льющиеся в зрительный зал через окна (работа неизвестного студента).

Изменение подходов. Несмотря на общие черты, среди работ по заданию № 6 выделяется группа по теме «Зрительный зал». Во-первых, в отличие от остальных, здесь, кроме перспективы, представлены и другие изображения. Этим «Зрительные залы» напоминают работы с архитектурными объектами по «Проектированию» [7, № 13192, 13186, 8084, 8059, 8230], где на листах также изображалось несколько проекций: аксонометрии, фасады, разрезы и планы. Последние, как правило, с масштабными линейками. Во-вторых, «Зрительные залы» похожи на эти работы и своим подходом. Очевидно, что студенты восприняли задание не как чисто композиционную задачу по организации модели пространства с использованием условных элементов и форм, а разработали проект архитектурного оформления конкретного зрительного зала. По своему характеру и составу проекций к ним очень близка одна из сохранившихся работ по «Проекту» 1926–1930 годов. Это «Проект рабочей комнаты по курсу «Основы архитектуры» на 20 чел.» [7, № 8230], который отличается от «Зрительных залов» лишь еще большей конкретностью решения.

После 1927/28 учебного года работы «проектного» характера по заданию № 6 неизвестны. Если это не «статистическая ошибка», связанная с узостью выборки, то перед нами изменение подходов: переход от проектного метода к предложенному Н.В. Докучаевым «методу аналитического изучения элементов и основ организации архитектурной формы» [8, л. 10]. В этом случае «проектная» составляющая в 1927/28 учебном году могла быть учебно-методическим приемом, который в первые годы освоения предмета обеспечил переход студентов от хорошо известного им «Проекта» к совершенно новым и еще непривычным «Основам архитектуры».

Великолепные «Зрительные залы» были насыщены массой разнообразных деталей и требовали значительного времени на непосредственное изготовление — построения, вычерчивание, штриховку и т.д. Пришедшие им на смену «Площади» и «Улицы», напротив, были внешне просты, но требовали большой подготовительной работы по организации композиции, поиску и отбору для нее необходимых элементов.

Наиболее показательна в этом отношении работа П. Юдина: при всей ее лапидарности она настолько выверена и выстроена в композиционном отношении, что невозможно заменить или передвинуть ни один из ее элементов. В этом отношении нельзя считать случайным и аккуратно отрезанное заднее колесо велосипеда — второй круг был здесь лишним. О тщательной работе свидетельствует и педантичность в размещении фигур: глаза всех расположены строго на линии горизонта.

О некоторых методах построения композиции дает представление работа Н.С. Елашкина. Механическая «нарезка» пространства поперечными членениями, видимо предложенная им вначале, вела к монотонности. Избежать ее удалось не увеличением числа деталей (напротив, автор даже отказался от нескольких опор, для которых были сделаны «закладные детали» на потолке), а средствами композиции. Всё пространство словно разрезали по диагонали на две части (пол с левой стеной и потолок с правой), которые затем сдвинули относительно друг друга. Продольные синие полосы на стенах взаимно сместили по вертикали, зафиксировав линию «разреза». Был «передвинут» ближе к первому плану дальний «ящик» у правой стены. В результате поперечные членения («швы» и «мебель») перестали совпадать и возник эффект динамики и разнообразия.

Только при натурном осмотре можно увидеть графическое великолепие работы П.И. Сергеева. Так, ребра всех объемов проведены в три линии: в одну темную по ребру и две светлые по граням. Аквамариновые «экраны» прочерчены аккуратной



13. **«Кровавый май» (Blutmai) в Берлине**.
Фотография.
Автор: б/а.
1 мая 1929 г.
Фото: dhm.de

параллельной штриховкой и поэтому вблизи напоминают жалюзи.

Датировка работы И.П. Котовщикова. Работа получила серьезные повреждения и чудом уцелела, прежде чем попала в музей. Отсутствует на своем месте буква «r» в слове «*Berlin*» (на ее месте остались лишь два пятна — светлое по контуру буквы и темное от клея). Видимо, после цифры «1» когда-то стояло наращение (буквенное падежное окончание), ныне утраченное. Лист с желтым небом был сорван со своего места и с правой стороны съехал вниз, разорвав расположенные в центре фигуры. Видимо, при этом было повреждено и ружье стоящего полицейского, самой крупной фигуры. Следы плесени свидетельствуют о хранении в сыром помещении, а грубо обрезанные края, видимо по рамке, которая еще просматривается слева внизу по вертикальному краю,— о последующей «реставрации», в ходе которой работа была наклеена на «паспарту». Отсюда, конечно, возникает вопрос о том, имелось ли последнее у этой работы первоначально или было добавлено позднее, уже после сдачи? О связи «паспарту» с учебными заданиями свидетельствуют присутствующие на нем буквы «ВУ» и эскиз, который соответствует композиции работы.

Наличие на работе ярких по содержанию фотографий и подписи *«1 Mai ā Be[r]lin»*, по которой она получила свое условное название, позволило уточнить обстоятельства и время ее создания. В качестве темы И.П. Котовщиков выбрал событие, широко освещавшееся в прессе того времени: «Кровавый май» (нем. *Blutmai*) 1929 г. в Берлине — жестокий разгон полицией первомайской демонстрации, сопровождавшийся большими человеческими жертвами среди мирного населения. Группа фигур, расположенная у И.П. Котовщикова на втором плане слева (арест рабочего), является фрагментом одной из наиболее известных фотографий, сделанных на месте событий 1 мая 1929 года (ил. 13)[1].

Из какого журнала были вырезаны фигуры? Судя по заголовку и фрагментам слов («nt e», «rati[o]» и «nt»), которые сохранились на обороте сорванного с места элемента аппликации, находящегося сейчас в перевернутом положении слева на линии горизонта, издание, видимо, было иностранным. Оно не было английским, так как написан «mai», а не «may». Использование в качестве предлога «ā» (а не «in»), свидетельствует, что оно не было немецким. Если это искаженное «à», то журнал мог быть французским, в этом случае наращение представляло собой «er» и тогда первоначально надпись выглядела так: *1er Mai à Berlin*. В этом случае необходимый здесь артикль «Le» мог быть отброшен не только по незнанию языка, но и как излишний для понимания смысла фразы советской аудиторией.

Получается, что идея «Берлина» не могла возникнуть раньше мая 1929 года. Работ этого года

[1] 1. Mai – Arbeits-, Kampf- und Feiertag // Deutsches Historisches Museum [сайт].
URL: https://www.dhm.de/sammlung/unsere-sammlung/1-mai-arbeits-kampf-und-feiertag (дата обращения: 28.09.2024).

по заданию № 6 с точными датами их сдачи на настоящий момент не выявлено. Согласно рабочему плану программы, в 1927 году задание № 6 должно было выполняться во II триместре (второй трети учебного года, продолжавшейся с января по май), с 6 апреля по 14 мая. В 1930 году такие работы сдавались 30 марта, а в 1931 году — 26 февраля.

Хорошо известно, что И.П. Котовщиков учился в Худпроме в 1928–1930 годах, куда перевелся с III курса Уральского художественно-промышленного техникума. Два учебных года (1928/29 и 1929/30) дают две возможные даты — 1929 или 1930 год. Близость к работе П. Юдина делает более вероятным 1930 год. Против 1929 года как будто свидетельствует и использование материалов из иллюстрированного журнала большого формата (высота самой крупной фигуры — 22 см). Низка вероятность того, что он успел выйти и попасть в СССР до сдачи задания (если в 1929 году его сдавали после наступления мая), как и то, что совершенно новое, достаточно дорогое издание, являвшееся по тем временам большой ценностью, сразу же уничтожили, пустив в разрезку.

Выразительность пространства. Несмотря на то что работы были учебными, студенты стремились создать запоминающееся пространство с яркими индивидуальными чертами — архитектурными и сюжетными. Практически в каждой сохранившейся работе чувствуются свои особые настроение и атмосфера.

Показательны работы по теме «Зрительный зал» А.А. Штейна и неизвестного студента. Первая отличается контрастным тоновым решением и динамично изламывающимися линиями галерейных балконов и «фризов», которые, словно молнии, устремляются к порталу сцены. Вместе со ступенчатым решением потолков зала и балконов это усиливает перспективные сокращения и придает всему пространству эффектный, «извивающийся» характер. Вторая работа отличается праздничной торжественностью и ярким цветовым решением. При помощи цвета подчеркнут контраст между охристыми стенами и зеленым железобетонным каркасом, массивными вертикалями столбов и красными «стрелами», нацеленными на обрамленный красным же портал сцены. Несмотря на отсутствие людей и событий, зрительные залы благодаря своей архитектуре полны жизни и движения.

Одна из наиболее ярких в эмоциональном плане работ, конечно, «Берлин». Может показаться, что ее автор ничего не сделал, лишь нашел яркую тему и наклеил готовые фигуры. Но композиционные закономерности работы свидетельствуют об ином. Каждая фигура грамотно отобрана, расположена на своем месте, связана с «соседом» и выявляет смысловой центр композиции — колонну демонстрантов с алыми стягами. К ней устремлены «мощение» улиц, бегущие полицейские, взгляды арестованного рабочего и полицейского на первом плане. Понижение линии горизонта (до уровня груди всех фигур) создает впечатление, что мы наблюдаем события глазами подростка или из зала, где нам показывают кинохронику. Этот прием, которым «Берлин» отличается от работы П. Юдина, позволил сформировать богатый силуэт и «поместить» зрителя внутрь действия. Массивные фигуры первого и второго планов играют роль своеобразных «кулис», которые медленно и напряженно «раздвигаются» перед зрителем, приоткрывая ему вид на алые стяги: ружье полицейского опускается, словно он потрясен увиденным, а арестованный рабочий как будто отодвигает схвативших его полицейских от центра листа, чтобы мы могли увидеть главное. Впечатление грандиозности пространства достигнуто контрастом между размерами фигур: полицейский на первом плане почти в 70 раз (!) выше фигур демонстрантов. Кроме того, чем ближе к красным флагам, тем интенсивнее становится движение. Состояние покоя на первом плане символизирует фигура флегматичного полицейского с опущенным ружьем, на втором плане возникает напряженная борьба, которую на третьем плане сменяет стремительный бег. Взаимное расположение фигур создает эффект словно бы раскручивающегося из тугой спирали движения. Благодаря резкому увеличению расстояний оно нарастает в геометрической прогрессии. Вместе с ним растет и напряжение зрителя: кажется, можно услышать топот сапог, отдаленный гул приближающейся демонстрации, звуки «Интернационала», увидеть движение знамен и отдельных людей в толпе. Но этот ошеломляющий по драматизму эффект присутствия не возник случайно, сам собой, он был организован автором работы.

Сходный прием организации движения при помощи членений использован в работе П. Юдина, только здесь оно направлено на зрителя и к первому плану (и к зрителю) постепенно «затухает», чем создается почти пасторальная атмосфера умиротворенности и покоя.

Выводы

Таким образом, всего в коллекции студенческих работ Художественно-промышленного техникума имени М.А. Врубеля выявлено 10 работ, которые с высокой степенью достоверности были выполнены по заданию № 6.

По учебным годам и курсам они распределяются следующим образом: 1926/27 учебный год — не выявлены, 1927/28 — три работы III курса, 1928/29 — одна работа III курса, 1929/30 — пять (из них одна III курса и две II курса), 1930/31 — одна работа II курса.

Определены следующие тематические группы работ: «Зрительный зал» (три работы за один учебный год — 1927/28); «Площадь» (три работы за один учебный год — 1929/30); «Улица» (две работы за два учебных года — 1928/29 и 1930/31). Первая тема имеет аналог только в программе Н.В. Докучаева («Общественный зал»). Вторая и третья представляют сокращения от более общей темы «Площадь с несколькими улицами и общественными зданиями», которая указана П.И. Русиновым и Н.В. Докучаевым.

Еще две темы не имеют прямых текстуальных соответствий в программах. Они получили условные названия «Вестибюль» и «Завод»; каждая представлена только одной работой — обе за 1929/30 учебный год.

Половина работ относится к 1929/30 учебному году. Здесь представлены три темы («Площадь», «Вестибюль» и «Завод») и два отделения: не только архитектурное (работы М.Н. Пантелеева, Н.С. Елашкина и П.И. Сергеева), но и художественно-педагогическое (работа И.П. Котовщикова и, возможно, П. Юдина).

С одной стороны, это свидетельствует о том, что в одном учебном году могло выдаваться сразу несколько тем (три темы у архитекторов), которые могли быть общими для разных отделений («Площадь»). С другой стороны, различие трактовок пространства и техник в работах архитектурного и художественно-педагогического отделений по теме «Площадь» (доминирование человеческих фигур и аппликации у художников, графики и архитектуры — у архитектора) позволяет предполагать, что при этом для разных отделений могли ставиться разные задачи.

Относительно большой удельный вес задания № 6 среди сохранившихся работ — почти треть (31%) от общего числа известных сейчас работ по основам архитектуры (32 работы) — может быть объяснен тем, что для современников они представляли особую учебно-методическую и художественную ценность: их стремились сохранить. Сегодня эти работы — уникальные документы эпохи, свидетельствующие об активном развитии архитектурно-художественной мысли в Омском худпроме в 1920-х – начале 1930-х годов.

Список источников

1. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л.: Художник РСФСР, 1974. 141 с.
2. Мысливцева Г.Ю. Территория мечты : сборник трудов Г.Ю. Мысливцевой / сост.: Е. Дорохов и др. Омск: Омскбланкиздат, 2014. 383 с.
3. Черноок С.В. Архитектурная графика Худпрома второй половины 1920-х годов как отражение нового метода преподавания основ архитектуры // XX век. Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур : мат-лы междунар. науч. семинара-секции / отв. ред. А.Н. Гуменюк. Омск: Изд-во ОмПГУ, Наука, 2003. С. 97–106.
4. Черноок С.В. Омский Худпром 1920-х годов — новая школа красной Сибири // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 7–8 (78). С. 62–70.
5. Духанов С.С., Изотенко С.В. Студенческие работы Омского художественно-промышленного техникума имени М.А. Врубеля: архитектурное отделение // Декабрьские диалоги. Вып. 24 : мат-лы науч. конф. / науч. ред. И.Л. Симонова. Омск: Омскбланкиздат, 2021. С. 48–64.
6. Духанов С.С., Изотенко С.В. Учебная программа «Основы архитектуры» П.И. Русинова. Атрибуция работ // Декабрьские диалоги. Вып. 26 : мат-лы науч. конф. / науч. ред. И.Л. Симонова. Омск: Издательский дом «Наука», 2023. С. 239–247.
7. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Коллекция студенческих работ Художественно-промышленного техникума имени М.А. Врубеля.
8. Исторический архив Омской области (ИАОО). Ф. Р-300. Оп. 1. Д. 172.
9. Исторический архив Омской области (ИАОО). Ф. Р-300. Оп. 1. Д. 118.
10. Буйнов А.Н., Смирнов Г.Б. Первоначальные сведения о перспективе. М.: Профиздат, 1960. 80 с.

References
1. Muratov, P.D. (1974) *Artistic life of Siberia in the 1920s.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (In Russ.)
2. Myslivtseva, G.Yu. (2014) *Territory of dreams. Collection of works by G.Yu. Myslivtseva.* Omsk: Omskblankizdat Publ. (In Russ.)
3. Chernook, S.V. (2003) 'Architectural graphics of the Art Industry of the second half of the 1920s as a reflection of the new method of teaching the fundamentals of architecture', in Gumenyuk, A.N. (ed.) *20th century. Artist. Creativity. Epoch. Dialogue of Cultures* [Conference proceedings]. Omsk: OMPGU, Nauka Publ., pp. 97–106. (In Russ.)
4. Chernook, S.V. (2010) 'Omsk Art Industry of the 1920s — a new school of red Siberia', *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektsionirovaniya = Antiques. Art and collectibles,* (78), pp. 62–70. (In Russ.)
5. Dukhanov, S.S. and Izotenko, S.V. (2021) 'Student works of the Omsk Art and Industrial College named after M.A. Vrubel: Department of Architecture', in Simonova, I.L. (ed.) *December Dialogues* [Conference proceedings], issue 24. Omsk: Omskblankizdat Publ., pp. 48–64. (In Russ.)
6. Dukhanov, S.S. and Izotenko, S.V. (2023) 'Curriculum "Fundamentals of Architecture" by P.I. Rusinov. Attribution of works', in Simonova, I.L. (ed.) *December Dialogues* [Conference proceedings], issue 26. Omsk: Izdatelskiy dom "Nauka" Publ., pp. 239–247. (In Russ.)
7. *Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel.* Collection of student works of the Art and Industrial College named after M.A. Vrubel. (In Russ.)
8. *Historical archive of Omsk region,* coll. R-300, aids 1, fol. 172. (In Russ.)
9. *Historical archive of Omsk region,* coll. R-300, aids 1, fol. 118. (In Russ.)
10. Buynov, A.N. and Smirnov, G.B. (1960) *Initial information about the prospect.* Moscow: Profizdat Publ. (In Russ.)

Информация об авторах

Духанов Сергей Сергеевич, кандидат архитектуры, доцент кафедры архитектуры, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация, s.dukhanov@nsuada.ru, https://orcid.org/0000-0001-9614-0400, SPIN-код (Science Index): 3568-1208.

Изотенко Светлана Владимировна, старший научный сотрудник, хранитель коллекции советской и современной графики, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, schernook@mail.ru.

Information about the authors

Sergey Sergeevich Dukhanov, Cand. Sc. (Architecture), Associate Professor of the Department of Architecture, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation, s.dukhanov@nsuada.ru, https://orcid.org/0000-0001-9614-0400, SPIN-code (Science Index): 3568-1208.

Svetlana Vladimirovna Izotenko, Senior Researcher, Curator of the Collection of Soviet and Modern Graphics, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, schernook@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 01.11.2024; одобрена после рецензирования 12.11.2024; принята к публикации 15.11.2024.
The article was received by the editorial board on 01 November 2024; approved after reviewing on 12 November 2024; accepted for publication on 15 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 122–137. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 122–137. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.072.5:738.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.008

Из тридцати фарфоровых осколков: история атрибуции вазы из коллекции Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Ермола Михаил Викторович

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
ermola-miha@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 6628-4847

Аннотация. Статья посвящена истории атрибуции вазы из фонда художественной керамики и стекла Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Актуальность исследования определена необходимостью атрибуции, систематизации, каталогизации музейных фондов в контексте истории развития музея. В результате исследования выявлен ряд важных аспектов формирования, бытования и изучения коллекции художественного фарфора в Омском областном музее изобразительных искусств. Материалом анализа послужили музейные предметы, архивные документы, издания музея, введены в научный оборот ранее не опубликованные сведения учетной документации и музейных картотек. Исследование проведено с помощью метода диахронического анализа, элементов иконографического и формально-стилистического методов. Воссоздание хроники и обстоятельств атрибуции избранного музейного предмета позволило внедрить в историю коллекции фарфора оригинальную тематико-хронологическую периодизацию и открыло новый ракурс для анализа введенных в научный оборот исторических источников сведений о развитии музея. Результаты дали основание заявить о двуединой информационной природе музейного предмета как исторического источника. Научная атрибуция служит выявлению забытых или утраченных интенций прошлого, которые являются основой для дальнейшей репрезентации. Воссоздание же истории музейной атрибуции для некоторых экспонатов способствует более глубокому пониманию становления и развития музейного собрания в целом.

Ключевые слова: художественный фарфор, атрибуция, музейная коллекция, исторический источник, Август Шпис, Музей имени М.А. Врубеля

Для цитирования: Ермола М.В. Из тридцати фарфоровых осколков: история атрибуции вазы из коллекции Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 122–137. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1131.

© Ермола М.В., 2024

Original article

From thirty porcelain shards: the history of attribution of a vase from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M. A. Vrubel

Mikhail V. Ermola

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
ermola-miha@mail.ru, SPIN code (Science Index): 6628-4847

Abstract. The article presents a historical analysis of the attribution of a vase from the collection of artistic ceramics and glass at the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. The study is of significant relevance in the context of the need for attribution, systematisation and cataloguing of museum funds, particularly in the context of the history of museum development. The research yielded significant insights into the formation, history and study of the artistic porcelain collection at the Omsk Regional Museum of Fine Arts. The analysis was based on museum objects, archival documents and museum publications. Additionally, previously unpublished data from accounting documentation and museum card catalogues were introduced into the scientific discourse. The research was conducted using a diachronic analysis method and elements of iconographic and formal-stylistic methods. The reconstruction of the history of attribution of the selected museum object permitted the introduction of an original thematic and chronological periodisation into the history of the porcelain collection and opened up a new perspective for the analysis of the historical sources of information about the development of the museum. The research has provided evidence to support the assertion that a museum object can be considered a twofold informational source. Scientific attribution reveals forgotten or lost intentions of the past, which can then be used as a basis for further representation. The reconstruction of the history of museum attribution for some exhibits contributes to a deeper understanding of the formation and development of the museum collection as a whole.
Keywords: artistic porcelain, attribution, museum collection, historical source, August Karl Spiess, Museum named after M.A. Vrubel

For citation: Ermola, M.V. (2024) ‘From thirty porcelain shards: the history of attribution of a vase from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 122–137. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.008.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1131. (In Russ.)

Введение

В 2024 году Омский музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ имени М.А. Врубеля) отмечает свое столетие. Актуальные задачи, связанные с атрибуцией, систематизацией, каталогизацией музейных фондов, создают необходимость некоторой исторической ревизии. Она должна стать основой формулировки долгосрочных стратегий как для музейного собрания в целом, так и для его коллекций в частности.

Методики изучения музейного собрания в исторической ретроспективе могут быть весьма разнообразными. В то же время роль контекста бытования музейных коллекций или даже отдельного предмета на больших временных дистанциях должна быть первостепенной. А.М. Разгон полагал, что в конечном счете весь комплекс решаемых музеем задач замыкается на источниковедческих исследованиях как жизненно необходимых [1, с. 175]. Как мы отмечали ранее, «Н.Г. Самариной

было предложено определение, что источник — это текст, содержащий в отраженном и фиксированном виде информацию о социокультурной действительности и являющийся результатом деятельности индивидуального или коллективного субъекта [2, с. 33]. Термин “текст”, в частности когда речь идет о музейном предмете, позволяет передать неисчерпаемую природу источника, в котором информация может быть закодирована любым способом, в произвольной форме. Вместе с этим предмет, приобретая статус музейного, продолжает “впитывать” информацию о социокультурной действительности» [3, с. 264], но уже специфически музейной.

Цель данной публикации состоит в выявлении информации о важных исторических аспектах формирования, бытования и изучения коллекции фарфора ООМИИ имени М.А. Врубеля через актуализацию отдельного музейного предмета в качестве исторического источника. Данная актуализация производится через воссоздание хроники и обстоятельств атрибуции предмета в широком историческом контексте. В этом случае история атрибуции музейного предмета не только служит восстановлению интенций ушедших эпох для репрезентации экспоната в настоящем, но и становится инструментом для выявления этапов развития коллекции (через реконструкцию контекста бытования предмета после включения в состав музейных фондов). Такой подход позволяет внедрить в историю коллекции оригинальную тематико-хронологическую периодизацию и открывает новый ракурс для анализа уже введенных в научный оборот исторических источников сведений о развитии музея в целом. В основу исторической составляющей исследования положен метод диахронического анализа, для воссоздания и описания процесса музейной атрибуции экспоната применены иконографический и формально-стилистический методы исследования. Ключевым объектом изучения стал музейный предмет (ил. 1) со следующей актуальной научной атрибуцией.

Учетные обозначения: ООМИИ КП-3354 К-662

Ваза. Конец XIX – начало XX в.

По модели Августа Шписа (1817–1904)

Скульпторы-формовщики: Анатолий Михайлович Лукин (1864–?),

Фёдор Иванович Даладугин (1818–?) (?), Самарин (?)

Российская империя. Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод

Фарфор, бисквит, лепка

Поступление: 1928 год, из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда.

Поступление и первичная атрибуция (1928–1935)

24 мая 1929 года сотрудником Западно-Сибирского краевого музея Т.И. Мыльниковой был закончен отчет о работе Художественной галереи в составе музея, охвативший период с 1 октября 1927 года по 1 октября 1928 года [4]. Согласно документу музей получил значительные пополнения из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда — «1592 номеров художественного имущества», из которых 341 единица хранения — это предметы из фарфора, хрусталя и стекла. Работа по комплектованию картинной галереи продолжалась на тот момент более четырех лет. В составе этих единиц хранения по акту от 13 апреля 1928 года коллекцию пополнила ваза белого фарфора овоидной формы с рельефным орнаментом в виде листьев, бусинок, пальметт и ручками в виде перевитых змей. Согласно отчету всё поступившее вновь художественное имущество было обработано, инвентаризовано, выборочно отреставрировано, а по окончании вышеуказанных работ распределено в хранилища и выставочные залы. В инвентарной книге Художественной галереи Государственного Западно-Сибирского музея (№ 4), начатой в 1924 году и законченной в 1935 году, предмет был зафиксирован под порядковым номером 3188.

Запись содержит следующие сведения: название — «Ваза с крышкой»; внешнее описание предмета с указанием материала (фарфор) и размеров (высота без крышки — 34 см, диаметр шейки — 29 см); сведения о поступлении и данные из акта приема — порядковый номер 48, по описи хранения 6904. Информации о сохранности предмета в книге не имеется, однако благодаря наличию размеров можно предполагать, что предмет поступил в музей в относительной целости. Топография также неизвестна.

Недостаток сведений об авторе, времени и месте создания предмета на этапе его поступления в фонды обусловлен рядом объективных факторов, нашедших отражение в том же документе 1929 года. Отсутствие научно-исследовательской работы за отчетный период было вызвано недостатком средств и перегруженностью работников художественной галереи: «Ф.В. Мелёхин как директор музея вел всю большую организационную работу <…>, сотрудница же Мыльникова имела достаточное количество научно-технической работы как по галерее, так и этнографическому отделу [Западно-Сибирского краевого музея]» [4]. В любом случае внесение дополнительных сведений о произведении, даже если таковые были известны и очевидны для сотрудников, в инвентарные книги не производилось.

В 1920-е годы было сформировано ядро будущего фонда керамики и стекла ООМИИ

1. **Ваза**.
Конец XIX –
начало XX в.
По модели
Августа Шписа.
Скульпторы-
формовщики: А.М. Лукин,
Ф.И. Даладугин (?),
Самарин (?).
Фарфор, бисквит, лепка.
В.: 34.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля, КП-3354,
инв. К-662.
Фотография:
М.М. Фрумгарц.
Источник: картотека
фонда керамики и стекла
ООМИИ им. М.А. Врубеля



им. М.А. Врубеля, которое составило более 900 единиц хранения. Дефицит профильных специалистов, необходимых для обработки коллекции подобного объема, оставался проблемой на протяжении всего периода существования Художественной галереи в рамках музея исторического профиля (1924–1940). В статье «15 лет Омской художественной галерее» из журнала «Омская область» заведующая галереей Г.Н. Мосенкова описывала сложившуюся на 1939 год ситуацию: «Еще хуже положение с научно-просветительской и издательской деятельностью и научными кадрами. Достаточно сказать, что за 15 лет существования галереи не составлено ни одного каталога или путеводителя. Вся работа осуществляется одним научным работником, являющимся и экскурсоводом, и заведующим галереей…». На момент написания приведенных строк в составе галереи находилось около 3200 произведений [Цит. по: 5, с. 104, 107].

Сведения о сохранности и топография. Начало системной работы по атрибуции коллекций музея (1935–1966)

В 1935 году план работы Художественной галереи Омского областного краеведческого музея (смена названия связана с учреждением Омской области в 1934 году) предусматривал учет и инвентаризацию экспонатов галереи и их состояния: переписку, перенумерацию и исключение. Ответственными за эту работу были назначены заведующий художественной галереей Е.А. Крутиков и научно-технический работник Радонежская [5, с. 89]. Ваза была переписана в новую инвентарную книгу Художественной галереи (№ 11) в период с 1937 по 1945 год. Информация, зафиксированная на странице 63 с новыми учетными обозначениями (2802, И.К. 3188), в точности дублировала запись из предыдущей книги поступлений. Тем не менее в книге имеются три поздние приписки, сделанные шариковой ручкой с чернилами другого цвета: топография — «Зал 5», новый инвентарный номер с шифром коллекции — «К-662» и указание на сохранность в конце описания — «Трещины».

В период ведения указанной инвентарной книги в феврале 1940 года исполкомом Омского областного Совета депутатов трудящихся было принято решение о передаче картинной галереи Омского краеведческого музея в ведение областного отдела по делам искусств и реорганизации ее в отдельный Областной музей изобразительных искусств [5, с. 107–108]. Это обусловило необходимость внесения изменений в учетную документацию. В рамках плана работы нового Омского областного музея изобразительных искусств на период с 15 июля 1940 года по 1 января 1941 года была обозначена задача по очередной инвентаризации ценностей с классификацией их по видам: отдельно — рисунок, живопись, скульптура, фарфор, бронзовые изделия и мебель [5, с. 121]. В то же время появление актуальных и сегодня музейных книг поступлений относится уже к началу 1970-х годов. Таким образом, запись нового инвентарного номера, топографических данных и сведений о сохранности могла быть произведена в период между 1940 и 1966 годами. 1966 год здесь обусловлен фактом консервации предмета после изменения сохранности. Соответственно, отметка о наличии трещин, инвентарный номер с буквенным обозначением принадлежности к виду коллекции («К» — керамика) и номер зала в экспозиции могли появиться в этот период.

Новых сведений, связанных с атрибуцией предмета, в этот промежуток времени не обнаружено. Однако с приобретением самостоятельного статуса музей изобразительных искусств приступил к системной научной работе. В декабре 1940 года в газете «Омская правда» директор музея И.М. Давыденко опубликовал статью «Второе “рождение” картины», где были представлены произведения, прошедшие атрибуцию в текущем году [Цит. по: 5, с. 135–137]. Проблемы со штатом по-прежнему были актуальны. Предметы из фарфора, фаянса и стекла, которые согласно «приблизительной классификации» [5, с. 133] составляли наибольшую по количеству часть музейного собрания (1109 ед. хр.), оставались неприоритетными для научного изучения. На протяжении 1940–1950-х годов ситуация не изменится, но задача будет обозначена.

Косвенные данные о возможной атрибуции. Экспонирование и каталогизация до изменения сохранности (1937–1966)

Исследование вопроса об экспонировании и каталогизации остается важным в рамках заявленной проблемы, поскольку при условии вхождения вазы в экспозицию или каталог необходимость установления автора, производителя и т.д. обострилась бы по крайней мере в контексте репрезентации.

В условиях отсутствия документов о внутримузейном движении исследуемого экспоната в 1930–1960-х годах говорить о наличии предмета в составе экспозиции можно, опираясь лишь на косвенные данные.

В отношении ранних этапов экспозиционной деятельности музея возможны лишь предположения. В 1937 году Художественная галерея имела девять залов второго этажа Генерал-губернаторского дворца (г. Омск, ул. Ленина, д. 23) для экспозиции. Согласно схеме экспозиционного плана искусству России было отведено пять залов: с III по VII. Тематическое

распределение залов: в III и IV — произведения академизма (ложный классицизм), в V–VII залах — произведения буржуазного идеализма (передвижники). При этом предполагалось, что заявленное тематическое распределение будет демонстрироваться посредством всех коллекций собрания — живописи, скульптуры, мебели и фарфора [5, с. 97]. Постфактум можно заметить, что исследуемая ваза отсылает своей формой к канонам классицизма, и в рамках описанной концепции экспозиции она, несомненно, имела потенциал для размещения в III или IV зале.

В 1950 году издан составленный Л.И. Вартанян под редакцией директора музея А.Н. Гольденблюма каталог произведений живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства, находящихся в экспозиции музея. Во вводной части содержалось указание на то, что «расположение предметов прикладного искусства не вполне отвечает принципам построения экспозиции, наблюдаются случаи нарушения правильности расстановки по эпохам и странам, вызванные характером помещения» [6, с. 5]. Каталожные данные представлены для пяти предметов из фарфора. Искомого музейного предмета среди них не обнаружено.

Ранее, до упомянутого каталога по экспозиции, в 1941 году, вышел в свет составленный научным работником музея Г.Н. Мосензовым каталог «Омский музей изобразительных искусств. Живопись. Графика. Скульптура», где во введении упомянуто «собрание фарфора» (1132 предмета), но в основной части предметы не представлены [7, с. 3]. В каталоге 1955 года, составленном старшим научным сотрудником музея А.Н. Спиридоновой, прямо сформулирована проблема в контексте научной обработки коллекции фарфора: «Значительным пробелом является здесь [в каталоге] отсутствие изделий фарфора. Ввиду его многочисленности и совершенно особой специфики, коллекциям фарфора в Омском музее должен быть посвящен отдельный каталог, работой над которым и займется коллектив научных сотрудников музея» [8, с. 3].

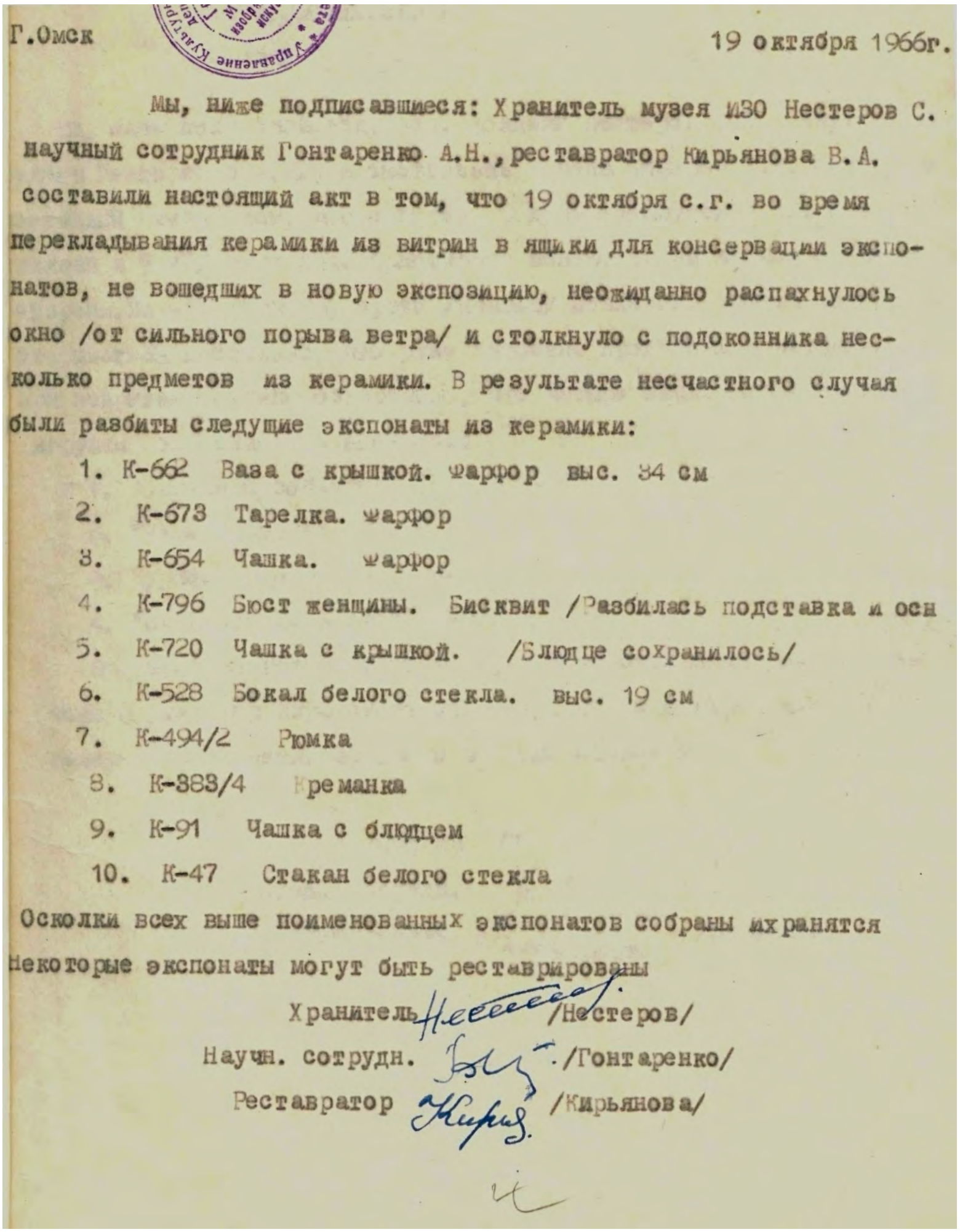
Итак, данные в каталогах и сведения об экспозиционной деятельности не дают возможности говорить о новых значительных шагах в деле научного изучения коллекции фарфора. Исходя из представленных материалов и записи о наличии вазы в составе экспозиции (V зал), сделанной в инвентарной книге (№ 11), определенно можно сказать, что предмет экспонировался до октября 1966 года. Однако, с какого времени он был в V зале, сказать нельзя. Также остается неизвестной принадлежность вазы к конкретному тематическому блоку или комплексу в составе экспозиции. Данные каталога 1950 года позволяют предполагать, что в первые десятилетия существования экспозиции художественной галереи и музея предметы из коллекции фарфора, вероятно, выполняли сугубо декоративную функцию в выставочном пространстве. В то же время сведения изданного в 1955 году музейного каталога позволяют утверждать, что проблема, связанная с необходимостью комплексной научной обработки коллекции фарфора, осознавалась. К сожалению, к моменту, когда заявленная проблема начнет решаться на практике, наш предмет будет уже около 10 лет представлять из себя три десятка фарфоровых осколков.

Утрата экспозиционного вида и период консервации

В ноябре 1965 года Управлением учреждений изобразительных искусств Министерства культуры РСФСР в музее была проведена проверка. Среди замечаний отмечены перенасыщенность экспозиции произведениями и недостаточная продуманность подбора экспонатов декоративно-прикладного искусства. В связи с этим музею предписывалось обновление экспозиции [9, с. 53]. В том же году ученым советом музея было принято решение о «коренном изменении экспозиции» с составлением детального плана [9, с. 56]. Размещение коллекций в экспозиции было кардинально изменено, в частности «из новой экспозиции изъяты все предметы старинной мебели и почти весь фарфор» [9, с. 63]. В процессе проведения этих работ 19 октября 1966 года «во время перекладывания керамики из витрин в ящики для консервации экспонатов, не вошедших в новую экспозицию, неожиданно распахнулось окно (от сильного порыва ветра) и столкнуло с подоконника несколько предметов из керамики». Такая формулировка содержится в служебной записке, составленной в связи с несчастным случаем (ил. 2).

Так 10 единиц хранения, включая исследуемую нами вазу, претерпели серьезное изменение сохранности. В присутствии хранителя С.Д. Нестерова, научного сотрудника А.Н. Гонтаренко и реставратора В.А. Кирьяновой осколки всех предметов были собраны, упакованы и возвращены в фондохранилище. В связи с состоянием сохранности перспективы научной работы, связанной с атрибуцией вазы, закроются более чем на 47 лет. Однако факторы, способствующие возвращению предмета в «музейную жизнь», начали складываться задолго до его реставрации. Главным из этих факторов был кадровый вопрос.

Отправной точкой в решении проблемы, связанной с научной обработкой коллекции фарфора, можно считать введение новых штатных должностей в 1976 году, благодаря которому в музее появилось новое распределение обязанностей. 27 февраля директор музея И.А. Синеокий



Г.Омск 19 октября 1966г.

Мы, ниже подписавшиеся: Хранитель музея ИЗО Нестеров С. научный сотрудник Гонтаренко А.Н., реставратор Кирьянова В.А. составили настоящий акт в том, что 19 октября с.г. во время перекладывания керамики из витрин в ящики для консервации экспонатов, не вошедших в новую экспозицию, неожиданно распахнулось окно /от сильного порыва ветра/ и столкнуло с подоконника несколько предметов из керамики. В результате несчастного случая были разбиты следующие экспонаты из керамики:

1. К-662 Ваза с крышкой. Фарфор выс. 34 см
2. К-673 Тарелка. Фарфор
3. К-654 Чашка. Фарфор
4. К-796 Бюст женщины. Бисквит /Разбилась подставка и осн
5. К-720 Чашка с крышкой. /Блюдце сохранилось/
6. К-528 Бокал белого стекла. выс. 19 см
7. К-494/2 Рюмка
8. К-383/4 Креманка
9. К-91 Чашка с блюдцем
10. К-47 Стакан белого стекла

Осколки всех выше поименованных экспонатов собраны и хранятся
Некоторые экспонаты могут быть реставрированы

Хранитель /Нестеров/

Научн. сотрудн. /Гонтаренко/

Реставратор /Кирьянова/

2. **Докладная записка хранителя С.Д. Нестерова, научного с отрудника А.Н. Гонтаренко и реставратора В.А. Кирьяновой о несчастном случае, повлекшем изменение сохранности музейных предметов**.
19 октября 1966 года.
Источник: отдел учета ООМИИ им. М.А. Врубеля

подписал приказ, по которому в составе отдела прикладного искусства был назначен специалист, отвечавший в музее за произведения керамики и стекла,— научный сотрудник Л.Р. Ведерникова [9, с. 180]. Необходимость дальнейшего комплектования, хранения, изучения и популяризации произведений этой части музейного собрания ставила перед новым специалистом задачи, связанные с активной экспозиционно-выставочной работой, научной атрибуцией и каталогизацией. Выдающийся энтузиазм и любовь к своему делу Л.Р. Ведерниковой сразу дали результаты. Уже в сентябре того же года в новом помещении на Иртышской набережной, д. 40, переданном музею для оборудования хранения и выставочного пространства, была открыта постоянная выставка из собрания музея «Русский и западноевропейский фарфор» [9, с. 188–189].

Сохранившиеся документальные источники свидетельствуют о том, что в дальнейшем администрация музея содействовала научным сотрудникам в деле ознакомления с профильными коллекциями других музейных собраний и приветствовала появление тесных связей с коллективами из центральных музеев страны. Благодаря этому Л.Р. Ведерникова не только взаимодействовала с коллекциями других музеев, но и знакомилась с действующим фарфоровым производством в стране и с авторами произведений, также ею собрана специализированная библиотека коллекции и освоено ремесло художника-реставратора.

Появление специалиста и приложение организационных и материальных усилий музея на практике изменили ситуацию, связанную с ходом научной обработки коллекции фарфора. К концу 2000-х стаж Л.Р. Ведерниковой составлял почти 40 лет, а квалификация и колоссальный опыт работы экскурсоводом, научным сотрудником, хранителем, художником-реставратором открыли перспективы для дальнейшего расширения штата профильных специалистов. К означенному времени фондом керамики и стекла ООМИИ им. М.А. Врубеля, составлявшим на тот момент более 2800 единиц хранения основного фонда, наряду с Л.Р. Ведерниковой занимались М.Ю. Ведерников (художник-реставратор) и И.А. Гольский (научный сотрудник). Этим составом специалистов ваза, разбитая в 1966 году, была восстановлена и атрибутирована.

Реставрация и актуальная атрибуция (2010–2017)

2 марта 1979 года во время передачи коллекции керамики и стекла на ответственное хранение по предмету с инвентарным номером К-662 Л.Р. Ведерниковой сделана запись в картотеку сохранности: «Крышка склеена из двух частей с утратами по основанию. Всё тулово вазы разбито на многочисленные куски». Позднее запись будет дополнена: «30 фрагментов» (ил. 3). К 2010 году ваза, «пережившая» множество переездов, осмотров, сверок сохранности, была включена в реставрационный план музея.

При поступлении на реставрацию в ходе визуальных наблюдений были выявлены:

а) наличие 30 фрагментов (6 фрагментов мелкой крошки дополнительно), которые не составляли целого предмета;

б) утраты сложной формы по горлу и тулову;

в) многочисленные крупные и мелкие сколы по краям фрагментов;

г) отделение лепных деталей (змеи с утратами по туловищу);

д) многочисленные утраты рельефного декора по горлу вазы;

е) склейка крышки из двух фрагментов со сколами;

ж) инвентарные номера тушью на каждом фрагменте.

После составления реставрационного задания М.Ю. Ведерниковым произведены работы по промывке, удалению инвентарных номеров на фрагментах, склейка, восполнение утрат, мастиковка сколов, тонировка, монтаж (ил. 4). В 2013 году работа была завершена и восстановление формы стало поводом для обсуждения перспектив репрезентации предмета. Это, в свою очередь, обусловило возвращение к вопросу об атрибуции. К исследованию приступили хранитель фонда Л.Р. Ведерникова и старший научный сотрудник И.А. Гольский.

В условиях отсутствия марки выяснение места и времени изготовления базировалось на определении принадлежности меток в тесте конкретным скульпторам-формовщикам: «Ф.D» — на донышке у тулова (ил. 5); «С.» — на крышке (ил. 6); «А. Лук» — сверху в углублении на ножке (ил. 7).

Установлено, что первая и вторая метки, *предположительно*, принадлежат скульптору Фёдору Ивановичу Даладугину (1818–?), работавшему на Императорском фарфором заводе в последней трети XIX века [10, с. 252], и скульптору-формовщику Самарину, работавшему в конце XIX – начале XX века [10, с. 262]. Последняя метка *определенно* оставлена скульптором-формовщиком Императорского фарфорового завода Анатолием Михайловичем Лукиным (1864–?) [11, с. 91], работавшим на заводе в 1900-х годах и после 1917 года и являвшимся исполнителем моделей А.К. Шписа, А.К. Тимуса, А.-Г. Адамсона, А.В. Вернера, П.П. Каменского [10, с. 258]. Определение изготовителя и приблизительного времени создания позволило сузить сферу поиска аналогичных форм. Начался поиск аналогов.

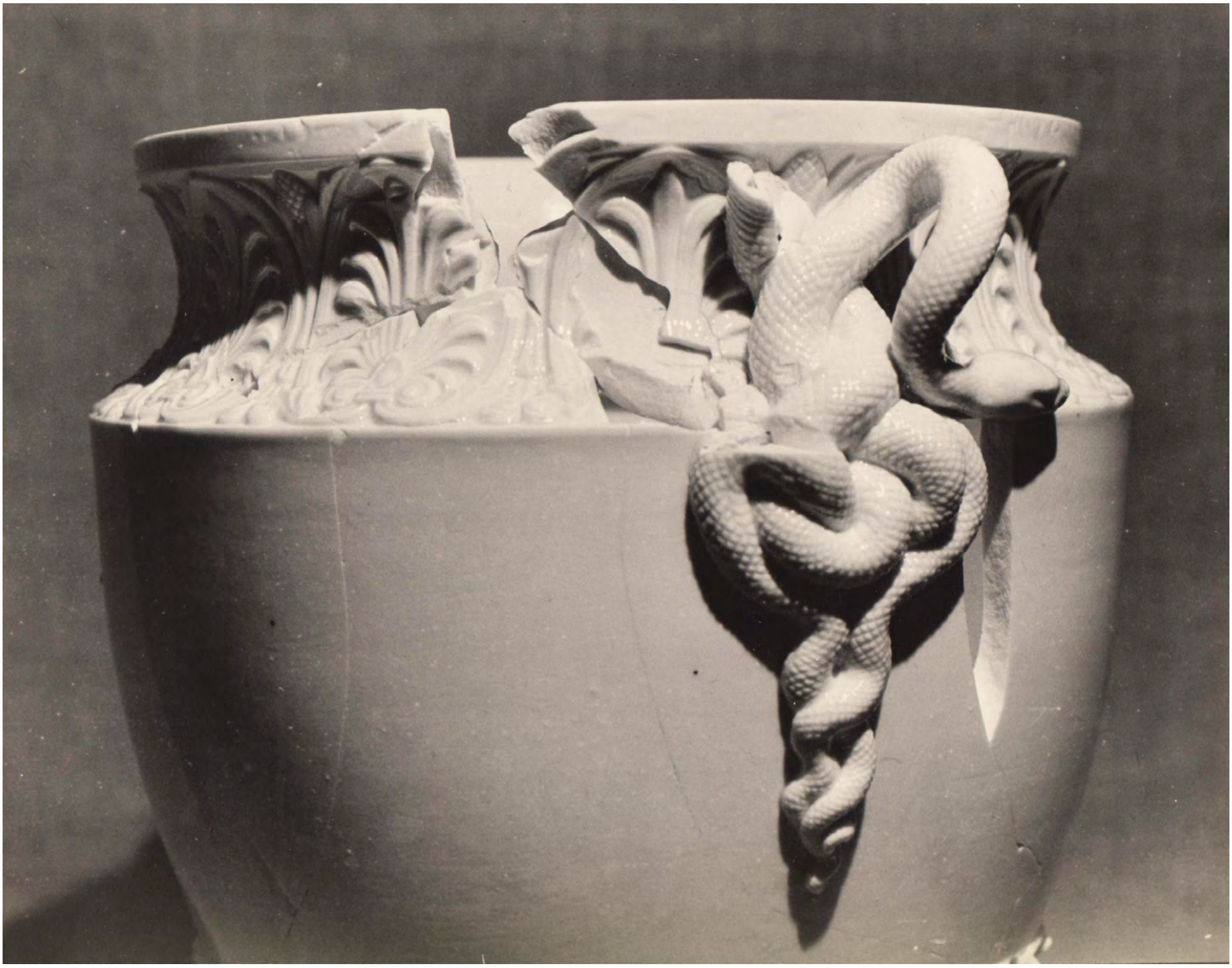


3. **Реставрация. Предмет в ходе визуального осмотра**. 2010. Фотография: М.М. Фрумгарц. Источник: из реставрационного паспорта предмета ООМИИ им. М.А. Врубеля

В издании Н.Б. Вольфа 1906 года, посвященном истории Императорского фарфорового завода 1744–1904 годов, был обнаружен фотоснимок трех ваз из собрания ИФЗ (ил. 8) [12, с. 261].

Изображенные на снимке предметы являются работами Августа Карловича Шписа (1817–1904), который в период правления императора Александра III был автором абсолютного большинства скульптурных произведений, изготавливаемых на заводе [12, с. 292]. Также ваза визуально схожей формы фигурирует в разделе, посвященном периоду правления Николая II (ил. 9) [12, с. 298].

Наличие близких форм позволило утверждать, что ваза из собрания ООМИИ им. М.А. Врубеля также создана *по модели А. Шписа*. Помимо этого, овоидное тулово на круглой профилированной ножке с ручками в виде извивающихся змей и сводчатой крышкой также украшено характерными для «почерка» А. Шписа элементами. Важной особенностью художественной манеры автора является то, что декоративные элементы «смело кочуют» из одного произведения в другое. Так, в оформлении ножки считываются декоративные элементы, которые можно найти на другой вазе по модели А. Шписа из собрания Государственного Эрмитажа (ил. 10) [13, с. 19]. Формы изделий 1890-х годов существенно не отличались от форм ваз предыдущего периода, так как и при Александре III, и при Николае II был распространен эклектизм форм со склонностью к образцам прошлых эпох с малой долей самостоятельности [12, с. 316]. В этот период декор интерьерных изделий создавался по «классической» схеме, так или иначе варьирующей различные художественные приемы, устойчиво ассоциировавшиеся у современников с историческими стилями в контексте эпохи историзма [13, с. 19]. Важную роль в этом процессе играло наследие



4. **Реставрация. В процессе склейки**. 2011. Фотография: М.М. Фрумгарц. Источник: из реставрационного паспорта ООМИИ им. М.А. Врубеля

Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778). В частности, упомянутая выше и опубликованная в издании Н.Б. Вольфа ваза (ил. 9) вдохновлена офортами из серии «Вазы, подсвечники, надгробия, саркофаги, треножники, лампы и украшения, разработанные и выгравированные Д. Пиранези» 1778 года (ил. 11). Наиболее близкая к нашему предмету по форме мраморная ваза, созданная в мастерской Д. Пиранези в 1770-е годы, находится в Музее Виктории и Альберта (3348&A-1856)[1] (ил. 12).

В результате в 2017 году предмет, который не экспонировался в целости 51 год, был представлен в рамках выставочного проекта «Удачная находка в Помпеях». На выставке он продемонстрировал воссозданную интенцию конца XIX – начала XX веков: фарфоровая ваза Императорского фарфорового завода, форма которой исполнена по мотивам мраморных античных ваз и погребальных сосудов, размещалась в библиотеках и «кунсткабинетах», она должна была служить своеобразной иллюстрацией к античным текстам, собраниям

[1] G.B. Piranesi. Vase // Victoria and Albert Museum [website]. URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O77550/vase-piranesi-giovanni-battista (дата обращения: 10.10.2024).



5. **Ваза.**
Метка скульптора-формовщика в тесте — «Ф.D».
2017.
Фотография:
М.М. Фрумгарц.
Источник: картотека фонда керамики и стекла ООМИИ им. М.А. Врубеля



6. **Крышка.**
Метка скульптора-формовщика в тесте — «С.».
2017.
Фотография:
М.М. Фрумгарц.
Источник: картотека фонда керамики и стекла ООМИИ им. М.А. Врубеля



7. **Ножка. Метка скульптора-формовщика в тесте — «А. Лук»**.
2017.
Фотография:
М.М. Фрумгарц.
Источник: картотека фонда керамики и стекла ООМИИ им. М.А. Врубеля



8. **Вазы**.
1870–1880-е.
По модели
Августа Шписа.
Источник: [12, с. 261]









9 10
11 12

9. **Ваза**.
1894–1906.
Источник: [12, с. 298]

10. **Ваза с крышкой**.
1880–1890-е.
Модель А. Шписа.
Фарфор, рельеф, цветное надглазурное крытье, роспись надглазурная монохромная, позолота, серебрение, цировка.
46,6 × 37 × 28.
Государственный Эрмитаж.
Фотография: А.В. Теребенина.
Источник: [13, с. 19]

11. **Дж.Б. Пиранези. Фрагмент гравюры «Мраморная урна со сфинксами и античная бронзовая ваза с вакхантами»**.
Из цикла гравюр «Вазы, канделябры, надгробия, саркофаги, треножники, светильники и древние орнаменты».
1778.
Рим, Италия.
Бумага, офорт.
Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», инв. ММУО КП-12208, Г-1364.
Источник: goskatalog.ru, номер 9163990

12. **Дж.Б. Пиранези. Ваза**.
1770-е.
Италия.
Мастерская Д. Пиранези.
Мрамор.
45,72 × 27,94.
Музей Виктории и Альберта, инв. 3348&A-1856[2]

[2] Там же.

минералов, гербариям. В XIX веке многие подобные формы, воспроизведенные как в фарфоре, так и в других материалах, были вдохновлены произведениями Джованни Баттиста Пиранези 1770-х годов.

Так фарфоровая ваза, находившаяся в составе музейного фонда более 90 лет, обрела имена своих создателей и контекст бытования, имевший место до включения предмета в музейный фонд.

Заключение

Представленный опыт выявления важных исторических аспектов формирования, изучения и репрезентации фонда керамики и стекла ООМИИ имени М.А. Врубеля через «биографию» отдельного музейного предмета служит анализу его возможностей как исторического источника. В 1920-е годы было сформировано ядро будущего фонда керамики и стекла этого музея, которое составило более 900 единиц хранения. На протяжении всего периода существования Художественной галереи в рамках музея исторического профиля (1924–1940) дефицит специалистов, необходимых для обработки коллекции подобного объема и специфики, оставался второстепенным вопросом. В дальнейшем, в период до 1966 года (консервация предмета), косвенные данные об экспонировании и каталогизации дают основания утверждать, что предметы из фарфора, фаянса и стекла, которые составляли наибольшую по количеству коллекцию музейного собрания, оставались неприоритетными для научного изучения. Системная работа, связанная с изучением коллекции, началась в середине 1970-х годов и была связана с решением кадрового вопроса и изысканием ресурсов для профессиональных коммуникаций в совместной работе с коллегами из центральных музеев страны, художниками и коллекционерами. В первое десятилетие XXI века в фонде керамики и стекла ООМИИ им. М.А. Врубеля сформировались условия для решения сложных задач, связанных с восстановлением предметов, давно утративших экспозиционный вид, их дальнейшим изучением и репрезентацией. Работа, связанная с научной обработкой коллекции фарфора Омского музея, сформированной в 1920-е годы, продолжается и сегодня.

Размышляя о главной задаче музейного собрания, нужно заметить, что музеи призваны не только комплектовать и сохранять избранные объекты материального мира, но и выявлять и реконструировать необходимые для репрезентации состоявшихся музейных предметов интенции, принадлежащие прошлому. При таком подходе потенциальный экспонат находит свое место в коллекции, продолжая фиксировать контекст собственного специфически музейного бытования. Как и утраченные интенции, данный контекст поддается воссозданию. Поэтому мы можем говорить о двуединой информационной природе музейного предмета как исторического источника. Если классическая атрибуция музейного предмета сама по себе служит выявлению забытых или утраченных интенций прошлого, которые ложатся в основу его дальнейшей репрезентации, то воссоздание истории такой музейной атрибуции (для некоторых экспонатов) может способствовать более глубокому пониманию истории музея в целом.

Список источников

1. Разгон А.М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин: статьи и материалы / отв. ред. И.Д. Ковальченко. М.: Наука, 1984. С. 174–183.
2. Самарина Н.Г. Музейное источниковедение: проблемы изучения и преподавания // Музеология — музееведение в начале XXI в.: проблемы изучения и преподавания : материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. А.В. Майоров. СПб.: СПбГУ, 2009. С. 49–63.
3. Ермола М.В. Музейная каталогизация и музейное источниковедение: взаимодействие и соотношение // Четвертые Ядринцевские чтения : материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию Революции и Гражданской войны в России, Омск, 30–31 октября 2017 года / отв. ред. П.П. Вибе. Омск: Омский государственный историко-краеведческий музей, 2017. С. 263–265.
4. Исторической архив Омской области (ГУ ГАОО). Ф. 1076. Оп. 1. Д. 111. Л. 44–44 об.
5. Живое прошлое. История Омского музея изобразительных искусств, 1923–1960 годы : сборник документов. Т. 1 / сост. О.Н. Крепкая. Омск: Издательский дом «Наука», 2006. 271 с., ил.
6. Каталог произведений живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства, находящиеся в экспозиции Омского Государственного музея изобразительных искусств / сост. Л.И. Вартанян, ред. А.Н. Гольденблюм. Омск: Омский государственный музей изобразительных искусств, 1950. 139 с.
7. Омский музей изобразительных искусств. Живопись. Графика. Скульптура : каталог / сост. Г.Н. Мосензов. Омск: Омский музей изобразительных искусств, 1941. 98 с.

8. Живопись, графика, скульптура. Русское дореволюционное и советское искусство. Каталог Омского Государственного музея изобразительных искусств / сост. А.Н. Спиридонова. Омск: [б. и.], 1955. 92 с.
9. Живое прошлое. История Омского музея изобразительных искусств, 1961–1995 годы : сб. документов. Т. 2 / сост. О.Н. Крепкая. Омск: Издательский дом «Наука», 2024. 600 с., ил.
10. Кудрявцева Т.В. Русский императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003. 280 с., ил.
11. Хмельницкая Е.С. Мастер государственного заказа. Скульптор Императорского фарфорового завода Август Тимус. М.: Любимая книга, 2013. 240 с., ил.
12. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н.Б. Вольф, С.А. Розанов, Н.М. Спилиоти, А.Н. Бенуа. СПб.: Издательство Управления Императорскими заводами, 1906. 422 с.
13. Хмельницкая Е.С. Фарфоровые вазы Августа Шписа // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 11 (91). С. 4–19.

References

1. Razgon, A.M. (1984) ‘Museum object as a historical source’, in Kovalchenko, I.D. (ed.) *Problems of source study of the history of the USSR and special historical disciplines.* Moscow: Nauka, pp. 174–183. (In Russ.)
2. Samarina, N.G. (2009) ‘Museum source study: problems of studying and teaching’, in Mayorov, A.V. (ed.) *Museology — Museum Studies in the early 21st century: problems of studying and teaching* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, pp. 49–63. (In Russ.)
3. Ermola, M.V. (2017) ‘Museum cataloging and museum source study’, in Vibe, P.P. (ed.) *Fourth Yadrintsev Readings* [Conference proceedings]. Omsk: Omsk State Museum of History and Local Lore, pp. 263–265. (In Russ.)
4. *Historical Archive of the Omsk Region (GU GAOO)*, coll. 1076, aids 1, fol. 111, pp. 44–44 back. (In Russ.)
5. Krepkaya, O.N. (comp.) (2006) *Living Past. History of the Omsk Museum of Fine Arts, 1923–1960: a collection of documents. Vol. 1.* Omsk: Nauka Publ. (In Russ.)
6. Vartanyan, L.I. (comp.) (1950) *Catalogue of works of painting, graphics, sculpture and applied art on display at the Omsk State Museum of Fine Arts.* Omsk: Omsk State Museum of Fine Arts. (In Russ.)
7. Mosenzov, G.N. (1941) *Omsk Museum of Fine Arts. Painting. Graphics. Sculpture* [Catalogue]. Omsk: Omsk Museum of Fine Arts. (In Russ.)
8. Spiridonova, A.N. (comp.) (1955) *Painting, graphics, sculpture. Russian pre-revolutionary and Soviet art. Catalogue of the Omsk State Museum of Fine Arts.* Omsk: s. n. (In Russ.)
9. Krepkaya, O.N. (comp.) (2024) *Living past. History of the Omsk Museum of Fine Arts, 1961–199: a collection of documents. Vol. 2.* Omsk: Nauka Publ. (In Russ.)
10. Kudraivtseva, T.V. (2003) *Russian Imperial porcelain.* Saint Petersburg: Slavia Publ. (In Russ.)
11. Khmelnitskaia, E.S. (2013) *Master of State order. Sculptor of the Imperial Porcelain Factory Augustus Timus.* Moscow: Lyubimaya kniga Publ. (In Russ.)
12. Volf, N.B., Rosanov, S.A., Spilioli, N.M. and Benua, A.N. (1906) *Imperial Porcelain Factory. 1744–1904.* Saint Petersburg: Publishing House of the Imperial Factories Administration. (In Russ.)
13. Khmelnitskaia, E.S. (2011) ‘Porcelain vases by August Karl Spiess’, *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollectsionirovania = Antiques. Art and collectibles,* (11), pp. 4–19. (In Russ.)

Информация об авторе

Ермола Михаил Викторович, хранитель фонда керамики и стекла, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, ermola-miha@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 6628-4847.

Information about the author

Mikhail Viktorovich Ermola, Keeper of ceramics and glass collection, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, ermola-miha@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 6628-4847.

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

Статья поступила в редакцию 17.10.2024; одобрена после рецензирования 04.11.2024; принята к публикации 05.11.2024.
The article was received by the editorial board on 17 October 2024; approved after reviewing on 04 November 2024; accepted for publication on 05 November 2024.

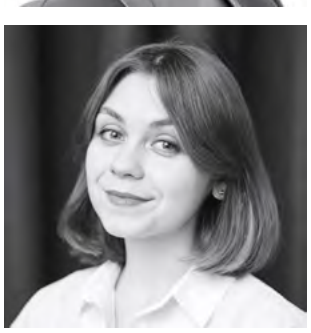
Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 138–151. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 138–151. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.072.5:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.009

Атрибуция картин К.А. Коровина в рамках межмузейного исследовательского сотрудничества



Ефименко Виктория Павловна
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
vsegda-est@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 2035-2578



Гордеева Екатерина Вячеславовна
Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина, Москва, Российская Федерация
evgoudeeva.23@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 3009-0459

Семикин Виталий Васильевич
Московский музей современного искусства, Москва, Российская Федерация
semikinvt@mail.ru

Конова Ирина Владиславовна
Московский музей современного искусства, Москва, Российская Федерация
konova.irina@mail.ru



Чернова Екатерина Романовна
Московский музей современного искусства, Москва, Российская Федерация
chernova-k17@yandex.ru





Аннотация. Творческое наследие К.А. Коровина входит в группу произведений художников, наиболее часто фальсифицируемых, поэтому тема определения подлинности его произведений актуальна. Глобализационные процессы и ряд других факторов, ослабляющих признаки индивидуальности в российском обществе, безусловно, отражаются на современном искусстве. Однако художественная культура наряду с имеющимися в ней формами анонимности продолжает приветствовать авторство. Аутентичность предмета искусства дает возможность понять талант художника, идеи и переживания, свойственные времени, в котором жил и работал мастер; проследить, насколько значимо в современности всё то, что волновало художника в его эпоху. Преградой в общении зрителя с подлинными произведениями становятся неправомерные действия в художественной культуре. К таковым можно причислить фальсифицирование авторского творчества. Статья представляет результат межмузейного сотрудничества в исследовании как подлинных произведений К.А. Коровина с целью определения устойчивых художественных приемов, так и трех картин, выдаваемых за произведения этого живописца. Основным методом работы послужила искусствоведческая экспертиза с использованием физико-химических анализов. Группу межмузейного сотрудничества составили специалисты из Центра художественной экспертизы имени И.Е. Репина, Научно-исследовательской лаборатории Московского музея современного искусства

© Ефименко В.П., Гордеева Е.В., Семикин В.В., Конова И.В., Чернова Е.Р., 2024

и Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. В рамках исследования проведена рентгенография и определен состав красочных паст и грунта шести картин, в результате чего установлено авторство трех произведений К.А. Коровина, а также выявлено три поддельных полотна. Выводы исследования пополнили банк технологических данных произведений искусства К.А. Коровина новыми сведениями и обогатили знания о творческом методе художника.
Ключевые слова: искусствоведческая экспертиза, К.А. Коровин, анализ картин, исследование живописи, межмузейное сотрудничество, фальсификация картин

Для цитирования: Ефименко В.П., Гордеева Е.В., Семикин В.В., Конова И.В., Чернова Е.Р. Атрибуция картин К.А. Коровина в рамках межмузейного исследовательского сотрудничества // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 138–151. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1132.

Original article

The attribution of paintings by K.A. Korovin as an example of museums research cooperation

Viktoriia P. Efimenko
Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
vsegda-est@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 2035-2578

Ekaterina V. Gordeeva
The Ilya Repin Center for Artistic Expertise, Moscow, Rus Russian Federation
evgoudeeva.23@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 3009-0459

Vitaly V. Semikin
Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russian Federation
semikinvt@mail.ru

Irina V. Konova
Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russian Federation
konova.irina@mail.ru

Ekaterina R. Chernova
Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russian Federation
chernova-k17@yandex.ru

Abstract. The creative heritage of K.A. Korovin is included in the group of works by artists most often falsified, thus rendering the issue of determining the authenticity of his works a pertinent one for academic study. Globalization processes and a number of other factors that weaken signs of individuality in Russian society undoubtedly reflect on contemporary art. However, the artistic culture, along with its existing forms of anonymity, continues to embrace the notion of authorship. Furthermore, it enables one to trace the extent to which matters that concerned the artist in their era are significant in the present. Illegal actions within the art culture become a barrier to the viewer's interaction with authentic works. Such actions include the falsification of authorship. The creative

legacy of K.A. Korovin is particularly susceptible to falsification, rendering the authentication of his works a matter of significant importance. The article presents the results of research conducted by museums cooperation, focusing on authentic works of the painter to determine stable artistic techniques, as well as three paintings that are represented as works by K.A. Korovin. The main method employed was art historical expertise using physical and chemical analyses. The group of museums cooperation comprised specialists from the Ilya Repin Center for Art Expertise, the Research Laboratory of the Moscow Museum of Modern Art, and the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. During the course of the research, the composition of the paint pastes and ground of three original works by K.A. Korovin was determined, and three counterfeit paintings were identified. The conclusions of the study contributed to the expansion of the database of technological data on the artworks of K.A. Korovin, providing new insights and enhancing the existing knowledge about the artist's creative method.
Keywords: art historical expertise, K.A. Korovin, analysis of paintings, investigation of painting, museums cooperation, falsification of paintings

For citation: Efimenko, V.P., Gordeeva, E.V., Semikin, V.V., Konova, I.V. and Chernova, E.R. (2024) 'The attribution of paintings by K.A. Korovin as an example of museums research cooperation', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 138–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.009.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1132. (In Russ.)

Введение

Сотрудники Научно-исследовательской лаборатории Московского музея современного искусства, Центра художественной экспертизы имени И.Е. Репина и Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля) объединили свои профессиональные усилия с *целью* более эффективного изучения живописных произведений К.А. Коровина широко применяемыми в настоящее время *методами* технико-технологических исследований (визуальным, микроскопическим, изучением в ультрафиолетовом и инфракрасном диапазонах излучения, рентгенографическим, анализом проб на определение пигментного состава грунта и красочных паст).

Известного художника рубежа XIX–XX веков Константина Алексеевича Коровина (1861–1939) современники называли русским импрессионистом. Вклад творца в российское искусство привлекает исследователей к осмыслению его художественной деятельности и биографии. Д.З. Коган отметила такую особенность творчества К.А. Коровина: в пейзажах мастер выстраивает связь природы и человека [1]. Автор биографического издания о художнике искусствовед Н.М. Молева обратила внимание на отсутствие в его творчестве излюбленных мотивов, но отметила, что живописец в своих полотнах «ищет образы, которые ему были близки» и в сюжетах одаренного колориста наблюдается жанровый подход [2, с. 49, 51]. Р.И. Власова, напротив, подчеркнула, что изображение роз в натюрмортах художника было преобладающим мотивом, он часто писал их на своей даче в Гурзуфе. Основной акцент цветочных натюрмортов заключался в «материально-чувственной стороне жизни. Именно поэтому живописный размах, широкий рельефный сочный мазок и декоративная приподнятость колорита в них естественны. <…> Коровинские розы прекрасны именно своей живой плотью» [3, с. 114]. Перечисленные уникальные особенности творческого метода К.А. Коровина легко заметить в картинах с подтвержденным авторством, отобранных в качестве эталонного материала для исследуемых произведений. Это картина «Розы. Букет у моря» (1912, холст, масло, 70 × 93) из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля и две работы из частных коллекций — «Розы. Гурзуф» (1916, холст, масло, 67 × 88) и «Розы. Гурзуф» (1918, холст, масло, 67,3 × 88,5).

Все произведения написаны художником в период его творческого и карьерного расцвета. Полотна имеют схожую композицию, этюдную манеру написания и общий сюжет — это цветочный натюрморт на фоне спокойного моря. Впечатление, полученное от этих картин, близко к переживанию от этюда «Розы», четко подмеченному и описанному Д.З. Коган: «…букет тугих, свежих, только распустившихся роз на белоснежной скатерти, бирюзовое море и голубые скалы вдали сливаются воедино, составляя несравненный по поэтичности и красоте образ молодости, нежности, свежести природы. И весь натюрморт этот, до последней клеточки, до последнего мазка, как бы пронизан единым порывом. Еле заметные голубые тени,

Табл. 1.
Сводная таблица результатов физико-химических исследований живописных материалов подлинных произведений К.А. Коровина

	«Розы. Букет у моря», 1912, ООМИИ имени М.А. Врубеля	**«Розы. Гурзуф», 1916, частное собрание**	**«Розы. Гурзуф», 1918, частное собрание**
Наполнители грунта	Гипс, кальцит	Гипс, цинковые белила	Цинковые белила, кальцит
Связующее грунта	Белок	Белок	Белок
Хроматические пигменты	Желтый органический краситель, цинковая желтая, стронциановая желтая, краплак, киноварь, берлинская лазурь, кобальт синий с примесью никеля, кобальт фиолетовый (арсенат кобальта), швейнфуртская зелень, черный углеродистый пигмент, глинистые минералы, кальцит	Киноварь, ализариновый краплак, искусственный ультрамарин, кобальт синий, хром зеленый, изумрудная зеленая ($Cr_2O_3 \cdot 2H_2O$), кобальт фиолетовый (арсенат кобальта), кадмий желтый, хром желтый, цветные охры, черный углеродистый, силикаты, глинистые минералы, кальцит	Киноварь, краплак, церулеум, кобальт синий, хром зеленый, кадмий желтый, швейнфуртская зелень, берлинская лазурь, черный углеродистый пигмент, глинистые минералы, кальцит
Светлые пигменты	Свинцовые белила, барит, цинковые белила	Свинцовые белила, цинковые белила	Свинцовые белила, цинковые белила, барит
Связующее красочных слоев	Маковое масло	Ореховое масло	Высыхающее растительное масло

дыхание моря и неба на бледно-розовых лепестках придают цветам еще большую прохладу и свежесть, в голубых тенях на скатерти можно уловить отсветы теплого солнечного света и услышать “розовое дыхание” цветов; несколько золотистых спелых ягод на белой фаянсовой тарелке и просвеченная бирюзой вода в прозрачном стакане — еще два отзвука этого поистине великолепного мира… Именно мира… Ибо всёобразное решение натюрморта проникнуто стремлением придать ему значимость обобщенного образа» [1, с. 215]. Стоит вспомнить замечания самого художника, которые он многократно озвучивал ученикам, друзьям-художникам, о том, что писать красивые пейзажи недостаточно, необходимо вкладывать в них частичку своей души, и в таком случае картины становятся нужными зрителям [2, с. 55]. Красноречивая цитата К.А. Коровина из его письма к Б.Б. Красину полно отражает творческое кредо мастера: «Красота и радость жизни. Передача этой радости и есть суть картины, куски моего холста, моего я»[1]. Вероятно, желание поделиться со зрителем своими впечатлениями и стало залогом его творческого успеха. Оригинальность произведений художника, по его собственному мнению, заключалась в том, чтобы в них «не было видно труда» [2, с. 463]. Достичь ее, считал мастер, можно в истинных чувствах и в постоянной практике в живописи. Напрашивается вывод, что оригинальность и другие ценные характеристики, обеспечивающие художнику успех, кроются в профессиональном отношении к выбранному делу.

Проследить особенности художественной манеры К.А. Коровина предстояло в трех картинах, приписываемых его авторству: подписной работе «Розы. Гурзуф» (1912, холст, масло, 67 × 88) и двух недатированных этюдах — «Букет роз» (холст, масло) и «Натюрморт

[1] Коровин К.А. Жизнь и творчество: письма, документы, воспоминания. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. С. 130.

с букетом роз и кухонной утварью» (холст, масло, 66,5 × 54). Авторство К.А. Коровина было исключено у последней в списке картины в ходе проведения искусствоведческой экспертизы, включая технико-технологические исследования в Центре художественной экспертизы имени И.Е. Репина и Научно-исследовательской лаборатории Московского музея современного искусства (НИЛ ММСИ)[2]. В данном исследовании живописных произведений преобладало изучение и сравнение материалов, составляющих художественный объект, и его живописной техники [4; 5; 6][3]. Образцы красочных слоев исследовались методами КР-спектроскопии (спектроскопии комбинационного рассеяния света, т.е. методом молекулярной спектроскопии видимого и ближнего ИК-диапазона), рентгенофлуоресцентного анализа при помощи спектрометра Tornado M4, поляризационной микроскопии и газовой хроматографии с масс-спектрометрией (табл. 1).

Вполне понятно, что произведения с изображениями изысканных букетов на фоне моря, а также созданные в отвечающей моде живописной технике импрессионистов вызывали зрительский интерес и пользовались покупательским спросом как у любителей искусства, так и у профессиональных коллекционеров. Повышенная востребованность у ценителей полотен К.А. Коровина, в свою очередь, активизировала фальсификацию и кражу его произведений. К сожалению, специалисты арт-рынка отмечают, что картины русского импрессиониста по частоте неправомерных действий с ними в настоящем относятся к произведениям группы художников с высокой периодичностью краж и подделок.[4] Убедиться в этом факте помогают сведения, приведенные в «Каталоге подделок произведений живописи». Например, в одном из его выпусков в разделе о фальсификации указываются 12 произведений К.А. Коровина. Все отклоненные по признаку подлинности картины стали относиться к категории произведений неизвестных художников. Для предметов искусства уточнено время их создания и материал, присвоено условное название: «Скалистый берег» (1-я треть XX в., фанера, масло, 62,5 × 79,5; (041)); «В дороге» (последняя четверть XIX в., холст, масло, 22 × 33; (042)); «Вечер. Пристань» (1-я пол. XX в., холст, масло, 70 × 80; (043)); «Морской берег» (1-я четв. XX в., холст на картоне, масло, 34,5 × 49; (044)); «Натюрморт с черным котом» (сер. XX в., фанера, масло, 16 × 38,2; (049)); «Букет с цветами и кувшином» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (050)); «Натюрморт с букетом роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (051)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (052)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (053)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (054)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (055)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (056)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (057)); «Букет роз» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (058)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (060)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (061)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (062)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (063)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (064)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (065)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (066)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (067)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (068)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (069)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (070)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (071)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (072)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (073)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (074)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (075)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (076)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (077)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (078)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (079)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (080)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (081)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (082)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (083)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (084)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (085)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (086)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (087)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (088)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (089)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (090)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (091)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (092)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (093)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (094)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (095)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (096)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (097)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (098)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (099)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (100)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (101)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (102)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (103)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (104)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (105)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (106)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (107)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (108)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (109)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (110)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (111)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (112)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (113)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (114)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (115)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (116)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (117)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (118)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (119)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (120)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (121)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (122)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (123)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (124)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (125)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (126)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (127)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (128)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (129)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (130)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (131)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (132)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (133)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (134)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (135)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (136)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (137)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (138)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (139)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (140)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (141)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (142)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (143)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (144)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (145)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (146)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (147)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (148)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (149)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (150)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (151)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (152)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (153)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (154)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (155)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (156)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (157)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (158)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (159)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (160)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (161)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (162)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (163)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (164)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (165)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (166)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (167)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (168)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (169)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (170)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (171)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (172)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (173)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (174)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (175)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (176)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (177)); «Букет цветов» (1-я пол. XX в., холст, масло, 46 × 38; (178)) [7, с. 26, 27, 30, 39, 51, 55, 62, 93]. В этом же выпуске каталога приводится изображение двух картин художника, украденных из частных московских коллекций [7, с. 144]. Таким образом, экспертиза и атрибуция предметов искусства и произведений К.А. Коровина не теряет своей актуальности.

Всё чаще в научной литературе можно ознакомиться с материалами, раскрывающими технологические признаки творческой манеры художника. И.В. Геращенко, Ю.И. Гренберг, И.Ф. Кадикова, Д.В. Каминский, С.А. Писарева — это авторы, чьи публикации представляют исследования составов красочных паст и живописных приемов, применяемых К.А. Коровиным в живописи [8; 9; 10].

Результаты исследования подлинных произведений К.А. Коровина

Характеризуя манеру живописи К.А. Коровина, искусствоведы (Б.Н. Терновец, Н.М. Молева, Д.З. Коган) отмечают ее экспрессию, которая, однако, не нарушает форму изображаемого предмета или модели [11]. Проследим особенности авторской живописи на картине из Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля — «Розы. Букет у моря» (1912, ил. 1). Метод построения — прямая живопись кроющими (укрывистыми) красками, нанесенная основными цветовыми массами по всей поверхности картины. Фактура красочного слоя произведения рельефная, с авторскими пропусками, без доработок и лессировок. Общий рельеф краски как в тенях, так и в свету одинаков. Толщина красочного слоя не соответствует параметрам основы картины (отмечено превышение). Автор использовал кисти с жестким ворсом пучка, краску густой консистенции, ближе к вязкой. Имеется предварительный рисунок, выполненный графитным карандашом (углем). Подмалевок отсутствует. Манера исполнения очень быстрая. Мазки накладывались

[2] С заключением исследований можно ознакомиться в Центре художественной экспертизы имени И.Е. Репина и Научно-исследовательской лаборатории Московского музея современного искусства.

[3] Спектральные базы данных: The Infraredand Raman Users Group (IRUG) [Электронный ресурс]. URL: http://www.irug.org/search-irug-bibliography (дата обращения: 10.03.2024); The Color of Art — Pigments, Paints and Formulas [Электронный ресурс]. URL: https://artiscreation.com/ (дата обращения: 10.03.2024).

[4] Пуликова Л.В. Березки и дирижабли: хиты подделок русского искусства на арт-рынке // Forbes.ru [сетевое издание]. 02.17.2018. URL: https://www.forbes.ru/forbeslife/363985-berezki-i-dirizhabli-hity-poddelok-russkogo-iskusstva-na-art-rynke (дата обращения 25.09.2024).

1. **К.А. Коровин. Розы. Букет у моря**.
1912.
Холст, масло.
70 × 93.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
Фото: Научно-исследовательская лаборатория Московского музея современного искусства



2. **Рентгенограмма фрагмента картины К.А. Коровина «Розы. Букет у моря»**.
1912.
Холст, масло.
70 × 93.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
Фото: Научно-исследовательская лаборатория Московского музея современного искусства



энергично в различных направлениях; не везде они описывают форму, например на изображении столешницы направление мазков соответствует передаче общего состояния атмосферы. Визуально определяется, что положение и размер стакана в процессе написания корректировались художником. Дополнительные сведения о манере исполнения и композиционном построении картин показывают их рентгенограммы, которые всё чаще используются специалистами в искусствоведческом анализе. Рентгенограмма картины из коллекции Омского музея (ил. 2) не выявила значительных авторских изменений композиции, за исключением визуально определяемой корректировки изображенного стакана. Физико-химический анализ пигментного состава красочного слоя картины установил использование художником свинцовых белил, барита, цинковых белил, желтого органического красителя, цинковой желтой, стронциановой желтой, краплака, киновари, берлинской лазури, кобальта синего с примесью никеля, кобальта фиолетового (арсенат кобальта), швейнфуртской зеленой, черного углеродистого пигмента, также были идентифицированы глинистые минералы и кальцит. В качестве связующего красочных слоев имеется маковое масло. Грунт в картине однослойный, авторский, тонкий, средней плотности, не скрывает фактуру холста, белого цвета. Наполнители грунта: гипс и кальцит, в связующем обнаружен белок.

Несмотря на то что натюрморт «Розы. Гурзуф» (1916, ил. 3) в видимом диапазоне излучения стилистически несколько отличается от произведения из Омского музея (работа коллекционера написана в более этюдной манере), ее рентгенограмма (ил. 4) демонстрирует схожие приемы живописного построения с омской картиной. В работе из частного собрания был идентифицирован следующий состав пигментов: свинцовые и цинковые белила, киноварь, ализариновый краплак с добавлением фосфора, искусственный ультрамарин, кобальт синий, хром зеленый, изумрудная зеленая ($Cr_2O_3 \cdot 2H_2O$), кобальт фиолетовый (арсенат кобальта), кадмий желтый, хром желтый, цветные охры, черный углеродистый, силикаты, глинистые минералы, кальцит. В качестве наполнителей грунта использовались гипс, цинковые белила, связующее грунта содержит белок, связующее красочных слоев — ореховое масло.

Полотно «Розы. Гурзуф» 1918 года из частного собрания (ил. 5) оказалось значительно ближе по рентгенограмме к другим описываемым эталонным произведениям. На рентгенографическом снимке картины (ил. 6) видны, как и на предыдущих, широкие однородные мазки, их пастозное и прозрачное чередование, характерная моделировка бутонов, водной глади и горы, лепка предметов по форме изображения с типичными темными контурами предметов. Следует отметить, что многочисленные реставрационные внедрения (тонировки и потемневшая покрывная пленка) осложняли визуальный анализ. Тонировки были обнаружены и в области авторской подписи. Подпись сохранилась под покрывным слоем. Ее состояние подписи и красочный слой под ней указывают, что подпись была сделана в один временной промежуток с созданием произведения. Исследование пигментного состава картины показало наличие свинцовых и цинковых белил, барита, киновари, краплака, церулеума, кобальта синего, хрома зеленого, кадмия желтого, швейнфуртской зелени, берлинской лазури, черного углеродистого пигмента, глинистых минералов, кальцита. В качестве наполнителя грунта использовались цинковые белила и кальцит. В грунте было обнаружено белковое связующее, а в красочных слоях — растительное высыхающее масло.

Отметим, что холст подлинных произведений сформирован натуральными волокнами льна. В качестве основы всех исследуемых картин — как К.А. Коровина, так и произведений с неустановленным авторством — использован цельный отрез ткани. Далее приводится сравнение живописного построения работ, выдаваемых за произведения русского импрессиониста.

Результаты исследования произведений, выдаваемых за творчество К.А. Коровина

Работа «Розы. Гурзуф» 1912 года (ил. 7–8) значительно отличается от омской картины по технике исполнения живописи. Отдельные мазки были нанесены художником с помощью мастихина. Этот технический прием не характерен для творчества К.А. Коровина 1910-х годов. Также можно отметить, что автор картины, приписываемой Коровину, не столь виртуозно владеет колоритом, фактуропостроением, передачей световоздушной перспективы и общего состояния пейзажа по сравнению с тем, как всё это отмечается и чувствуется в произведении из собрания Омского музея. Состояние подписи указывает, что она была нанесена на просохший красочный слой через значительное время после написания картины. В ее начертании чувствуется скованность, нет легкости росчерка, присущей подлинным автографам художников. Но к окончательному выводу, что исследуемое произведение не принадлежит кисти К.А. Коровина, привели результаты физико-химических исследований. Итоги анализа пигментного состава красочного слоя произведения выдали кобальт синий спектральный, начало производства которого относится к периоду не ранее 1961 года. Анализ волокон холста выявил не только льняные нити, но и синтетические, из чего следует, что данная картина не могла быть написана в 1912 году и является фальсифицированной.

3. **К.А. Коровин. Розы. Гурзуф**.
1916.
Холст, масло.
67 × 88.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина

4. **Рентгенограмма фрагмента картины К.А. Коровина «Розы. Гурзуф»**.
1916.
Холст, масло.
67 × 88.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина







5. **К.А. Коровин. Розы. Гурзуф**.
1918.
Холст, масло.
67,3 × 88,5.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина

Другой пример поддельной живописи К.А. Коровина — «Букет роз» (ил. 9). Визуальный анализ демонстрирует невыразительность передачи форм и фактуры красочного слоя. Рентгенограмма сильно отличается от полученных с других изучаемых картин (ил. 10). Причина этого заключается в первую очередь в используемых для создания произведения материалах. При высокой степени контрастности рентгенограммы тем не менее не видно композиционного построения, мазков краски.

Вспомним, что автору прекрасно удавалось передать в работах свою жизнеутверждающую позицию. Состояние радости и красоты художник воплощал не только с помощью цвета, манеры исполнения, но и хорошо продуманной композиции. Композиционное решение картины «Букет роз» (стоит обратить на это особое внимание) несет в себе иные черты — демонстрирует неустойчивость (тревожность) и скованность (зажатость) передаваемой красоты в виде букета. Эти ощущения возникают в связи с особенностями композиции — ваза с букетом смещена к самому краю картинной плоскости и установлена на краю возвышенной столешницы.

Сравнительный анализ «Натюрморта с букетом роз и кухонной утварью» из частного собрания также показал нехарактерные для художника живописные и технологические признаки (ил. 11–12).

Выводы

Исследователям творчества К.А. Коровина известен ряд его живописных приемов, например богатый колорит. Сравнительный анализ его подлинных произведений (в видимом их излучении и рентгенограмм) дал возможность проследить и другие характерные особенности. Среди них — корпусные мазки, нанесенные уверенно и энергично, сочетание различной плотности красочного слоя на картинной плоскости, подчеркнутые контуры предметов (видимые на рентгенограммах), глубокие тени и приглушенный свет, акценты в виде оттенков красного и оранжевого.



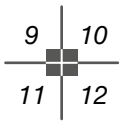
6. **Рентгенограмма фрагмента картины К.А. Коровина «Розы. Гурзуф»**. 1918. Холст, масло. 67,3 × 88,5. Частное собрание. Фото: Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина



7. **Неизвестный художник. Розы. Гурзуф**.
1912.
Холст, масло.
67 × 88.
Выдается за произведение К.А. Коровина.
Частное собрание.
Фото: Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина

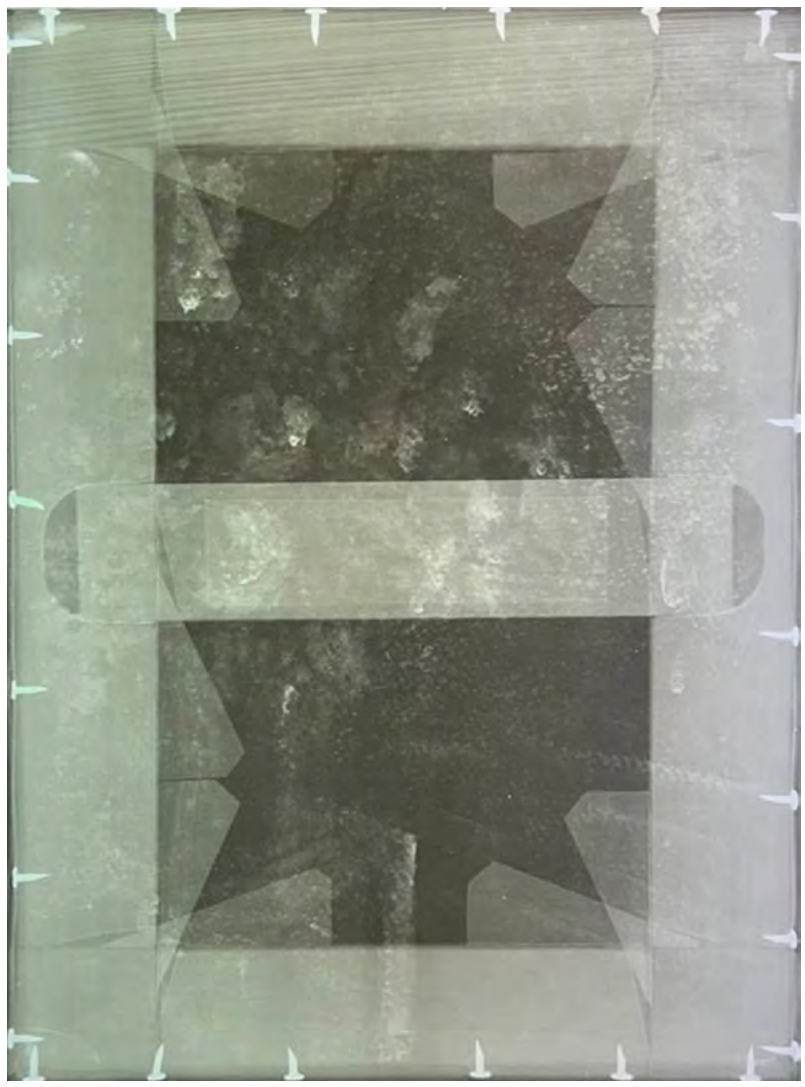


8. **Рентгенограмма фрагмента картины «Розы. Гурзуф»**.
1912.
Холст, масло.
67 × 88.
Выдается за произведение К.А. Коровина.
Частное собрание.
Фото: Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина





9. **Неизвестный художник. Букет роз**.
Без даты.
Холст, масло.
Выдается
за произведение
К.А. Коровина.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной
экспертизы имени
И.Е. Репина



10. **Рентгенограмма картины «Букет роз»**.
Без даты.
Холст, масло.
Выдается
за произведение
К.А. Коровина.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной
экспертизы имени
И.Е. Репина



11. **Неизвестный художник. Натюрморт с букетом роз и кухонной утварью**.
Без даты.
Холст, масло.
66,5 × 54.
Выдается
за произведение
К.А. Коровина.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной
экспертизы имени
И.Е. Репина



12. **Рентгенограмма фрагмента картины «Натюрморт с букетом роз и кухонной утварью»**.
Без даты.
Холст, масло.
66,5 × 54.
Выдается
за произведение
К.А. Коровина.
Частное собрание.
Фото:
Центр художественной
экспертизы имени
И.Е. Репина

По результатам физико-оптических и физико-химических исследований специалисты музеев получили эталонные образцы с картин К.А. Коровина, установили состав палитры художника в период его творчества 1910–1918 годов на примере подлинных картин с изображением букетов роз на фоне пейзажа Гурзуфа. Образцы исследований пополнили базу технологического материала живописных произведений русского импрессиониста. Выявленные индивидуальные технологические признаки манеры письма живописца и технологический материал в будущем найдут применение в научной работе и экспертизе картин К.А. Коровина. Музей имени М.А. Врубеля и частные владельцы авторских произведений получили научно-технологическое подтверждение подлинности произведений, которое закрепило статус эталонного материала для проведения технологической сравнительной экспертизы для картин с неопределенным авторством.

Поддельные картины могли бы навести исследователей на ложный путь в раскрытии творчества К.А. Коровина или ввести в заблуждение зрителей, которые хотели бы сделать вывод о его методе и стиле. Но этого удалось избежать благодаря выполненному анализу и четкой методике дифференциации.

Проведенная работа наглядно продемонстрировала эффективность коллективного труда специалистов, результативность межмузейного сотрудничества и перспективность комплексных исследований предметов искусства.

Список источников

1. Коган Д.З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964. 360 с.
2. Молева Н.М. Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 564 с.
3. Власова Р.И. Константин Коровин. Творчество. Л.: Художник РСФСР, 1969. 196 с.
4. Derrick M., Stulik D., Landry J.-M. Infrared spectroscopy in Conservation Science. Scientific tools for conservation. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. 228 p.
5. Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R. Pigment compendium: A dictionary and optical microscopy of historical pigments. Abingdon: Routledge, 2008. 968 p.
6. Thomas L. Analysis of modern paints. Los Angeles, California: Getty Conservation Institute, 2005. 220 p.
7. Каталог подделок произведений живописи / ред. В.В. Петраков, В.К. Рощин. М.: Россвязьохранкультура, В.К. Рощин. 2007. Ч. 2. 168 с.
8. Геращенко И.В. Три миниатюрных пейзажа Константина Коровина // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : материалы IX науч. конф. / под ред. Л.И. Иовлевой, А.В. Углик. М.: Объединение «Магнум Арс». 2005. С. 128–130.
9. Каминский Д.В. Константин Коровин как повод для передатировки живописных пигментов сульфоселенида кадмия и виридоновой зеленой. СПб.: Фонд «Александр», 2018. 128 с.
10. Гренберг Ю.И., Писарева С.А., Кадикова И.Ф. Анатомия русского авангарда. М.: Три квадрата, 2017. 292 с.
11. Терновец Б.Н. Коровин, Серов. М.: Государственное издательство, 1925. 76 с.

References

1. Kogan, D.Z. (1964) *Konstantin Korovin*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Moleva, N.M. (1963) *Konstantin Korovin. Life and creativity. Letters. Documents. Memoirs*. Moscow: Academy of Arts of the USSR. (In Russ.)
3. Vlasova, R.I. (1969) *Konstantin Korovin. Creativity*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
4. Derrick, M., Stulik, D. and Landry, J.-M. (1999) *Infrared spectroscopy in Conservation Science. Scientific tools for conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
5. Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T. and Siddall, R. (2008) *Pigment compendium: A dictionary and optical microscopy of historical pigments*. Abingdon: Routledge.
6. Thomas, L. (2005) *Analysis of modern paints.* Los Angeles, California: Getty Conservation Institute.
7. Petrakov, V.V. and Roshchin, V.K. (eds.) (2007) *Catalog of fakes of paintings*, part 2. Moscow: Rossvyazohrankultura, V.K. Roshchin. (In Russ.)
8. Gerashchenko, I.V. (2005) ‘Three miniature landscapes by Konstantin Korovin’, in Iovleva, L.I. and Uglik, A.V. (eds.) *Examination and attribution of works of fine art* [Conference proceedings]. Moscow: Magnum Ars Association, pp. 128–130. (In Russ.)

9. Kaminsky, D.V. (2018) *Konstantin Korovin as a reason to disguise the picturesque pigments of cadmium sulfoselenide and viridonic green.* Saint Petersburg: Alexander Foundation. (In Russ.)
10. Grenberg, Yu.I., Pisareva, S.A. and Kadikova, I.F. (2017) *Anatomy of Russian avant-garde.* Moscow: Three Squares Publ. (In Russ.)
11. Ternovets, B.N. (1925) *Korovin, Serov*. Moscow: Gosudarstvennoye izdatelstvo. (In Russ.)

Информация об авторах

Ефименко Виктория Павловна, реставратор станковой живописи, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, vsegda-est@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 2035-2578.

Гордеева Екатерина Вячеславовна, искусствовед, Центр художественной экспертизы имени И.Е. Репина, Москва, Российская Федерация, evgoudeeva.23@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 3009-0459.

Семикин Виталий Васильевич, кандидат химических наук, начальник Научно-исследовательской лаборатории, Московский музей современного искусства, Москва, Российская Федерация, semikinvt@mail.ru.

Конова Ирина Владиславовна, старший научный сотрудник Научно-исследовательской лаборатории, Московский музей современного искусства, Москва, Российская Федерация, konova.irina@mail.ru.

Чернова Екатерина Романовна, сотрудник Научно-исследовательской лаборатории, Московский музей современного искусства, Москва, Российская Федерация, chernova-k17@yandex.ru.

Information about the authors

Victoria Pavlovna Efimenko, Restorer of easel painting, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, vsegda-est@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 2035-2578.

Ekaterina Vyacheslavovna Gordeeva, Researcher, the Ilya Repin Center for Artistic Expertise, Moscow, Rus Russian Federation, evgoudeeva.23@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 3009-0459.

Vitaly Vasilievich Semikin, Cand. Sc. (Chemical Sc.), Head of the Research Laboratory, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russian Federation, semikinvt@mail.ru.

Irina Vladislavovna Konova, Senior Researcher of the Research Laboratory, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russian Federation, konova.irina@mail.ru.

Ekaterina Romanovna Chernova, Researcher, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russian Federation, chernova-k17@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 14.10.2024; одобрена после рецензирования 30.10.2024; принята к публикации 31.10.2024.

The article was received by the editorial board on 14 October 2024; approved after reviewing on 30 October 2024; accepted for publication on 31 October 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 152–167. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 152–167. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036:7.041.5
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.010

Портреты Н.Я. Третьякова 1950–1980-х годов из графической коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Муратова Наталья Владимировна

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
bednotown@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию портретов работы омского художника Николая Яковлевича Третьякова (1926–1989), хранящихся в фонде графики Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Н.Я. Третьяков — один из самых значительных мастеров изобразительного искусства Омска второй половины XX века. Живописец, график, художник монументально-декоративного искусства, он оставил необычайно важный след в художественной и культурной жизни города. Произведения мастера находятся в музейных собраниях нескольких сибирских городов, наиболее полно его творчество представлено в собрании Омского музея имени М.А. Врубеля. Актуальность проведенного исследования определена подготовкой каталога графических произведений художника. Материалом послужили портреты, созданные в различных техниках рисунка, акварели, а также в наиболее востребованной художником смешанной технике. В статье рассматриваются в хронологической последовательности избранные работы, характеризующие творчество Н.Я. Третьякова на разных этапах. Они сгруппированы по жанрам и темам портретных изображений (натурные рисунки и акварели, станковые композиции, выполненные в цвете, шаржи; портреты близких людей, казахстанские мотивы, образы детей, портреты современников, автопортрет). Очерчен круг людей, выступающих в качестве моделей, приведены найденные сведения о некоторых из них. Выявлены различные подходы в решении образов, прослеживаются изменения, происходившие в художественном языке мастера, связанные как с общими тенденциями в отечественном искусстве, так и с внутренней логикой эволюции творчества Н.Я. Третьякова и особенностями его индивидуального видения.

Ключевые слова: Н.Я. Третьяков, омский художник, искусство XX века, изобразительное искусство Сибири, графика, портрет, рисунок, шарж, художественный образ, творческая манера художника

Для цитирования: Муратова Н.В. Портреты Н.Я. Третьякова 1950–1980-х годов из графической коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 152–167. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.010. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1130.

© Муратова Н.В., 2024

Original article

Portraits by N.Y. Tretyakov in the 1950s – 1980s from the graphic collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel

Natalia V. Muratova

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
bednotown@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of portraits created by Omsk-based artist Nikolai Yakovlevich Tretyakov (1926–1989), which are currently housed in the graphics collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. N.Y. Tretyakov is regarded as one of the most significant artists of the Omsk fine arts scene in the latter half of the 20th century. As a painter, graphic artist, and artist of monumental and decorative art, he made an exceptionally significant impact on the artistic and cultural life of the city. The artist's oeuvre is represented in the collections of several museums in Siberian cities. However, the most comprehensive collection of his work is held by the Omsk Museum named after M.A. Vrubel. The significance for this research is determined by the necessity to prepare a catalogue of the artist's graphic works. The material comprises portraits created using a variety of drawing techniques, including watercolour, as well as the mixed technique that was most popular with the artist. This article considers a selection of works by N.Y. Tretyakov, presented in chronological order, which illustrate the evolution of his artistic style and the development of his subject matter. The works are grouped according to their genres and themes, including nature drawings and watercolours, portraits on an easel in colour, caricatures, portraits of close acquaintances, motifs inspired by Kazakh culture, images of children, portraits of contemporaries, and self-portraits. The circle of people acting as models is outlined, and information is provided about some of them. Different approaches to the solution of images are revealed, and changes that took place in the artistic language of the master are traced. These changes are connected both with general trends in Russian art and with the internal logic of the evolution of N.Ya. Tretyakov's creativity and the peculiarities of his individual vision.
Keywords: N.Y. Tretyakov, Omsk artist, art of the 20th century, Siberian fine arts, graphics, portrait, drawing, caricature, artistic image, creative manner of the artist

For citation: Muratova, N.V. (2024) 'Portraits by N.Y. Tretyakov in the 1950s – 1980s from the graphic collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 152–167. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.010.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1130. (In Russ.)

Введение

Живописные и графические произведения Николая Яковлевича Третьякова (1926–1989), созданные в 1950–1980-е годы, составляют крупный монографический раздел в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля). Это уникальное наследие художника, богатое по видовому, жанровому и тематическому составу. Изучением многогранного творчества Н.Я. Третьякова в течение нескольких десятилетий последовательно и углубленно занимаются омские искусствоведы, обращаясь как к вопросам общего характера [1; 2, с. 74–75, 105; 3], так и к отдельным аспектам [4; 5; 6; 7; 8].

Несмотря на то что к числу наиболее известных произведений Н.Я. Третьякова отнесено лишь несколько портретов, можно с уверенностью сказать, что сам жанр художнику был интересен на протяжении всей творческой жизни. В наибольшем по объему графическом разделе коллекции, включающем в себя материал личного архива Н.Я. Третьякова из фонда документов (альбомы и блокноты с набросками, эскизами), портретные изображения многочисленны и разнообразны. Художник чаще всего работал на бумаге в оригинальной технике, в том числе использовал в смешанном виде акварельные, гуашевые и темперные краски, а также в техниках печатной графики.

Актуальность проведенного исследования определена необходимостью всестороннего анализа художественных процессов в изобразительном искусстве Сибири XX века, а также связана с подготовкой каталога графических произведений Н.Я. Третьякова. Объектом изучения стали портреты, созданные в различных техниках рисунка, акварели, а также в наиболее востребованной художником смешанной технике. Значительная часть листов не была подписана и датирована автором. Поэтому цель представленного в статье исследования состояла в изучении и каталогизации графических произведений художника, в частности портретных работ, установлении изображенных лиц, определении времени создания, анализе художественных образов и их связи с эволюцией творчества Н.Я. Третьякова, особенностями его художественной манеры. Для этого применены историко-биографический, иконографический и формально-стилистический методы.

Портреты раннего периода (1950-е годы)

В творчестве Н.Я. Третьякова прослеживаются два периода: ранний связан с жизнью в Казахстане в 1950-е годы, последующий — в Омске в 1960–1980-е.

Будущий художник родился и провел детство на Алтае, в 1950-е годы учился в Алма-Ате в театрально-художественном училище имени Н.В. Гоголя. В казахстанский период жизни началась его творческая деятельность, он вступил в Союз художников, получил первое признание, его работы поступили в собрание Казахской художественной галереи имени Т.Г. Шевченко. На раннем этапе творчество Н.Я. Третьякова развивалось в русле реалистической традиции объективного отображения действительности согласно тому образованию, которое он получил в училище. Молодой художник действовал в соответствии с программными установками советского искусства этого времени, работал над созданием сюжетно-тематических картин, портретов, пейзажей. Среди сохранившихся портретных работ раннего периода его творчества в музейной коллекции представлены натурные рисунки родственников, друзей, знакомых, подготовительные этюды к тематическим композициям.

К числу наиболее редких портретов 1950-х годов относятся изображения отца и матери художника. Это профильный карандашный рисунок Якова Лазаревича («Портрет отца», 1950-е) и набросок Дарьи Дмитриевны в одном из блокнотов. «Мои родители — крестьяне, впоследствии отец работал как разнорабочий в совхозе <…> Мать — домохозяйка»[1],— писал художник, отца он называл «природным пахарем»[2].

Часто в ранний период творчества, как, впрочем, и в последующее время, в качестве модели для Н.Я. Третьякова выступала его жена — Ирина Витальевна Захарова (1923–2014)[3]. В 1952 году Николай Яковлевич окончил Алма-Атинское театрально-художественное училище, Ирина Витальевна защитила кандидатскую диссертацию в Институте этнографии АН СССР имени Н.Н. Миклухо-Маклая в Москве. В карандашных рисунках этого времени она, как правило, изображена с книгой в руках (ил. 1). Погруженная в чтение И.В. Захарова, скорее всего, служила «удобной» моделью для молодого художника, усердно упражнявшегося в натурном рисовании.

Один из самых обаятельных образов И.В. Захаровой — рисунок элегантной молодой женщины в модной шляпке, выполненный в манере экспромта («Портрет И.В. Захаровой», вторая половина 1950-х – начало 1960-х, ил. 2). Жена художника узнаваема также в роли персонажа нескольких изысканных акварельных жанровых сценок 1950-х годов — женщины, стоящей у книжной лавки или прогуливающейся с маленьким сыном в осеннем парке.

О том, что среди ранних рисунков встречаются портреты родителей И.В. Захаровой — отца Виталия Ивановича (1900–1962) и матери Татьяны Сергеевны (1894–1974),— стало известно совсем недавно благодаря опубликованным

[1] Автобиография Н.Я. Третьякова (1959, ООМИИ им. М.А. Врубеля, ФД-1078). Цитируется по: [9, с. 9].

[2] Воспоминания Н.Я. Третьякова (1974, ООМИИ им. М.А. Врубеля, ФД-1057). Цитируется по: [9, с. 12].

[3] Захарова Ирина Витальевна (1923–2014) — этнограф, кандидат исторических наук, доцент. Окончила исторический факультет МГУ. Сфера научных интересов: этнография народов Центральной и Восточной Азии, этнографическое музееведение, история этнографических исследований в Казахстане и Сибирском регионе России. Стояла у истоков современной этнографической науки Казахстана. В 1963–1984 гг. преподавала в Омском государственном педагогическом институте имени А.М. Горького. В 1993–2006 гг. работала в Омском филиале Объединенного института истории, филологии и философии СО РАН.

1. **Н.Я. Третьяков. Портрет жены**.
Первая половина 1950-х.
Бумага, акварель черная, графитный карандаш.
30,2 × 21,8.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-27132





2. **Н.Я. Третьяков. Портрет женщины в шляпке (И.В. Захарова)**.
Вторая половина 1950-х – начало 1960-х.
Бумага, соус.
29,6 × 20,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-27133

воспоминаниям сестры И.В. Захаровой Ольги Витальевны Захаровой (1930–2010), филолога, тюрколога, кандидата филологических наук, об их семье, а также о Н.Я. Третьякове[4]. Фотография родителей дает возможность определить модели в некоторых рисунках и набросках. Увлекательным, живым языком написанные воспоминания убеждают в том, что это была семья интеллигентных людей, в которой большое значение придавалось воспитанию и образованию, ценились литература и музыка — «книгочей и книголюб, папа собрал прекрасную библиотеку»[5]. Неудивительно, что в портретах Н.Я. Третьякова В.И. Захаров изображен, как и его дочь, за чтением («Потрет В.И. Захарова», 1958). Строгий образ Т.С. Захаровой, кажется, соответствует чертам ее характера — требовательности, аккуратности, серьезности («Портрет женщины в очках (Т.С. Захарова)», 1960-е).

Еще один источник портретных изображений 1950-х годов — рисунки и акварельные этюды с казахстанскими мотивами, созданные Н.Я. Третьяковым во время этнографических экспедиций Академии наук Казахской ССР по районам республики [10]. Наряду с зарисовками предметов традиционного быта и культуры казахов, художник рисовал и писал с натуры портреты жителей — стариков, женщин, детей, где решал свои творческий задачи. Одна из работ «казахстанской серии» — акварельный этюд к известной картине «Ковровщицы» 1956–1957 годов. Люди, в особенности дети, в портретах Н.Я. Третьякова проявляют живой интерес к окружающему миру, они любознательны и непосредственны. Примером тому могут служить листы «Портрет Салавата Мухамедьярова» (1957, ил. 3), «Девочка из аула» (1957), «Ермухамед Алиев» (вторая половина 1950-х). Автор искренне симпатизировал своим моделям, о чем говорят и другие детские портреты — «Девочка» (конец 1950-х, ил. 4), «Этюд к портрету девочки» (конец 1950-х – начало 1960-х). Легкая, воздушная, звонкая акварель Н.Я. Третьякова мастерски отражает трепетные детские натуры. Созданный несколько позже этюд гуашью с портретом сына («Сын Евгений», 1963) — свидетельство нового творческого этапа, связанного с энергичными поисками в области художественной формы.

Говоря о портретных работах Н.Я. Третьякова раннего периода творчества, хотелось бы упомянуть живописные портреты Чокана Чингисовича Валиханова (1835–1865), ученого, историка, этнографа и просветителя. Один из них находится в собрании Центрального Государственного музея Республики Казахстан (ЦГМ РК), другой — в коллекции Омского Государственного историко-краеведческого музея (ОГИК музея). В ООМИИ имени М.А. Врубеля хранится эскиз к портрету («Чокан Валиханов. Эскиз к портрету», 1953).

«Омский» период в портретном творчестве Н.Я. Третьякова (1960–1980-е годы)

Сведения о том, кого изображал Н.Я. Третьяков в своих портретах в разные годы, можно почерпнуть из личного архива художника. В альбомах и блокнотах содержится множество натурных набросков, зарисовок, эскизов, шаржей и карикатур. Благодаря тому, что некоторые наброски и дружеские шаржи подписаны, мы знаем, что Н.Я. Третьяков много рисовал деятелей культуры — художников, писателей, поэтов, с которыми встречался в Казахстане, в Омске, Москве и других городах (ил. 5, 6). Несколько рисунков было создано в 1950-е годы для казахстанской газеты, о чем говорят характерные пометки на обороте листов.

Интерес к шаржу, карикатуре в творчестве Н.Я. Третьякова начал проявляться в 1950-е годы. Стоит учесть широкий интерес к жанру карикатуры в советское время, к его лаконичной выразительности обращались художники и литераторы. Н.Я. Третьяков умел не только точно передать характерные черты внешнего облика своих моделей, он мастерски владел приемами преувеличения, заострения, гиперболы.

Новый период творчества Н.Я. Третьякова связан с переездом в 1960-м году в Омск. С этого времени творческие поиски обрели интенсивный характер, их диапазон значительно расширился. Обновлялись темы, обогащались изобразительные приемы, происходила трансформация жанров. Изменения были связаны с тенденциями в советском искусстве рубежа 1950–1960-х годов [11, с. 193–200], отразившимися на творчестве многих современников Н.Я. Третьякова, в том числе омских живописцев и графиков, ярких творческих индивидуальностей. Поиски художника во многом определялись также активной деятельностью в 1960–1970-е годы в области монументально-декоративного искусства.

Ряд портретов 1960–1970-х годов дают представление о том, как усложнялась их внутренняя форма. Художнику недостаточно было объективно передать внешнее сходство и черты характера модели. В портретных образах в большей степени проявлялось авторское видение, усиливалось выражение собственных чувств и переживаний. В произведениях использовалась метафора, ассоциация.

[4] Смирнова Е.Ю. О.В. Захарова. Из воспоминаний. О людях, которых я знала (Николай Яковлевич Третьяков) // Культурное наследие Сибири [Электронный журнал]. 2015. № 2. URL: http://sibnasledie.omsu.ru/page.php?id=119 (дата обращения 28.09.2024).

[5] Там же.





3. **Н.Я. Третьяков. Портрет Салавата Мухамедьярова**.
1957.
Бумага, акварель.
40,2 × 29,2.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-12404

4. **Н.Я. Третьяков. Девочка**.
Конец 1950-х.
Бумага, акварель, графитный карандаш.
43,2 × 31,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-21786

Изобразительная манера складывалась из сочетания живописных и графических приемов, экспрессивности как выражения темперамента, декоративных качеств цвета. Элементы анатомических «искажений», свойственные шаржевым рисункам, появлялись в станковых портретах, а также в композициях разной тематики для создания острохарактерных образов, в тех случаях, когда реальность в замыслах художника соединялась с воображением («Два портрета (Лица)», 1968). Интуитивно или осознанно он выражал личное отношение к изображенным людям, свои симпатии и антипатии. Так, иронически-насмешливый, язвительно-саркастический тон звучит в некоторых жанровых работах с карикатурными портретами-типами («Люди, руки», 1960-е; «Игра в шахматы», 1967–1968). Своих персонажей художник наблюдал в жизни, на что указывают натурные и эскизные наброски.

В этот период вдохновляющим примером в творчестве для Н.Я. Третьякова мог быть его друг, живописец Николай Михайлович Брюханов (1929–1979). Как объект портретирования в 1960–1970-е годы он вызывал повышенный интерес у Н.Я. Третьякова. В музее хранится три портрета Н.М. Брюханова, выполненные в цвете. Все они отличаются эмоциональным строем образов. Художник каждый раз выявлял новые грани характера, углублялся в понимании внутреннего, психологического склада творческой личности друга.

В портрете, созданном не позднее 1967 года (ил. 7), образ Н.М. Брюханова суровый и статичный, как монумент. «Тяжеловесностью» формы он напоминает мужественные образы «Поморов» (1968) того же времени. На портрете изображен человек с твердым характером. Стоит напомнить, что в начале 1960-х Н.М. Брюханов, самый яркий приверженец «сурового стиля» в ряду молодых омских художников, подвергался наиболее ожесточенной критике со стороны старшего поколения мастеров кисти и представителей общественности.[6] Принципиально не признавалось стремление к обновлению художественного языка

[6] Стенограмма обсуждения выставки картин молодых художников Брюханова, Белова, Штабнова, Бабаевой 30 августа 1962 года // Третьи омские искусствоведческие чтения. Н.М. Брюханов и его время : сб. материалов / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 112–123.





5. **Н.Я. Третьяков. Портретные наброски**. Карякин П.П. (1925–1976), омский писатель и скульптор; Киселев И.М. (1933–1981), поэт из г. Кемерово. 1960-е – первая половина 1970-х. Бумага (лист из блокнота), цветной карандаш. 14,3 × 20,2. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КПВХ-31137.22

6. **Н.Я. Третьяков. Дружеский шарж на поэта В.Я. Озолина**. 1967. Бумага, графитный карандаш. 28,8 × 20,7. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КПВХ-31142.5

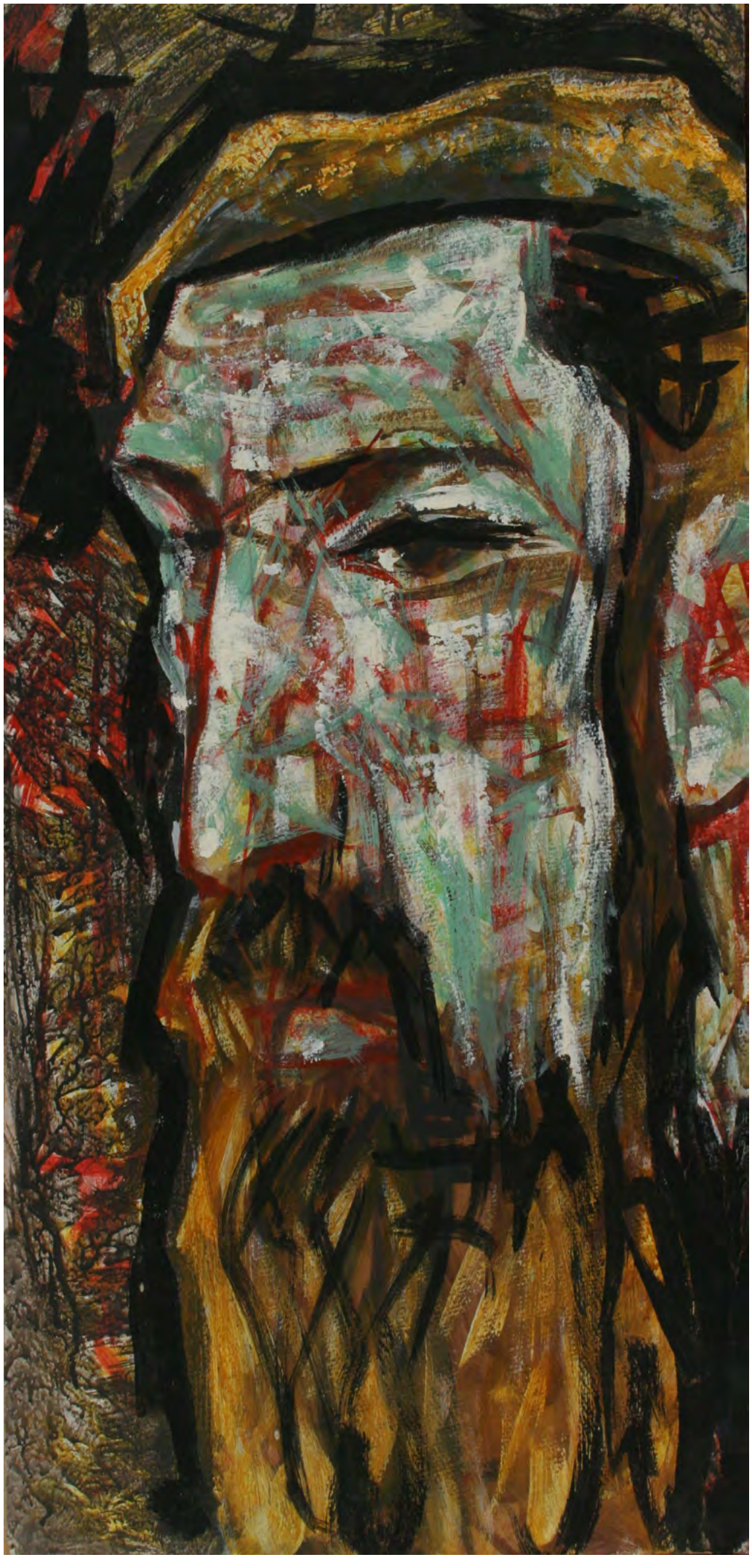
в отражении образов современности в противовес устоявшимся изобразительным штампам. Н.Я. Третьякова в это же время обвиняли в формализме, упрекали в том, что «ушел в левом направлении»[7]. В творческих воззрениях художники были единомышленниками. Неслучайно именно с портретом Н.М. Брюханова, своей новой работой, позирует Н.Я. Третьяков на фотографии, сопровождающей статью журналиста В.С. Панова (1931–1974) «Город солнца» в омской газете «Молодой сибиряк» 1967 года. Статья была посвящена творчеству Н.Я. Третьякова, а также мечтам и размышлениям об искусстве будущего[8].

В портрете Н.М. Брюханова 1972 года талант Н.Я. Третьякова-портретиста проявился с наибольшей силой (ил. 8). Это произведение, а также работу «А.С. Пушкин» (1976, ил. 9) омский искусствовед Л.П. Елфимов (1939–2017), автор первой монографии о творчестве Н.Я. Третьякова, относил к лучшим образцам русского портретного искусства своего времени [1, с. 25]. В образе Н.М. Брюханова, изображенного напряженно думающим, отмечалась острая психологическая характеристика героя — «сама экспрессивная живопись портрета становится отражением темперамента модели» [1, с. 25]. Как и в некоторых других работах, здесь белый цвет имеет смысловое наполнение. В нем заложены идеи чистоты как качества нравственной категории, мечты, гармонии, свободы. Вспомним известные произведения, хранящиеся в ООМИИ имени М.А. Врубеля: «Город (Омск)» (1967), «Человек, держащий птицу» (1971), «Галоп лошадей» (1977), «Облако» (1982), а также «Белый город» (1977) из собрания Городского музея «Искусство Омска» (ГМИО). В портрете белый цвет также связан с представлениями об идеале, с утверждением приоритета духовного начала в человеке. Именно таким человеком духа, личностью размышляющей, ищущей и внутренне свободной, показал Н.Я. Третьяков художника Н.М. Брюханова.

Схожее цветовое решение с тем же «идейным» наполнением использовал Н.Я. Третьяков в созданном несколько позднее портрете А.С. Пушкина — возвышенном образе поэта, окрыленного мечтой. «Пластика и цвет — основные содержательные элементы работы»,— отмечает Л.П. Елфимов [1, с. 25]. Образ звучит современно благодаря заложенной в ней идее творчества, не теряющей своей актуальности во все эпохи.

Особенностью метода работы Н.Я. Третьякова являлась разработка в некоторых случаях одного и того же мотива в разных вариантах. Так, наряду с утонченно-лирическим портретом А.С. Пушкина существует иная версия со схожим

[7] Там же. С. 119.
[8] Панов В.С. Город солнца // Молодой сибиряк. 1967, 15 марта. С. 3.

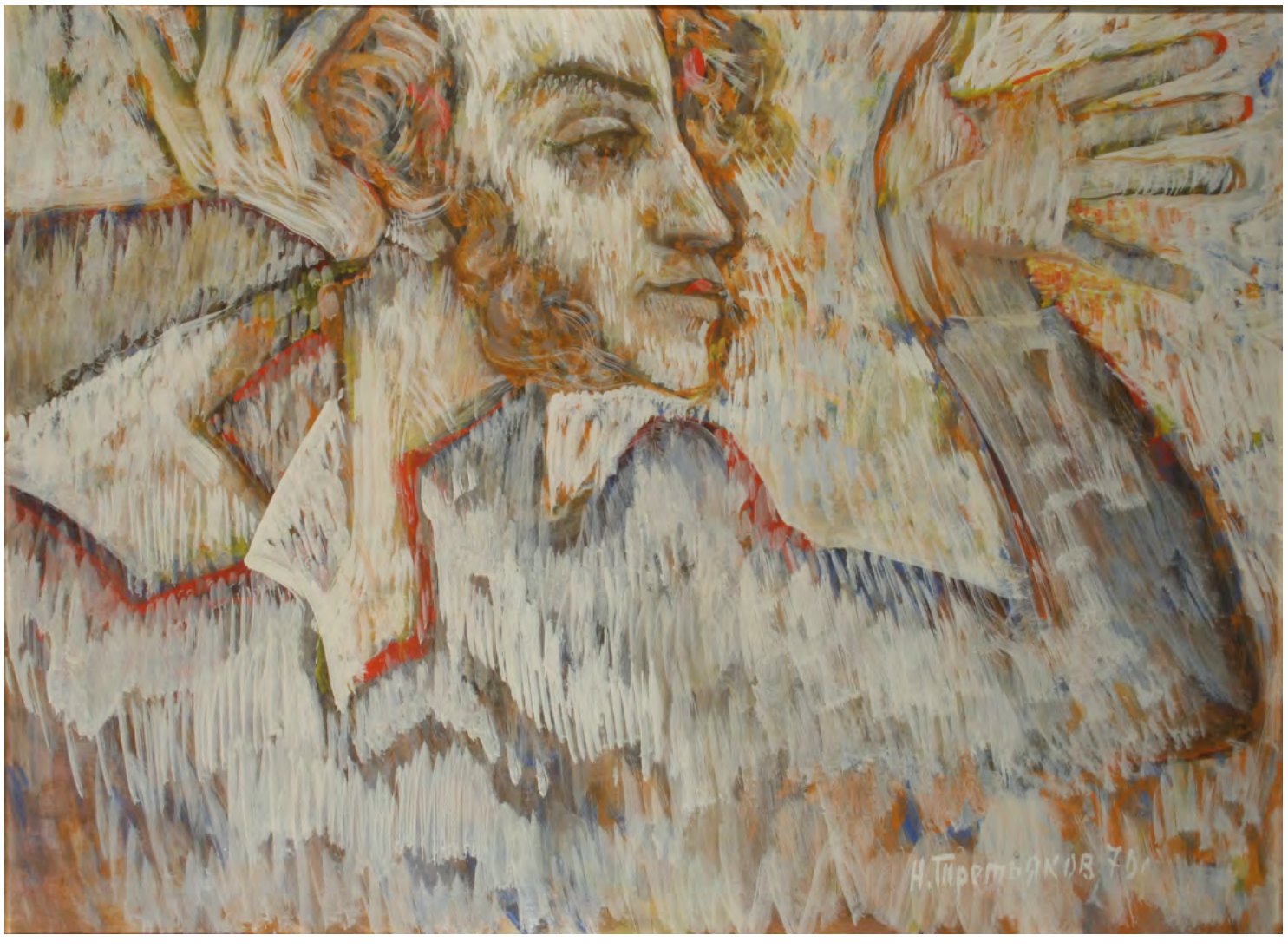


7. **Н.Я. Третьяков. Портрет Н.М. Брюханова**.
Не позднее 1967.
Картон, темпера, гуашь.
85 × 40,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КП-12454

8. **Н.Я. Третьяков. Портрет художника Н.М. Брюханова**.
1972.
Картон, темпера.
73 × 100.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-4585



9. **Н.Я. Третьяков. А.С. Пушкин**.
1976.
Бумага, гуашь, темпера.
64 × 86,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-4592



композиционно-пластическим решением, но воплощенная в темном колорите («А.С. Пушкин», вторая половина 1970-х). Этот портрет с тревожными, драматическими нотами менее знаком зрителям. Он относится, скорее, к работам «лабораторного» характера, наличие которых отмечала искусствовед Т.Е. Шехтер (1946–2010), автор вступительной статьи к каталогу персональной выставки художника 1974 года [12, с. 8]. Немалое количество незавершенных композиций, проб, в том числе менее удачных, говорит об исследовательском характере творчества Н.Я. Третьякова.

Одухотворенные личности, люди творческой интуиции и научного знания — наиболее характерные герои Н.Я. Третьякова. Портрет И.В. Захаровой 1977 года, вновь читающей (бумажные листы буквально порхают в ее руках), как будто призван продолжить ряд «светлых» образов, который составляют портреты Н.М. Брюханова и А.С. Пушкина. Стоит обратить внимание на роль рук в этих и других работах, она заключается в передаче динамики чувств.

Ранее в 1973 году художник создал картину «Портрет археолога», также посвященную И.В. Захаровой. Для него важно было создать в ней целостный образ личности ученого, исследователя. В пространстве композиции причудливо соединились реальность и воображение. Героиня поглощена своими мыслями, пребывает в мире грез и фантазий о древних памятниках культуры. Для искусства 1970-х годов подобное решение портрета, строящегося на сочетании личного и общезначимого, конкретного и вневременного, было связано с актуальными поисками образов современников [13], а также с более пристальным вниманием к человеческой индивидуальности. Местонахождение самого живописного произведения на данный момент неизвестно, в ООМИИ имени М.А. Врубеля хранится эскиз к картине, выполненный углем («Портрет жены. Эскиз», начало 1970-х, ил. 10).

Одна из характерных особенностей отдельных портретных изображений 1970-х годов в том, что они обретали синтетический жанровый вид. Например, неподписанный мужской портрет представляет собой сцену игры в шахматы с одним персонажем. В профиль изображен Владислав Александрович Могильников[9] (1932–2002) — археолог, человек из научного круга И.В. Захаровой («Портрет археолога В.А. Могильникова», первая половина 1970-х, ил. 11). Когда он бывал в Омске, останавливался в доме семьи Третьяковых. Черты лица В.А. Могильникова слегка утрированы, но узнаваемы благодаря сохранившимся натурным наброскам. Мужчина погружен в раздумья, перед ним на шахматной доске — единственная фигура короля. Сцена несет в себе идею более глубокую по смыслу, заключенную в молчаливом диалоге двух главных действующих героев. Затронуты разные темы — игры ума, одиночества, человеческих знаний и мудрости. Отталкиваясь от образов конкретных людей, художник приходил к более широким рассуждениям о человеке. Лаконичный и емкий портретный образ получил развитие в композиции «Шахматисты» (1975, ОГИК музей).

Еще одна неподписанная работа — пример создания портрета в ассоциативно-метафорическом ключе. В крупной по формату акварели дан профильный портрет, предположительно, Надежды Ивановны Каленской (Синенькой)[10] (1943 г.р.) — искусствоведа, научного сотрудника музея («Композиция (Н.И. Каленская (?))», конец 1960-х – 1970-е). Использованы приемы гротеска в трактовке лица, а также монтажный принцип в композиционном построении, задействованный из арсенала монументально-декоративного искусства. Необычное художественное решение, включение загадочных изобразительных мотивов, экспрессивная манера письма помогают «увидеть» Н.И. Каленскую глазами художника как натуру яркую, страстно увлеченную искусством.

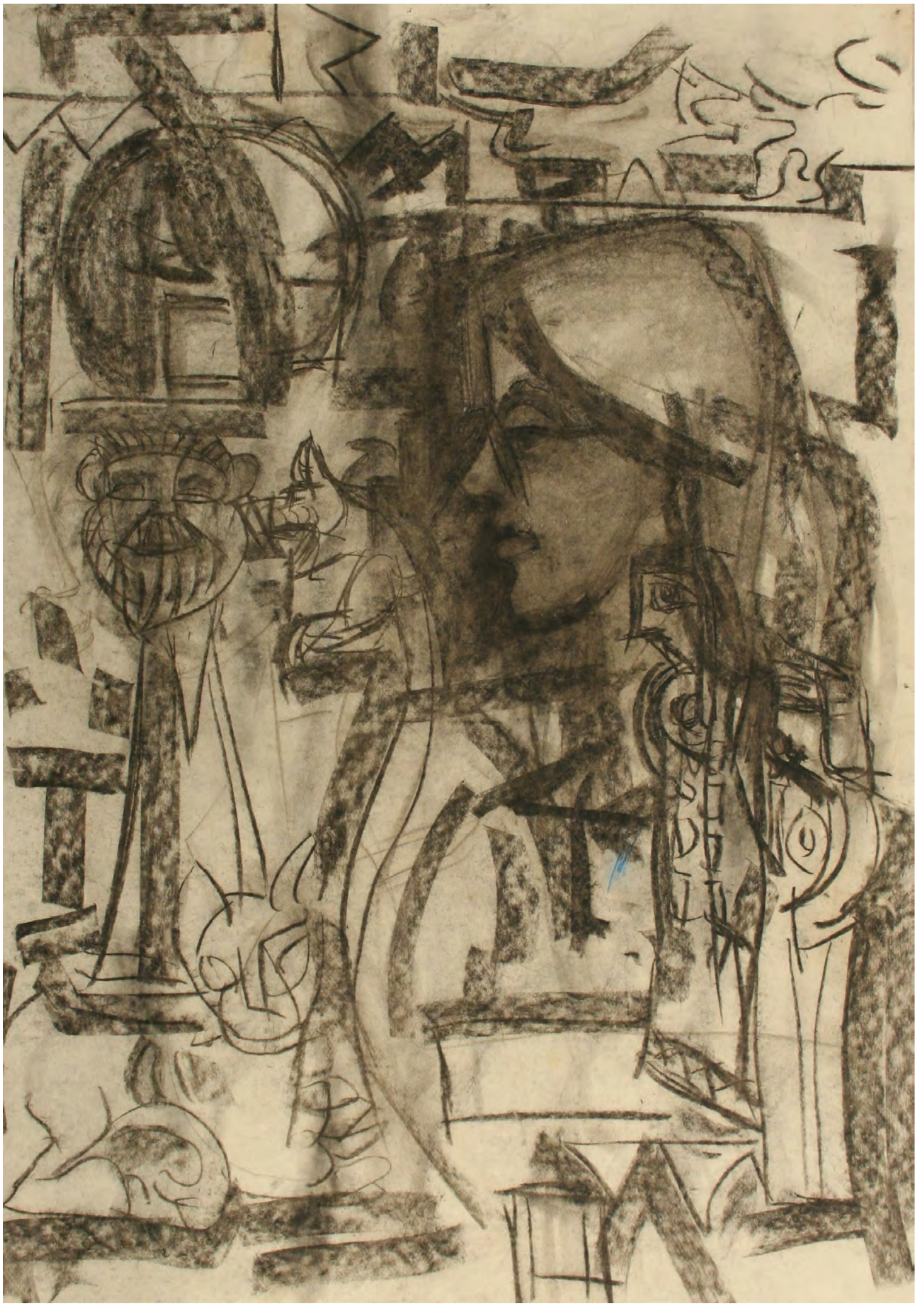
Если говорить о портретах близких друзей Н.Я. Третьякова, стоит упомянуть живописный портрет художника В.В. Кукуйцева (1922–2011) (вторая половина 1960-х – 1970-е (?)). Образы писателя и журналиста В.В. Попова (1935–1987), поэта В.Я. Озолина (1931–1997) в музейной коллекции представлены набросками и дружескими шаржами 1960–1970-х годов. Искусствовед Л.П. Елфимов в монотипии 1977 года изображен в артистически непринужденной манере (ил. 12).

Помимо шаржей и набросков, писателю Виталию Васильевичу Попову посвящен рисунок, известный как последнее произведение художника. Этот факт отразился в его названии при

[9] Могильников Владислав Александрович (1932–2002) — археолог, исследователь древних и средневековых культур Западной Сибири, научный сотрудник Института археологии РАН (Москва), доктор исторических наук. Открыл и исследовал десятки поселений и курганных могильников на Урале, Алтае, в Сибири и в Казахстане. В 1966–1970 гг. был начальником Иртышского отряда Института археологии АН СССР, в 1970-е годы проводил изыскания в Горном Алтае. Руководил археологическими экспедициями ОГПИ имени А.М. Горького. Читал лекции в педагогических институтах Тобольска, Омска и Горно-Алтайска.

[10] Каленская (Синенькая) Надежда Ивановна (1943 г. р.) — искусствовед, старший научный сотрудник ОМИИ в 1968–1971 гг. С 1970-х по 1981 г. — научный сотрудник ИИАЭ АН КазССР, занималась изучением современной керамики и связями ее с древними традициями. Участвовала в полевой работе ЮККАЭ. Подробнее о биографии и омском периоде жизни см. [14].

10. **Н.Я. Третьяков. Портрет жены. Эскиз**.
Начало 1970-х.
Бумага, уголь.
85,9 × 60,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
инв. КП-22420





11. **Н.Я. Третьяков. Портрет археолога В.А. Могильникова**. Первая половина 1970-х. Картон, акварель. 49,2 × 70. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КП-12456

поступлении в музей — «Птичка малая (последняя работа)» (1989, ил. 13). В мастерской Н.Я. Третьякова после его ухода из жизни, как вспоминала О.В. Захарова, «на мольберте стоял неоконченный портрет Виталия Попова. Того уже не было в живых, и Коля писал его портрет по памяти»[11]. «Птичка малая» — при крупном формате листа произведение интимно-личностное, редкий случай изображения улыбающегося человека в портретах Н.Я. Третьякова. Из хаоса линий и форм проявляется лицо, фраза «птичка малая» повторяется, как магическое заклинание. Художник будто извлекал облик друга, трогательно держащего птичку на руке, из прошлых воспоминаний. Мучительно и напряженно схожим образом вытягивал лица и «суть» своих героев из собственной памяти и воображения художник Стуков, прообраз Н.Я. Третьякова, в рассказе В.В. Попова «Морские рассказы»[12]. Ему, писателю, близкому другу, как никому другому, были понятны творческие искания Н.Я. Третьякова.

Исследовательское начало, свойственное Н.Я. Третьякову, особенно отчетливо проявляется в автопортретах. Самый известный из них, выполненный в 1970-е годы сангиной, решен в эмоционально-экспрессивном ключе (ил. 14). Он полностью лишен второстепенных деталей, сдержан и немногословен. Художник сделал акцент только на глазах. Испытывающий взгляд исподлобья как отражение пытливого, постигающего ума заставляет вспомнить автопортреты великого испанского художника Ф. Гойи (1746–1828), его пронизывающий насквозь взгляд. Именно в автопортрете Н.Я. Третьякова, начиная с самых ранних проб, выражено стремление добиться психологической глубины в портретной характеристике.

Заключение

Рассмотренные примеры портретов Н.Я. Третьякова не могут дать исчерпывающего представления о характере его работы в этом жанре — за рамками статьи остались живописные работы

[11] Смирнова Е.Ю. Указ. соч.
[12] Попов В.В. Среди людей. Рассказы. Омск: Омское книжное издательство, 1986. С. 46–56.







12 | 13 | 14

12. **Н.Я. Третьяков. Портрет Л.П. Елфимова.** 1977. Бумага, монотипия. 48,6 × 41; 33 × 30. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КП-21196

13. **Н.Я. Третьяков. Птичка малая (последняя работа). Портрет В.В. Попова**. 1989. Бумага, пастель. 87,3 × 64,3. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КП-12482

14. **Н.Я. Третьяков. Автопортрет**. 1970-е. Бумага, сангина. 73,8 × 51,5. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, инв. КП-12439

и этюды, хранящиеся в музее. Многие модели на сегодняшний день не установлены. Наиболее яркие портретные работы Н.Я. Третьякова, такие как «Портрет художника Н.М. Брюханова» (1972), «Портрет археолога» (1973), «А.С. Пушкин» (1976), «Портрет Л.П. Елфимова» (1986), изображающие конкретных людей, одновременно тяготеют к обобщенным образам. Они связаны с широкой трактовкой человека как личности, сильной духом, страстно увлеченной своим делом, устремленной к знаниям и творчеству. Поиски идеала в отечественном портретном искусстве 1960–1970-х годов рассматривались исследователями как характерный процесс [13, с. 21–32, 83–102]. При всей широте охвата явлений жизни важнейшим объектом внимания Н.Я. Третьякова всегда оставался человек. Сам художник так определял свою творческую стратегию: «В своих работах в основном я изображаю мир людей и всё, что их окружает. Больше всего меня интересует человек. Я исхожу из того, что с человеком я постоянно общаюсь, он ближе всего мне и через него есть возможность выразить больше и шире своих отношений к природе. <…> Я думаю, природа человека сохранилась до наших дней с его обидами, удачами и неудачами, с его различными эмоциями»[13].

Портретные работы Н.Я. Третьякова неразрывно связаны в его творчестве с произведениями иных жанров и тем. На определенном этапе художник не придерживался четких жанровых границ, портрет встречается «в чистом виде», а также в соединении с жанровыми композициями. Портретные образы Н.Я. Третьякова отмечены выражением широкой гаммы чувств. Художнику был присущ критический взгляд, столь же характерным для него был лирический и патетический характер авторской речи. Изучение наследия омского художника, 100-летие которого будет отмечаться в 2026 году, продолжается.

[13] Рукопись Н.Я. Третьякова (1960–1980-е, ООМИИ им. М.А. Врубеля, ФД-1066). Цитируется по: [9, с. 19].

Список источников
1. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск: издательско-полиграфический комплекс «Омич», 1994. 128 с.
2. Мороченко Н.П. Омские художники-«шестидесятники» : каталог. Омск: издательско-полиграфический комплекс «Омич», 1995. 109 с.
3. Бабикова Т.В. Портретный жанр в творчестве омских художников-шестидесятников // Третьи омские искусствоведческие чтения. Н.М. Брюханов и его время : сб. материалов / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 53–55.
4. Богомолова Л.К. Николай Яковлевич Третьяков. К вопросу об определении творческого метода художника // Вторые омские искусствоведческие чтения : сб. материалов / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск: Альтернатива АРТ, 1998. С. 42.
5. Груздова Т.В. Штрихи к портрету мастера: иллюстрации Н.Я. Третьякова в фонде графики Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги : материалы Всероссийской науч. конф. памяти Ф.В. Мелёхина. Вып. 10 / ред. Л.В. Новосёлова, отв. за вып. Н.П. Торопова. Омск: Издательский дом «Наука», 2006. С. 179–182.
6. Богомолова Л.К. Неизвестный Третьяков. Воссозданные гравюры // Шестые искусствоведческие чтения. Современное искусство Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины XX – начала XXI века : материалы республиканской науч. конф. / отв. ред. В.Ф. Чирков. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 2008. С. 91–92.
7. Н.Я. Третьяков. Творчество мастера и художественная жизнь Омска 1960–1970-х годов (2 февраля 2007 г.). Материалы круглого стола // Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур: от века XX к веку XXI : сб. материалов регионального науч. семинара. Вып. 5 / ред. Л.В. Чуйко, Ф.М. Буреева, Л.В. Новосёлова. Омск: Наука, 2009. С. 3–45.
8. Муратова Н.В. О рисунках Н.Я. Третьякова из «Северной серии» в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги : материалы Всероссийской (с международным участием) науч. конф. памяти Ф.В. Мелёхина. Вып. 20 / науч. ред. И.Л. Симонова. Омск: [б. и.], 2017. С. 164–168.
9. Художник слова, или Слово художника: из рукописного наследия Н.Я. Третьякова в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / авт.-сост. Т.Ю. Николаева; ред. Л.К. Богомолова. Омск: [б. и.], 2008. 70 с.
10. Ерёменко Т.В., Захарова И.В. Коллекция этюдов Н.Я. Третьякова как этнографический источник // Проблемы музееведения и народная культура : сб. статей / редкол.: Г.М. Патрушева, Н.А. Томилов, Д.А. Алисов и др. Новосибирск: Наука, Сибирское предприятие РАН, 1999. С. 221–242. (Культура народов России. Т. 4).
11. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 336 с.
12. Николай Яковлевич Третьяков : каталог персональной выставки / сост. И.Г. Девятьярова; вступ. ст. Т. Шехтер. Омск: [б. и.], 1974. 46 с.
13. Морозов А.И. Художник и мир личности. М.: Советский художник, 1981. 168 с.
14. Крепкая О.Н. Работа над научным каталогом музея изобразительных искусств. Конец 1960-х – начало1970-х годов // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля / науч. ред. А.Н. Гуменюк. Омск: [б. и.], 1999. С. 73–74.

References
1. Elfimov, L.P. (1994) *Nikolai Tretyakov. Painting*. Omsk: Omich Publ. (In Russ.)
2. Morochenko, N.P. (1995) *Omsk artists of the sixties* [Catalogue]. Omsk: Omich Publ. (In Russ.)
3. Babikova, T.V. (1999) 'Portrait genre in the works of Omsk artists of the sixties', in Chirkov, V.F. (ed.) *Third Omsk art history readings. N.M. Bryukhanov and his time.* Omsk: Alternativa ART, pp. 53–55. (In Russ.)
4. Bogomolova, L.K. (1998) 'Nikolai Yakovlevich Tretyakov. On the issue of defining the artist's creative method', in Chirkov, V.F. (ed.) *Second Omsk art history readings* [Collection of articles]. Omsk: Alternativa ART, p. 42. (In Russ.)
5. Gruzdova, T.V. (2006) 'Strokes to the portrait of the master: illustrations by N.Ya. Tretyakov in the graphic art fund of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel', in Novoselova, L.V. and Toropova, N.P. (eds.) *December Dialogues*, issue 10 [Conference proceedings]. Omsk: Nauka, pp. 179–182. (In Russ.)
6. Bogomolova, L.K. (2008) 'Unknown Tretyakov. Recreated engravings', in Chirkov, V.F. (ed.) *Sixth art history readings. Contemporary art of Siberia in the context of regional art exhibitions of the second half of the 20th – early 21st century* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatelstvo, pp. 91–92. (In Russ.)
7. Anon. (2009) 'N.Ya. Tretyakov. The master's work and the artistic life of Omsk in the 1960s – 1970s. Materials of the round table', in Chuiko, L.V., Bureeva, F.M. and Novoselova, L.V. (eds.) *Artist. Creativity. Epoch. Dialogue of Cultures: from the 20th century to the 21st century.* Omsk: Nauka, pp. 3–45. (In Russ.)
8. Muratova, N.V. (2017) 'On the drawings of N.Ya. Tretyakov from the "Northern series" in the collection Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel', in Simonova, I.L. (ed.) *December Dialogues*, issue 20 [Conference proceedings]. Omsk: s. n., pp. 164–168. (In Russ.)
9. Nikolaeva, T.Yu. (comp.) (2008) *Artist of the word, or the artist's word: from the manuscript heritage of N.Ya. Tretyakov in the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel.* Omsk: s. n. (In Russ.)
10. Eremenko, T.V. and Zakharova, I.V. (1999) 'Collection of sketches by N.Ya. Tretyakov as an ethnographic source', in Patrusheva, G.M., Tomilov, N.A. et al. (eds.) *Problems of museology and folk culture.* Novosibirsk: Science, Siberian enterprise of the Russian Academy of Sciences, pp. 221–242. (In Russ.)
11. Kamensky, A.A. (1989) *Romantic montage.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
12. Devyatyarova, I.G. (comp.) (1974) *Nikolai Yakovlevich Tretyakov* [Catalogue of personal exhibition]. Omsk: s. n. (In Russ.)
13. Morozov, A.I. (1981) *Artist and the world of personality.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
14. Krepkaya, O.N. (1999) 'Work on the scientific catalogue of the museum of fine arts. Late 1960s – early 1970s', in Gumenyuk, A.N. (ed.) *Collection of scientific works of the Omsk Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel.* Omsk: s. n., pp. 73–74. (In Russ.)

Информация об авторе
Муратова Наталья Владимировна, старший научный сотрудник, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, bednotown@mail.ru.

Information about the author
Natalia Vladimirovna Muratova, Senior Researcher, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, bednotown@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 18.10.2024; одобрена после рецензирования 29.10.2024; принята к публикации 31.10.2024.
The article was received by the editorial board on 18 October 2024; approved after reviewing on 29 October 2024; accepted for publication on 31 October 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 168–181. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 168–181. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.072.5:75(4-15)“17/18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.011

Из опыта атрибуции произведений западноевропейской живописи XVIII–XIX веков из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Реутова Елена Михайловна

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
elenareu@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5805-6902, SPIN-код (Science Index): 3919-8313

Аннотация. Статья посвящена атрибуции произведений западноевропейской живописи XVIII–XIX веков из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, одного из крупнейших региональных музеев страны. Изучение богатейших коллекций западноевропейского искусства, сосредоточенных в региональных отечественных музеях,— собраний, зачастую малоизвестных даже специалистам, имеет особую актуальность, позволяя восстанавливать страницы истории искусства и заполнять ее лакуны. Живописные произведения, ставшие объектом исследования в статье, относятся к числу первых музейных поступлений 1920-х годов. На протяжении долгого времени они не привлекали к себе внимания специалистов, их изучение происходило уже на современном этапе. Атрибуция проведена на основе применения комплексного подхода, предусматривающего использование сравнительного стилистического анализа, технико-технологических исследований, а также работу с архивными документами. Такой подход демонстрирует многообразие способов и путей атрибуции. В результате определено авторство трех произведений, в научный оборот введены ранее неизвестные произведения, принадлежащие кисти значимых европейских мастеров XVIII–XIX веков — венецианского живописца Грегорио Ладзарини (1657–1730), французских художников Жана-Луи де Марна (Демарна) (1752–1829) и Анри Дювье (Дюве) (1855–1902).

Ключевые слова: западноевропейская живопись, стилистический анализ, атрибуция, искусствоведческая экспертиза, коллекция, Грегорио Ладзарини, Жан-Луи де Марн (Демарн), Анри Дювье (Дюве), Музей имени М.А. Врубеля

Для цитирования: Реутова Е.М. Из опыта атрибуции произведений западноевропейской живописи XVIII–XIX веков из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 168–181. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1135.

© Реутова Е.М., 2024

Original article

On the experience of attribution of Western European paintings of the 18th and 19th centuries from the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel

Elena M. Reutova

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
elenareu@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5805-6902, SPIN-code (Science Index): 3919-8313

Abstract. The article is dedicated to the attribution of works of Western European painting from the 18th to the 19th centuries, forming part of the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, which is one of the largest regional museums in the country. The study of the most comprehensive collections of Western European art, concentrated in regional Russian museums, is often overlooked even by specialists. This makes it particularly relevant, as it allows for the restoration of the historical record of art and the filling of gaps in our knowledge. The paintings under consideration in this article were among the first to be acquired by the museum in the 1920s. For an extended period, these works failed to capture the attention of scholars, and their examination is only now being undertaken. The attribution is based on the application of a complex approach, which includes the use of comparative stylistic analysis, technical and technological research, as well as the examination of archival documents. This approach illustrates the variety of methods and techniques employed in the process of attribution. As a consequence, the authorship of three works has been established, and previously unknown works by prominent European artists of the 18th and 19th centuries, including the Venetian painter Grigorio Lazzarini (1657–1730), the French painter Jean-Louis De Marne (1752–1829) and Henri Duvier (Duve) (1855–1902), have been identified.
Keywords: Western European painting, stylistic analysis, attribution, art expertise, collection, Gregorio Lazzarini, Jean-Louis de Marne, Henri Duvier, Omsk Regional Museum of Fine Arts

For citation: Reutova, E.M. (2024) ‘On the experience of attribution of Western European paintings of the 18th and 19th centuries from the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 168–181. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1135. (In Russ.)

Введение

Изучение и атрибуция произведений искусства традиционно относятся к приоритетным направлениям деятельности музейных специалистов. Согласно высказыванию Б.Р. Виппера, «атрибуция — это пробный камень научно-исследовательской работы в музее и вместе с тем ее самый зрелый плод, ее увенчание» [1, с. 542].

Определение основных характеристик и параметров художественного предмета — авторства, датировки, принадлежности к национальной школе, а также прочтение сюжета стоят во главе угла всех других направлений музейной работы. В более широком контексте в результате атрибуции произведение не только обретает имя автора, но и открывает широкие возможности для решения различных вопросов истории искусства, заполняя ее лакуны и восстанавливая утраченные звенья.

Цель настоящей статьи — обозначить некоторые итоги изучения и атрибуции отдельных произведений западноевропейской живописи

из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля), а также ввести в научный оборот ранее неизвестные произведения известных живописцев XVIII–XIX веков.

Одной из составляющих успешной работы по изучению и атрибуции западноевропейской живописи омского музея стала сложившаяся практика межмузейного сотрудничества. Консультации ведущих искусствоведов страны, имеющих большой опыт и широкие возможности в исследовании произведений искусства Западной Европы, привлечение их к изучению живописи из собрания регионального музея способствовали появлению череды громких атрибуций. Так, в 1980-е годы В.Э. Марковой было определено авторство картины «Послы царя Абгара перед Христом» (холст, масло, 95 × 122, ООМИИ им. М.А. Врубеля) итальянского художника Алессандро Тиарини (1577–1668) [2], а «Женский портрет» (дерево, масло, 29 × 23, ООМИИ им. М.А. Врубеля) кисти неизвестного голландского живописца XVII века был атрибутирован В.А. Садковым как работа голландского живописца Франса Питера де Греббера (1600–1652/1653), старшего современника Рембрандта [3]. К изучению произведений из музейной коллекции обращались Н.Н. Никулин [4], И.Н. Новосельская [5], Л.Ю. Савинская [6], М.Д. Краснобаева и Е.Б. Шарнова [7] и другие, в результате чего живописные работы из музейного собрания обрели авторство Якоба Филиппа Хаккерта (1737–1807), Жана-Батиста Грёза (1725–1805), Иоганна Генриха Ламберта (1728–1777), Анри-Николя ван Горпа (Вангорпа) (1756–1819) и др. В качестве примера подобного сотрудничества последних лет отметим атрибуцию картины неизвестного мастера XVI века «Святая Агнесса. Святая Цецилия» (дерево, масло, 89 × 85, ООМИИ им. М.А. Врубеля) И.С. Артемьевой, определившей имя итальянского художника фламандского происхождения Дениса Калверта (ок. 1540–1619).

Научно-исследовательская деятельность успешно проводится и специалистами ООМИИ им. М.А. Врубеля. Данная статья освещает опыт атрибуции отдельных произведений западноевропейской живописи автором публикации.

На современном этапе изучение произведений искусства представляет собой комплексное исследование, подразумевающее использование специальных методов, главным из которых остается сравнительный стилистический анализ, проведение технико-технологических исследований, а также привлечение исторических источников. Важен и тот факт, что за последние десятилетия накопилось немало новых данных, касающихся творчества ведущих европейских мастеров и нашедших отражение в соответствующих научных изданиях. В рамках заявленной темы первостепенное значение сыграли публикации И.С. Артемьевой [8], А.А. Бабина, Н.Б. Дёминой и Е.И. Карчёвой [9] и др. Сведения и сравнительный материал, приведенные в указанных публикациях, легли в основу изучения упоминаемых в статье живописных произведений.

На сегодняшний день единой универсальной методологии атрибуции не существует, выбор ее приемов и инструментов происходит в процессе практики, что обусловливает многообразие способов и путей атрибуции, примеры которых приводятся в статье.

«Венецианский Рафаэль»

В 1927 г. из Государственного Русского музея в собрание Западно-Сибирского краевого музея (ныне ООМИИ им. М.А. Врубеля) было передано крупноформатное живописное полотно с изображением аллегорической композиции (ил. 1). Какие-либо сведения относительно имени художника и датировки произведения отсутствовали, в учетную документацию оно вошло с названием «Вера» и авторством неизвестного болонского мастера (холст, масло, 184 × 114, ООМИИ им. М.А. Врубеля).

Информация о предыдущем местонахождении картины не сохранилась. В 1920–1930-е годы через Государственный музейный фонд и центральные музеи страны, в числе которых были Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея и др., происходило массовое перераспределение произведений искусства, ранее, до революции 1917 года, находившихся в частных художественных коллекциях. На обороте картины сохранились остатки сургучной печати предыдущего владельца с фрагментом надписи «Адмира…» (ил. 2), которая на сегодняшний день не идентифицирована, а принадлежность картины конкретному частному собранию не определена.

Живописное произведение из первых музейных поступлений на протяжении нескольких десятилетий находилось в реставрационной мастерской. Из-за неудовлетворительной сохранности оно было закрыто профилактическими заклейками и требовало постоянного наблюдения реставраторов, что не позволяло всесторонне исследовать работу.

Первым этапом изучения картины стало проведение в 2013 году специалистами ГОСНИИРа[1] исследования состава наполнителя грунта, пигментов и структуры красочного слоя. Оно показало присутствие гипсового грунта и набора пигментов — среди них: красный органический

[1] Государственный научно-исследовательский институт реставрации.

1. **Грегорио Ладзарини. Аллегория Веры**.
Холст, масло.
184 × 114.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
Фото М.М. Фрумгарца





2. **Остатки сургучной печати на обороте картины Грегорио Ладзарини «Аллегория Веры»**. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Фото М.М. Фрумгарца

пигмент, киноварь, оранжевая охра, натуральный ультрамарин, глауконит, ярь-медянка и др.,— который использовался в произведениях станковой масляной живописи Западной Европы конца XVII – первой половины XVIII века[2].

В 2020–2023 годах реставратором станковой и масляной живописи ООМИИ имени М.А. Врубеля В.П. Ефименко были проведены реставрационные мероприятия, в результате которых картина дублирована на новую основу, красочный слой укреплен, удалены следы прежней домузейной реставрации, живопись частично расчищена от поздних тонировок, выровнена лаковая пленка. Картина обрела свое второе рождение.

После проведения реставрации и «открытия» авторской живописи стало возможным приступить к более глубокому изучению художественных характеристик произведения и индивидуальной манеры художника.

Вера — одна из трех важнейших христианских добродетелей наряду с Надеждой и Любовью (Милосердием). В омской картине в соответствии с иконографической традицией она представлена в облике женщины с традиционными атрибутами — распятием, Святым Писанием и уздой. Изображение женской крылатой фигуры, опирающейся одной рукой на распятие, другой держащей Святое Писание, в окружении трех детей занимает центральную часть картины. Диагональная композиция строится за счет соответствующего ракурса построения центральной фигуры и повторяется в изображении распятия. Колорит картины гармоничный, с использованием акцентов в виде локальных пятен розового, красного и небесно-голубого цветов.

В процессе изучения произведения и поиска стилистически близких аналогий омской картины было отмечено, что особенности композиционного и колористического построения омского полотна сближают его с работами венецианского художника Грегорио Ладзарини (*Gregorio Lazzarini*, 1657–1730), представителя последней волны барокко, творчество которого широко представлено в отечественных музейных собраниях. Как пишет исследователь наследия художника в России И.С. Артемьева, «Ладзарини для венецианской школы конца XVII – начала XVIII века — фигура необыкновенно значимая и не совсем типичная… Уже в своих ранних произведениях он предпочитал обращаться к опыту болонской школы, особенно в вопросах колорита и светотеневой моделировки, заявив о себе как о самостоятельном явлении в венецианской школе» [8, с. 67].

Важным в биографии художника является тот факт, что он обучал живописному искусству крупнейших венецианских мастеров, представителей рококо в живописи — Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770) и Гаспаро Дициани (1689–1767).

Стилистически наиболее близкими к омской работе являются несколько живописных произведений, проходивших в последние годы через европейские аукционы с авторством Г. Ладзарини. Среди них полотно «Благословляющий Иисус Христос, окруженный ангелами» (холст, масло, 161,5 × 120, частная коллекция, ил. 3), диагональная композиция, пластическое построение центральной фигуры и схожая цветовая гамма которого позволяют рассматривать его в качестве аналогии омской работы. В другой картине — «Кающаяся Мария Магдалина» (холст, масло, 100 × 80, частная коллекция, ил. 4) — автор, по-видимому, запечатлел ту же модель, что позировала для омского полотна.

Произведения «венецианского Рафаэля», как назвал художника историограф Якоб Штелин (1709–1785), хранятся во многих отечественных музейных собраниях — Государственном Эрмитаже, Музее Академии художеств, ГМЗ «Царское Село», ГМЗ «Останкино и Кусково», Нижегородском государственном художественном музее, Моршанском историко-художественном музее и др. Их наличие в музеях объясняется тем, что творчество Г. Ладзарини, «одного из главных представителей венецианской школы живописи», в середине — второй половине XVIII столетия приобрело в России особую популярность, а его работы встречались «во всех крупных картинных галереях, появившихся в столице в этот период» [8, с. 75].

[2] Исследования состава наполнителя грунта, пигментов и структуры красочного слоя в картине неизвестного художника «Вера». Отчет от 01.12.2013.



3. **Грегорио Ладзарини. Благословляющий Иисус Христос, окруженный ангелами**.
Холст, масло.
161,5 × 120.
Частная коллекция.
Фото: bertolamifineart.bidinside.com



4. **Грегорио Ладзарини. Кающаяся Мария Магдалина**.
Холст, масло.
100 × 80.
Частная коллекция.
Фото: art-point.com

Предполагаемая атрибуция омской картины была подтверждена крупнейшими отечественными специалистами по изучению итальянской живописи В.Э. Марковой и И.С. Артемьевой, что позволило ввести в научный оборот ранее неизвестное произведение, представляющее собой замечательный образец творчества известного венецианского художника.

«Вольтер в живописи»

Результатом исследовательской работы автора статьи стало выявление в коллекции ООМИИ имени М.А. Врубеля живописной работы, принадлежащей кисти еще одного популярного у русских коллекционеров западноевропейского художника.

В 1927 году из Государственного Эрмитажа поступила картина с условным названием «Бытовая сцена», которая вошла в музейную документацию как работа неизвестного художника (дерево, масло, 26 × 35, ООМИИ им. М.А. Врубеля, ил. 5).

«Произведение небольшого размера, выполненное в масляной технике на деревянной основе, изображает сцену из жизни первой половины XVII века. Картина написана в гладкой манере, художник демонстрирует тонкое письмо и уделяет внимание передаче фактур предметов — скатерти, кружев, атласа платьев, шерсти собаки. Несмотря на внешнее сходство перечисленных характеристик с приемами, характерными для мастеров XVII века, дальнейшее исследование выявило целый ряд признаков технологии более позднего времени» [10, с. 165]. Попытки путем стилистического анализа связать памятник с творчеством конкретного художника, работавшего в традициях золотого века голландской живописи, результатов не принесли.

Изучение произведения продолжилось посредством определения его провенанса. Обращение к источникам позволило установить, что до 1917 года картина находилась в Каменноостровском дворце, который в тот период принадлежал принцессе Е.Г. Саксен-Альтенбургской, в Санкт-Петербурге [11, л. 217 об.]. В 1894 году, после смерти своей матери, герцогини Е.М. Мекленбург-Стрелицкой, Елена Георгиевна по наследству получила несколько дворцов, а также часть их художественной обстановки. Среди них значился и знаменитый Михайловский дворец, построенный в центре Санкт-Петербурга по проекту архитектора К. Росси (1775–1849) для семьи великого князя Михаила Павловича. В сохранившейся «Описи комнатному убранству в залах и запасных помещениях Михайловского Дворца» 1889 года упоминается картина со следующим описанием: «Рыцарь



с семейством в замке, писал Демарн. Около 6 × 8 вершков» [12, л. 174], в которой можно идентифицировать омскую работу. Упомянутая опись была составлена после смерти и упразднения двора великой княгини Елены Павловны (1806–1873) в связи с переходом имущества в собственность к ее дочери, урожденной великой княгине Екатерине Михайловне, из чего можно сделать вывод, что упомянутое произведение входило в художественное собрание великой княгини Елены Павловны и имело авторство Жана-Луи де Марна (*Jean-Louis de Marne*, 1752–1829).

Творчество французского художника фламандского происхождения, создававшего разнообразные жанровые сцены в духе голландских мастеров XVII века, пользовалось огромной популярностью у современных ему коллекционеров, от которых он получил негласное звание «Вольтер в живописи». Изучение его художественного наследия позволило выявить аналогии омской картины. «Наиболее близкая к омскому произведению работа Ж.-Л. де Марна хранится в коллекции музея Уоллеса в Лондоне. “Пирующие солдаты и женщины” (1780-е, дерево, масло, 49,4 × 56,8, Музей Уоллеса, Лондон, ил. 6), представляющая собой жанровую сцену из жизни военных XVII века, не только по сюжету и композиции, но и в отдельных деталях повторяет картину из ООМИИ имени М.А. Врубеля. Идентичное написание сапог, манжет чулок-бутхосов и других аксессуаров

5. **Жан-Луи де Марн. Бытовая сцена**.
Дерево, масло.
26 × 35.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
Фото М.М. Фрумгарца



6. **Жан-Луи де Марн. Пирующие солдаты и женщины**.
1780-е.
Дерево, масло.
49,4 × 56,8.
Музей Уоллеса, Лондон.
Фото: wallacelive.wallacecollection.org

не оставляет сомнений в авторской принадлежности омской работы.

Таким образом, владельческая атрибуция, зафиксированная в исторических документах, позволила восстановить имя автора живописного произведения — французского художника Жана-Луи де Марна, что было подтверждено данными стилистического анализа» [10, с. 166].

«Певец города дожей»

В том же 1927 году в омский музей поступило живописное произведение с изображением архитектурных строений на фоне морского пейзажа, которое вошло в музейную документацию как работа неизвестного художника с условным названием «Вид восточного города» (ил. 7). Несмотря на сохранившуюся авторскую подпись, прочитать ее и идентифицировать имя



художника, как и определить время создания произведения, предыдущим поколениям исследователей не удавалось. С этими краткими сведениями картина была опубликована в каталоге 1941 года [13, с. 28] в разделе искусства Франции, однако в более поздних музейных изданиях обнаружить ее упоминания не удалось. Живописная работа не привлекала к себе внимания исследователей, ее участие в выставочной деятельности в музейной документации также не отразилось.

В процессе изучения удалось установить провенанс картины. До революции 1917 года работа хранилась в Санкт-Петербурге в собрании Николая Николаевича Кокшарова (1857–1941), чиновника особых поручений при Министерстве императорского двора, представителя династии горных инженеров. Известно, что его богатое живописное собрание составляли произведения современных русских и западноевропейских художников. В омском музее хранится около десятка картин из коллекции Н.Н. Кокшарова, среди которых работы И.И. Шишкина (1832–1898), А.И. Мещерского (1834–1902), И.А. Пелевина (1840–1917), Э. Спорера (1841–1898), Г. Флокенгауза (1856–1919/1921) и др.

На обороте рамы «Восточного города» сохранились надписи, свидетельствующие о том, что обрамление для картины было изготовлено в Санкт-Петербурге в мастерской позолотно-столярно-резных работ С.А. Абросимова с сыном, поставщиком двора Его императорского величества. На сохранившейся бумажной этикетке (ил. 8) имеется указание, что С.А. Абросимов с сыном были награждены почетным дипломом Парижской выставки 1900 года, что свидетельствует об изготовлении рамы после 1900 года и может косвенно влиять на определение датировки произведения.

В 2023 году в омском музее состоялась выставка «Консерваторы и бунтари. Французская живопись и скульптура из собрания Эрмитажа» [9]. Среди нескольких десятков произведений прославленных художников и скульпторов Франции XIX века экспонировалась картина известного французского живописца Феликса Зима

7. **Анри Дювье (Дюве). Вид восточного города**. Холст, масло. 40 × 65. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Фото М.М. Фрумгарца



8. **Этикетка на обороте рамы картины Анри Дювье (Дюве) «Вид восточного города»**. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Фото М.М. Фрумгарца

(1821–1911) «Вид Венеции» (1850-е, холст, масло, 56 × 80, Государственный Эрмитаж, ил. 9). Произведение привлекло внимание автора статьи сюжетным и стилистическим сходством с указанной работой из омского собрания.

На картине из фондов Государственного Эрмитажа художник изображает знаменитые архитектурные памятники Венеции — Дворец дожей, колокольню Сан-Марко (Кампаниле) и церковь Санта-Мария делла Салюте — на фоне лагуны с лодками и гондолами. Автор уделяет большое внимание передаче световоздушной среды, что характерно для художников середины XIX века. Как пишет А.А. Бабин, «соперничая с импрессионистами, Зим мастерски передавал колебания воздуха и эффектно воссоздавал солнечное освещение… Будучи преображенной кистью художника, архитектура предстает на картине как чудесное видение. Мраморные дворцы, кажущиеся нематериальными и невесомыми, словно повисли над лагуной и отражаются в воде» [9, с. 98]. В целом произведение отличается свободной, современной для середины XIX века манерой.

Феликс Зим — заметная фигура в художественной жизни Франции середины — второй половины XIX века. Художник написал несколько сотен видов Венеции и Стамбула, прочно закрепив за собой репутацию одного из главных ориенталистов второй половины XIX столетия. Если на раннем этапе творчества его работы выполнены еще в традиционной манере, то со временем колорит в них приобретает всё более декоративный характер, а сами изображения утрачивают сходство с природой. Европейская публика охотно приобретала его картины, а многие художники пытались подражать оригинальной манере художника.

Обратившись к биографии Феликса Зима, среди круга мастеров, которые находились под влиянием его творчества, нам удалось найти французского живописца Анри Дювье (Дюве) (*Henri Duvieux*, 1855–1902). Особенности композиционного, колористического и живописно-пластического построения «Вида восточного города» из собрания ООМИИ имени М.А. Врубеля обнаруживают близкое сходство с произведениями Дювье, а французское написание фамилии автора соответствует подписи на омской картине.

Сведений о художнике сохранилось немного. Основные биографические данные нашли отражение в семитомном издании Д. Шурр «Малые мастера живописи» [14]. Творчество Анри Дювье принято относить к ориентализму, получившему широкое распространение среди европейских художников во второй половине XIX века. В отличие от других мастеров А. Дювье тяготел к изображению восточной архитектуры и местных ландшафтов, практически не обращаясь к фиксированию бытовых и жанровых сцен. Художник дебютировал в Парижском салоне в 1880 году в возрасте 24 лет с картинами «Вид Венеции» и «Вид Константинополя», а в 1882 году выставил «Арабский лагерь». Исследователи отмечают влияние на А. Дювье произведений венецианских мастеров XVIII века, прежде всего Каналетто (1697–1768), но чаще его имя упоминают в связи с творчеством Ф. Зима. В то время как многие художники слепо подражали Ф. Зиму, А. Дювье выработал свой собственный стиль. Его техника, близкая к архитектурному рисунку, была основана на построении изображения с помощью небольших штрихов теплых тонов. Считается, что А. Дювье использовал достижения импрессионизма и проявил заметный



9. **Феликс Зим. Вид Венеции**. 1850-е. Холст, масло. 56 × 80. Государственный Эрмитаж. Фото: [9, с. 98]

колористический дар, делая упор на передаче интенсивного солнечного света, ярких закатов и восходов. Его быстрые и живые композиции полны движения, что нередко приводило исследователей к сравнению его произведения с пейзажами Уильяма Тернера (1775–1851).

Произведения А. Дювье быстро завоевали популярность у публики, которой картины французского мастера напоминали о совершенных путешествиях и знакомых местах. Работа по заказам коллекционеров, принесшая ему коммерческий успех, а также необходимость регулярных поездок в Венецию и Стамбул, во время которых он собирал материал для своих произведений, способствовали исчезновению его имени из каталогов Парижского салона.

Будучи весьма плодотворным мастером, А. Дювье оставил значительное художественное наследие. В отечественных музейных собраниях работ французского живописца найти не удалось, но его произведения хранятся в многочисленных частных коллекциях, а также некоторых музейных собраниях Франции (Музей искусства и истории Нарбонны, Музей Кальве, Реймский музей изящных искусств и др.).

В процессе исследования удалось обнаружить близкое по мотиву с омским произведение. В 2007 году на одном из европейских аукционов была выставлена картина А. Дювье с названием «Вид Марокко» (дерево, масло, 27 × 22, частная коллекция, ил. 10) с изображением аналогичных архитектурных строений. Известно, что художник посещал Восточную Африку, о чем свидетельствует сохранившаяся серия его произведений с видами Марокко. Попытки отождествить изображение на омской картине с известными памятниками Марокко результата не дали, но поиски в данном направлении будут продолжены.

Заключение

Основным результатом данного исследования стало установление авторства живописных произведений западноевропейских мастеров из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, утративших за последние века имена своих создателей. Благодаря всестороннему изучению произведений, межмузейному сотрудничеству, взаимодействию со специалистами в области технико-технологических исследований и реставраторами

10. **Анри Дювье (Дюве). Вид Марокко**.
Дерево, масло.
27 × 22.
Частная коллекция.
Фото: debaecque.fr



удалось провести атрибуцию трех картин из первых музейных поступлений. Приведенные примеры изучения произведений западноевропейской живописи наглядно демонстрируют многообразие способов и путей атрибуции.

Изученные работы имеют не только художественное, но и научное значение, так как позволяют воссоздавать неизвестные страницы творчества значимых мастеров своей эпохи и расширяют представления о хранящемся в региональных музейных собраниях художественном наследии. По точному выражению крупнейшего знатока западноевропейской живописи И. Линник, «возвращая выпавшее из ряда явление на свое место, автор атрибуции участвует тем самым в создании и уточнении общей картины развития живописи» [15, с. 5]. Таким образом, атрибуцию произведений необходимо рассматривать как явление, связанное с историей искусства в целом, в дело постижения которой изучение коллекций западноевропейского искусства, аккумулированных в региональных музеях, вносит особый вклад.

Список источников

1. Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 541–560.
2. Маркова В.Э. Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР. М.: Советский художник, 1986. 264 с.
3. Садков В. Новые атрибуции // Художник. 1984. № 11. С. 57–59.
4. Никулин Н.Н. Якоб Филипп Хаккерт : каталог выставки. СПб.: Славия, 1998. 111 с.
5. Новосельская И.Н. Картины Ж.-Б. Грёза в музеях Советского Союза // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXV (Западноевропейское искусство). Л.: Искусство, 1985. С. 92–104.
6. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. М.: [б. и.], 2017. 970 с.
7. Краснобаева М.Д., Шарнова Е.Б. Французская живопись в Архангельском. М.: Три Квадрата, 2011. 496 с.
8. Артемьева И.С., Сягаева И.С. О картинах Грегорио Ладзарини в собрании П.Б. Шереметева и других российских коллекциях // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2023. № 4. Ч. 2. С. 65–78.
9. Консерваторы и бунтари. Французская живопись и скульптура из собрания Эрмитажа : каталог выставки / ред. М.Б. Пиотровский, авт. ст. и анн. А.А. Бабин, Н.Б. Дёмина, Е.И. Карчёва. СПб.: Славия, 2023. 200 с.
10. Реутова Е.М. Определение провенанса картины как инструмент атрибуции // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2022. № 67. С. 163–170. https://doi.org/10.25807/22225064_2022_67_163.
11. Документы (акты, списки, переписка) о передаче экспонатов в Омский краеведческий музей. 1924—1927 // Государственный исторический архив Омской области (ГИАОО). Ф. 1076. Оп. 1. Д. 29.
12. Описи имущества Михайловского дворца. 1889 // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 533. Оп. 2. Д. 492.
13. Омский музей изобразительных искусств. Живопись. Скульптура. Графика : каталог / сост. Г.Н. Мосензов. Омск: Омский музей изобразительных искусств, 1941. 98 с.
14. Schurr G. Les Petits Maîtres de la Peinture, 1820–1920. Tomes 1–7. Paris: Editions de l'Amateur, 1969–1989.
15. Линник И. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980. 247 с.

References

1. Vipper, B.R. (1970) ‘On the problem of attribution’, in Vipper, B.R. *Articles on art.* Moscow: Iskusstvo, pp. 541–560. (In Russ.)
2. Markova, V.E. (1986). *Paintings by Italian masters of the 14th–18th centuries from museums of the USSR.* Moscow: Sovetskiy hudozhnik. (In Russ.)
3. Sadkov, V. (1984). ‘New Attributions’, *Hudozhnik = Artist*, (11), pp. 57–59. (In Russ.)
4. Nikulin, N.N. (1998). *Jacob Philipp Hackert* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Slavia. (In Russ.)
5. Novoselskaya, I.N. (1985). ‘Paintings by J.-B. Greuze in the Museums of the Soviet Union’, *Transactions of the State Hermitage,* (XXV), pp. 92–104. (In Russ.)
6. Savinskaya, L.Yu. (2017). *Collection of paintings of princes Yusupov.* Moscow: s. n. (In Russ.)
7. Krasnobaeva, M.D. and Sharnova, E.B. (2011). *French painting in Arkhangelskoe.* Moscow: Tri kvadrata. (In Russ.)
8. Artemieva, I.S. and Siagaeva, L.V. (2023) ‘The paintings by Gregorio Lazzarini in the collection of the count P.B. Sheremetev and other Russian art galleries’, *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU = Decorative art and environment. Gerald of the RGHPU,* (4-2), pp. 65–78. (In Russ.)
9. Babin, A.A, Demina, N.B. and Karcheva, E.I. (2023). *Conservatives and rebels. French painting and sculpture from the Hermitage collection* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Slavia. (In Russ.)
10. Reutova, E.M. (2022) ‘Research on provenance of a painting as a tool of attribution’, *Humanities & Science University Journal. Philology, Archaeology, World History, Art History,* (67), pp. 163–170. doi:10.25807/22225064_2022_67_163. (In Russ.)
11. Anon. (no date) ‘Documents (acts, lists, correspondence) on the transfer of exhibits to the Omsk Museum of Local History. 1924-1927’ in *State Historical Archive of Omsk Region,* coll. 1076, aids 1, fol. 29. (In Russ.)
12. Anon. (no date) ‘Inventory of the property of the Mikhailovsky Palace. 1889’ in *Russian State Historical Archive,* coll. 547, aids 3, fol. 4358. (In Russ.)
13. Mosenzov, G.N. (1941). *Omsk Museum of Fine Arts. Painting. Graphics. Sculpture* [Catalogue]. Omsk: Omsk Museum of Fine Arts. (In Russ.)
14. Schurr, G. (1969–1989). *Les Petits Maîtres de la Peinture, 1820–1920.* Tomes 1–7. Paris: Editions de l’Amateur. (In French)
15. Linnik, I. (1980). *Dutch painting of the 17th century and problems of attribution of paintings.* Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Реутова Елена Михайловна, хранитель зарубежной живописи, старший научный сотрудник, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, elenareu@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5805-6902, SPIN-код (Science Index): 3919-8313.

Information about the author

Elena Mikhailovna Reutova, Curator of Foreign Painting, Senior Researcher, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, elenareu@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5805-6902, SPIN-code (Science Index): 3919-8313.

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

Статья поступила в редакцию 28.10.2024; одобрена после рецензирования 11.11.2024; принята к публикации 13.11.2024.
The article was received by the editorial board on 28 October 2024; approved after reviewing on 11 November 2024; accepted for publication on 13 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 182–199. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 182–199. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036+7.04:75.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.012

«Прощание славянки» Н.М. Брюханова: к истории создания, бытования, изучения картины



Чирков Владимир Фёдорович [a, b]

[a] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация*
[b] *Омский музыкально-педагогический колледж, Омск, Российская Федерация*
chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816

Аннотация. В XX столетии изобразительное искусство Сибири, которое раньше ассоциировалось в основном с именем великого исторического живописца В.И. Сурикова, возвысилось до академических высот, и сегодня каждый сибирский регион демонстрирует работы крупнейших художников во всех видах и жанрах искусства. В этом ряду стоит творчество омского художника Николая Михайловича Брюханова. Существующие искусствоведческие исследования помогают не только оценить художественные достижения мастера, но и понять контекст его творчества, который был неразрывно связан с развитием искусства в Омске в XX веке. Известны биография, роль Н.М. Брюханова в художественных процессах своего времени, изучается его творческий метод и отдельные произведения. Среди анализируемых работ выделяется знаменитое полотно «Славянский марш (Прощание славянки)», которое стало символом его художественного поиска и отражением духа времени. Однако, несмотря на попытки описания картины, остается открытым вопрос о том, что именно побудило Брюханова в тридцатилетнем возрасте начать работу над этим произведением, которая длилась на протяжении десяти лет. Это могло быть связано с его стремлением к глубокой проработке темы, а также с желанием создать что-то поистине значимое и масштабное. Статья посвящена всестороннему изучению картины, охватывающему историю ее создания, путь в мире искусства и детальный анализ художественных средств и смысла. Для достижения поставленной цели использованы историко-биографический и иконографический методы, позволяющие реконструировать контекст появления картины и проанализировать ее художественные особенности в сопоставлении с другими произведениями искусства. При этом определены не только тематические совпадения, связанные с патриотической тематикой и изображением народного подвига, но и глубокие пластические параллели. Особое внимание уделяется дискуссионному вопросу о жанровой принадлежности «Славянского марша», предложено понятие «предстояние» как наиболее адекватное определение этого вида патриотического искусства, показывающего готовность к самопожертвованию во имя высших идеалов. Исследование демонстрирует, как личное мировосприятие художника и общественно-исторические реалии отразились на создании картины. Изучение источников — письменных свидетельств, мемуаров, документов, связанных с созданием и экспозицией картины,— позволило восстановить историю ее бытования и контекст восприятия. Иконографический метод сосредоточен на детальном анализе композиции, колорита, использования линии и ритма, а также символики, зало-

© Чирков В.Ф., 2024

женной художником в картину. Показано, как мастер искал идеальное сочетание формы и содержания, стремясь передать сложные эмоции и идеи. Работы Н.М. Брюханова остаются актуальными и сегодня, а изучение его жизни и творчества способствует более глубокому пониманию не только художественного наследия мастера, но и тех социальных и культурных процессов, которые происходят в Омске и России в целом в XX – начале XXI века.
Ключевые слова: изобразительное искусство Сибири, искусство Омска, Н.М. Брюханов, Славянский марш, Прощание славянки, композиция, колорит, ритмика, жанр, иконографический анализ

Для цитирования: Чирков В.Ф. «Прощание славянки» Н.М. Брюханова: к истории создания, бытования, изучения картины // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 182–199. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1146.

Original article

“Farewell of Slavianka” by N.M. Bryukhanov: on the history of the creation, existence, and study of the painting

Vladimir F. Chirkov [a, b]

[a] *Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[b] *Omsk Music and Pedagogical College, Omsk, Russian Federation*
chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816

Abstract. In the 20th century, the fine arts of Siberia, previously associated primarily with the renowned historical painter V.I. Surikov, reached an academic pinnacle, and today every Siberian region displays the works of major artists in all types and genres of art. The work of Omsk-based artist Nikolai Mikhailovich Bryukhanov is included in this selection. The existing body of art studies not only enables the evaluation of the artist’s achievements, but also facilitates an understanding of the context in which his work was produced. This context was inextricably linked to the development of art in Omsk during the 20th century. The biography and the role of N.M. Bryukhanov in the artistic processes of his time are known, his creative method and individual works are studied. Among the analysed works stands out his famous canvas “Slavic March (Farewell of Slavianka)”, which became a symbol of his artistic search and reflects the spirit of the time. However, despite attempts to describe the painting, the question remains open as to what exactly prompted Brukhanov, at the age of thirty, to work on this work for ten years. It could have been due to his desire for a deep elaboration of the theme, as well as his desire to create something truly significant and large-scale. This article is dedicated to a comprehensive study of the painting,

covering the history of its creation, its journey in the art world and a detailed analysis of its artistic means and meaning. To achieve this goal, the author used historical, biographical, and iconographic methods to reconstruct the context of the painting's appearance and analyse its artistic features in comparison with other works of art. In addition to thematic similarities pertaining to patriotic themes and the portrayal of national achievements, profound plastic parallels are also discerned. Particular emphasis is placed on the contentious subject of the genre of the "Slavic March", with the notion of "standing up" (or Predstoyanie, Deisis) proposed as the most appropriate definition of this form of patriotic art, exemplifying the willingness to make sacrifices for the sake of the nation and the highest ideals. The study demonstrates how the artist's personal world-view and social and historical realities were informed the creation of the painting. The examination of source material, including written testimonies, memoirs, and documents pertaining to the painting's creation and exhibition, facilitated the reconstruction of its historical trajectory and the contextualisation of its reception. The iconographic method focuses on a detailed analysis of the composition, colour, use of line and rhythm, as well as the symbolic meanings embedded by the artist in the painting. It shows how the artist sought to achieve an optimal synthesis between form and content, striving to convey intricate emotions and ideas. The oeuvre of N.M. Bryukhanov retains its contemporary relevance, and an investigation of his life and work facilitates a more profound comprehension not only of his artistic legacy but also of the social and cultural processes that unfolded in Omsk and Russia during the 20th and early 21st centuries.

Keywords: fine arts of Siberia, art of Omsk, N.M. Bryukhanov, Slavic March, Farewell of Slavianka, composition, colour, rhythm, genre, iconographic analysis

For citation: Chirkov, V.F. (2024) '"Farewell of Slavianka" by N.M. Bryukhanov: on the history of the creation, existence, and study of the painting', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 182–199. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1146. (In Russ.)

Введение

При взгляде на работы Н.М. Брюханова невольно вспоминаются слова Леонардо да Винчи: «Там, где дух не работает руками, нет искусства» — у Николая Михайловича дух с руками оказались вместе. Обращает на себя внимание и то, как в одном человеке, в художнике Брюханове соединились интерес к прошлому и заботы о будущем, о нашем сегодняшнем дне, когда снова звучит «Славянский марш».

Творчество мастера отражено в ряде публикаций 1960-х по 2000-е годов. Изданные альбомы и каталоги [1; 2; 3, с. 15, 69–75; 4; 5; 6, с. 64–67; 7, с. 34–35, 46, 52, 75] незаменимы в получении визуальной информации. Справочная [8, с. 191–192] и обзорная искусствоведческая литература [9; 10; 11; 12] содержит биографические факты и сведения о роли Н.М. Брюханова в художественных процессах Омска XX века, ряд статей посвящен творческому методу и отдельным произведениям живописца [13; 14; 15]. Сборник материалов Третьих Омских искусствоведческих чтений «Н.М. Брюханов и его время» (1999) является «базовым» как для описания и анализа творчества художника в целом, так и для раскрытия тем, касающихся проблематики настоящей публикации [16; 17; 18; 19; 20; 21; 22]; здесь же опубликованы мемуарные материалы, которые дополнительно проливают свет на образ художника и его выдающееся полотно «Славянский марш»[1] [18; 19; 23]. Однако остается невыясненным, что именно сподвигло Николая Михайловича Брюханова в его раннюю пору зрелости (в тридцатилетнем возрасте) долгих десять лет писать одно произведение.

Цель настоящего исследования — изучить историю создания и бытования картины Н.М. Брюханова «Славянский марш (Прощание славянки)», провести анализ ее содержания

[1] О картине Н.М. Брюханова «Славянский марш (Прощание славянки)» см. также публицистические материалы: Мороченко Н. Он был неожиданный художник (о художнике и выставке его работ в ООМИИ) // Вечерний Омск [газета]. 1989, 5 июня; Панов. В. «Славянский марш». В мастерской художника // Молодой сибиряк [газета], 1966, 30 октября; Черепанов Р. Музыка красок // Вечерний Омск [газета]. 1979, 24 апреля.

и выразительных средств. Для этого применены историко-биографический и иконографический методы. Отдельным дискуссионным вопросом является проблема жанра этого художественного произведения. Проведенные аналогии в истории древнерусского и советского искусства, в частности тематические и пластические ассоциации с триптихом П.Д. Корина «Александр Невский», дали весомый повод определить жанр «Славянского марша» как предстояние. В этом контексте патриотический пафос обоих произведений становится понятным и принятым как гражданское *предстояние* за родную землю и веру.

К исследованию привлечены смежные искусствоведческие и исторические материалы о происхождении музыкального марша В.И. Агапкина «Прощание славянки», в которых большое значение имеют поэтические тексты марша, в том числе текст «Сибирского марша» (1914–1915), который предвосхищает тексты последующих десятилетий, включая новейшую историю (текст А.В. Мингалёва), и подчеркивает актуальность патриотической темы в Сибири. Среди источников общего характера большое значение имеют публикации по вопросам теории и анализа выразительных средств в музыке и поэзии, прикладной анализ которых позволяет выявить полифоничность художественного образа «Прощания славянки» Н.М. Брюханова.

Наконец, источниковую базу дополнили документальные источники: фонды и научный архив Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля); фонды и научный архив Городского музея «Искусство Омска» (ГМИО); переписка с Музеем истории и культуры г. Новополоцка Витебской области Республики Беларусь (личный архив автора); записи бесед автора статьи с художниками: Р.Ф. Черепановым, В.А. Десятовым (Омск), М.Я. Будкеевым (Барнаул), писателем А.Э. Лейфером (Омск), дочерью художника — Н.Н. Шуплецовой (Омск).

Из истории создания картины Н.М. Брюханова «Славянский марш (Прощание славянки)»

Николай Брюханов из коренных омичей, он родился в 1928 году, рос в большой крестьянской семье, ранние годы пришлись на строительство колхозной жизни, сменившееся войной. В этот период он, не переставая, рисовал, лепил, мастерил и, конечно, учился, постигая историю и современность. А современность была тыловой по укладу военного времени, которое требовало участия — трудового и морального — в повседневной жизни: на поле, ферме, заводе. Глядя на документальные фотографии военного времени, с трудом понимаешь и веришь, что через эти испытания прошел Брюханов, совсем еще мальчик, и не без следа в будущем. Именно тогда закладывались основы его гражданского, патриотического и художественного служения человеку и искусству. Таков пафос, с ним вошел во взрослую жизнь художник Брюханов. Подтверждение тому — слова одного из самых близких и искренних коллег художника, Геннадия Арсеньевича Штабнова: «Меня поражала прозорливость его души… Для самого [Брюханова] процесс творчества был страданием. Его лебединая песня — “Прощание славянки”» [Цит. по: 17, с. 28].

Отец художника — участник войны, воевал, погиб на Ленинградском фронте, брат Дмитрий — участник войны, дошел до Берлина, демобилизовался в 1947 году, жил и работал на земле, став Героем Социалистического Труда. Земляки художника — тоже участники войны, одному из них, С.И. Мясникову, автор посвятил «Портрет ветерана» (1961, ил. 1; 1965), его образ зримо присутствует в ряду мужских ликов в «Славянском марше».

Музыкальный марш «Прощание славянки» как культурный феномен в русской истории

Из истории музыки известно: военный музыкант В.И. Агапкин написал марш в честь «славянских женщин, провожавших своих мужей на Первую Балканскую войну»[2]. Произведение с момента его первого исполнения в 1912 году[3] на протяжении всего XX века получало всё большее распространение как военный марш, обогащаясь с каждым разом новыми текстами.

В связи с этим примечательны два эпизода, связанные с Сибирью. В одном из источников марш Василия Агапкина называется «Сибирским маршем», датируется 1914–1915 годами и содержит строки: «Вспоили вы нас и вскормили, / Сибири родные поля, / И мы беззаветно любили / Тебя, страна снега и льда. / … / Вперед, вперед, смелее… / Сибири поля опустели, / Добровольцы готовы в поход. / За край родимый, к заветной цели, / Пусть каждый с верою идет, идет, идет…»[4].

[2] Митус И.В. «Прощание славянки» — музыкальный символ века // Вопросы казачьей истории и культуры : материалы научно-практической конференции, Майкоп, 12–14 мая 2014 года. Выпуск 10. Майкоп: О.Г. Магарин, 2014. С. 146–151; Соколов В.В. «Прощание славянки». Жизнь и творчество В.И. Агапкина — автора популярного марша. М.: Советский композитор, 1987. 189 с.

[3] Знаковый год в истории русского государства — 100-летний юбилей Отечественной войны 1812 года.

[4] Венедиктов Г.Л. «Прощание славянки» Василия Агапкина и «На сопках Маньчжурии» Ильи Шатрова: два великих произведения, два великих композитора. СПб.: Лайка, 2023. 119 с.



1. **Н.М. Брюханов. Ветеран войны**.
1961.
Холст, масло.
143 × 95.
Городской музей «Искусство Омска»

Патриотическое звучание текста очевидно, однако утверждать, что Николай Михайлович был знаком с этим и с другими текстами, невозможно, но и отрицать его осведомленности в данном вопросе не стоит, зная об образованности художника и свидетельствах из его близкого окружения. Николай Михайлович работал над картиной в то десятилетие, когда страна отмечала юбилеи Победы: в 1960 году — 15-летие, в 1965-м — 20-летие. Они сопровождались не только официальными, государственными мероприятиями, но и культурными событиями и произведениями, вошедшими в золотую коллекцию советского искусства. Прежде всего это создание в 1957 году кинофильма «Летят журавли» режиссером Михаилом Калатозовым по мотивам пьесы «Вечно живые» (1943) участника Великой Отечественной войны В.С. Розова. Совершенно очевидно, Николай Михайлович не мог пропустить просмотра этого фильма, стилистика которого, легко представить, завораживала художника, профессионально глядевшего на экран, вслед за камерой фронтового кинооператора Сергея Урусевского. Мятущиеся в поисках друг друга главные герои фильма Борис и Вероника ритмически попадают в синкопу марша звучащего оркестра, передающего возвышенно-драматическую атмосферу проводов на войну. Испытав на себе поэтику фильма, Николай Михайлович «транспонировал», переложил марш Василия Агапкина в художественную канву своей картины, остановившись на суровой эстетике живописной ткани своего полотна.

Принимая предположение, что одно произведение может служить толчком к созданию другого, приведем еще один факт из омской истории. В те же годы, что и Н.М. Брюханов, омский писатель и скульптор П.П. Карякин (1925–1976) написал повесть «Прощание славянки» (1963). На обоих произведениях омских авторов лежит печать автобиографичности. Как и Брюханов, который говорил, что в «Славянке» он изобразил родных, так и Карякин создал «автобиографическую повесть в память о тех далеких и близких днях, о товарищах, которые вместе со мной ушли на фронт, но не вернулись к своим матерям»[5].

Картина «Славянский марш (Прощание славянки)» и зрители: в зеркале мнений

Из публикаций, архивных и косвенных источников стало возможным не только узнать первые реакции о картине, но и с их помощью углубить наши представления о художнике Н.М. Брюханове, личности неординарной, а также о содержании картины, обогащающей наши представления об истории омского, а значит и отечественного искусства. Живопись «Славянского марша» преодолевает бытовой уровень повествования, возвышаясь до общенациональных идей и ценностей.

Обзор мнений или привычный «библиографический обзор» стоит начать с одного из первых выступлений в прессе, оно принадлежит перу журналиста В. Панова и содержит для исследователя чрезвычайно важную деталь в заголовке: «В мастерской художника». Публикация датирована 1966 годом, то есть автор статьи описывает картину в пору ее завершения, которое, согласно музейному паспорту полотна, наступило в 1967 году (ил. 2). В истории появления публикации чрезвычайно важен документальный факт: журналист писал статью, «вживую» глядя на картину в мастерской художника: «…Вам повезет, как мне. Вы увидите “Славянский марш”. <…> Год 1941-й. Смертельная опасность нависла над нашей родиной. *“Вставай, страна огромная!* Вставай на смертный бой!” Художник сидит, путая пальцем рыжую бороду, говорит медлительно: *“Мне хотелось показать героическую эпику моего народа”»* (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*)[6].

Автобиографичность «Славянского марша» подтверждает близкий друг художника Ростислав Фёдорович Черепанов: «“Славянский марш”… Знаю, видел, как мучительно долго работал художник — около десяти лет… *Здесь мы видим знакомые лица,* встречающиеся и на других картинах художника — это *его родные, близкие, односельчане, и сам художник в одном ряду с теми, кто жив* (мать и сестра, брат Дмитрий), *и кто погиб на фронтах (отец художника)»* (курсив мой.— *Прим. В. Ч.)* [24, с. 40].

Для достижения цельности образа для столь высокого пафоса полотна художник направил все имеющиеся в его распоряжении формальные средства, в поисках которых, как отмечали современники художника, автор находился целое десятилетие. Одно из воспоминаний приведено в статье В.Г. Семёнова: «“Прощание славянки”. Создавалась на моих глазах: видел и начало работы, и окончательный вариант. И трудно мне признать теперь с дня сегодняшнего, а лучший ли вариант последний? Много вопросов, мало ответов. Но *сила духа Брюхановского сквозит, берет свое…»* (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*) [18, с. 47].

[5] Карякин П. Прощание славянки. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1967. 144 с.
Тема «Славянского марша» остается актуальной. В новейшей истории (1990-е годы) музыкант из Иркутска А. Мингалёв написал текст марша на музыку В. Агапкина, в котором звучит всё та же тема патриотизма, особо актуальная на фоне тех событий, которые переживает наша страна: «…Ты жертвою подлости стала / Тех, кто предал тебя и продал» — см. Венедиктов Г.Л. Указ. соч. С. 7.

[6] Панов В. Указ. соч.



2. **Н.М. Брюханов. Прощание славянки**. В мастерской художника. Фото М.И. Фрумгарца. Городской музей «Искусство Омска»

Этот «дух Брюхановский» заставляет исследователя посмотреть на картину с ее жанровой стороны: что это — историческая картина, тематическая или бытовая композиция или что-то иное, ранее не встречавшееся, то есть уникальный, единственный пример, или всё-таки мы найдем аналогию в истории русского искусства?

Жанр картины «Славянский марш (Прощание славянки)»

Поскольку внежанрового искусства в классической русской традиции не существует, необходимо определить жанр картины «Славянский марш (Прощание славянки)» Н.М. Брюханова (ил. 3).

Оттолкнемся от уже звучавших слов автора: «Вставай, страна огромная… Мне хотелось показать героическую эпику моего народа». Пафос слов рождает в памяти аналогию с одним из выдающихся произведений советского искусства —

3. **Н.М. Брюханов. Славянский марш (Прощание славянки)**.
1967.
Холст, масло.
130 × 310.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля,
Жс-1304



4. **П.Д. Корин. Александр Невский. Триптих**.
1942.
Холст, масло.
142 × 275.
Государственная Третьяковская галерея



монументальным триптихом «Александр Невский» (1942) П.Д. Корина (ил. 4).

Оба полотна символизируют предельное выражение непреклонной воли народа стоять за Отечество перед опасностью врага. Столь значимые понятия, как «отечество», «родина», «мир», «война», порождают поиски средств воплощения. Так, П.Д. Корин рассматривал подвиг Александра Невского как часть его «жития»[7] и развернул тему картины через образ главного героя, остановившего немецких рыцарей на Чудском озере в XIII веке, возведя пластику изображения до монумента, тектонически вписанного в пейзаж. Н.М. Брюханов свой «Славянский марш» создает как «хоровую композицию», жестко, ритмическими рядами «идущую» из глубины картины к кромке переднего плана, как к рубикону, рождая ассоциацию с неприступной крепостью. Как в тексте «Сибирского марша» 1914 года звучат строки: «Вперед, вперед, смелее… / Сибири поля опустели, / Добровольцы готовы в поход. / За край родимый, к заветной цели, / Пусть каждый с верою идет, идет, идет…»[8].

Оба монументальных полотна, сохраняя документальную основу и преодолевая бытовое повествование, возвышают свои образы до знака, символа в их абсолютном смысловом звучании. П.Д. Корин эпиграфом своего триптиха избрал слова Александра Невского: «Кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет». Эпиграф

[7] Степенная книга редакции Ионы Думина [рукопись] / Житие Александра Невского. [Б. м.], втор. четв. XVII в., 70–80-х гг. XVII в. 716 л.

[8] Венедиктов Г.Л. Указ. соч. С. 9.

Брюханова, повторим: «… Вставай, страна огромная… Мне хотелось показать героическую эпику моего народа»[9].

Понимая, что «Прощание славянки» Н.М. Брюханова, как и музыка марша В.И. Агапкина, как и «Александр Невский» П.Д. Корина, совсем не рядовые произведения в истории русского искусства, мы оказываемся в непростой ситуации поиска наиболее точного определения поэтического жанра, которому отвечало бы содержание картины Брюханова. Возможным, приближенным к сути картины может быть понятие «*предстояние*». Будучи сакральным по происхождению[10], слово со временем приобрело светское измерение, означающее служение, «стояние» людей на защите Отечества, «*момент собирания духа перед битвой*»[11] (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*).

Н.М. Брюханов, освободившись в «Прощании славянки» от повествовательного, литературного начала, взял на себя «обязательство» показать в своей картине образ защиты Отечества. Поэтому и рождается аналогия с «Александром Невским» П.Д. Корина. Отсюда же возникающие в наших рассуждениях о «Прощании славянки» реминисценции междисциплинарного характера: художественного (картина, плакат, фреска), музыкального (марш), литературного (паузы-леймы).

При всей монументальности формы картина Николая Брюханова исполнена камерного, почти интимного настроения. Вглядимся в три женских лика, данных крупным планом по центру композиции, и отметим их психологическое состояние: от сурового, скорбного до лирического, мечтательного, которое оттеняет, эмоционально обогащает общий настрой картины, находящейся в пространстве духовной памяти — «памятование, помышление, соприсутствие» — зрителя. Сила картины Брюханова в том, что в ней заложен образный, эмоциональный психологизм, способный экстраполироваться в актуальное время, обращаться к зрителю, духовно адекватному, готовому к личному предстоянию уже в условиях новейшей истории нашего Отечества. М.И. Цветаевой принадлежат слова, ставшие крылатыми: «Творчество — общее дело, творимое уединенными»[12]. Они пересекаются со словами, как завещанием, немецкого писателя Томаса Манна: «Поэта рождает не дар творческого вымысла, а дар одухотворения». Сила искусства Н.М. Брюханова, его великого «Славянского марша» в том и состоит, что оно пробуждает в отдельном человеке силы творить во благо, во имя общего дела. В истории русского искусства XX века, искусства Сибири «Прощание славянки» Н.М. Брюханова — пример максимального обобщения и выражения гражданской темы. Таким образом, мы можем принять жанр *предстояния* с его сюжетными, композиционными, стилистическими признаками как форму воплощения высшего проявления гражданского служения человека Родине.

Формальное решение картины

В монументальной композиции Николая Михайловича мы не находим привычных признаков сюжетной картины, событие которой разворачивалось бы в пространстве и времени. То есть в картине нет события, характерного для жанровой картины, но есть изображение «содержания», переведенное в знак, родственный плакату. По мнению белорусского журналиста Б. Шишло, «Славянский марш» Николая Брюханова — «это будто гимн-реквием суровым испытаниям, которые выпали на долю братских славянских народов на протяжении истории»[13].

Попытаемся пошагово прочесть изображение, опираясь на привычный язык художественного текста в живописной картине. Начнем *с рисунка*, он в «Славянском марше» принял на себя роль «организатора» всех элементов художественного текста.

Аскетичный, контурный рисунок, сохраняя натурность своего происхождения, «уходит» в мягкую тень в пластике глубоких глазниц ликов в фас (ил. 5), в рисунке рубленых профилей музыкантов (ил. 6). Впервые, кажется, в изобразительном искусстве мы видим «избыточное» изображение музыкальных медных труб, их линейные контуры, они несут пластическую и смысловую нагрузку. Расположенные горизонтально и навстречу друг другу линейным повторяющимся в контурах ритмом, трубы усиливают восприятие вертикальных рядов изображенных женских и мужских ликов, «наступающих» в величественно-скорбном ритме марша на зрителя из глубины картины (ил. 7). Автор сознательно акцентирует повторяющийся от трубы к трубе контурный рисунок в вертикальных раструбах инструментов, усиливая тектонику монументального полотна и, что неожиданно, вносся в произведение монументального искусства ранее отмеченную психологическую характеристику

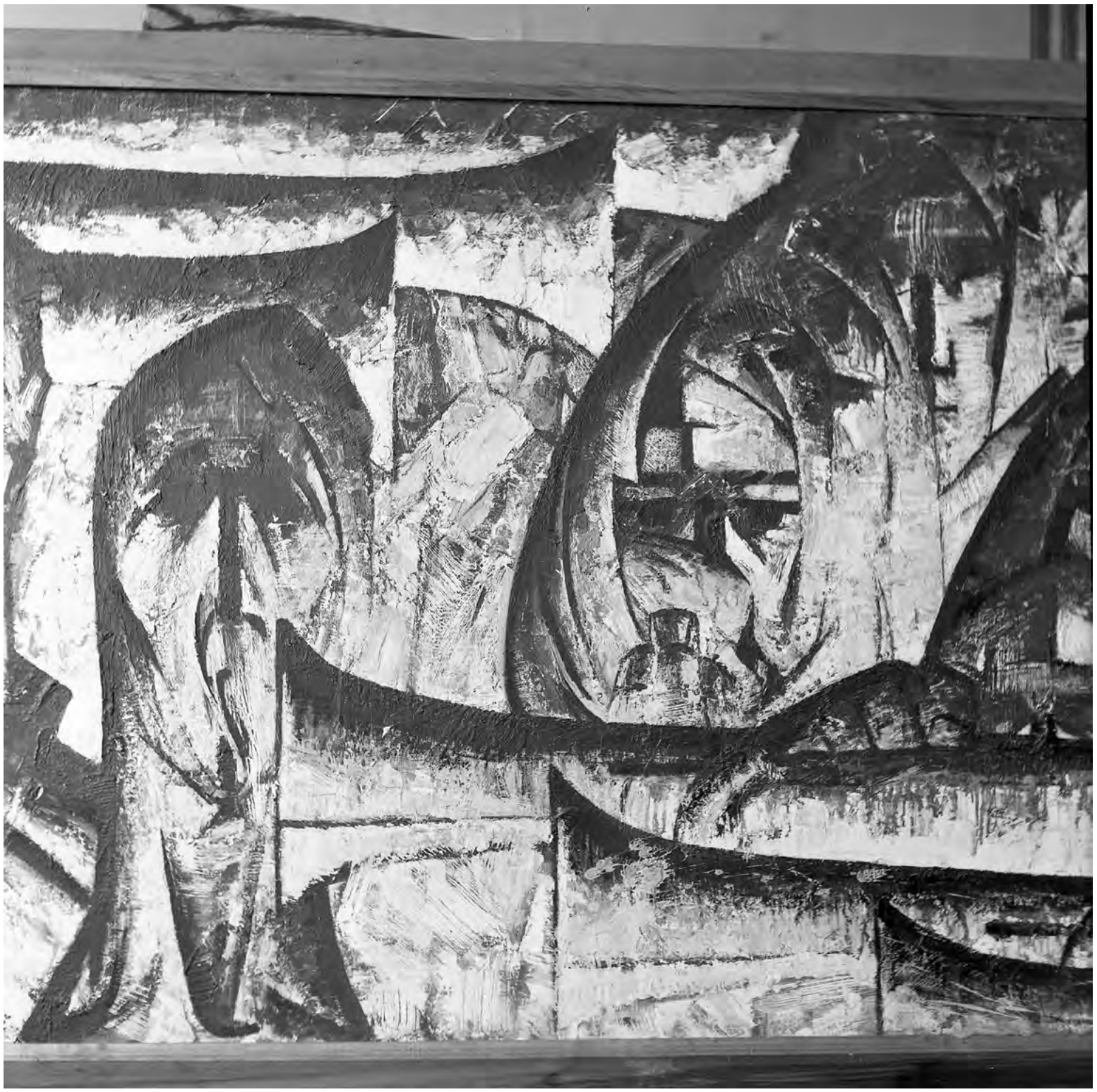
[9] Цит. по: Панов В. Указ. соч.

[10] Иванов М.К. Образ «Предстояния» и его реализация в канонической иконописи // Начало [журнал]. 2018. № 1. URL: https://teolog.info/nachalo/obraz-predstoyaniya-i-ego-realizaciya/ (дата обращения: 15.09.2024).

[11] Ракша Ю.М. Живопись. Графика. Кино. Статьи / авт.-сост. И.Е. Ракша. М., 1987. С. 107.

[12] Цветаева М.И. Сочинения : в 2 т. / сост. А. Саакянц. М.: Художественная литература, 1980. Т. 2. С. 421.

[13] Шишло Б. Услауляючы моцных духам // Літаратура і мастацтва. Аўторак. 1968, 25 чэрвеня (Шишло Б. Восхваляя сильных духом // Литература и искусство. 1968, 25 июня).



5. **Н.М. Брюханов. Славянский марш (Прощание славянки)**. 1967. Фрагмент. Фото М.И. Фрумгарца. Городской музей «Искусство Омска»

образов. Женские лики полны скорби и мужества, предстояния в годину испытания. Об этой стороне картины очень верное, тонкое наблюдение высказал уже известный нам журналист В. Панов: «Образы персонажей вырастают до эпической величины, силой страдания, мощью. Но они от земли, как и всё творчество Николая Брюханова»[14].

Рисунок линейный и контурный, *силуэт* овальной и прямоугольной формы организованы в картине *по законам ритма*, который в данной картине подчинен *музыкальному строю* и оказывается главным средством решения художественного образа, имеющего музыкальное происхождение,— *образа марша*. Н.М. Брюханов за основу ритмообразования пространства картины берет математически выверенное соотношение четырежды повторяющегося числа 3 в организации ликов (3 × 3 × 3 × 3), предполагающего музыкальную синкопу, перенесение ударения с акцентированной ноты на неакцентированную. И, что самое

[14] Панов В. Указ. соч.



6. **Н.М. Брюханов. Славянский марш (Прощание славянки)**. 1967. Фрагмент. Фото М.И. Фрумгарца. Городской музей «Искусство Омска»

неожиданное, ритмическая организация ликов и труб «совпадает» с графическим расположением нот на нотном стане (ил. 8). В композиции «Славянки» эту роль «перенесения ударений» играют женские и мужские лики условных переднего, среднего и дальнего планов, которые уравновешены тремя профилями «трубачей» в правом нижнем «прямоугольнике». Не отступая от избранного формообразующего ритма, автор находит, кажется, единственно верный способ завершить композиционную целостность полотна. Оставаясь в рамках метода изначально избранного линейного рисунка, художник трансформирует последний в трижды повторяющийся овал[15], ритмически завершающий овалы женских и мужских ликов (ил. 9), и, таким образом, достигающий предельной выразительности монументально-возвышенного образа *предстояния* народа в годину испытаний.

Детальный анализ картины позволяет выявить еще одно крайне важное выразительное средство.

[15] Прорисовка воспроизводится по: [17, с. 32].
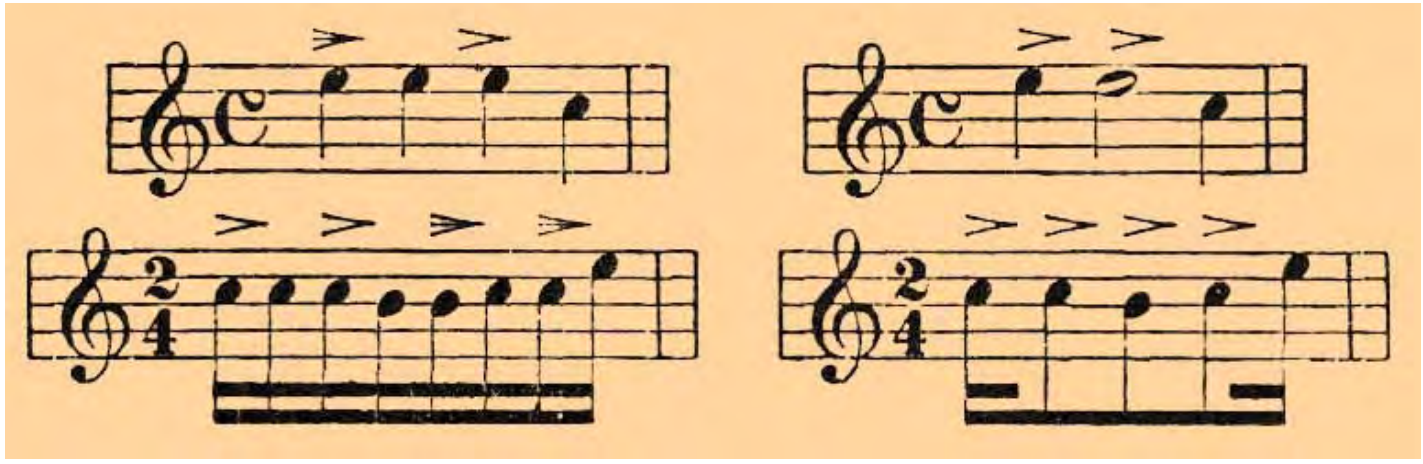
7

8

9



7. **Н.М. Брюханов. Фрагмент экспозиции выставки творческого наследия**.
1999.
Фото М.И. Фрумгарца.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



8. **Фрагмент нотной записи марша «Прощание славянки»**.
Графическое расположение нот на нотном стане



9. **Н.М. Брюханов. Славянский марш (Прощание славянки**).
Прорисовка [17, с. 32]



10. **Н.М. Брюханов. Славянский марш (Прощание славянки)**. Фотография фрагмента кромки картины до реставрации. 1987. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.

Математически выверенный ритм композиции при скупости колорита, свойственной суровому стилю, не исключает, а, наоборот, предполагает использование художником скрытых средств для активизации выразительности образа. В теории стихосложения существует понятие «лейма» — динамическая ритмообразующая пауза, которая возникает при столкновении двух ударений[16]. При структурном анализе текста картины вскрывается до очевидности схожий прием, который помогает в плакатном ритме полотна «Славянский марш (Прощание славянки)» разглядеть дополнительный, нами ранее отмеченный психологический слой образности. Исследователь теории стиха Г.А. Шенгели в лейме видел не просто миг молчания, но «миг напряженного молчания»[17]. В исследуемой картине белые пятна между ликами анфас выполняют ту самую роль леймы, психологической паузы, выходящей за пределы литературного повествования, отсутствующего в картине, но подразумевающей драматургию поступи героев, мужественно восставших на защиту Отечества. Повторим, «Славянский марш (Прощание славянки)», так долго рождавшийся у автора[18], исключает привычный повествовательный рассказ о том, что справа, что слева, что по центру картины, поскольку содержание полотна не событийно по жанру, но экзистенциально по смыслу, раскрывающему философию добра и зла, страха и трепета перед жизнью в ее диалектической полноте. Подобная диалектика мышления предполагает наличие поддерживающих деталей в ткани изображения, в данном случае, например, в виде отражения искаженного лика в раструбе трубы.

Обратимся к *колориту* картины, неожиданно аскетичному для ярого колориста Н.М. Брюханова. По словам близких коллег художника, Николай Михайлович работал над полотном долго, медленно, скорее мучительно больно, освобождаясь от звучности цвета и исключив жанровые признаки события, оставив лишь то, что создавало содержание — максимально обобщенный образ народа на защите Родины. Такого предельного насыщения смысла *предстояния* современное искусство, думается, не знало. И оказалось это возможным благодаря аскетичному колориту черно-белой сетки цветов, позволившему суровым ликам жен и мужей зазвучать торжественно-скорбным реквиемом[19]. Колорит черных, серых, белых с редкими

[16] Томашевский Б.В. Русское стихосложение. Метрика. Петроград: Academia, 1923. С. 148; Шенгели Г.А. Техника стиха. М.: Советский писатель, 1940. С. 187–240.

[17] Шенгели Г.А. Указ. соч. С. 190.

[18] По косвенным репликам близких к художнику коллег — Р.Ф. Черепанова, Г.А. Штабнова, дочери художника Н.Н. Шуплецовой — в планах автора были разные варианты решения темы, в том числе и в виде триптиха.

[19] Ростислав Черепанов определил жанр этой картины как реквием.

вкраплениями красно-коричневых мазков по сухому позволяет достичь предельной выразительности в отношении главного содержания картины: женщины-славянки провожают мужей, сыновей на защиту Отечества. Подтверждения именно такой работы над колоритом картины находим в реставрационном паспорте «Прощания славянки»: «…Красочный слой плотный, пастозный, положен крупными массами и очень разнообразно: кистью, мастихином. Имеются местами авторские пропуски, тогда виден оранжевый грунт»[20]. Замечание о «разнообразии красочного слоя», допускающего «авторские пропуски», расширяют наши представления о творческом методе художника, не знающего готовых лекал, но открытого к случайности, которая обогащает образ. Близкий друг Николая Брюханова живописец Г.А. Штабнов настойчиво повторял: «“Прощание славянки”. В ней соединились сложные чувства автора, которые можно трактовать очень многозначно. Это и собственное осознание понятия “Родина”, и сопричастность к ее истории. Это размышления о будущих поколениях, тревога за их судьбы. Метафоричность здесь очень условна». В словах Г.А. Штабнова чрезвычайно ценно мнение о «сопричастности» автора к «осознанию понятия «Родина», что есть высшая оценка гражданственности, патриотичности человека, и об «условной метафоричности» как методе мышления автора, который затрагивает полифоническую — музыкальную — составляющую картины.

Экспонирование и реставрация картины «Славянский марш (Прощание славянки)»

По научным и архивным источникам установлено участие картины «Славянский марш (Прощание славянки)» на выставке белорусских художников (1968, г. Новополоцк Витебской области Белорусской ССР), персональной выставке Н.М. Брюханова (1979, Дом художника, Омск), выставке произведений омских художников «Омская земля» (1982, ООМИИ им. М.А. Врубеля; 1984, Москва; 1985, Ленинград), областной выставке (1988, Дом художника, Омск), персональной выставке Н.М. Брюханова из фондов ООМИИ (1989, ООМИИ им. М.А. Врубеля), персональной выставке Н.М. Брюханова из фондов ООМИИ и ГМИО (1999, ООМИИ им. М.А. Врубеля), во время работы научно-практической конференции «Третьи Омские искусствоведческие чтения “Н.М. Брюханов и его время”» (26–28 февраля 1999 года).

После смерти автора 7 мая 1979 года картина была возвращена с персональной выставки Н.М. Брюханова в мастерскую художника (ул. Ленина, 10), где находилась до передачи мастерской Г.П. Кичигину. По инициативе главного хранителя музея В.Ф. Чиркова и при участии Г.П. Кичигина картина была перевезена на постоянное хранение в Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, где ей присвоен инвентарный номер Жс-1304, КП 7439. Согласно документам по учету и хранению музейных ценностей, произведение передано в дар от дочери художника Н.Н. Шуплецовой в 1986 году (акт № 1 от 23.04.1986).

Сохранность картины при поступлении в музей вызвала серьезные опасения, поэтому было принято решение о реставрации. Сведения из реставрационного паспорта (399, реставрационный отдел ООМИИ, 1987): восстановительные работы проводились с 18 апреля по 5 ноября 1987 года, реставратор Н.Г. Минько, заведующий отделом реставрации ООМИИ В.А. Бекешева. Паспорт содержит подробное описание состояние картины, в частности: «нижняя кромка сгнила (до середины нижнего бруска), вдоль нижней кромки крупные утраты красочного слоя с грунтом, рядом многочисленные отслоения красочного слоя с угрозой осыпи, кракелюр красочного слоя…» (ил. 10). Также профессиональные, чисто технические и технологические подробности, отмеченные в реставрационном описании, расширяют наши представления о методе работы художника и подтверждают ранее сделанные выводы об авторском методе построения живописного пространства произведения как художественного текста.

Заключение

Н.М. Брюханов относится к немногочисленному в Омске ряду художников универсального типа, ему в равной степени были доступны все виды и жанры искусства: монументальное искусство (мозаики, росписи), станковое (живопись, графика, скульптура), декоративно-прикладное; художник предвосхитил поиски актуального, объектного творчества среди молодых авторов Омска.

Картина «Славянский марш (Прощание славянки)» (1967) в истории сибирского искусства знаменует выдающиеся достижение в области синтеза искусств, ее образный строй утверждает наивысшие духовности ценности человека.

В новейшей истории России это произведение Н.М. Брюханова отвечает на острые вопросы нравственного выбора между добром и злом, выбора защиты Отечества.

[20] «Славянский марш (Прощание славянки)». Реставрационный паспорт. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, реставрационный отдел.

Список источников

1. Каталог выставки произведений художников Бабаевой Н., Белова С., Брюханова Н., Штабнова Г. Живопись. Графика. Скульптура / ред. А.Н. Либеров. Омск: [б. и.], 1962. 16 с.
2. Брюханов Н.М. Живопись, монументальная живопись, прикладное искусство : каталог выставки / сост., вст. ст. Р.Ф. Черепанов. Омск: [б. и.], 1979. 67 с.
3. Живопись Омска XX–XXI веков : каталог / авт.-сост. Л.К. Богомолова. Омск: Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, 2014. 318 с.
4. Областная выставка произведений омских художников, посвященная 70-летию ВС СССР. Каталог / сост. Г.М. Голубецкая. Омск: [б. и.], 1988. 11 с.
5. Омская земля. Юбилейная выставка произведений омских художников (к 50-летию Омской организации Союза художников) : каталог / сост. Т.П. Лоханская. Омск: Омская организация Союза художников РСФСР, Омский областной музей изобразительных искусств, 1982. 106 с.
6. Омский Союз художников : альбом-справочник / сост.: Л.Г. Богомолова, Г.Ю. Мысливцева, В.Ф. Чирков. Омск: ИПК «Омскбланкиздат», 2004. 343 с.
7. Художники Омского Прииртышья : альбом-каталог, посвященный 75-летию ОРО ВТОО СХР / сост.: Л.Г. Богомолова, Т.А. Григоренко, Е.В. Когут, В.П. Касьянов, С.В. Черноок. Омск: Омскбланкиздат, 2008. 239 с.
8. Чирков В.Ф. Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI в. : словарь-указатель в 2 т. Тобольск: ОБФ «Возрождение Тобольска», 2014. Т. 1. 813 с.
9. Бабикова Т.В. Изобразительное искусство Омска в контексте художественной жизни Сибири второй половины XX века. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2006. 116 с.
10. Мороченко Н.П. Омские художники-шестидесятники : каталог. Омск: Внешнеэкономическая ассоциация Сибирский центр, 1995. 109 с.
11. Соловьёва-Волынская И.Н. Художники Омска. Л.: Художник РСФСР, 1972. 30 с.
12. Мороченко Н.П. Художественная жизнь Омска 1910–1990-х годов. Омск: Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, 2002. 22 с.
13. Касьянов В.П. «Суровый стиль». Общие принципы формообразование в живописи Н.М. Брюханова и пластике Н.А. Бабаевой // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля / науч. ред. А.Н. Гуменюк. Омск: [б. и.], 1999. С. 58–61.
14. Коников Б.А. Картина Н.М. Брюханова «1918-й. Ленин»: взгляд историка // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.В. Мелёхина. Вып. 4 / науч. ред. А.Н. Гуменюк. Омск: [б. и.], 2001. С. 139–141.
15. Черепанов Р. Мой друг Николай Брюханов // Вторые Омские искусствоведческие чтения : сб. мат-лов. Омск: Альтернатива АРТ, 1998. С. 35–37.
16. Бородавкин А.В. Анализ пространственно-временной структуры работы Н.М. Брюханова «Северянка» // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 45–47.
17. Мороченко Н.П. Творчество Н.М. Брюханова. Монументальные тенденции // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 28–34.
18. Семёнов В.Г. Николай Михайлович Брюханов // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 47–49.
19. Туренина Н.П. Н.М. Брюханов. «Славянский марш» // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 44–45.
20. Фёдоров Ю.М. Первозданный свет творчества // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 34–41.
21. Чирков В.Ф. Искусство 60-х: общее и особенное // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 49–51.
22. Шкарупа В.М. Проблема онтологизма художественной картины мира (к истории одного малоизвестного портрета кисти Николая Брюханова) // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 41–44.

23. Бабаева Н.А. Из дневниковых записей Н.А. Бабаевой (ГМИО. ФЛА (Бабаева). ВХ 5692) // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 123.
24. Черепанов Р.Ф. Сам себе светильник… (Размышления художника) // Третьи Омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время» : сб. мат-лов / отв. ред. В.Ф. Чирков, ред. Л.Г. Шорохова. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 39–41.

References

1. Liberov, A.N. (ed.) (1962) *Catalogue of the exhibition of works by artists Babaeva, N., Belov, S., Bryukhanova, N., Shtabnov, G. Painting. Graphics. Sculpture.* Omsk: s. n. (In Russ.)
2. Bryukhanov, N.M. (1979) *Painting, monumental painting, applied art* [Exhibition catalogue]. Omsk: s. n. (In Russ.)
3. Bogomolova, L.K. (comp.) (2014) *Painting of Omsk in the 20th – 21st centuries* [Catalogue]. Omsk: Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. (In Russ.)
4. Golubetskaya, G.M. (comp.) (1988) *Regional exhibition of works by Omsk artists* [Catalogue]. Omsk: s. n. (In Russ.)
5. Lokhanskaya, T.P. (comp.) (1982) *Omsk land. Anniversary exhibition of works by Omsk artists (for the 50th anniversary of the Omsk organization of the Union of Artists)* [Catalogue]. Omsk: Omsk organization of the Union of Artists of the RSFSR, Omsk Regional Museum of Fine Arts. (In Russ.)
6. Bogomolova, L.G., Myslivtseva, G.Yu. and Chirkov, V.F. (comps.) (2004) *Omsk Union of Artists* [Album and reference book]. Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
7. Bogomolova, L.G., Grigorenko, T.A., Kogut, E.V., Kasyanov, V.P. and Chernook, S.V. (comps.) (2008) *Artists of the Omsk Irtysh region.* Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
8. Chirkov, V.F. (2014) *Fine art of Siberia 17th – early 21st century: dictionary-index in 2 volumes,* vol. 1. Tobolsk: Vozrozhdenie Tobolska, (In Russ.)
9. Babikova, T.V. (2006) *Fine art of Omsk in the context of artistic life of Siberia in the second half of the 20th century.* Omsk: Omsk State Pedagogical University. (In Russ.)
10. Morochenko, N.P. (1995) *Omsk artists of the sixties* [Catalogue]. Omsk: Vneshneekonomicheskaya assotsiatsiya Sibirskiy tsentr. (In Russ.)
11. Solovieva-Volynskaya, I.N. (1972) *Artists of Omsk.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
12. Morochenko, N.P. (2002) *Artistic life of Omsk in the 1910s–1990s.* Omsk: Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel. (In Russ.)
13. Kasyanov, V.P. (1999) 'Severe style. General principles of form-building in the painting of N.M. Bryukhanov and the plastic art of N.A. Babaeva', in Gumenyuk, A.N. (ed.) *Collection of scientific articles of the Omsk Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel.* Omsk: s. n., pp. 58–61. (In Russ.)
14. Konikov, B.A. (2001) 'Painting by N.M. Bryukhanov "1918th. Lenin»: a historian's view', in Gumenyuk, A.N. (ed.) *December dialogues,* issue 4 [Conference proceedings]. Omsk: s. n., pp. 139–141. (In Russ.)
15. Cherepanov, R. (1998) 'My friend Nikolay Bryukhanov', in *Second Omsk Art History Readings* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 35–37. (In Russ.)
16. Borodavkin, A.V. (1999) 'Analysis of the spatio-temporal structure of N.M. Bryukhanov's work "Northerner"', in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings "N.M. Bryukhanov and his time"* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 45–47. (In Russ.)
17. Morochenko, N.P. (1999) 'Creativity of N.M. Bryukhanov. Monumental trends', in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings "N.M. Bryukhanov and his time"* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 28–34. (In Russ.)
18. Semenov, V.G. (1999) 'Nikolay Mikhailovich Bryukhanov', in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings "N.M. Bryukhanov and his time"* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 47–49. (In Russ.)
19. Turenina, N.P. (1999) 'N.M. Bryukhanov. Slavic March', in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings "N.M. Bryukhanov and his time"* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 44–45. (In Russ.)
20. Fedorov, Yu.M. (1999) 'The primordial light of creativity', in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings "N.M. Bryukhanov and his time"* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 34–41. (In Russ.)

21. Chirkov, V.F. (1999) ‘Art of the 60s: general and specific’, in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings “N.M. Bryukhanov and his time”* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 49–51. (In Russ.)
22. Shkarupa, V.M. (1999) ‘The problem of ontologism of the artistic picture of the world (on the history of one little-known portrait by Nikolay Bryukhanov)’, in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings “N.M. Bryukhanov and his time”* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 41–44. (In Russ.)
23. Babaeva, N.A. (1999) ‘From the diary entries of N.A. Babaeva (GMIO. FLA (Babaeva). VH 5692)’, in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings “N.M. Bryukhanov and his time”* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, p. 123. (In Russ.)
24. Cherepanov, R.F. (1999) ‘A lighting for oneself... (Reflections of an artist)’, in Chirkov, V.F. and Shorokhova, L.G. (eds.) *Third Omsk art history readings “N.M. Bryukhanov and his time”* [Conference proceedings]. Omsk: Alternative ART, pp. 39–41. (In Russ.)

Информация об авторе

Чирков Владимир Фёдорович, член-корреспондент Российской академии художеств, кандидат философских наук, главный специалист (искусствовед), Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; преподаватель, Омский музыкально-педагогический колледж, Омск, Российская Федерация. Член комиссии по искусствоведению и художественной критике ВТОО «Союз художников России», член Ассоциации искусствоведов (АИС), chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816.

Information about the author

Vladimir Fedorovich Chirkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Chief Specialist, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Lecturer, Omsk Music and Pedagogical College, Omsk, Russian Federation. Member of the Commission on art criticism of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS), chirkovart@mail.ru, SPIN- code (Science Index): 1945-5816.

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

Статья поступила в редакцию 30.11.2024; одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 12.12.2024.
The article was received by the editorial board on 30 November 2024; approved after reviewing on 11 December 2024; accepted for publication on 12 December 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 200–217. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 200–217. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036:069.5
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.013

Областная выставка-конкурс молодых омских художников: взгляд куратора



Боброва Елена Владимировна

Омский государственный технический университет, Омск, Российская Федерация
art-bobrova@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 8577-8840

Аннотация. Автор анализирует свой опыт кураторской деятельности на примере реализации четырех областных регулярных молодежных выставок-конкурсов (2020–2023). В статье выявляются тенденции в художественной жизни Омска, послужившие предпосылками для учреждения I Областной выставки-конкурса молодых омских художников, а также обозначается спектр задач, которые она была призвана решить. Внимание сфокусировано на роли куратора в достижении положительной динамики результатов выставочного проекта с позиций многоаспектности его функций. Предложен апробированный в ходе реализации проектов инструментарий для вовлечения молодых художников в выставочный процесс и формирования единого молодежного сообщества внутри местных отделений Союза художников России. На примере реализованных проектов описаны конкретные результаты ежегодного функционирования конкурса, среди которых — открытие новых ярких имен.

Ключевые слова: современное искусство Омска, изобразительное искусство Сибири, куратор, кураторская выставка, выставка молодых художников

Для цитирования: Боброва Е.В. Областная выставка-конкурс молодых омских художников: взгляд куратора // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 200–217. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1133.

© Боброва Е.В., 2024

Original article

Regional exhibition-competition of young Omsk artists: curator's view

Elena V. Bobrova

Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation
art-bobrova@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 8577-8840

Abstract. The author of the article presents an analysis of her experience of curatorial activity, with reference to four regional regular youth exhibitions and competitions (2020–2023). The article identifies trends in the artistic life of Omsk, which served as prerequisites for the establishment of the First Regional Exhibition-Competition of Young Omsk Artists. It also outlines the range of tasks that the competition was designed to solve. The article's focus is on the role of the curator in achieving positive outcomes for the exhibition project, considering the multifaceted nature of their responsibilities. A proposal is made for the creation of a toolkit for the involvement of young artists in the exhibition process and the formation of a unified youth community within the local branches of the Union of Artists of Russia. The specific results of the annual functioning of the competition are described on the basis of the implemented projects, including the discovery of new names that are significant for the art of Siberia.

Keywords: contemporary art of Omsk, fine art of Siberia, art curator, curatorial exhibition, exhibition of young artists

For citation: Bobrova, E.V. (2024) 'Regional exhibition-competition of young Omsk artists: curator's view', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 200–217. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1133. (In Russ.)

Постановка проблемы

За последнее десятилетие в молодежной художественной среде Омска произошли очевидные изменения: существенным образом обновился состав участников выставок, сменились их взгляды, выбор жанра, художественные ориентиры. К началу 2020 года сформировался ряд тенденций внутри молодежного художественного сообщества, в том числе негативного характера, явившихся для автора статьи предпосылками для основания регулярной молодежной кураторской выставки на конкурсной основе. Среди этих предпосылок, с одной стороны, принципиальная смена основного состава и лидеров творческой молодежи внутри Омского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации (ОРО ВТОО) «Союз художников России» (СХР), а с другой — отсутствие новых лидеров, готовых взять на себя соответствующие функции. Так, в 2013 году из молодежной секции вышли А.Е. Гурова, Т.К. Инсинбаев и В.В. Одринский. Последний оказывал существенное влияние на формирование художественного вкуса коллег, будучи тонким колористом и большим профессионалом в области живописной технологии. В 2019 году из состава секции вышли Е.В. Боброва, О.Р. Кадикова, А.В. Крюков, работающие с большим форматом, покинул город Н.Ю. Поздняков, провоцирующий зрителя своими «маргинальными» сюжетами и нетривиальным подходом к живописи [1]. Смена поколений художников — явление, разумеется, неизбежное и вполне закономерное, однако на тот момент приводило к тревожным результатам — отсутствию качественного взаимодействия внутри молодежного сообщества, сработанности, в том числе отсутствию «банка личных контактов». Такая разобщенность, в свою очередь, затрудняла формирование системы преемственности,

своеобразного социального лифта внутри художественного сообщества, и это лишало экспозиции выставок города новых ярких имен и открытий.

Отметим также, что профессиональная художественная среда к тому времени стала вполне доступна: отчасти упростилась процедура приема в СХР, появился ряд тематических и кураторских проектов, открытых для всех участников, начиная с 18-летнего возраста (областная ежегодная выставка «Пленэр», проект «Не СХ» для «несоюзных» художников и др.). Так постепенно утратился интерес к членству в творческих организациях. Среди факторов, снижающих качество молодежных выставок в городе и области, безусловно, снижение качества художественного образования. Помимо известных проблем, выраженных в снижении количества учебных часов, переходе на болонскую систему высшего образования (о проблеме свидетельствует колоссальное количество научных статей соответствующей тематики), в средствах массовой информации набирает популярность миф о том, что специальное образование для художника скорее нежелательно [1]. Приходится признать, что в современном мире произошла подмена понятий: продукт художественной деятельности, непосредственное произведение живописи, заменен на концепт, не требующий воплощения или готовый к воплощению кем угодно, что отрицает, таким образом, не только рукотворность, но и, собственно, «искусность» созданного объекта искусства, как бы парадоксально это ни звучало. Кроме того, злободневная концепция является очень хорошим способом спекуляции и коротким путем часто к сиюминутной, но всё же известности, что периодически дезориентирует молодых авторов, не нашедших свой путь в искусстве [1].

Нельзя не отметить усилившуюся зависимость современного молодого человека от социальных сетей, которая вынуждает начинающего художника ускоряться, чтобы поддерживать популярность своей страницы или блога. Согласно данным ирландских исследователей, фейсбук-депрессии[1] (новой форме депрессии) подвержено около 25% пользователей социальных сетей[2]. Основная причина ее возникновения — негативный опыт общения, выраженный в критических комментариях или даже «фейсбук-зависти». Подобную депрессию также может спровоцировать ощущение ненужности и изоляции, которое возникает, когда сообщения набирают небольшое количество «лайков» — знаков выражения социального одобрения и сбора информации о наиболее просматриваемых, востребованных и популярных публикациях: не получая их, многие начинают переживать о том, нравятся ли они своим виртуальным друзьям[3]. Поэтому пользователь соцсетей, в том числе молодой художник, вынужденный периодически обновлять свою страницу, поддерживая ее популярность, во-первых, часто демонстрирует творческий материал вне зависимости от качества и законченности работы. И, во-вторых, невольно художник становится заложником общественного мнения, предоставляя в открытый общественный доступ материал, который потенциально соберет больше интернет-одобрений.

Так, общий упадок профильного образования, ужесточившееся деление на «правый» и «левый» фланги искусства в художественной среде города, апатичная конкурентная ситуация (в Омском регионе на 2020 год — год основания выставки — более десяти лет не проходило конкурсных молодежных выставок) и отчасти зависимость от интернета стали приводить к существенному оттоку сил из состава молодых художников из организации и снижению качественного уровня их работ. Между тем «потребность в самовыражении является одним из главных свойств молодого человека в стремлении познавать мир. Самореализация молодых художников происходит при создании собственных произведений и понимании своих индивидуальных возможностей» [2, с. 100]. Проблема требовала незамедлительного решения, вот почему автору идеи было важно сохранить за выставкой, помимо статуса областной, еще и статус кураторской, чтобы уйти от формального подхода к организации проекта, оставив за собой определение основных векторов его подготовки, развития, реализации поставленных задач.

I Областная выставка-конкурс молодых омских художников

Рассматривая организацию Первой областной выставки-конкурса молодых омских художников (2020) через призму кураторской деятельности, обратимся к основным функциям куратора, выделенных исследователем вопроса М.В. Бирюковой [3, с. 20–22].

1. Куратор как автор концепции и идеи выставки. Занимая с 2012 года в правлении ОРО ВТОО «Союз художников России» пост руководителя молодежной секции, куратор выставки и автор статьи своевременно осуществляла мониторинг количества омских молодых художников, участвовавших в крупных межрегиональных

[1] Социальная сеть Facebook принадлежит компании Meta, признанной в России экстремистской, и запрещена в Российской Федерации.

[2] Blease C. Too many “friends,” too few “likes”? Evolutionary psychology and “Facebook depression” // Review of General Psychology. 2015. Vol. 19. № 1. P. 1–13. https://doi.org/10.1037/gpr0000030.

[3] Там же.

выставках (среди них «Аз. Арт. Сибирь» в Барнауле, «Молодая Сибирь» в Красноярске), их качественный состав и степень вовлеченности в художественную жизнь организации и города. Многие фамилии фигурировали там лишь единожды, а количество работ часто даже не доходило до порога лимита на регион, который часто предусмотрен на крупных выставках. Чтобы стимулировать творческую активность молодежи и вместе с тем гарантировать ей площадку для самореализации и регулярного творческого общения, получения зрительского отклика, в основу концепции выставочного проекта был положен принцип регулярности (не реже раза в год). Для формирования же последовательной системы преемственности внутри омской организации Союза художников России принято решение о принципиально новом составе выставочной комиссии по отбору экспонатов и членов жюри. Традиционно эта роль отводится художникам, чей статус подтвержден многолетней художественной результативной практикой, чей авторитет не вызывает сомнений: как правило, это старшее поколение мастеров, что часто пугает начинающих авторов. Кроме того, старшее поколение зачастую не сразу принимает современные веяния в искусстве, настороженно относится к новым именам, что нередко сказывается на результатах работы жюри, а в дальнейшем и на общем впечатлении о выставке. Состав выставкома и жюри I Областной выставки-конкурса молодых омских художников было решено сформировать из художников поколения сорокалетних, ярко заявивших о себе в свое время на молодежных выставках, близких по возрасту участникам проекта, однако имеющих авторитет в художественной среде. Так, направление уникальной графики в обновленном «молодежном» выставкоме представлял известный омский художник А.Е. Гурова; печатной графики — финалист V Всероссийского конкурса молодых художников имени П.Я. Третьякова А.Б. Савельева; объемно-пространственное моделирование и декоративно-прикладное искусство с позиции технологии оценивал один из ведущих художников-керамистов города С.С. Мухина; за современные течения, номинацию «Арт-объект» и новые цифровые технологии был ответственен автор ряда ярких концептуальных проектов, график И.А. Николаев. Живопись в обновленном составе выставочной комиссии и жюри выставки представляли сразу четверо художников-живописцев: Е.В. Боброва, С.В. Лисица, З.В. Минеева и А.Г. Кичигина. Впоследствии, по замыслу куратора, состав выставкома должен трансформироваться по мере выхода из состава молодежной секции новых ярких имен — они должны также участвовать в отборе произведений и определении фаворитов последующих экспозиций.

2. Куратор как педагог и медиатор. Для того чтобы осуществить взаимодействие молодых художников в рамках выставки, в качестве основы обсуждения ее тематики, концепции, сроков, положения, а также программы работы куратор применяла метод мозгового штурма — техники генерации идей. Молодые художники, таким образом, не только становились соавторами проекта, но и приобретали своеобразную площадку для дискурса, создающего пространство для диалога, активной коммуникации [3, с. 22]. В результате такого мозгового штурма появилась инициатива записывать презентационные видеоролики о каждом авторе — участнике выставки, в которых автор коротко рассказывал о себе, представленных работах и личной творческой концепции. Видео в формате нон-стоп демонстрировалось широкому зрителю во время работы экспозиции. Однако не только омский зритель смог познакомиться с новыми именами: помимо решения очевидной задачи, метод позволил куратору проекта, а также старшему поколению мастеров лучше узнать молодых художников, наладить с ними контакт и, в свою очередь, самим участникам выставки лучше понять друг друга.

Кроме того, в завершение работы экспозиции куратором была подготовлена встреча молодых авторов с лидерами старшего поколения художников и искусствоведов: Е.Д. Дороховым, А.Н. Машановым, Т.У. Колточихиной, В.Ф. Чирковым, а также членами жюри А.Е. Гуровой, И.А. Николаевым с последующим обсуждением итогов выставки, результатов конкурса. Отметим, что выбор приглашенных художников оставался за молодежью и впоследствии подобные встречи стали доброй традицией.

3. Куратор как «открыватель» нового стиля и новых имен. Необходимо упомянуть, что участие в художественно-выставочной деятельности является самостоятельным средством, стимулирующим интерес не только к творческой, но и к учебной деятельности [4, с. 124]. Так, в I Областной выставке-конкурсе молодых омских художников С.Н. Сенина впервые приняла участие, будучи еще студенткой, а в настоящее время она успешно работает в Детской школе искусств № 18 «Школьные годы». Кроме того, в июне 2024 года Снежиника провела свою первую персональную выставку «Живопись. Графика» в омском Доме художника, что свидетельствует не только о творческом росте молодого автора, но и о его успешной интеграции в большую художественную жизнь. С прочими именами-открытиями проекта мы познакомимся далее, а пока отметим, что наличие новых перспективных имен свидетельствует о своевременности и эффективности выставки.

4. Куратор как организатор арт-проекта. Разумеется, в задачи куратора входит практически вся деятельность по организации выставки:

взаимодействие с прессой, контроль сроков приема работ; оформление и подготовка к экспонированию произведений начинающих авторов; координация работы жюри и выставкома, корректировка положения и аннотация выставки, а также организация церемонии награждения и оповещения участников выставки; работа над экспозицией выставки и работа с дизайнером — всё это требует особой концентрации в системе абсолютной многозадачности. Кроме того, в сферу ответственности куратора входит задача сделать проект узнаваемым и современным. Так, в основу афиши, а также дизайна дипломов было положено фотоизображение рабочей одежды художника-живописца в состоянии движения, творческого порыва (ил. 1).

Чтобы решить одну из главных задач проекта — выявить и охватить максимальное количество молодых и начинающих творцов,— рабочая группа I Областной молодежной выставки-конкурса молодых омских художников (Е.В. Боброва, Ю.В. Буренков и М.В. Пешкин) предоставила возможность «высказаться» практически каждому автору от первого лица, не производя жесткого отбора. Численный состав участников экспозиции ожидаемо получился гораздо более внушительным, чем на предшествовавших молодежных выставках (в том числе межрегиональных): 40 художников, из которых, однако, лишь 17 человек позиционировали себя как живописцы — это менее половины общего количества участников, что было несвойственно для организации ранее.

Итак, I Областная выставка-конкурс молодых омских художников, прошедшая в омском Доме художника в конце августа 2020 года, имела конкурсную основу в пяти сложившихся номинациях: «Станковая живопись», «Графика», «Скульптура», «Арт-объект» и «Декоративно-прикладное искусство». Обширной и «ударной» стала номинация «Декоративно-прикладное искусство» — 9 участников с монументальными экспонатами (ярчайшие среди них — работы Ю.В. Буренкова, А.С. Козлова, Л.А. Хасановой (ил. 2)). Необычайно возросло число графиков — 10 человек, среди которых ярко выступил с «Композицией с арбузом» нетипичного для пастели размера (100 × 120) Н.В. Поздняков (ил. 3). Именно этой композиции удалось получить главный приз в номинации «Графика».

В процессе работы жюри было отмечено, что выставка не выявила очевидных лидеров в особенно популярной у молодых художников номинации «Живопись». Наиболее масштабные произведения как в отношении темы, так и относительно размеров, вопреки ожиданиям, были представлены в номинациях «Графика» и «Декоративно-прикладное искусство». Кроме того, членами жюри выставки отмечено:

1) снижение интереса молодых омских художников к масляной станковой живописи (количество участников номинации по отношению к общему числу номинантов);

2) отсутствие тематической картины, а также фигуры человека как изобразительного повода для композиционного или цветового поиска;

3) снижение уровня мастерства (во владении рисунком и технологией масляной живописи).

Обратимся к жанровому составу прошедшей выставки и рассмотрим техники и приемы в работах молодежи. Формальные задачи в уходе от фигуративности в экспозиции решали Полина Заремба, Татьяна Гребнева. Их поиски основаны на внешних проявлениях цвета и воплощены в односеансном, экспрессивном письме, отражающем эмоциональное состояние автора. Односложность технического приема и «вскрытие» чистого цвета без системы лессировок и послойного письма во многом упрощали качественное звучание цветового тона, лишая его пространственности и дополнительной семантики, большей глубины.

Следующая категория — авторы пейзажного цикла, творчески переосмысляющие натурный или накопленный этюдный материал через декоративные приемы (Святослав Капралов), реалистичное пастозное письмо с последовательно раскрывающейся системой валеров (Дарья Позднякова) или импрессионистический подход, выстроенный на сиюминутном цветовом состоянии, часто случайном композиционно и тонально (Диана Самойлова). В декоративные, достаточно монохромные плоскости, уложенные в безупречной логике, составляет пейзажные мотивы Елена Гришаева, победительница номинации «Живопись» за точность рисунка и ясность композиции (ил. 4). Однако непосредственно цветовых поисков в представленной на экспозиции серии работ автор нам не демонстрирует.

Александр Сердюк и Анастасия Пономарёва представили на выставке качественный, однако непосредственно этюдный материал, не переходящий в более сложные пространственные, композиционные или тематические поиски. Обращение к образу человека встречается в работах Марьи Сушкевич и Анастасии Погудиной, однако в силу юного возраста участниц и недостатка художественного опыта работы содержат ряд очевидных ошибок в рисунке. Интересно, что выпускники монументального отделения факультета искусств, также демонстрировавшие на выставке свои произведения, будучи верны выработанному в период обучения техническому приему, остаются в формате эскиза и в замысле, и в непосредственно техническом воплощении (Анастасия Сосновская, Софья Ясюкович).

Итак, отсутствие фигуры человека и жанра портрета как такового, очевидные промахи

1. **Афиша I Областной выставки-конкурса молодых омских художников**.
2020





2. **Лилия Андреевна Хасанова. Триптих «Кактусы»**.
2020.
Керамика, шамот, глазури.
Собственность художника



3. **Николай Вячеславович Поздняков. Композиция с арбузом**.
2020.
Бумага, пастель.
120 × 100.
Собственность художника



4. **Елена Владимировна Гришаева. Снежные вершины**. 2020. Холст, масло. 63 × 130. Собственность художника

в рисунке, невозможность выйти за рамки ученичества, упрощение технического приема в живописи, отсутствие на выставке картин, а также маневрирование в пределах формата работ не более 100 × 80 — таковы промежуточные итоги I Областной выставки-конкурса молодых омских художников, результаты, которые складывались в достаточно тревожные тенденции для омской организации СХР. Можно заключить, что выставка явилась своего рода констатирующим экспериментом, впереди предстояла основательная работа над ошибками.

Динамика развития областной выставки-конкурса молодых омских художников

С целью формирования творческого взаимодействия между молодыми художниками, повышения уровня личного мастерства, формирования высоких идеалов и художественного вкуса в программу уже II Областной выставки-конкурса молодых омских художников (2021) были включены мастер-классы от старших участников выставки (мастер-класс по работе гелевой ручкой в рисунке пейзажа А.А. Коваленко, мастер-класс «Street-скетчинг» А.В. Терсковой и др.). Помимо этого, выставка была дополнена внушительным сектором с работами членов жюри. Этот отчасти педагогический прием был призван не просто познакомить и примирить художников разных поколений и жанров друг с другом, но и установить качественную планку для молодежи, пробудить ее амбиции, соревновательность.

Отметим также, что именно со второй выставки-конкурса сформировалась инициатива художественного оформления зала: изготовление инсталляций, зонирующих выставочное пространство, организующих яркую фотозону, а также привлекающих посетителей. Пространство инсталляции — особая форма современного искусства, организация элементов в единое целое, объединенное художественным замыслом [5, с. 190]. Так, в рамках II Областной выставки-конкурса молодых омских художников силами ее участников была изготовлена инсталляция «Розовое небо», погружающая посетителей в мир молодости и эксперимента (ил. 5).

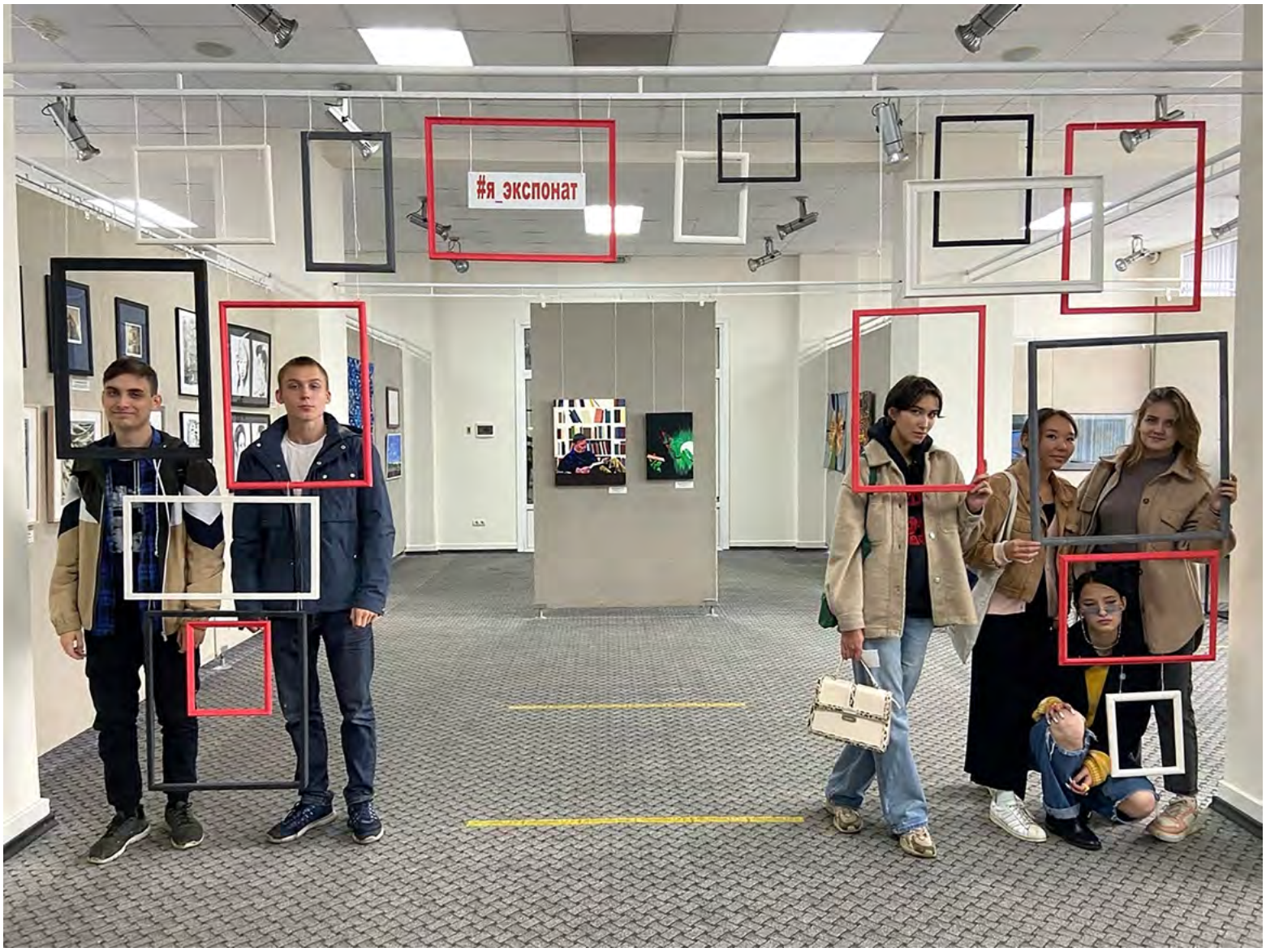
Отметим, что работа над монтажом объектов не только способствовала укреплению дружеских связей внутри молодежного сообщества, но и сформировала потребность в новых встречах, замыслах, идеях. Так, на III Областной выставке-конкурсе молодых омских художников (2022) была задумана и коллективно реализована молодыми художниками инсталляция «#я_экспонат», имевшая большой успех у зрительской аудитории (ил. 6).

Четвертую молодежную выставку (2023) украсили инсталляция «#я_мандарин» и масштабные фигуры, дублирующие «Танец» А. Матисса. Изготовление всё более усложняющихся в технических задачах арт-объектов потребовало слаженной работы команды молодых художников, организации ими своего рабочего времени, условий труда (ил. 7).

О своевременности и правильности вектора развития выставки свидетельствует также позитивная динамика содержания творческого процесса с 2020 по 2023 год. Так, среди новых имен,



5. **Участники II Областной выставки-конкурса молодых омских художников на фоне инсталляции «Розовое небо»**. Выставочный зал Дома художника, Омск. 2021. Фотография автора



6. **Инсталляция «#я_экспонат» на III Областной выставке-конкурсе молодых омских художников**. Выставочный зал Дома художника, Омск. 2022. Фотография автора



7. **Инсталляция «#я_мандарин» на IV Областной выставке-конкурсе молодых омских художников**. Выставочный зал Дома художника. 2023. Фотография автора

открытых в ее формате как для широкого круга ценителей искусства, так и для профессионалов, примечательна пастельная графика Алисы Кусакиной. Во многом вдохновленная произведениями Петра Дика, которые максимально емко соединили в себе формальную и содержательную части рисунка, Алиса создает свой мир трогательных и одухотворенных образов на основе родных мотивов. Впервые представив свои пастели на II Областной молодежной выставке-конкурсе молодых омских художников в статусе студентки факультета искусств ОмГПУ, на четвертой выставке она уже участвовала с серией «О тишине» (2023) в статусе члена СХР (ил. 8).

Еще одним открытием III Областной молодежной выставки-конкурса молодых омских художников стала Юлия Воронина — художник-керамист, тонкий график. Представив яркие произведения сразу в двух номинациях («Графика» и «Декоративно-прикладное искусство»), Юлия была высоко отмечена в обеих. Многие исследователи отмечают, что для своих самостоятельных работ молодые художники выбирают близкие для себя темы, воплощая в жизнь собственные мысли и чувства [6], и творческие работы Юлии являются этому подтверждением. Как в графических листах, так и в керамике она остается верной миру своих образов, ироничных и светлых, часто содержащих глубоко личный сюжет (серия «Дедушкины истории», 2022, цветная линогравюра). Удивительно «очеловеченными» предстают в ее работах зооморфные образы («Первый снег», 2022, шамот, ангоб, глазурь, ил. 9). Подчеркнем, что именно с молодежной областной выставки для Юлии Ворониной началась активная выставочная деятельность: в настоящий момент Юлия — основатель студии для взрослых и детей «Север», работы учащихся которой с большим успехом были представлены на музейных площадках города (Городской музей «Искусство Омска» в 2022 г.; омский Дом художника в 2023 г.). Искусствоведы и любители отмечают узнаваемый стиль работ учеников студии, преданность педагогов своему делу.

Уже к III Областной выставке-конкурсу молодых омских художников (2022) нельзя не отметить обострение конкурсной ситуации в номинации «Живопись». Об отсутствии таковой на второй выставке свидетельствует решение жюри не присуждать первое место. Однако уже к третьей экспозиции набрали активный творческий тонус С.А. Капралов и



8. **Алиса Викторовна Кусакина.**
Ночь.
2022.
Бумага, пастель.
50 × 70.
Собственность художника

А.А. Сердюк, между которыми развернулось основное конкурсное состязание, усилившееся к выставке 2023 года. Святослав Капралов — победитель выставок 2022 и 2023 годов, неизменный участник множества пленэров различного статуса и географии. Регулярно обращаясь к натуре и часто представляя на выставках города великолепный пленэрный материал, он переходит на большую станковую форму: в центре внимания его живописный триптих «Дорога домой» (2023, ил. 10). Основываясь на накопленном этюдном материале, Святослав играет колоритом, усиливая его в пользу глубоких напряженных тонов, представляя путь домой как преодоление: от дороги в напряженно-красных геометриях рваных остроконечных гор (левая и права части триптиха) автор устремляет зрителя к глубокому синему покою, увенчанному диском холодной луны в центре триптиха.

Также на большой формат в отношении как габаритов конкурсного произведения, так и его содержания, темы вышел дипломант предыдущей выставки, яркий живописец А.А. Сердюк. Александр движется сегодня в русле традиций русской школы живописи и композиции, в пейзажных мотивах тяготея всё же к жанровости. Отсюда появление в контексте природы — образов, воспевающих быт человека и навеянных натурой: пастухов (серия работ «Пастух и коровы», 2022), доярок («Дойка», 2023). Однако на четвертой областной выставке-конкурсе выставке Сердюк показывает пейзаж городской («Петербургские чайки», 2023), в котором тем не менее характерная для художника повествовательность проявляется в смысловом соединении границы света и тени, архитектурного мотива с мостом и воды. Так автор усиливает параллель между образами живой природы, застывшими в камне скульптуры Клодта, и полетом пары чаек в потоке видимого ветра (ил. 11). Отметим последовательный выход молодого художника на всё более увеличивающийся формат.

Несмотря на то что даже в ежегодном творческом состязании омских художников в рамках отчетной выставки-конкурса на лучшее художественное произведение среди членов СХР

9. **Юлия Вячеславовна Воронина. Первый снег.**
2022.
Шамот, ангоб, глазурь.
25 × 18, 22 × 19.
Собственность художника





10. **Святослав Александрович Капралов. Триптих «Дорога домой». Левая часть**.
2023.
Холст, масло.
100 × 100.
Собственность художника

номинация «Скульптура» далеко не каждый год содержит конкурсную ситуацию (менее трех номинантов), на IV Областной выставке-конкурсе молодых омских художников (2023) она сложилась. Ожидаемо представлен в этой номинации Михаил Минин, продолжатель академической школы, выпускник Санкт-Петербургской академии художеств имени И.Е. Репина, скульптурным портретом И.Д. Бухгольца (ил. 12) — презентация конного памятника основателю Омска явилась событием лета 2023 года в городе. Нельзя не отметить успешный и яркий переход Михаила Пешкина от мелкой пластики, воплощенной в привычных для омского зрителя изделиях из кости, к большой скульптурной форме («Богдан», 2023, ил. 13). Увлечение рисунком, вопросами анатомии, работа с новыми материалами и натурой последовательно привели художника к новым темам и принципиально новому их видению и воплощению. Экзистенциальные образы Ильи Пономарёва дополняют немногочисленный, но убедительный скульптурный ряд выставки, раскрывая образ человека не в аспекте его исторической миссии или натурности, но обращаясь к месту человека в мире, его внутренней цельности



11. **Александр Александрович Сердюк. Петербургские чайки**. 2023. Холст, масло. 100 × 230. Собственность художника

(цикл «Человек», 2023, ил. 14). Можно констатировать поворот вектора творческого развития молодых омских творцов в сторону гуманизма, идей человечности и свободы.

Из выставки в выставку систематично прослеживается увлечение молодежи выразительными средствами оригинального рисунка и печатной графики. Неизменный интерес к эстампу в работах Ксении Романенко в силу образной выразительности и верности собственному стилю не раз был отмечен жюри выставки (серия «Тихий час», 2020; серия «Святые места», 2021). На IV Областной выставке-конкурсе молодых омских художников искания автора привели ее к новым творческим находкам в серии натурных живописных этюдов, выполненных на Байкале в рамках Международного пленэра «Краски Сибири – 2023». Отметим, что творческая поездка Ксении — реализованный призовой сертификат предыдущей молодежной выставки, разработанный совместно с иркутской галереей «Диас» в качестве меры поощрения и поддержки ярких молодых авторов. Кроме того, в экспозиции четвертой выставки Ксения презентовала графические листы, созданные ею для мультфильма об историческом здании, принадлежащем Музею имени М.А. Врубеля, а также серию «Стены помнят. Генерал-губернаторский дворец», выполненную в творческом тандеме с супругом Г. Романенко (ил. 15). Востребованность автора, в том числе музейными площадками, во многом связана с последовательными яркими презентациями К. Романенко в формате областной молодежной выставки.

Иллюстративный прием в своих графических листах использует еще один регулярный участник Областной выставки-конкурса молодых омских художников Анастасия Мышева. Ее персонажи, выполненные в скетчевой манере, имеют, если можно так выразиться, домашний, уютный характер, наполнены образами детства («Декабрьский дневник», 2022). Традиционный офорт, редко используемый молодыми художниками, составляет основу творческих поисков Марии Макаровой, неизменно радующей зрителя узнаваемыми омскими мотивами.

Отметим, что принципиальным отличием четвертой молодежной выставки-конкурса от ряда других стало максимальное вовлечение художников в организационный процесс: участие в мозговом штурме при обсуждении идей формирования экспозиции и составлении плана мероприятий; проведение экскурсий и мастер-классов, творческих встреч со зрителями и обсуждение итогов прошедшей выставки с членами жюри. Как отметил на открытии выставки заместитель министра культуры Омской области С.Д. Бакулина, «это выставка творчества и вдохновения. Здорово, что мы можем приходить сюда и видеть источник жизни, который фиксируется в работах. Многие из участников, которые проявляли себя в одном виде творчества, сегодня презентуют себя совершенно в другом. Вообще, молодежное объединение Омского отделения Союза художников я считаю достижением нашего региона, потому что здесь работают настолько творческие, энергичные люди, которые вписываются в историю. Это лицо динамики Омска»[4].

[4] Ляпистова Т. Гигантские мандарины, импрессионизм и знакомые улицы: открылась выставка молодых омских художников // Омская правда [электронная версия газеты]. 14.12.2023.
URL: http://omskregion.info/news/131517-gigantskie_mandarin_impressionizm_i_znakome_ulits (дата обращения: 18.10.2024).









12 13
14

12. **Михаил Павлович Минин. Портрет И.Д. Бухгольца**.
2023.
Гипс, металл.
80 × 72 × 50.
Собственность художника

13. **Михаил Витальевич Пешкин. Богдан**.
2023.
Пенопласт,
модельная масса.
51,5 × 43 × 23,5.
Собственность художника

14. **Илья Павлович Пономарёв. Человек**.
2023.
Гальваника, медь.
40 × 25 × 30.
Собственность художника

Выводы и заключение

Итак, за несколько лет своего развития выставка пережила череду качественных положительных изменений, обрела органично функционирующую команду молодых художников. Д.Н. Боровинская пишет, что «креативный продукт — это результат творческой деятельности, имеющий экономическое применение и обладающий культурным смыслом» [7, с. 13]. Так, по результатам работы выставки девять молодых художников получили сертификаты от галереи «Диас», дающие право безвозмездного участия в Международном пленэре «Краски Сибири», что является, безусловно, инструментом повышения индивидуального мастерства юных творцов. Грантополучателями Государственной стипендии молодым художникам Министерства культуры РФ стали в разные годы Святослав Капралов, Антон Козлов, Анастасия Коваленко, Анастасия Мышева, Михаил Пешкин, Ксения Романенко, Снежиника Сенина, Александр Сердюк, Анастасия Терскова также на основании их результативной работы в молодежном проекте. Стимулирование в виде призов и заинтересованности омской организации СХР, создание здоровой конкурсной атмосферы, интенсивная программа работы выставки,

15. **Ксения Сергеевна Романенко. Крестьянин. Из серии «Стены помнят. Генерал-губернаторский дворец»**.
2023.
Бумага, акрил, коллаж.
30 × 21.
Собственность художника



повышающая ее посещаемость, интерес со стороны средств массовой информации и уровень вовлеченности молодых художников в процесс подготовки выставки явились условиями преодоления негативных тенденций в молодежном искусстве Омска.

Актуальность выставки и ее роль в «безболезненном» [8, с. 4] встраивании начинающих авторов в художественную систему культуры города и области также отмечает председатель Омского отделения Союза художников России, заслуженный художник РФ, академик РАХ А.Н. Машанов, подчеркивая: «Замечательно, что выставка сопровождается мастер-классами и авторскими экскурсиями, так как такие мероприятия служат не только популяризации творчества молодых художников, но и являются своего рода дорожной картой для совсем юных творцов, элементом преемственности художественных поколений» [8, с. 4].

Нельзя не отметить также, что эту положительную динамику позволила создать кураторская работа, выраженная в понимании конечных целей проекта и формировании инструментария для реализации данных целей. Подчеркнем, что важным фактором в этом инструментарии явились сами художники: возрастающую роль художника, который привлечен и участвует в создании экспозиции, становится не оформителем, а со-куратором проекта, организует в выставочных залах пространство потенциальных взаимодействий, отмечали некоторые исследователи вопроса, в том числе А.Н. Балаш [9, с. 17]. Кроме того, Е.В. Шульмина подчеркивает, что «подобная практика соучастия в творческой работе служит способом формирования и развития профессиональной компетентности обучающихся и творческих людей в качестве куратора» [10, с. 568]. Такая роль молодого художника прослеживалась и в организации рассматриваемой череды выставок.

Таким образом, на сегодняшний день перед куратором выставочного проекта стоит в первую очередь задача методичной, последовательной работы, построенной прежде всего на воссоздании реалистичной картины текущей ситуации, а также на выводах из собственного организационного опыта, абсолютном понимании задач с позиции полифункциональности его социальной и художественной роли.

15 ноября 2024 года в омском Доме художника состоится открытие пятой, юбилейной выставки. Какой она будет, вскоре смогут узнать ее посетители, одно можно сказать вполне уверенно: она будет другой, поскольку любой проект, получивший право на существование, постепенно отделяется от автора и приобретает собственное развитие и звучание, отвечая на запросы и веяния времени. Пожелаем ему долгих лет и процветания.

Список источников

1. Боброва Е.В. Формирование живописных тенденций в творчестве молодых омских художников. Из опыта организации молодежных художественных выставок // Творчество молодых художников и искусствоведов в контексте современного искусства и искусствоведения Сибири. Конец XX – нач. XXI в. : материалы XII Сибирских искусствоведческих чтений / ред.-сост. В.Ф. Чирков. Омск: Золотой тираж, 2020. С. 57–61.
2. Хоружая Н.В. Молодежные выставки в условиях современной культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 2 (5). 2014. С. 100–103.
3. Бирюкова М.В. К определению кураторства // Музей. Памятник. Наследие. № 2 (10). 2021. С. 15–26.
4. Криво Т.М. Технология развития художественно-творческого потенциала студентов педвуза посредством проектной деятельности (в сфере декоративно-прикладного искусства) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 2. С. 121–124.
5. Щетинина С.Ю. Визуальные медиа в мультимедийной инсталляции // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 37-1. С. 188–193.
6. Некрасова-Каратеева О.Л. Организация конкурсов и выставок творческих работ студентов как метод профессиональной подготовки педагогов-художников // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2011. № 129. С. 153–157.
7. Боровинская Д.Н. Креативный продукт: основания определения понятия // Вестник Тюменского государственного института культуры. 2016. № 2 (6). С. 13–15.
8. IV Областная выставка-конкурс молодых омских художников : каталог / авт.-сост. А.Н. Машанов. Омск: Золотой тираж, 2023. 150 с., ил.
9. Балаш А.Н. Современная художественная выставка как междисциплинарный проект // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 16–21.

10. Шульмина Е.В. Роль куратора в организации выставок // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив : материалы Международной электронной науч.-практ. конф. / ред.: Р.Ш. Ахмадиева, П.П. Терехов, Д.М. Явгильдина. Казань: Казанский государственный институт культуры, 2021. С. 564–568.

References

1. Bobrova, E.V. (2020) ‘Formation of painting trends in the works of young Omsk artists. From the experience of organizing youth art exhibitions’, in Chirkov, V.F. (ed.) *The creation of young artists and art historians in the context of contemporary art and art criticism in Siberia. Late 20th – early 21st centuries* [Conference proceedings]. Omsk: Zolotoj tirazh, pp. 57–61. (In Russ.)
2. Khoruzhaya, N.V. (2014) ‘Youth exhibitions in conditions of modern culture’, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul`turologiya i iskusstvovedenie = Bulletin Tomsk State University. Cultural studies and art history,* (2), pp. 100–103. (In Russ.)
3. Biryukova, M.V. (2021) ‘On the meaning of curating’, *Muzej. Pamyatnik. Nasledie = Museum, monument, heritage,* (2), pp. 15–26. (In Russ.)
4. Krivo, T.M. (2012) ‘Technology of the students’ art-creative potential development of pedagogical university in the process of projects activity (of decorative and applied arts)’, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Tomsk State Pedagogical University Bulletin,* (2), pp. 121–124. (In Russ.) (In Russ.)
5. Shchetinina, S.Yu. (2016) ‘Visual media in multimedia installation’, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv = Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts,* (37-1), pp. 188–193. (In Russ.)
6. Nekrasova-Karateeva, O.L. (2011) ‘The organization of contests and exhibitions of students’ creative works as a method of professional training of pre-service art teachers’, *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta A.I. Gercena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences,* (129), pp. 153–157. (In Russ.)
7. Borovinskaya, D.N. (2016) ‘Creative product: base definition’, *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo instituta kultury = Bulletin of the Tyumen State Institute of Culture,* (2), pp. 13–15. (In Russ.)
8. Mashanov, A.N. (ed.) (2023) *4th Regional Exhibition-Competition of Young Omsk Artists* [Exhibition catalogue]. Omsk: Zolotoj tirazh. (In Russ.)
9. Balash, A.N. (2019) ‘Modern art exhibition as interdisciplinary project ‘, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Instituta kultury = Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture,* (2), pp. 16–21. (In Russ.)
10. Shulmina E.V. (2021) ‘Role of the curator in the organization of exhibitions’, in Akhmadieva, R.Sh., Terekhov, P.P. and Yavgildina D.M. (eds.) *Social and cultural activities: vectors of research and practical prospects* [Conference proceedings]. Kazan: Kazan State Institute of Culture, pp. 564–568. (In Russ.)

Информация об авторе

Боброва Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры «Дизайн», Омский государственный технический университет, Омск, Российская Федерация, art-bobrova@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 8577-8840.

Information about the author

Elena Vladimirovna Bobrova, Cand. Sc. (Pedagogical Sc.), Docent, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation, art-bobrova@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 8577-8840.

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

Статья поступила в редакцию 23.10.2023; одобрена после рецензирования 29.01.2024; принята к публикации 31.01.2024.
The article was received by the editorial board on 23 October 2023; approved after reviewing on 29 January 2024; accepted for publication on 31 January 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 218–241. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 218–241. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036+75.04+7.021
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.014

Реконструкция творческого метода Г.Ф. Борунова на примере картин «Председатель. Колхозная осень», «Красный трактор», «Иван Ползунов»



Борунова Виктория Александровна [a, b]

[a] *Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация*
[b] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация*
borunovavictoria@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 4567-8603

Аннотация. В статье рассматриваются особенности творческого метода заслуженного художника России Геннадия Фёдоровича Борунова (1928–2008) на примере анализа некоторых центральных живописных произведений в творчестве мастера: «Председатель. Колхозная осень», «Красный трактор», «Иван Ползунов», созданных им в зрелый период творчества и находящихся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края. Творческий метод Г.Ф. Борунова уже подвергался подробному рассмотрению в диссертационном исследовании Е.А. Мушниковой. Настоящее исследование продолжает изучение данной проблемы. Новизна публикации заключается в том, что в научный оборот впервые вводятся рисунки и этюды к перечисленным произведениям из собрания семьи художника, которые до настоящего исследования проанализированы не были. С помощью формального и историко-биографического методов дана оценка степени изученности творческого наследия Г.Ф. Борунова, показано влияние обучения будущего художника в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в творческой мастерской народного художника России Б.В. Иогансона на формирование его индивидуального творческого метода, а также репрезентация усвоенных Г.Ф. Боруновым в Академии художеств знаний и принципов в разработке ключевых художественных образов. Основой для проведенного анализа стали опубликованные ранее искусствоведческие труды о художнике, фрагменты воспоминаний Г.Ф. Борунова, репродукции описываемых в статье произведений, а также рисунки и этюды к ним.
Ключевые слова: Г.Ф. Борунов, искусство XX века, живопись, творческий метод, рисунок, этюд, Государственный художественный музей Алтайского края, Академия художеств

Для цитирования: Борунова В.А. Реконструкция творческого метода Г.Ф. Борунова на примере картин «Председатель. Колхозная осень», «Красный трактор», «Иван Ползунов» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 218–241. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.014. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1143.

© Борунова В.А., 2024

Original article

Reconstruction of the creative method of G.F. Borunov on the example of paintings “Chairman. Kolkhoz Autumn”, “Red Tractor”, “Ivan Polzunov”

Victoria A. Borunova [a, b]

[a] *Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation*
[b] *Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation*
borunovavictoria@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 4567-8603

Abstract. The article examines the distinctive approach of Honoured Artist of Russia Gennady Fedorovich Borunov (1928–2008) to his creative process, as exemplified by an analysis of select central paintings from the artist’s oeuvre. Notable examples of this mature period of creativity include “Chairman. Kolkhoz Autumn”, “Red Tractor” and “Ivan Polzunov”, which are held in the collection of the Altai State Art Museum. The creative method of G.F. Borunov has already been subjected to detailed examination in the dissertation study conducted by E.A. Mushnikova. This research builds upon and extends the existing study of this topic. The contribution of this publication is twofold. Firstly, it introduces drawings and sketches for the aforementioned works from the artist’s family collection, which have not been previously analysed. Secondly, it contributes to the existing body of knowledge by offering a new perspective on these works. The formal and historical and biographical methods are employed to evaluate the extent of research into G.F. Borunov’s creative legacy and to demonstrate the impact of his training at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture (in the creative workshop of B.V. Ioganson) on the evolution of his distinctive creative approach and the integration of the knowledge and principles acquired at the Academy of Arts into the development of his seminal artistic imagery. The analysis is based on previously published works on the artist, selected passages from G.F. Borunov’s memoirs, reproductions of the works described in the article, as well as drawings and sketches for them.
Keywords: Gennady Borunov, fine arts of the 20th century, painting, creative method, drawing, sketch, Altai State Art Museum, Academy of Fine Arts

For citation: Borunova, V.A. (2024) ‘Reconstruction of the creative method of G.F. Borunov on the example of paintings “Chairman. Kolkhoz Autumn”, “Red Tractor”, “Ivan Polzunov”’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 218–241. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.014.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1143. (In Russ.)

Введение

Геннадий Фёдорович Борунов (1928–2008) — заслуженный художник России, один из ведущих алтайских живописцев второй половины XX – начала XXI века, при жизни признанный мастер тематической картины, портрета и пейзажа. Он родился в селе Павловск Алтайского края. В 1949 году окончил Московское театральное художественно-техническое училище, в 1953 году — Ленинградское художественное училище, а в 1959 году — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР. В том же году художник вернулся на Алтай, где жил и работал до конца своих дней.

Вся жизнь и творчество Геннадия Борунова были неразрывно связаны с Алтайским краем,

с родным селом Павловск, а главными героями его произведений стали земляки. Несмотря на полученные после завершения учебы в Ленинграде предложения обосноваться в нескольких крупных городах, живописец выбрал родную павловскую землю, посвятив свое искусство воспеванию ее истории, судеб живущих там людей. Павловск дарил художнику незримые духовные силы, которые воплотились в глубине его художественных образов.

На сегодняшний день творчество Г.Ф. Борунова считается хорошо изученным. В контексте алтайского, сибирского и российского искусства оно занимает значимое место, в связи с чем давно является объектом исследования многих искусствоведов. Вопросу творческого пути художника, анализу его хрестоматийных произведений, тематического содержания его работ посвящены многочисленные научные труды российских исследователей. Родословная живописца, а также влияние судеб предков на ключевые интенции творчества также описаны в ряде публикаций, например В.А. Боруновой [1; 2; 3; 4; 5], Е.И. Дариус [6; 7], Л.Г. Красноцветовой [8], Е.А. Мушниковой [9; 10; 11; 12; 13; 14; 15], Л.И. Снитко [16], Т.М. Степанской [17], М.Ю. Шишина [18; 19; 20; 21; 22] и других искусствоведов.

В 2008 году издан сборник очерков и воспоминаний Г.Ф. Борунова «Земля, где я родился»[1]. Творческое наследие Г.Ф. Борунова составляют сотни художественных произведений, однако к нему же относятся и многочисленные записи, в которых живописец сохранил историю, многие до сих пор нуждаются в расшифровке и переводе в печатный формат. «Земля, где я родился» является первой и единственной на сегодняшний день формой выражения литературного дара Г.Ф. Борунова, доступной широкому кругу читателей, а также неисчерпаемым источником информации для искусствоведческих исследований. Очерки написаны живым языком и содержат множество имен, фактов и документально описанных событий, связанных с жизнью и творчеством Г.Ф. Борунова.

В том же году опубликован альбом-монография М.Ю. Шишина «Жизнь и живопись Геннадия Борунова» [18], куда наряду с репродукциями классических картин художника вошли и изображения этюдов. По мнению автора издания, этюды воспринимаются чаще всего как второстепенный художественный материал, однако именно в них кроются истинные ощущения, чувства и мысли художника, сохраняется трепет первых впечатлений художественного образа.

В 2013 году искусствоведом Е.А. Мушниковой было защищено диссертационное исследование, основной целью которого явилось «выявление специфики творческого метода Г.Ф. Борунова и основных факторов, обусловивших его становление» [13, с. 8]. В своем труде Е.А. Мушникова детально рассматривает биографию художника, оценивая влияние семейных традиций и ценностей на его мировоззрение, изучает роль Академии художеств в формировании творческого метода живописца, рассматривает формы воплощения ключевых символических идей — «гения рода» и «гения места» — в искусстве Г.Ф. Борунова. Работа систематизирует и обобщает результаты более ранних точечных исследований и представляет единственный на сегодняшний день результат комплексного изучения творческого наследия художника.

Ввиду высокого интереса профессионального сообщества к искусству XX века, творческое наследие Г.Ф. Борунова продолжает попадать в фокус внимания современных ученых, оставаясь актуальной для рассмотрения темой. Посвященные ему новые искусствоведческие публикации регулярно находят отражение в сборниках статей по итогам научно-практической конференции «Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона», проходящей в Барнауле с 2019 года на базе Государственного художественного музея Алтайского края в рамках Всероссийского художественно-искусствоведческого проекта «Боруновская палитра: Академия художеств и горизонты реализма в искусстве».

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что Г.Ф. Борунов обладал сложившимся творческим методом, который до сегодняшнего дня является предметом всестороннего искусствоведческого анализа.

Цель настоящей статьи — показать влияние обучения будущего художника в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в творческой мастерской народного художника России Б.В. Иогансона на формирование индивидуального творческого метода Г.Ф. Борунова, а также проанализировать в этом контексте картины «Председатель. Колхозная осень» (1974), «Красный трактор» (1980) и «Иван Ползунов» (1987). Исследование проведено с применением формального и историко-биографического методов. В научный оборот впервые вводятся рисунки и этюды к перечисленным произведениям из собрания семьи художника, фрагменты воспоминаний Г.Ф. Борунова.

Обучение Г.Ф. Борунова в Академии художеств, влияние учителей и формирование собственного творческого метода

На формирование творческого метода Г.Ф. Борунова во многом оказало влияние профессиональное художественное образование, полученное

[1] Борунов Г.Ф. Земля, где я родился. Барнаул: Алтайский дом печати, 2008. 100 с.

им в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР в мастерской народного художника СССР Б.В. Иогансона.

Обучению в Академии художеств предшествовали годы учебы в двух других художественных заведениях — Московском театральном художественно-техническом училище (1949) и Ленинградском художественном училище (1953), давшие Геннадию Фёдоровичу необходимую теоретическую и практическую профессиональную базу и уже на тот момент выявившие в творчестве художника основополагающие образы и темы, которые в последующем пройдут красной нитью через всё его творчество.

Г.Ф. Борунов поступил на учебу в Академию художеств в 1953 году. «Мощное красивое здание Академии художеств построено Екатериной II на берегу Невы. Из ее стен вышли лучшие художники России. Сбылась моя вожделенная мечта — я стал студентом Академии художеств»[2],— вспоминал мастер. Впереди у него было шесть лет плодотворного, объемного и формирующего учебного процесса в стенах старейшего художественного образовательного учреждения страны.

Академия объединяла студентов, приезжавших учиться из разных регионов России и не только. По воспоминаниям Г.Ф. Борунова, на первом курсе к составу их факультета примкнули студенты из Болгарии, ГДР, Польши, Венгрии, Чехословакии, «сразу четырех человек прислал в Академию Китай»[3]. Несмотря на многонациональный состав, всех учащихся объединяла одна глобальная цель: будущие художники приезжали в Ленинград, чтобы получить высококлассное классическое художественное образование, перенять лучшие академические традиции, познакомиться с представителями художественной среды того времени и, конечно, с собраниями великих музеев. Таким образом, Академия художеств решала важные государственные задачи по развитию профессионального искусства в разных регионах Советского Союза и других республик.

Согласно статистике профессорско-преподавательский состав в годы учебы Г.Ф. Борунова в Академии художеств состоял из 100 человек, среди которых были профессора и доценты, доктора и кандидаты наук. Количество обучавшихся — около 450 человек [23, с. 15]. По воспоминаниям Г.Ф. Борунова, при поступлении в Академию конкурс был действительно высокий: из 400 поступающих было отобрано для дальнейшей учебы лишь 25 человек, среди них оказался и он сам, зачисленный на живописный факультет.

Преподавательский состав в годы учебы Г.Ф. Борунова в Академии художеств (1953–1959) представляли выдающиеся художники своего времени: А.Д. Зайцев, Б.В. Иогансон, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.В. Соколов, П.Т. Фомин, Л.В. Худяков и многие другие. Отметим, что ректором института в те годы был народный художник СССР В.М. Орешников. Учителя Г.Ф. Борунова были яркими представителями ленинградской художественной школы, развивавшими традиции отечественной реалистической живописи. Их ученики воспитывались на лучших образцах мирового изобразительного искусства, с опорой на богатый опыт классиков постреволюционного периода, с глубоким уважением к наследованию традиций, с ориентацией на общие для мирового искусства ценности.

Широкий простор для творческих исканий воспитанников академии обеспечивала вариативность жанров, предлагаемых к работе. В 1950–1960-е годы наиболее распространенным жанром была сюжетно-тематическая картина, внутри которой выделялись историческая и батальная темы. Для репрезентации подобных тем художники использовали определенные средства выразительности, к которым можно отнести развернутую многофигурную композицию, изображение исторически достоверных деталей, проявление национального русского характера, силы духа русских людей, умения выстоять перед напором трудных обстоятельств. Еще одним популярным направлением художественной репрезентации внутри сюжетно-тематической картины являлось изображение сцен мирной жизни. Тематически оно воплощалось в воспевании трудовых подвигов, романтизации образа простого труженика, освоении природных богатств страны, изображении научных открытий, нового поколения молодых людей. Всё это должно было способствовать «формированию ценностных ориентиров советского общества языком искусства» [23, с. 18].

Творческие мастерские по различным видам изобразительного искусства в Академии художеств под руководством ее действительных членов начали создаваться с 1948 года. Согласно Положению о творческих мастерских АХ СССР их прямой задачей было содействие «усовершенствованию художников высшей квалификации в процессе практического и теоретического разрешения творческих задач, стоящих перед советским изобразительным искусством во всех его формах»[4]. Руководство первыми творческими мастерскими по живописи и скульптуре было закреплено

[2] Там же. С. 66.

[3] Борунов Г.Ф. Время, запечатленное в красках. [Автобиографические записки художника] // Алтай. 1998. № 6. С. 156.

[4] Творческие мастерские Академии художеств СССР в Ленинграде. По материалам Научного архива Российской академии художеств // Научный архив РАХ [сайт]. URL: https://raharchive.ru/workshop (дата обращения: 11.09.2024).

за корифеями советского изобразительного искусства: Б.В. Иогансоном, А.М. Герасимовым и М.Г. Манизером. Поэтому попасть в творческую мастерскую к одному из них для любого молодого художника-студента академии было по-настоящему большой удачей.

Особенное влияние на формирование творческого метода Г.Ф. Борунова оказала мастерская под руководством народного художника СССР Б.В. Иогансона, в которую Геннадий Фёдорович был определен после третьего курса Академии художеств в 1956 году. При распределении студенты могли также попасть в мастерскую В.М. Орешникова, Е.Е. Моисеенко, Ю.М. Непринцева, И.А. Серебряного, однако, как вспоминал сам Г.Ф. Борунов, «процентов 90 пожелали учиться у Иогансона. Был он самым мастеровитым по живописи в стране, был президентом Академии художеств. Знал я хорошо его картину “Допрос коммунистов”, покоряла живопись — это уровень Рембрандта, Веласкеса»[5]. Поэтому стремление сокурсников Г.Ф. Борунова и его самого попасть именно к Борису Владимировичу было обоснованно.

Борис Владимирович Иогансон (1893–1973), Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, доктор искусствоведения, профессор, живописец, член Академии художеств СССР, лауреат двух Государственных премий СССР, с 1958 по 1962 год являлся президентом Академии художеств СССР. Многое делалось им для усиления роли Академии художеств в жизни страны, в том числе пристальное внимание уделялось художникам, обладавшим энергичностью, широким жизненным опытом и высокими организаторскими способностями, решению проблем художественного образования. Так, например, «Иогансон неустанно требовал, чтобы студентам преподавали лучшие мастера, чтобы постоянно велась работа по углублению связи учащихся с реальной жизнью, например, благодаря ежегодной летней практике, изучению реальной жизни народа»[6]. Такие летние практики в действительности существовали: известно, что летом 1955 года 15 студентов Академии художеств, включая Г.Ф. Борунова, были отправлены на практику в Алтайский край с целью натурной работы над целинной темой. «Ходил наш руководитель практики в крайком, чтобы нас там распределили по хозяйствам. Я попал по своей просьбе в Павловский район, в колхоз имени Калинина, и сделал там портреты Григорьева и Пентяшкина. Остальные ребята были распределены по другим районам»,— вспоминал художник[7].

Много сил уделял Б.В. Иогансон своей педагогической деятельности. За годы преподавания им были написаны труды, посвященные вопросам теории и практики изобразительного искусства: «Молодым художникам о живописи» (1959), «За мастерство в живописи» (1952), «О живописи» (1960), «Как понимать изобразительное искусство» (1960).

Б.В. Иогансон был убежден в том, что центральная миссия искусства заключена в служении народу, а потому оно в первую очередь должно быть тематически и пластически понятно зрителю. Рассуждая о качествах, которыми должен обладать художник, Б.В. Иогансон призывал своих учеников к постоянному, непрерывному профессиональному развитию, совершенствованию навыков, нахождению в творческом поиске, изучению жизни, пристальному всматриванию в нее, ведь, по его мнению, темы для произведений дарит сама жизнь, и внимательный художник всегда в силах ее подметить и откликнуться на нее.

Рассуждая о способах изучения искусства на примере работ выдающихся мастеров, самым верным из них, по мнению Б.В. Иогансона, было не слепое подражание и копирование той или иной работы, а попытка понимания хода мысли художника при построении произведения.

Среди существующих в изобразительном искусстве жанров Б.В. Иогансон особенно выделял сюжетно-тематическую картину, поскольку именно она в наибольшей мере была способна репрезентировать величие советского человека и его трудового подвига. Достигаться это должно путем отражения истинной правды жизни, с достоверной передачей характера и внутреннего мира каждого героя полотна, а весь композиционный строй произведения должен подчиняться единому замыслу. Композиции как одному из компонентов картины Б.В. Иогансон уделял наибольшее значение. По его мнению, она всегда должна быть цельной: «Первый признак совершенства композиции — когда содержание картины читается сразу и на большом расстоянии» [24, с. 47].

В своих воспоминаниях об учителе Г.Ф. Борунов признавался, что на занятия Б.В. Иогансон приходил редко, обычно на постановку натуры и на ее окончание, однако при этом он вел тщательный, основательный анализ каждой получившейся работы, разбирал их со студентами. В этом Г.Ф. Борунов отмечал большое мастерство своего

[5] Из воспоминаний Г.Ф. Борунова. Архив семьи художника.

[6] Иогансон Борис Владимирович (1893–1973). Президент АХ 1958–1962 // Российская академия художеств [сайт]. URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51518 (дата обращения: 11.09.2024). Материал подготовлен на основе статьи А.О. Сопоцинской «Борис Владимирович Иогансон (1893–1973)» в сборнике: Президенты Академии художеств: Советский Союз — Российская Федерация / под ред. В.В. Ванслова; М.: Российская академия художеств; НИИ теории и истории изобразительных искусств, 2006. 119 с., ил.

[7] Борунов Г.Ф. Время, запечатленное в красках. [Автобиографические записки художника] // Алтай. 1998. № 6. С. 158.

наставника: «Когда заканчивалась первая постановка, Иогансон пришел, посмотрел все работы, остановился у моей. Целый час говорил о живописи, о верности передачи натуры. Самой верной натуре оказалась моя работа. Другие сделали эффектные заливки. Ловкие по цвету, но от натуры далекие»[8].

На развитие профессиональных художественных навыков Г.Ф. Борунова повлияли и другие преподаватели мастерской Б.В. Иогансона. Среди них — профессор Александр Дмитриевич Зайцев (1903–1982). Звание профессора Института имени И.Е. Репина было присуждено ему в 1948 году. Б.В. Иогансон, являясь руководителем мастерской, в которой работал А.Д. Зайцев, отмечал его как талантливого живописца, владеющего большой живописной культурой, а также как замечательного педагога, горящего своим делом и с большой ответственностью относящегося к возложенной на него важной миссии.

По воспоминаниям одного из учеников А.Д. Зайцева, народного художника России А.П. Левитина (1922–2018), Александром Дмитриевичем было сделано многое для судеб вернувшихся с фронта молодых художников в послевоенные 1940-е годы. Он помогал им не только словом, но и делом, предлагая комфортные условия для обучения в стенах Академии художеств: «Институт в те годы дышал воздухом радостного, но нелегкого послевоенного возрождения. Душой его был Зайцев»[9].

Зайцев был влюблен в искусство и старался привить это возвышенное чувство каждому из своих учеников. Любой разговор с профессором, несмотря на изначальную тему, завершался обсуждением творчества, искусства, таланта и мастерства. Однако вместе с тем А.Д. Зайцева характеризовали как требовательного, серьезного, твердого человека с внутренними принципами.

В процессе обучения будущих художников большое внимание А.Д. Зайцев уделял колористическим вопросам живописи. Ориентирами для него в этом направлении являлись великие мастера мирового искусства: Рембрандт, Тициан, В.И. Суриков и другие. На примере репродукций произведений этих знаменитых художников А.Д. Зайцев вместе со студентами подробно разбирал их колористический метод. Он старался наглядно продемонстрировать учащимся всю красоту и богатство существующего в природе цвета, объясняя важность поддержания в работе его активного, живого состояния.

Знания и опыт, полученные Г.Ф. Боруновым за время обучения в мастерской Б.В. Иогансона, обогатили художника не только профессионально, но и духовно. История, произошедшая с Г.Ф. Боруновым на последнем курсе обучения в академии, незадолго до защиты дипломных работ, является прямым подтверждением этого. В январе 1959 года, в связи с болезнью матери и ее последующим уходом из жизни, Борунову пришлось на два месяца прервать учебный процесс и вернуться из Ленинграда в Барнаул. Несмотря на то что эскиз дипломной работы — «Весна на колхозной бригаде» — был утвержден советом Академии еще в 1958 году, по лишенному всякой справедливости стечению обстоятельств во время отсутствия Борунова в академии тема его диплома была передана другому студенту мастерской. Об этом Г.Ф. Борунов узнал по приезде в Ленинград в конце марта 1959 года, когда до защиты оставалось три месяца. Под угрозой исключения из академии, будучи совершенно растерянным и морально опустошенным, Г.Ф. Борунов был в шаге от того, чтобы уйти в академический отпуск, однако внутренний протест разгорелся в нем молниеносно: за несколько дней он создал эскиз новой дипломной работы. Осязаемую поддержку художнику в этом решении оказал его сокурсник С.К. Ланзы, загрунтовавший холст для новой работы Г.Ф. Борунова в его отсутствие. Однако решающей стала случайная встреча художника с Б.В. Иогансоном, которого Борунов попросил подняться в мастерскую и посмотреть новую работу. Увидев ее, наставник хлопнул Борунова по плечу и сказал: «С Богом! Работай». Эта короткая, но столь объемная фраза, сказанная мастером, к которому Геннадий Фёдорович относился с большим пиететом, с чувством благоговения и глубокого уважения, стала пророческой: дух его окреп, и, работая от зари до зари, Г.Ф. Борунов в рекордные сроки выполнил с нуля новую дипломную работу — «Хозяева земли», которая была высоко оценена на защите. Тогда, 28 июня 1959 года, в конференц-зале Академии художеств, стоя перед членами государственной комиссии, Г.Ф. Борунов сказал: «Тему своей дипломной работы я взял из жизни наших тружеников полей. Тема для меня не случайная. Я родился в деревне на Алтае. Я люблю свой край. Люблю простых людей, и эту любовь старался выразить в картине. Спасибо преподавателям и профессорам и лично Борису Владимировичу Иогансону, которые учили меня понимать живопись. Спасибо моим учителям, которые учили меня любить людей труда».

Таким образом, учеба в мастерской Б.В. Иогансона стала одним из важнейших этапов, сформировавших Г.Ф. Борунова как настоящего художника. В стенах академии им были усвоены, а позже воплощались на холстах принципы,

[8] Из воспоминаний Г.Ф. Борунова. Архив семьи художника.

[9] Левитин А.П. Человек щедрой души. Воспоминания о ленинградском художнике-педагоге Александре Дмитриевиче Зайцеве // Художник. 1984. № 3. URL: https://sovjiv.ru/news/1096 (дата обращения: 18.07.2024).



1. **Г.Ф. Борунов. Председатель. Колхозная осень**.
1973–1974.
Холст, масло.
195 × 145.
Государственный художественный музей Алтайского края

которым художник оставался верен всю свою жизнь, и главным из них стало непрерывное стремление к передаче правды жизни — то, что оказалось так созвучно внутреннему миру самого Борунова.

Проанализируем три хрестоматийных живописных произведения Г.Ф. Борунова с точки зрения его творческого метода, сформированного им в стенах Академии художеств: «Председатель. Колхозная осень» (1974), «Красный трактор» (1980) и «Иван Ползунов» (1987). Все три работы хранятся в фондах Государственного художественного музея Алтайского края (далее — ГХМАК) и являются классикой изобразительного искусства региона второй половины XX века.

Творческий метод Г.Ф. Борунова: работа над картиной «Председатель. Колхозная осень»

Картина «Председатель. Колхозная осень» (ил. 1) поступила в фонды ГХМАК в 1977 году по линии Министерства культуры РСФСР [26, с. 8]. Впервые эта работа была показана на IV зональной выставке «Сибирь социалистическая», проходившей в 1975 году в Томске.

Картина написана в 1974 году и относится к периоду, когда Г.Ф. Борунов развивал социально-историческую тематику в своем творчестве. В эти годы им были созданы основательные сюжетные полотна, в которых художник отразил свой взгляд на важные события в истории Алтайского края, Сибири, России.

Сюжет произведения строится вокруг драматичного эпизода непростых будней тружеников колхоза «Знамя Октября» Павловского района Алтайского края: на колхозный ток надвигается гроза, и от верно принятых решений председателя колхоза, от слаженных действий его работников зависит судьба урожая.

Картина представляет собой многофигурную композицию. Ее главными действующими лицами являются: председатель колхоза «Знамя Октября» Михаил Герасимович Кольцов, работник колхоза (мотоциклист справа), бригадир колхоза Чулков (по центру), работник колхоза (мотоциклист слева). Об определенной сложившейся в творчестве Г.Ф. Борунова «кольцовской» концепции личности писала Л.Г. Красноцветова, отождествляя ее с «художественно-этической концепцией образа русского человека», которую сам художник развивал как «житие “долготерпеливого земледельца”» [26, с. 5].

Ключевой персонаж картины — Михаил Герасимович Кольцов (1927–1981), школьный друг Геннадия Фёдоровича Борунова, судьба которого «вобрала в себя и неизбалованное, бедное детство, и Великую Отечественную войну, ускорившую взросление не только Миши Кольцова, но и каждого молодого человека»[10]. В послевоенные годы Михаил Кольцов окончил сельхозтехникум в Павловске, затем Алтайский сельскохозяйственный институт, крепко связав свою жизнь с сельскохозяйственным производством. Зоотехник-ветфельдшер, директор учебного хозяйства техникума, управляющий отделением совхоза «Комсомольский», более десяти лет председатель колхоза «Знамя Октября» — это ответственные участки производства, которые возглавлял Михаил Герасимович более четверти века. Подчиненные высоко ценили человеческие качества Кольцова: «к людям Кольцов всегда подход умел найти, а те отвечали ему тем же — относились уважительно и иначе как Михаилом Герасимовичем не называли»[11]. Большой профессиональной заслугой М.Г. Кольцова стало то, что он смог возродить и наладить производственные процессы в нескольких отстающих колхозах Алтайского края, за короткие сроки вывести их в число передовых благодаря высоким результатам. Его жизнь по долгу службы была тесно связана с землей, его мысли постоянно были заняты насущными делами колхоза. Жизненная философия М.Г. Кольцова основывалась на порядке и дисциплине, и, казалось, не было для него непреодолимых задач: в каждом месте, где приходилось ему работать в течение жизни, проявлял Кольцов свои знания, умения и опыт, свое образование, деловые качества и предприимчивость во благо, во имя созидания и развития.

Выбранный для картины «Председатель. Колхозная осень» ракурс, в котором изображен М.Г. Кольцов, был увиден Г.Ф. Боруновым в жизни. Для создания произведения художник часто выезжал в село Барановка Павловского района, где располагался колхоз «Знамя Октября», подолгу наблюдал за работой М.Г. Кольцова, за тем, как он решает хозяйственные дела, как общается со своими работниками, а также людьми из начальства, которым он рано или поздно становился неугоден в силу своего независимого и прямолинейного нрава (ил. 2). Характер и эмоции Кольцова выражены на картине в его серьезной мимике, передающей всю палитру тревожных, взволнованных чувств и переживаний, напряженность мысли, внутреннюю сосредоточенность. М.Г. Кольцов нередко становился героем картин Г.Ф. Борунова: его образ можно найти в произведении «Мои земляки» (1964) из собрания ГХМАК, ему посвящено масштабное полотно «Портрет председателя колхоза “Знамя Октября” М.Г. Кольцова», хранящееся в фондах

[10] Борунов Г.Ф. Время, запечатленное в красках. [Автобиографические записки художника] // Алтай. 1998. № 6. С. 126.
[11] Там же. С. 127.



2. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Председатель. Колхозная осень»**. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

Павловского историко-художественного музея имени Г.Ф. Борунова в селе Павловск.

В отличие от композиционно размеренных произведений Г.Ф. Борунова 1960-х годов, «Председатель. Колхозная осень» дает начало новому типу композиции — «композиции преодоления»: художник изображает напряженный, кульминационный момент сюжетного действия, драматизируя колорит, ракурсы и жесты персонажей.

В архиве семьи художника хранятся рисунки и живописный этюд к картине, которые иллюстрируют динамику творческого процесса Г.Ф. Борунова в разработке композиционного решения полотна. Ритм композиции здесь носит динамичный характер, что подчеркивает кульминационную, переломную составляющую сюжета: фигуры людей на переднем плане образуют круг, чередуясь между собой в определенной последовательности, где двое героев даны сидящими на мотоциклах друг напротив друга, а двое других — твердо стоящими на земле. Получившуюся ключевую композицию объединяет действие, круговорот, образовавшийся вокруг фигуры председателя.

Параллельно с происходящим на первом плане второй план картины столь же динамичен: во время серьезного разговора, невольным участником которого становится зритель, работа в колхозе не останавливается ни на минуту. Действия работников, изображенных на втором плане, очевидно слаженны и ритмичны. На втором и третьем плане видны золотые горы зерна, хозяйственные постройки, относящиеся к колхозу, машина, аграрная техника и грозовые тучи, постепенно затягивающие ясное синее небо.

Г.Ф. Борунов ответственно и серьезно подходит к построению композиции, выверяя расположение каждой детали на холсте. Он умело выделяет композиционный центр полотна — фигуру председателя Кольцова и работников его колхоза. При рассмотрении рисунков и этюда к работе становится понятно, что изображенная сцена вовсе не придумана — она увидена художником в жизни. Резкого композиционного различия переднего плана картины в процессе визуального анализа рисунков не возникает: в каждом из них художник компонует четыре центральные фигуры по кругу, приковывая к ним всё внимание зрителя (ил. 3). Наиболее яркое отличие композиционного решения рисунков и финального варианта картины заключается в фигурах работников колхоза, расположенных слева и справа. В финальном варианте они изображены сидящими на мотоциклах, в некоторых рисунках — стоящими на земле (ил. 4). В этом находит отражение поиск художником различных вариантов построений центра композиции. Стремясь к более явной передаче динамики, ощущения, что Кольцовым вот-вот будет отдано ответственное решение и бригадиры решительно нажмут на педаль газа мотоцикла, чтобы без промедлений приступить к своим задачам по спасению урожая, Г.Ф. Борунов помещает две фигуры на мотоциклы. «Сейчас распрямится эта пружина, бригадиры умчатся под первые капли дождя к людям, машинам, комбайнам, председатель останется здесь, на току, лично руководить эвакуацией хлеба. День только начинается, день будет нелегким» [27].

В некоторых эскизах также наблюдается, что художник размышлял и над композиционным решением второго плана. В рисунке 1973 года (ил. 5) главные герои будущей картины стоят совсем вблизи одного из зерновых токов, как и на этюде к картине, выполненном в том же 1973 году (ил. 6). В финальном варианте картины зерновой ток и другие постройки находятся в отдалении на втором и третьем плане, они словно выглядывают из-за высоких гор золотого зерна. Благодаря этому решению в картине присутствует воздух, ощущается простор поля и масштаб колхозных работ.

В эскизах, созданных Г.Ф. Боруновым к картине «Председатель. Колхозная осень», ощущается единый замысел, вокруг которого художник ведет поиск наиболее удачного, зрительно гармоничного варианта построения композиции.

Колористически картина решена в характерных для Г.Ф. Борунова цветовых сочетаниях: золотисто-охристом, багрово-красном, темно-синем, свинцово-сером. На переднем плане превалируют оттенки серого: однотонный строгий костюм Михаила Кольцова, подчеркивающий решительность его характера, и участок дороги, на которой он твердо стоит, перекликаются с холодными металлическими деталями мотоциклов, а также с серым проводом линии электропередач, близ которой развернулась сцена, оборвавшимся в результате надвигающейся непогоды. Драматизм и тревожное психологическое состояние произведения усиливается художником в изображении неба: темно-серые, почти черные низкие тучи словно сковывают между собой последний участок, буквально клочок ярко-синего неба. В воздухе ощущается надвигающееся ненастье, до которого остается лишь несколько мгновений.

Красный цвет в картине занимает не столь много места, однако символическое значение его велико: красная кофта на мотоциклисте справа колористически поддерживает красный вымпел на руке мотоциклиста слева. Вымпел являлся символом успеха, достигнутого на производстве. Предположительно, такой вымпел был получен работником колхоза «Знамя Октября» за плодотворный труд и высокие показатели, которые отсылают к тому самому периоду председательства М.Г. Кольцова в колхозе, когда были достигнуты





3. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Председатель. Колхозная осень»**. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

4. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Председатель. Колхозная осень»**. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

поистине впечатляющие результаты. Эта небольшая, но явная деталь словно заключает в себе ответ на вопрос о том, чем же завершился сюжет картины. Г.Ф. Борунов таким образом дает зрителю понять, что урожай пшеницы, возвышающийся золотисто-охристыми горами под открытым небом и занимающий половину пространства холста, несомненно, будет спасен.

Создавая картину «Председатель. Колхозная осень», Г.Ф. Борунов разрабатывает не просто композиционный портрет. Пристально и правдиво художник создает цельный образ, достоверно передающий характер героя, в который безоговорочно веришь. Образ М.Г. Кольцова, над которым в разные годы работал Г.Ф. Борунов,— это образ высокообразованного опытного специалиста, крепкого хозяина земли, руководителя, обладающего могучим темпераментом, внутренней силой, непоколебимостью, такого, каким по праву гордится алтайская земля. Окружают его, и не только на картине, но и в жизни, трудолюбивые люди, соратники, душой болеющие за общее дело, с полуслова понимающие друг друга.

Анализ картины Г.Ф. Борунова «Красный трактор»

Еще одно произведение Г.Ф. Борунова, посвященное истории Алтая,— картина «Красный трактор» (ил. 7), написанная художником (1980). Впервые работа была показана на V зональной выставке «Сибирь социалистическая» в Барнауле в год создания. В собрание ГХМАК картина поступила в 1986 году из Министерства культуры РСФСР.

В сюжете картины «Красный трактор» художник обращается к историческому прошлому Алтая, демонстрируя важное событие: появление в селе первого трактора. Хронологически эпизод относится к первым годам Советской власти на Алтае, к жизни алтайской деревни периода коллективизации, однако Г.Ф. Борунов «наделяет главных героев картины чертами своих современников, создав портреты-типы» [28, с. 30], воплощая тем самым связь времен, прошлого и настоящего непростой колхозной жизни. В характерной для себя манере Г.Ф. Борунов решает воплотить эмоциональное содержание картины: «Художник не ставит себе эффектной задачи показать первую встречу с трактором, ликование и восхищение. Его герои с большим вниманием слушают пояснения механика, практическим крестьянским умом прикидывая силу и возможности новой техники»[12].

Через психологическую обрисовку характеров каждого героя картины проявляются в ней традиции русской исторической живописи. Представленные образы типизированы, обобщены,

[12] Сорокин Ю. Край достойный песен // Алтайская правда. 1978. 7 февраля. С. 3.



5. **Г.Ф. Борунов. Эскиз к картине «Председатель. Колхозная осень»**. 1973. Бумага, картон. 31 × 26,5. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова



6. **Г.Ф. Борунов. Этюд к картине «Председатель. Колхозная осень»**. 1973. Холст, масло. 54 × 34,5. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

но вместе с тем исторически конкретны. Центральной фигурой композиции на первом плане картины является механик в очках, черной кожаной куртке и фуражке, внимательно, с неподдельным интересом рассматривающий устройство трактора,— это Василий Иванович Вельдяйкин, активный участник борьбы красных партизан против белогвардейцев, именем которого названа одна из улиц Павловска. В родном селе он был известен своим инженерным складом ума: во время Гражданской войны вместе с Александром Ильичом Бедаревым и Василием Васильевичем Шишкиным ему удалось смастерить стрелявшую самодельными снарядами пушку, бывшую на вооружении партизанского отряда, которым командовал Влас Петрович Пожогин.

Справа, обращенный спиной к зрителю, стоит деревенский «чудик» Павел Исаев — всегда босой, неизменно с книгой в руках. Интересно, что под мышкой у него книга А.С. Пушкина 1928 года издания — года рождения Г.Ф. Борунова. Пушкинская тема здесь неслучайна: в творчестве художника она занимает особое место и имеет семейные истоки. Прадед Г.Ф. Борунова по отцовской линии Степан Борунов был благочестивым человеком. Родившись на Псковщине, в селе Замельничье, он дважды ходил пешком в Иерусалим, что говорит о нем как о человеке глубоко верующем, крепком в духовном и физическом смысле. В последние годы жизни Степан Борунов служил садовником в Святогорском монастыре, где похоронен А.С. Пушкин, ухаживая за могилой поэта. Эта небольшая деталь становится связующим звеном между сюжетом картины и православными традициями семьи Боруновых. Образ мужчины слева, держащего в руках фуражку, списан с соседа Г.Ф. Борунова, ветерана Великой Отечественной войны Марка Павловича Трущелёва.

«Красный трактор», как и «Председатель. Колхозная осень»,— это многофигурная композиция, построение которой также делится на несколько линий горизонта. Композиционным узлом картины становятся события, происходящие на переднем плане. В рамках всеобщего процесса коллективизации село встречает первый трактор, диковинную «механическую лошадь», громкий звук мотора которой дал старт сельской технической революции. Жизнь первых лет коллективизации проходила на глазах у Геннадия Фёдоровича. Он видел, как люди запрягали лошадей, искали вожжи, чинили сломанные колеса, ругались, смеялись, видел самозабвенную любовь своих односельчан



7. **Г.Ф. Борунов. Красный трактор**. 1980. Холст, масло. 195 × 205. Государственный художественный музей Алтайского края

к крестьянскому труду, видел, что силы, которые они отдают родной земле, абсолютно бескорыстны. В рамках коллективизации, в соответствии с декретом «О едином тракторном хозяйстве», с целью совершенствования производительности в села доставлялись тракторы. Первый из них прибыл на Алтай в 1922 году по указанию В.И. Ленина. По железной дороге он был доставлен в Славгород, откуда уже своим ходом отправился в коммуну «Свобода» Родинского района. В конце 1920-х в селах начинают создаваться МТС — машинно-тракторные станции для выпуска «железных коней», обеспечения квалифицированного технического обслуживания техники. Помимо очевидных преимуществ нововведений (облегчения крестьянского труда, увеличения урожая), механизация способствовала и росту кадров: благодаря тому, что на МТС действовали обучающие курсы, ежегодно колхозы прирастали новыми механизаторами. Начиналась новая страница истории страны.

Появление первых тракторов в селах было явлением уникальным, сопоставимым по силе впечатления с полетом в космос. Широкую палитру эмоций, возникавшую в сердцах людей, без прикрас отражает в работе «Красный трактор» Г.Ф. Борунов: от задумчивости, тревожности, скепсиса и недоверия большинства персонажей, наиболее ярко выраженных в мимике и жестах героев первого плана, до удивления и радостного

8. **Г.Ф. Борунов. Эскиз к картине «Красный трактор»**.
1976.
Бумага, сепия, пастель.
25 × 31.
Архив семьи
Г.Ф. Борунова.
Фото: В.А. Борунова

9. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Красный трактор»**.
1980.
Бумага, уголь.
43 × 55.
Архив семьи
Г.Ф. Борунова.
Фото: В.А. Борунова









10. **Г.Ф. Борунов. Кольцов Саша. Рисунок к картине «Красный трактор»**. 1979. Бумага, карандаш. 52,5 × 39,8. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

11. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Красный трактор»**. 1979. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

приветствия «чуда техники», считываемого лишь с одного образа — крестьянина на дальнем плане полотна, поднявшего руку вверх. На дальнем плане в поле зрения попадает и крестьянин, вспахивающий землю с использованием привычной лошадиной силы, взгляд которого тем не менее устремлен в сторону инновационного устройства.

На основании эскизов и рисунков к картине «Красный трактор», хранящихся в собрании семьи художника, можно сделать некоторые выводы о поиске Г.Ф. Боруновым композиционного решения произведения. Наиболее ранний эскиз к картине датирован 1976 годом (ил. 8). Основная композиционная схема здесь сохранена, присутствуют ключевые фигуры переднего плана, красный трактор по центру, мужская фигура, управляющая конной повозкой, на втором плане и поля с высокой линией горизонта на третьем плане. С финальным вариантом картины эскиз различается расположением нескольких фигур первого плана: в эскизе присутствует мужская фигура в голубой рубашке справа (рядом с будущей фигурой Павла Исаева), а также две мужские фигуры, стоящие за трактором (в финальном варианте они отсутствуют). Интересно, что аналогичная композиция наблюдается и в более позднем рисунке 1980 года (ил. 9). Также художник размышляет над компоновкой фигур слева, которые в эскизе даны совсем нечетко. В рисунках 1979 года Г.Ф. Борунов занимается разработкой образа В.И. Вельдяйкина, который он пишет с Александра Кольцова (ил. 10, 11). В обоих случаях художник работает над изображением правой руки героя, указывающей в финальном варианте картины на одну из деталей трактора.

Драматизм общего настроения картины подчеркивается колористическим решением, в котором преобладают красные, багровые, коричневые тона. Красному цвету трактора, занимающему бóльшую часть картины, вторят багровые полосы земли, борозды, уходящие далеко в сторону линии горизонта. Красный у Г.Ф. Борунова может выступать как цветом земли, так и символом жертвенности, трагедии. Это произведение повествует об одном из наиболее драматичных периодов истории новой страны. Такие же багровые борозды создают рельеф на рубахе одного из центральных персонажей слева, держащего в руке фуражку, что словно является отсылкой к крепкой





12. **Г.Ф. Борунов. Иван Ползунов**. 1973. Холст, масло. Музей истории развития горного производства имени Акинфия Демидова, г. Змеиногорск

13. **Г.Ф. Борунов. Иван Ползунов**. 1982. Холст, масло. Собрание семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

связи человека с землей. Серые клубы пара, исходящие из трактора, придают работе динамику, подчеркивая, что перед нами — грохочущая заведенная машина, достижение технической мысли, новшество, символизирующее собой новый виток привычной жизни села.

В советской реалистической живописи тема коллективизации и сюжеты, отражающие процесс механизации села, являлись достаточно широко распространенными. Произведения зачастую передавали позитивное настроение изображаемого события, были написаны в светлых мажорных тонах, а на лицах главных героев нередко можно было наблюдать радостные эмоции. Г.Ф. Борунов, взяв за основу этот же сюжет, пишет не просто историческое событие: он выводит на центральное место человеческую жизнь, жизнь многих людей, своих земляков, их характеры, дела, судьбы.

Анализ картины Г.Ф. Борунова «Иван Ползунов»

С уходом из жизни М.Г. Кольцова в 1981 году Г.Ф. Борунов переживает один из драматичных моментов своей жизни, повлиявших на его дальнейший творческий вектор. Событие побуждает его к развитию исторической тематики: творческие поиски живописца теперь обращены вглубь истории, направлены на осознание истоков народного характера.

«Кольцовский» тип личности Г.Ф. Борунов продолжает в произведении «Иван Ползунов». Л.Г. Красноцветова отмечает: «Исторического героя и нашего современника объединяет земная сила характера русского человека, заставляющая его и в трагические минуты жизни, не думая о смерти, “бороться и искать”» [29, с. 92].

Примечательно, что существует несколько вариантов картины «Иван Ползунов». Известно, что над образом великого изобретателя Г.Ф. Борунов работал более десяти лет, а первые разработки образа датируются еще началом 1970-х годов. К этому времени относится большинство рисунков к картине, а также первый ее завершенный вариант 1973 года, хранящийся в Музее истории развития горного производства имени Акинфия Демидова в Змеиногорске (ил. 12). Вариант картины 1982 года находится в собрании семьи художника (ил. 13). В фондах Государственного художественного музея Алтайского края хранится вариант картины «Иван Ползунов», созданный в 1987 году (ил. 14). Еще один вариант полотна, наиболее поздний, созданный в 1996 году, находится в Алтайском государственном техническом университете имени И.И. Ползунова (ил. 15).

Все четыре варианта картины объединены одним сюжетом: Г.Ф. Борунов изображает выдающегося русского изобретателя, «великого механикуса» Ивана Ивановича Ползунова (1729–1766) в последние месяцы или дни его жизни. Разработка проекта первого в России парового двигателя, предназначавшегося для Барнаульского сереброплавильного завода с целью подачи воздуха в печь, где плавили металл, требовала от Ползунова немалого количества умственных и физических сил. Длительное нервное напряжение истощило организм изобретателя, и, подхватив



14. **Г.Ф. Борунов. Иван Ползунов**.
1987.
Холст, масло.
102,8 × 137,4.
Государственный художественный музей Алтайского края



15. **Г.Ф. Борунов. Иван Ползунов. Вариант к 230-летию создания первого парового двигателя**.
1996.
Холст, масло.
105 × 119.
Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова

чахотку, он скончался в возрасте 38 лет, незадолго до пробного запуска придуманного им механизма. Предвидя свой скорый уход из жизни, Ползунов спешил воплотить в жизнь свой проект.

Образ И.И. Ползунова, как и М.Г. Кольцова, является одним из наиболее сильных в творчестве Г.Ф. Борунова, и объединяющим началом между ними, людьми, жившими с разницей в 200 лет, становится самоотверженный, неустанный труд на благо людей. Все мысли инженера И.И. Ползунова были заняты изучением науки, созданием чертежей парового двигателя, разработкой конструкторских решений, он всецело был погружен в сложнейшую работу по созданию прогрессивного устройства, которое могло бы усовершенствовать промышленность в России. Эта же черта проявилась спустя два века в председателе колхоза М.Г. Кольцове. Уже на закате жизни, будучи смещенным с хозяйственных постов, выполняя обязанности председателя сельского совета в Новообинцево, он вспоминал: «Ведь в Барановке и днем, и ночью, проснись, всё в голове колхозные дела были — как то, как другое сделать» [18, с. 77]. Г.Ф. Борунов мастерски выявляет в образах Ползунова и Кольцова общую нравственную взаимосвязь, присущую их типу людей,— особое отношение к труду и земле, стремление к технологическим усовершенствованиям, преданность своим людям, Родине, верность слову и делу.

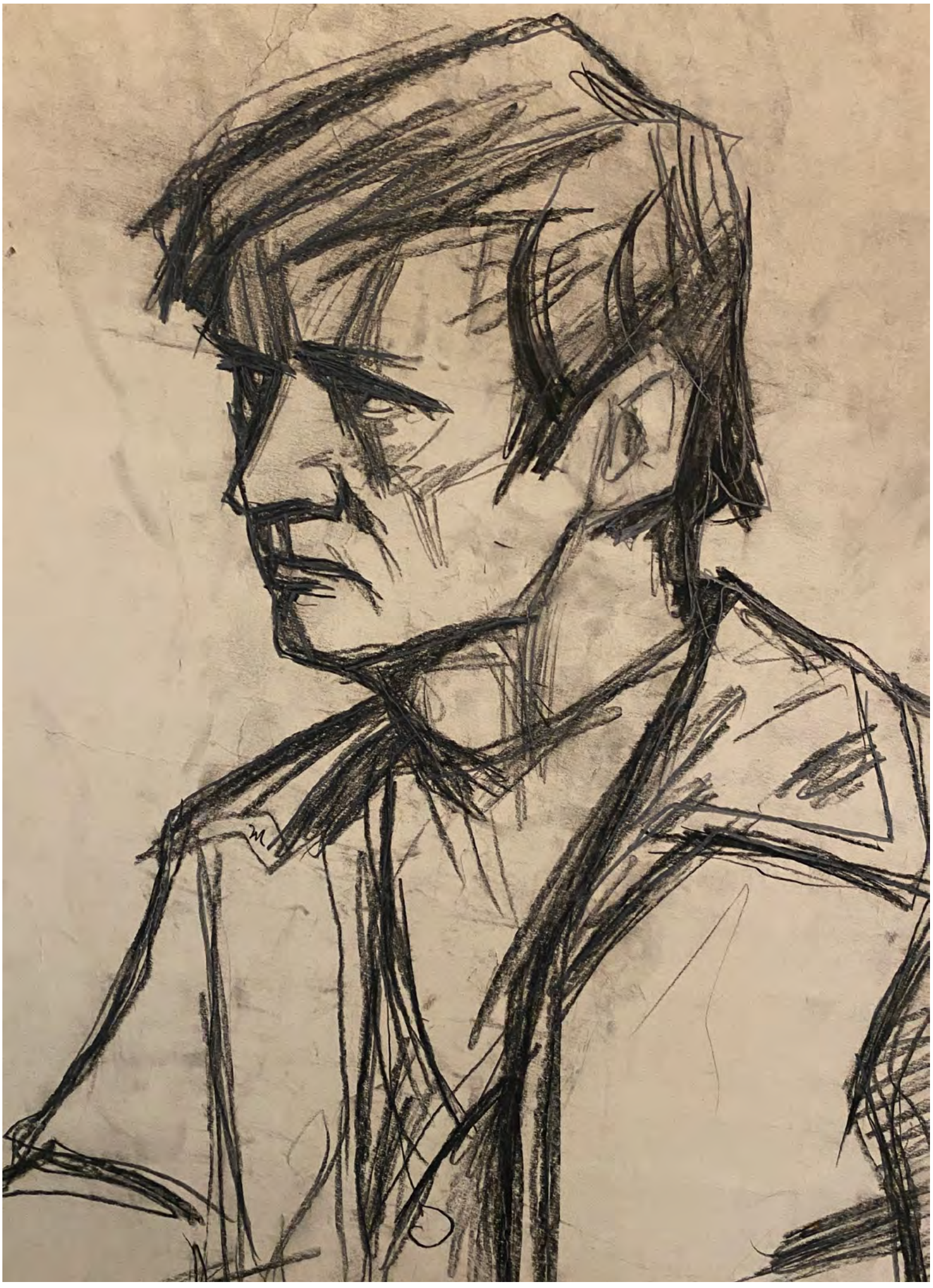
Несмотря на общую визуальную концепцию всех четырех известных вариантов картины, каждый из них имеет свои особенности. Подробный анализ варианта картины 1982 года содержится в диссертационном исследовании Е.А. Мушниковой [13]. В настоящей статье проанализируем вариант произведения «Иван Ползунов» 1987 года из собрания ГХМАК (ил. 14). Исторический портрет был приобретен музеем у Г.Ф. Борунова в 1988 году. Как и в остальных вариантах, несмотря на лаконичность сюжета, общее настроение картины драматично. В полумраке в правой части картины — фигура И.И. Ползунова. Он сидит на стуле, двумя руками упершись в ноги и наклонив корпус немного вперед, что придает образу устремленную динамичность: кажется, что инженер вот-вот встанет, только что поймав какую-то неуловимую для зрителя важную мысль, касающуюся механизма, и попытается воплотить ее в жизнь. Возможно, прямо сейчас ему пришла мысль по доработке детали, и важно успеть осуществить это. В правой руке у него — лист с чертежами, еще два листа лежат перед изобретателем на полу. Позади И.И. Ползунова стоит стол (который в остальных трех вариантах картины изображен перед главным героем) с подсвечником на нем. Из трех свечей горит лишь одна. В данном случае свеча выступает не столько источником освещения, сколько символом того важного, необходимого, что еще удерживает Ползунова в нашем мире,— мысли о долгожданном самостоятельном запуске парового двигателя, о том, чтобы своими глазами увидеть то влияние, которое окажет изобретение на жизнь людей. Примечательно, что в остальных вариантах картины подсвечник изображен с тремя полностью потухшими свечами. В левой части картины рядом с И.И. Ползуновым — мощная паровая машина с двумя цилиндрами и колесом. Единственным источником света, дающим рассмотреть помещение, в котором сидит изобретатель, оказывается луч, идущий с правой верхней стороны картины, вероятно от совсем небольшого окна: отражаясь от медной блестящей поверхности основания паровой машины, он падает на деревянный пол, освещая собой небольшой участок под столом.

В силу того, что изображений или описаний внешности И.И. Ползунова не сохранилось, каждый художник, воплощая в своем произведении образ гениального инженера, основывался на субъективных представлениях и историческом контексте. «Великий механикус» Г.Ф. Борунова — серьезный, собранный, сосредоточенный, строгий к себе, человек большой внутренней силы. «В сжатом рте, лихорадочном взгляде, нервных пальцах — сгусток мысли и воли»[13]. Вместе с тем на его лице заметен отпечаток изматывающей усталости, вмешавшейся в планы болезни и тяжелых бессонных ночей (ил. 16).

Г.Ф. Борунов оставил письменные воспоминания о работе над картиной. Много размышляя о прошлом родного Павловска, Алтая, вспоминая свои детские впечатления о постройках павловского сереброплавильного завода, художник решается на создание портретного образа изобретателя. Основой внешнего облика боруновского И.И. Ползунова стали общеизвестные сведения о месте его рождения — Урал, о происхождении — сын солдата петровского-екатерининского времени, высокий чин шихтмейстера, полученный за высокие результаты его труда, отягощенность организма болезнью — всё это дало основания для изображения И.И. Ползунова высоким, стройным, в красивом камзоле екатерининского времени, вместе с тем уставшим, напряженным и глубоко одержимым идеей.

Известно, что для произведений с образом И.И. Ползунова Г.Ф. Борунову в разное время позировали разные люди. Первые рисунки создавались им со многих барнаульцев. Одним из наиболее близких к представлению художника о великом изобретателе оказался Александр Александрович Калашников — родной брат Лентины Александровны Боруновой, супруги живописца, который

[13] Гракова О. Какое наслаждение – уважать человека // Молодежь Алтая. 1979. 2 февраля. С. 3.



16. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Иван Ползунов»**. 1974. Бумага, картон, уголь. 43,5 × 33. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова



17. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Иван Ползунов»**. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова



18. **Г.Ф. Борунов. Рисунок к картине «Иван Ползунов»**. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: В.А. Борунова

в то время был «очень больным после службы в армии пограничником на Памире» [30, с. 34]. Образ И.И. Ползунова был пересмотрен художником в 1980 году, после случайной встречи со студентом Алтайского государственного технического университета имени И.И. Ползунова Владимиром Ванюшевым: «Смотрю, на площади напротив кинотеатра “Россия” идет навстречу мне настоящий Ползунов, каким я его себе представлял. Идет, отмеривает шаги чуть не по сажени своими длинными ногами. Ну Ползунов — да и всё тут» [30, с. 34].

В диссертационном исследовании Е.А. Мушниковой [13] содержится анализ композиции картины, основанный на наиболее ранних рисунках Г.Ф. Борунова, датированных 1970 годом, когда художник определялся с расположением фигуры И.И. Ползунова, решал, будет ли он изображен стоя или сидя, в ночной рубахе или камзоле, в лунном свете ночью или ранним утром, когда сквозь окно робко пробивается первый луч солнца. На примере некоторых рисунков из архива семьи художника, датированных уже 1974 годом, можно наблюдать, как Г.Ф. Борунов, определившись с сидячей позой главного героя, пробует писать его фигуру в профиль и в три четверти, с наклоном корпуса вперед или в сидя прямо, а также ведет поиск наиболее гармоничного расположения его рук: с напряженным упором левой руки в левую ногу или спокойно лежащей на левой ноге; с правой рукой, расслабленно положенной на стол или вновь с упором в ногу (ил. 17, 18). Вероятно, к единому решению художник не приходит, ведь все варианты по-своему выразительны. В 1982 году он создает вариант картины, где правая рука И.И. Ползунова лежит на столе, а левая дана с упором в ногу (ил. 13). В варианте картины 1987 года обе руки написаны с упором в ноги (ил. 14).

Колористическое решение картины вторит напряженному духовному состоянию И.И. Ползунова: Г.Ф. Борунов погружает зрителя в полумрак помещения, где находится изобретатель, используя темные тона коричневого, бордового, серого. Едва ли можно рассмотреть интерьеры комнаты, однако художник и не ставит перед собой такой задачи. Наиболее важный смысл здесь сосредоточен в общей атмосфере происходящего: идет не просто создание нового механизма — на наших глазах творится история России. Используя

желто-золотистые, оранжевые тона, художник подсвечивает медную конструкцию паровой машины, на которую падает луч света, а также выделяет золотую оторочку зеленоватого кафтана И.И. Ползунова с бордовыми деталями на манжетах и воротнике. «Внутренний конфликт заключен уже в противоборстве напряженного синего цвета с теплой медью. Ни странная неуклюжая машина, ни полумрак подвала, скупо освещенного свечой, ни екатерининский кафтан, в который облачен герой, не создают ощутимого временного пространства между картиной и зрителем. Герой устремлен не в прошлое, а в будущее»[14],— пишет О. Гракова.

Заключение

Во всех трех рассмотренных произведениях Г.Ф. Борунова — «Председатель. Колхозная осень», «Красный трактор» и «Иван Ползунов»,— созданных в период творческой зрелости художника, проявляется сложившийся творческий метод живописца, основанный на лучших традициях, воспринятых им во время учебы в Академии художеств в мастерской Б.В. Иогансона. Несмотря на то что эти работы разные по своему содержанию: композиционный портрет, сюжетная композиция и исторический образ, в них отчетливо прослеживается развитое чувство целого, присущее Г.Ф. Борунову. Этот навык — один из ключевых, чему учил своих студентов Б.В. Иогансон. «Постановка» глаза для художника, по его мнению, была столь же важной, как и «постановка» голоса для певца,— цельность видения происходящего дает художнику возможность наиболее точной передачи основного мотива, что, в свою очередь, дает остальным деталям обрести свое место на холсте, придав произведению завершенность.

В Академии художеств Г.Ф. Боруновым было усвоено наставление Б.В. Иогансона о силе воздействия произведения мастера на зрителя. В картинах Г.Ф. Борунова данная сила была выражена в том, что всё отображенное им на полотнах он пропускал через себя, через свое сердце. Творчество Борунова основано на лучших традициях русской художественной школы, основанной на мастерстве, гражданственности, искренности к своему делу.

Произведения Г.Ф. Борунова честно служат истине, добру и красоте. Многожанровые по форме картины художника по своей сути являются историческими, будь то портрет, пейзаж или событийное полотно. В картинах Г.Ф. Борунова отражена история Алтайского края, по большей части села, в различные, подчас тяжелые, переломные годы XX века. Силой своего таланта живописцу удалось создать общественно значимые произведения, придав им значение и образную мощь монументального искусства, сохранив при этом высокохудожественную силу станковой картины. Г.Ф. Борунову оказалось под силу увидеть, понять и осознать время, в котором ему довелось жить, рассмотреть то, что было близко его духу, внутреннему строю. И всё это нашло отражение в его творчестве, а значит, стало его убеждением.

[14] Гракова О. Указ. соч.

Список источников

1. Борунова В.А. Женские образы в творчестве Г.Ф. Борунова // XIV Сибирские искусствоведческие чтения «От эпохи зональных выставок “Сибирь социалистическая” к межрегиональным художественным выставкам “Сибирь” новейшей истории» в рамках Межрегиональной художественной выставки «Сибирь – XIII» : мат-лы науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2023. С. 89–92.
2. Борунова В.А. Лирические образы Г.Ф. Борунова на примере экспозиции выставки «Неизвестный Борунов», посвященной 95-летию художника // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / сост. Л.В. Корникова, отв. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2023. С. 25–34.
3. Борунова В.А. Популяризация села Павловск в контексте сохранения творческого наследия Г.Ф. Борунова // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / редкол.: М.Ю. Шишин, Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 217–224.
4. Борунова В.А. Специфика колорита в системе художественно-выразительных средств Г.Ф. Борунова // IX искусствоведческие Снитковские чтения : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: БП, 2022. С. 26–31.

5. Борунова В.А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа // Искусство Евразии. 2022. № 4 (27). С. 40–57. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.003.
6. Дариус Е.И. Алтайская земля и ее труженики в творчестве заслуженного художника России Г.Ф. Борунова // Алтай в литературе, кинематографе и изобразительном искусстве. Барнаул: Государственный художественный музей Алтайского края, 2017. С. 68–73.
7. Дариус Е.И., Шишин М.Ю. Геннадий Борунов: жизнь, творчество, эпоха // Искусство Евразии. 2018. № 1 (8). С. 106–115. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.011.
8. Красноцветова Л.Г. Некоторые особенности образной системы произведений Г.Ф. Борунова // Материалы научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Г.И. Гуркина / отв. ред. А.С. Суразаков. Барнаул: [б. и.], 1996. С. 69–72.
9. Мушникова Е.А. Мотив «дома» в творчестве художника Г.Ф. Борунова // Пятые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / науч. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2014. С. 134–139.
10. Мушникова Е.А. Особенности графического искусства Г.Ф. Борунова // Вестник алтайской науки. 2013. № 2-2. С. 86–89.
11. Мушникова Е.А. Пейзажное творчество алтайского живописца Г.Ф. Борунова // XI Сибирские искусствоведческие чтения «Сибирский пейзаж: от топа к типу, от мотива к художественному образу» : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / сост. В.Ф. Чирков. Красноярск: Поликор, 2018. С. 106–108.
12. Мушникова Е.А. Специфика проявления «сурового стиля» в Сибирском искусстве (на примере творчества Г.Ф. Борунова) // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 331–335.
13. Мушникова Е.А. Творческий метод Г.Ф. Борунова: специфика и факторы становления : дис. канд. искусствоведения. Барнаул, 2013. 229 с.
14. Мушникова Е.А. Творческое наследие алтайского художника Геннадия Фёдоровича Борунова // Искусство Евразии. 2017. № 1 (4). С. 69–79. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004.
15. Мушникова Е.А. Тема православия в творчестве Г.Ф. Борунова. Анализ произведения «Павловские иконописцы» // Grand Altai Research & Education. 2015. № 1. С. 41–45.
16. Снитко Л.И. Г.Ф. Борунов // Изобразительное искусство Алтая : сб. очерков / сост. Л.И. Снитко. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1977. С. 46–49.
17. Степанская Т.М. Драматические мотивы в живописи художников Алтая второй половины XX века // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2 (33). С. 329–331.
18. Шишин М.Ю. Жизнь и живопись Геннадия Борунова. Барнаул: Алтапресс, 2008. 140 с.
19. Шишин М.Ю. Социальный заказ в искусстве: содержательный потенциал и методологические подходы к его раскрытию на примере творчества художника Г.Ф. Борунова // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 138–141.
20. Шишин М.Ю., Мушникова Е.А. Мотив дома в творчестве Г.Ф. Борунова: иконологический подход (на примере произведений из собрания государственного художественного музея Алтайского края) // Коллекция в коллекции : сб. мат-лов науч.-практ. конф. Кемерово: ИНТ, 2015. С. 165–176.
21. Шишин М.Ю., Мушникова Е.А. Опыт иконологического анализа произведений Г.Ф. Борунова // Вестник алтайской науки. 2011. № 1. С. 65–70.
22. Шишин М.Ю., Мушникова Е.А. Теоретико-искусствоведческие подходы к анализу произведений Г.Ф. Борунова // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 3 (34). С. 243–245.
23. Грачёва С.М. Жанровые особенности Петербургского академического изобразительного искусства второй половины XX века // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2023. С. 13–24.
24. Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1959. 248 с.
25. Левитин А.П. Человек щедрой души. Воспоминания о ленинградском художнике-педагоге Александре Дмитриевиче Зайцеве // Художник. 1984. № 3. URL: https://sovjiv.ru/news/1096 (дата обращения: 18.07.2024).
26. Произведения Г.Ф. Борунова в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края : каталог-альбом / сост.: Е.И. Дариус, А.В. Федотов, науч. ред. Л.Г. Красноцветова-Тоцкая. Барнаул: Алтайский дом печати, 2008. 80 с.
27. Геннадий Фёдорович Борунов, заслуженный художник РСФСР. Живопись. Графика / сост. М.В. Леванидова; вступ. ст. Ю.Н. Сорокина. М.: Советский художник, 1986. 30 с., ил.

28. Дариус Е.И., Федотов А.В. Художественное наследие Г.Ф. Борунова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / редколл.: М.Ю. Шишин, Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2019. С. 27–34.
29. Красноцветова Л.Г. Современная Алтайская живопись // Искусство Алтая в Краевом музее изобразительных и прикладных искусств / авт.-сост. И.К. Галкина. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. С. 79–103.
30. Борунов Г.Ф. О работе над картиной «Иван Ползунов» // Ползуновские чтения 1991 года / ред. А.Д. Сергеев. Павловск: Алтайское отделение Советского фонда культуры, 1991. С. 31–34.

References

1. Borunova, V.A. (2023) ‘Female images in the works of G.F. Borunov’, in Tsareva, N.S. (ed.) *14th Siberian art readings “From the era of zonal exhibitions “Socialist Siberia” to interregional art exhibitions “Siberia” of recent history” in the framework of the Interregional art exhibition “Siberia – 13th”.* Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 89–92. (In Russ.)
2. Borunova, V.A. (2023) ‘Lyrical images of G.F. Borunov on the example of the exposition of the exhibition “Unknown Borunov” dedicated to the 95th anniversary of the artist’, in Tsareva, N.S. (ed.) *The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Soloviev Publ., pp. 25–34. (In Russ.)
3. Borunova, V.A. (2021) ‘Popularization of the village of Pavlovsk in the context of preserving the creative heritage of G.F. Borunov’, in Shishin, M.Yu., Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Soloviev Publ., pp. 217–224. (In Russ.)
4. Borunova, V.A. (2022) ‘Specificity of color in the system of artistic and expressive means of G.F. Borunov’, in Tsareva, N.S. (ed.) *9th Art History Snitkov readings* [Conference proceedings]. Barnaul: BP Publ., pp. 26–31. (In Russ.)
5. Borunova, V.A. (2022) ‘Theoretical and methodological approaches to the study of “severe style” and its manifestation in the works of Siberian artists on the example of a landscape’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 40–57. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.003. (In Russ.)
6. Darius, E.I. (2017) ‘Altai land and its workers in the works of Honored Artist of Russia G.F. Borunov’, in *Altai in literature, cinematography and fine arts.* Barnaul: Altai State Art Museum, pp. 68–73. (In Russ.)
7. Darius, E.I. and Shishin, M.Y. (2018) ‘Gennady Borunov: life, creativity, epoch’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 106–115. https://doi.org/10.25712/10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.011. (In Russ.)
8. Krasnotsvetova, L.G. (1996) ‘Some features of the figurative system of the works of G.F. Borunov’, in Surazakov, A.S. (ed.) *Proceedings of the scientific conference dedicated to the 125th anniversary of the birth of G.I. Gurkin.* Barnaul: s. n., pp. 69–72. (In Russ.)
9. Mushnikova, E.A. (2014) ‘The motif of home in the works of the artist G.F. Borunov’, in Tsareva, N.S. (ed.) *The Fifth Art Criticism Snitkov Readings* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 134–139. (In Russ.)
10. Mushnikova, E.A. (2013) ‘Features of graphic art of G.F. Borunov’, in *Vestnik altayskoy nauki = Bulletin of Altai Science,* (2-2), p. 86–89. (In Russ.)
11. Mushnikova, E.A. (2018) ‘Landscape art of the Altai painter G.F. Borunov’, in Chirkov, V.F. (comp.), Shishin, M.Yu. (ed.) *All-Russian scientific-practical conference 11th Siberian art history readings “Siberian landscape: from top to type, from motive to artistic image”* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Polikor, pp. 106–108. (In Russ.)
12. Mushnikova, E.A. (2011) ‘Specifics of the manifestation of the “Severe style” in Siberian art (based on the work of G.F. Borunov)’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = World of science, culture, education,* (1), pp. 331–335. (In Russ.)
13. Mushnikova, E.A. (2013) *Creative method of G.F. Borunov: specificity and factors of formation.* Cand. Art Sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
14. Mushnikova, E.A. (2017) ‘The creative heritage of the Altai artist Gennady Fedorovich Borunov’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 69–79. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004. (In Russ.)
15. Mushnikova, E.A. (2015) ‘The theme of Orthodoxy in the works of G.F. Borunov. Analysis of the work “Pavlovsk icon painters”’, *Grand Altai Research & Education,* (1), pp. 41–45. (In Russ.)

16. Snitko, L.I. (1977) ‘G.F. Borunov’, in Snitko, L.I. (comp.) *Fine Art of Altai: collection of essays.* Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatelstvo, pp. 46–49. (In Russ.)
17. Stepanskaya, T.M. (2012) ‘Dramatic motifs in the painting of Altai artists of the second half of the 20th century’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = World of science, culture, education,* (2), pp. 329–331. (In Russ.)
18. Shishin, M.Yu. (2008) *Life and painting of Gennady Borunov.* Barnaul: Altapress. (In Russ.)
19. Shishin, M.Yu. (2018) ‘Social order in art: content potential and methodological approaches to its disclosure by the example of the artist G.D. Borunov’s creativity’, *Manuscript*, (5), pp. 138–141. (In Russ.)
20. Shishin, M.Yu. and Mushnikova, E.A. (2015) ‘The motif of the home in the works of G.F. Borunov: an iconological approach (based on works from the collection of the Altai State Art Museum)’, in *Collection in collection* [Conference proceedings]. Kemerovo: INT Publ., pp. 165–176. (In Russ.)
21. Shishin, M.Yu. and Mushnikova, E.A. (2011) ‘Experience of iconological analysis of works by G.F. Borunov’, *Vestnik altayskoy nauki = Bulletin of Altai Science,* (1), pp. 65–70. (In Russ.)
22. Shishin, M.Yu. and Mushnikova, E.A. (2012) ‘Theoretical and art-historical approaches to the analysis of G.F. Borunov’s works’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = World of science, culture, education,* (3), pp. 243–245. (In Russ.)
23. Gracheva, S.M. (2023) ‘Genre features of the St. Petersburg academic fine art of the second half of the twentieth century’, in Tsareva, N.S. (ed.) *The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Solovyov Publ., pp. 13–24. (In Russ.)
24. Ioganson, B.V. (1959) *To young artists about painting.* Moscow: USSR Academy of Arts. (In Russ.)
25. Levitin, A.P. (1984) ‘A Man of generous soul. Memories of the Leningrad artist and teacher Alexander Dmitrievich Zaitsev’, *Khudozhnik = Artist,* (3). Available from: https://sovjiv.ru/news/1096 (Accessed: 18.07.2024). (In Russ.)
26. Darius, E.I. and Fedotov, A.V. (comps.), Krasnotsvetova-Totskaya, L.G. (ed.) (2008) *Works by G. F. Borunov in the collection of the Altai State Art Museum.* Barnaul: Altayskiy dom pechati. (In Russ.)
27. Levanidova, M.V. (comp.) (1986) *Gennady Fedorovich Borunov, Honored Artist of the RSFSR. Painting. Graphics.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
28. Darius, E.I. and Fedotov, A.V. (2019) ‘Artistic heritage of G.F. Borunov in the collection of the Altai State Art Museum’, in Shishin, M.Yu., Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 27–34. (In Russ.)
29. Krasnotsvetova, L.G. (1989) ‘Contemporary Altai painting’, in Galkina, I.K. (comp.) *Altai art in the Regional Museum of Fine and Applied Arts.* Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatelstvo, pp. 79–103. (In Russ.)
30. Borunov, G.F. (1991) ‘On the work on the painting “Ivan Polzunov”’, in Sergeev, A.D. (ed.) *Polzunov readings of 1991* [Conference proceedings]. Pavlovsk: Altai branch of the Soviet Cultural Foundation, pp. 31–34. (In Russ.)

Информация об авторе

Борунова Виктория Александровна, заведующая сектором информационных технологий, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул; искусствовед-стажер, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация, borunovavictoria@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 4567-8603.

Information about the author

Victoria Aleksandrovna Borunova, Head of the information technology sector, Altai State Art Museum, Barnaul; Art critic-trainee, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk “Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk”, Krasnoyarsk, Russian Federation, borunovavictoria@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 4567-8603.

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

Статья поступила в редакцию 02.12.2024; одобрена после рецензирования 17.12.2024; принята к публикации 19.12.2024.
The article was received by the editorial board on 02 December 2024; approved after reviewing on 17 December 2024; accepted for publication on 19 December 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 242–265. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 242–265. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036:75(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.015

Образы Монголии в советской живописи второй половины XX века (по материалам собрания Национальной галереи искусства, Улан-Батор)





Бямбажавын Сарантуяа

Монгольский национальный исторический музей, Улан-Батор, Монголия
zaa_saraa@yahoo.com

Яйленко Евгений Валерьевич

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 5114-6252

Аннотация. В статье рассматриваются произведения советских художников, посвященные Монголии и ныне хранящиеся в отдельном фонде Национальной художественной галереи Монголии в Улан-Баторе (в общей сложности более ста работ). В числе тех, кто трудился над их выполнением, были как малоизвестные ныне художники, так и крупные мастера советской школы живописи (Ф.С. Торхов, А.В. Казанский, Ю.А. Походаев, Д.-Н.Д. Дугаров). Рассматриваемый в статье изобразительный материал до сих пор не был известен специалистам и впервые вводится в научный оборот. На примере искусствоведческого анализа произведений, принадлежащих к жанрам портрета и пейзажа, а также бытовых сцен, сделана попытка выявить некоторые общие закономерности художественного творчества, влиявшие на формирование образа Монголии в советской живописи последней трети XX века. Особое место уделено рассмотрению вопроса о том, как знакомство с произведениями монгольских художников отразилось на отборе жизненных впечатлений и способов их изобразительной репрезентации.

Ключевые слова: изобразительное искусство Советского Союза, искусство XX века, Монголия, творческая командировка, жанры живописи, Ф.С. Торхов, А.В. Казанский, Д.-Н.Д. Дугаров

Для цитирования: Сарантуяа Б., Яйленко Е.В. Образы Монголии в советской живописи второй половины XX века (по материалам собрания Национальной галереи искусства, Улан-Батор) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 242–265. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1140.

© Сарантуяа Б., Яйленко Е.В., 2024

Original article

Images of Mongolia in Soviet painting of the second half of the 20th century (based on the collection of the National Gallery of Art, Ulaanbaatar)

Byambajav Sarantuya

National Museum of Mongolian History, Ulaanbaatar, Mongolia
zaa_saraa@yahoo.com

Evgeniy V. Yaylenko

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia
eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 5114-6252

Abstract. The article is devoted to the research of artworks by Soviet artists dedicated to Mongolia and now kept in a separate fund of the National Art Gallery of Mongolia in Ulaanbaatar (in total, more than one hundred pieces). The artists who worked on these pieces included both lesser-known figures and prominent members of the Soviet school of painting, such as F.S. Torkhov, A.V. Kazansky, Y.A. Pokhodaev, and D.-N.D. Dugarov. The artistic material considered in this article has not yet been known to specialists and is being for the first time introduced into scientific discourse. This article employs an art historical analysis of works belonging to the genres of portraiture, landscape, and domestic scenes to identify general patterns of artistic creativity that influenced the formation of the image of Mongolia in Soviet painting during the latter third of the 20th century. Special attention is given to the question of how acquaintance with works of different Mongolian artists influenced the perception of everyday life and ways of the pictorial representation of visual experience.
Keywords: fine art of the Soviet Union, 20th century fine art, Mongolia, creative trip, genres of painting, F.S. Torhov, A.V. Kazansky, D.-N. Dugarov

For citation: Sarantuya, B. and Yaylenko, E.V. (2024) 'Images of Mongolia in Soviet painting of the second half of the 20th century (based on the collection of the National Gallery of Art, Ulaanbaatar)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 242–265. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.015.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1140. (In Russ.)

Введение

Интенсивные творческие контакты с художественной школой СССР и советскими мастерами сыграли очень важную роль в развитии монгольского изобразительного искусства XX столетия. После победы Народной революции 1921 года и образования Монгольской Народной Республики (1924) прочные контакты с Советским Союзом установились в разных сферах деятельности, и область художественного творчества не составила исключения. Формы их поддержания могли быть различными, варьируясь в широком диапазоне (стажировки, творческие командировки), причем взаимное тяготение обеих наций никогда не носило односторонний характер, поскольку русские художники также приезжали в нашу страну, порой надолго, чтобы плодотворно трудиться. Первым из них был, как известно, Н.К. Рерих, который провел в Монголии более полугода в 1926–1927 годах, напряженно работая и одновременно глубоко вникая в жизненный быт монголов, прежде ему неведомый, но таивший немало интереснейших

открытий [1; 2]. За ним последовали другие мастера (Н.И. Бельский, В.И. Шаршун), вокруг которых постепенно формировалось окружение из молодых монголов, впоследствии составивших первое поколение отечественной художественной школы Нового времени. Самым известным из гостей был театральный художник и одаренный рисовальщик К.И. Померанцев (1884–1945), коллектив монгольских учеников которого составили одареннейшие живописцы и ваятели (Л. Гаваа, О. Цэвэгжав, Д. Чойдог, Н. Жамбаа). Контакты между обеими школами стали протекать в еще более интенсивном режиме после того, как в соответствии с межправительственными соглашениями в Советский Союз начали направлять монгольских студентов для получения художественного образования (в основном в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова).

Сближение с советским искусством сыграло важную роль в приобщении монгольской художественной традиции к новым направлениям и стилям, в первую очередь посодействовав утверждению принципов станковой живописи, прежде неведомых на местной почве. Однако было бы неприемлемым говорить о тотальной зависимости монголов от уроков, полученных в аудиториях Москвы и Ленинграда. У темы советско-монгольских художественных связей существуют разные грани, что побуждает рассматривать их под разными углами зрения. Ныне, с высоты нашего знания о монгольском искусстве XX века, представляется неприемлемым тезис о том, что оно было целиком «создано» русскими художниками[1]. Высказываниями подобного рода не только игнорируется этнокультурная специфика нашей страны. Оно представляется глубоко ошибочным еще и оттого, что противоречит очевидным фактам, анализ которых побуждает к более дифференцированному подходу к теме влияния одной художественной школы на другую, а вернее, как мы постараемся показать, взаимовлияния.

Дело тут заключается отнюдь не только в том, что изобразительное искусство Монгольской Народной Республики, уже в середине 1960-х годов пребывавшее на высоком профессиональном уровне, было хорошо известно в Советском Союзе, экспонировалось на многочисленных вернисажах и вызывало заинтересованный отклик у русских художников. При ретроспективном взгляде можно без особого труда уловить и встречное движение, вектор которого был направлен непосредственно в Монголию. Со второй половины 1950-х годов, когда в художнический обиход начала постепенно входить практика творческих командировок, многие советские мастера отправлялись в нашу страну, чтобы работать здесь. Как следствие, образы Монголии, ее природы и удивительно-неповторимого быта всё прочнее утверждались в советском искусстве. Однако было бы непростительной ошибкой говорить об исключительно описательном, этнографическом подходе, ограничивающемся поверхностным фиксированием ярких примет *couleur locale*. По нашему мнению, специфическая практика «открытия» Монголии русским искусством заключалась в том, что *жизненные* впечатления от нашей страны на разных стадиях творческого процесса неизменно сопоставлялись с *эстетическими* впечатлениями, вынесенными из произведений монгольской школы, которые, в свою очередь, служили для приезжих своего рода эстетическим фильтром. Если прибегнуть к метафоре из другого вида искусства, то их значение сопоставимо со значением камертона, в соответствии с которым определялся как порядок отбора натурных мотивов, так и нормы их живописной репрезентации. Дело заключалось в том, что в силу совершенно очевидных причин монгольские художники раньше, чем их русские коллеги, открыли для себя выразительность национального ландшафта или предметно-бытовой среды, накопив немалый опыт их живописной передачи, что сообщило их собственным работам вид некоего образца (в том смысле, который сообщается этому слову в педагогической практике академической подготовки молодых художников). Их изучение могло существенно облегчить осмысление натурного материала в творческом сознании, подчеркнув то, что заслуживало особенного внимания, и оказав содействие в избавлении от стереотипов, неизбежно возникающих при соприкосновении с малоизученной изобразительной тематикой.

При этом оба процесса, включавшие работу с жизненной и эстетизированной натурой, в творческой практике советских живописцев проходили одновременно, дополняя и корректируя друг друга, отчего появляется возможность говорить о практике заочного эстетического диалога. Его исследование осуществлялось нами на примере обширного художественного материала из фонда живописных и графических произведений советских художников, который находится в собрании Национальной художественной галереи Монголии. Он объединяет в общей сложности более 100 работ, среди которых — картины (этюды, эскизы

[1] В этом смысле показательным выглядит утверждение К.И. Чутчевой о «колоссальном воздействии» культуры и искусства СССР на развитие монгольского искусства, что ныне представляется как минимум преувеличением [3, с. 17]. Более осторожной (и оттого более верной) выглядит позиция М.Ю. Шишина, который предпочитает говорить о новом этапе в развитии монгольского искусства в связи с появлением в Монголии русских и советских художников [4, с. 209].

и законченные композиции) и произведения печатной графики (офорты, литографии). Преимущественно они датируются периодом конца 1950-х – начала 1980-х годов. Подавляющее большинство произведений было выполнено советскими художниками непосредственно во время их пребывания в Монголии, главным образом в ходе творческих командировок, которые широко практиковались в СССР, хотя могли быть и другие обстоятельства их возникновения. Имеет смысл начать их искусствоведческое рассмотрение с систематизации жанровой классификации, выделив в качестве главных областей исследования портрет, пейзаж и бытовой жанр.

Портрет

Образы жителей Монголии представлены в творчестве советских живописцев преимущественно в жанровых формах живописного портрета. В общей сложности в советском фонде Национальной галереи хранится около двух десятков таких работ, заметно отличающихся друг от друга по формату и образно-стилевым признакам. Здесь встречаются изображения простых тружеников, безымянных женщин и детей, а рядом — портреты известных людей, «знатных людей страны», партизан и передовиков производства. Не менее разнообразной представляется типология портретов, где встречаются изображения моделей в погрудном, поколенном и поясном форматах, парные портреты. Некоторые композиции обладают развернутой содержательной основой, что сообщает им сходство с жанровой сценой, и столь же разными выглядят они с точки зрения особенностей технического выполнения: если одни представляют собой натурные этюды, то другие отличаются продуманной тщательностью живописного выполнения.

Предпочтение, отдававшееся портретному формату, выглядит вполне объяснимым, если принять во внимание интерес к остроиндивидуальным чертам национального типажа. Привлекательный и в то же время экзотически необычный в глазах советских художников облик монголов, живописные костюмы и украшения составляли настоящий источник вдохновения, не иссякший и поныне. Особенный, чисто профессиональный интерес могло составлять разрешение сложнейшей изобразительной задачи по осуществлению колористической оркестровки предметов национального костюма, отличающегося удивительным многоцветием. Передача костюмного ансамбля наряду с украшениями и окружающей средой требовала не только немалой технической изощренности, но и обостренной зрительной чуткости к нюансам взаимодействия света, пластической формы и цвета.

Их внимательное наблюдение стало залогом успешного разрешения художественной задачи, поставленной в «Женском портрете» А.П. Строганова[2] (ил. 1). Выполненный в технике живописи маслом на холсте, он обладает признаками натурного этюда, раскрывающимися в непосредственном характере визуального контакта модели со зрителем и в энергичной манере письма (типичной для этюдов Строгонова в целом). Но в его живописном строе с ними умело соединены признаки станковой картины, о чем говорит продуманное композиционное решение (оно строится на тонко проведенном зрительном взаимодействии фигуры с пространством фона) и тщательный расчет колористических отношений. Фон картины проработан энергичными мазками светло-зеленого цвета, который образует красивую колористическую гармонию с винно-красным дэли (традиционной монгольской куртки), оттеняемым окраской малагая (головного убора в форме шапки-ушанки).

Русскому художнику удалось удачно избежать обычного для костюмных портретов впечатления избыточности живописного воссоздания бытовой предметности, переключающей на себя основное зрительское внимание, отчего модель оказалась бы в тени. Напротив, ее внешний облик наделен остроиндивидуальным характером мимики и поведения, в нем читается искренняя заинтересованность монголки, которой, вероятно, в первый раз в жизни довелось позировать художнику. Лицо отличается выразительной мимической игрой, оживляющей его, что заметно контрастирует с отчужденностью и безразличием, обычными для живописных штудий национального типажа у советских художников. Душевный подъем угадывается в чуть взволнованном выражении лица и кокетливом повороте головы, с движением которой контрастирует направление взгляда, усиливая ощущение мгновенного внутреннего импульса, пробуждающего от оцепенения, обычного для многочасовых портретных сеансов.

Ощущение естественной жизненности усиливается благодаря приемам пленэрного письма, говорящим о том, что портрет писался с натуры на открытом воздухе или как минимум в хорошо освещенном помещении возле окна. На скулах монголки загораются красноватые рефлексы

[2] Биографические сведения об этом художнике чрезвычайно скудны и недостаточны. Нам удалось установить, что Александр Петрович Строганов родился в 1919 году в Брянской области. Участник Отечественной войны. В 1951 году он окончил живописный факультет Художественного института имени В.И. Сурикова в Москве. С 1959 по 1961 год находился в длительной творческой командировке в Монголии, где при его активном участии была организована кафедра изобразительного искусства в педагогическом институте в Улан-Баторе. Умер в 1978 году.



1. **А.П. Строганов. Женский портрет**.
Без даты.
Холст, масло.
70 × 50.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

от дэли, на лбу появляются блики от малагая. Они легко и естественно соединяют тон загорелого лица, написанного контражур (против света), с цветом фона. Рельефно отделяясь от него в затененных местах, фигура зрительно выступает вперед, вплотную к зрителю, которому смотрит прямо в глаза. Ощущению непосредственного визуального контакта также содействует резкое кадрирование фигуры, видной в поясном срезе, как бывает при взгляде с небольшого расстояния.

Иначе формулируется изобразительная задача в другой картине А.П. Строганова, где модель — женщина зрелых лет в синем дэли, показана сидящей в кресле, со сложенными руками, на фоне полки с книгами (ил. 2). Здесь также присутствует немало живописных деталей местного колорита. Особенным декоративным богатством отличается убранство головы, с низко свисающими жемчужными нитями, оплетающими шапочку. Художник поставил перед собой цель включить жаркую радугу красок национального костюма в естественное жизненное окружение, слегка приглушив его за счет взаимодействия со световоздушной средой и благодаря тонким колористическим созвучиям с картинным фоном. Изысканные живописные гармонии темно-синего и нежно-голубого должны были смягчить некоторую надуманность контраста традиционного облачения монголок и современного интерьера с книжной полкой на втором плане. Такой контраст обострял зрительское переживание показанной в картине ситуации как натурного сеанса, где модель позирует художнику, специально по этому случаю облачившись в национальный костюм.

Несмотря на искусственность подобной ситуации, следует поставить в заслугу русскому художнику особое внимание, с каким он отнесся к модели, чей пленительный облик передан с редкой точностью и правдоподобием. Однако дальнейшее развитие «монгольской» темы в портрете осуществлялось уже в ином формате, чем натурный этюд, поскольку цель искушенного художника должно было составить нечто иное, нежели фиксация натурных впечатлений, нередко случайных и поверхностных. Художническое внимание концентрировалось на передаче уникального характера Монголии, каким он отразился в облике жителей «страны голубого неба», их самобытной национальной природы, что лежит в основе самоидентификации монголов как нации. Того качества, что определяется емким словом «монголчлох», обозначающим особенность национального менталитета, на которой строится жизненная философия монголов и их духовные воззрения. Постановка художественной задачи по воплощению круга представлений, формирующих основы монгольской идентичности, подразумевает поиск особых художественных средств для адекватного их художественного выражения, призванного обладать аутентичностью, быть соответствующим характеру картинного содержания.

Таким живописным строем, который характеризуется гармоничным соединением формально-стилевых и образных признаков, обладают те из работ, в которых *русский* художник обращался к творческому развитию стилистики традиционного *монгольского* искусства, адаптируемой к формату и техническим приемам станковой живописи. Речь идет о манере «монгол зураг» с характерным для нее соединением плоскостных форм, крупных пятен цвета и орнаментальной выразительностью капризно изогнутых контуров. Не стоит даже упоминать о значении этого стиля для развития традиции «национального монгольского Возрождения», с отчетливостью наметившейся еще в период 1960-х и особенно 1970-х годов, в пору расцвета Монгольской Народной Республики и редкого подъема изобразительного искусства. Однако самое интересное состояло в том, что и советские художники не остались в стороне от этого процесса. Двигаясь вслед за монгольскими коллегами, они стремились наблюдать жизнь как бы сквозь оптику традиционной монгольской живописи, дабы с ее помощью отчетливее выявить национальную специфику в облике моделей.

Ее обостренное зрительное переживание составляет основу живописного сценария еще одной работы А.П. Строганова из фондов Национальной галереи. Наименование, указанное в музейных документах как «Портрет женщины в национальном костюме» (ил. 3), сближает ее с предшествующими композициями, хотя в действительности между ними очень мало общего. Основу живописного строя образует противопоставление женской фигуры, показанной в погрудном срезе, нейтральному фону, данному сплошной заливкой ярко-алым цветом. Такая трактовка второго плана снимает эффект иллюзорной глубины, уподобляя второй план ярко окрашенной стене, перед которой помещается модель, облаченная в костюм народности халха. При этом как будто бы для того, чтобы отчетливее выявить плоскостность композиционного решения, женщина показана в контрапостном развороте, при котором туловище помещено под углом к картинной поверхности, уходя в глубину, а голова встречным движением развернута в противоположном направлении. С эффектом подчеркнутой объемности форм переданы чехлы для кос, украшенные золотыми пластинками с филигранными орнаментами и вкраплениями из драгоценных камней, что звучно перекликаются с коралловым цветом фона, образуя завораживающее колористическое сочетание.

Хорошо известно, какой символикой обладал коралл в традиционной духовной и материальной



2. **А.П. Строганов. Женский портрет**.
Без даты.
Холст, масло.
60 × 40.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

3. **А.П. Строганов. Портрет женщины в национальном костюме**.
Без даты.
Холст, масло.
60 × 50.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор



культуре монгольского народа, в том числе выражая идею сословного превосходства и богатства обладателей украшений из этого драгоценного материала [5]. Вероятно, она была знакома А.П. Строганову, хотя намерения, побудившие его выбрать столь яркий цвет в качестве заполнения фона, скорее всего, были вызваны соображениями эстетического порядка. Коралл заставляет ярче гореть золото и драгоценные камни, но самое главное, в колористически контрастном противопоставлении строение украшений и мельчайшие детали, видимые словно в увеличительное стекло, куда отчетливее представляются взгляду, чем это было в картинах, выполненных в согласии с нормами реалистической стилистики.

Золотые мазки-стежки лежат на картинной поверхности, усиливая плоскостное впечатление от изображения фигуры, несмотря на объемно выписанные подробности вроде чехлов для волос. Блеск золота, оттененный коралловым цветом фона, превращается в доминирующий элемент цветового построения. Образуя сходство с плоскостным узором на картинной поверхности, детали сложного костюма сплетены в подобие нарядной комбинации линий и плоскостей. Рассматривая их, зритель понемногу, шаг за шагом, отвлекается от изображения лица, концентрируя внимание на аксессуарной части, на сей раз составляющей главный предмет художнического интереса.

Инверсия основных слагаемых портретной композиции, изображения лица модели и ее костюмного облачения, которое властно занимает основное место в картине, едва ли возникла случайно, сама собой в процессе выполнения картины, поскольку оставляет впечатление важного элемента продуманного авторского замысла. Ею характеризуется главное новшество, отличающее «Женщину в национальном костюме» от остальных, реалистических в своей основе работ Строганова. Теперь внимание художника концентрируется на воспроизведении костюмно-предметного ансамбля, тогда как портретный образ как бы отходит на второй план, сливаясь с фоном. Блеск золота и драгоценностей отвлекает на себя зрительский интерес. Яркий коралловый цвет фона властно подчиняет себе колористическую проработку лица, которое почти не замечаешь. Столь новаторский подход, вдвойне странный у художника-реалиста, каким на протяжении своей деятельности был А.П. Строганов, выглядит необычным, заставляя поставить вопрос о возможном первоисточнике стилистического влияния или даже нескольких источниках, что более вероятно.

Ссылка на стиль «монгол зураг» в данном случае выглядит слишком общей и неопределенной. Как нам представляется, А.П. Строганову могли попасться на глаза работы монгольских художников, написанные в первые десятилетия XX века, когда светская живопись в Монголии еще только делала первые шаги, постепенно освобождаясь как от канонов традиционного искусства, так и от влияния портретной фотографии, которое хорошо ощутимо у некоторых местных художников. В качестве примера имеет смысл упомянуть знаменитый портрет супруги тушету-хана Ичинхорло, выполненный Сономцэрэном. Лицо женщины, скованное напряжением, обычным при ситуации длительного позирования, выглядит невыразительным и оцепенелым, отчего быстро исчерпывает интерес зрителя, который переключается на рассматривание костюмных аксессуаров и драгоценностей, переданных с ошеломляющим правдоподобием. Строганов мог узнать этот портрет, еще находясь в Москве, где по сей день в собрании Государственного музея Востока находится копия с него, выполненная Джалсараем (1948). Также не исключено, что уже в Монголии ему могли попасться на глаза работы вроде картины А. Сэнгэцохио из собрания Национальной галереи с изображением молодой монголки в национальном костюме. Приемы реалистического письма тактично уравновешены здесь традиционными мотивами, сближающим эту работу со стилевым каноном тибетских религиозных изображений, танка (тхангка), о которых, в частности, напоминает живописная техника (работа Сэнгэцохио выполнена гуашью на основе из ткани).

Имеются и другие примеры. Стилистически работе А.П. Строганова ближе всего знаменитый портрет выдающейся актрисы Л. Цогзолмаа, выполненный Н.-О. Цултэмом в 1961 году, то есть в ту пору, когда русский художник еще находился в Монголии, что переводит гипотезу о его знакомстве с этим живописным полотном на уровень достоверного факта. Но существовавшее в монгольской живописи ретроспективное направление оказало влияние не только на А.П. Строганова, можно также вспомнить Фёдора Торхова (1930–2012), который, вне всякого сомнения, был одним из самых титулованных гостей, приезжавших к нам в ту пору из Советского Союза [6]. Уроженец Кемерова, он большую часть жизни прожил на Алтае, в Барнауле, где со временем занял видное общественное положение в художественной жизни Сибири. Об этом говорят его звания и награды: заслуженный художник России, член правления Союза художников СССР, директор Алтайских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР (1964–1973). В качестве влиятельной фигуры в художественном мире Советского Союза он курировал творческие контакты с Монголией, занимая пост заместителя председателя Всесоюзного общества

советско-монгольской дружбы. Столь высокое положение в общественной иерархии творческого мира СССР дало Ф.С. Торхову возможность бывать в Монголии, получать высокие правительственные награды (в том числе орден Полярной звезды, врученный ему в 1998 году за организацию и поддержание процесса культурного сотрудничества). В 1994 году он был награжден званием Почетного работника культуры Монголии, которую искренне любил, о чем говорит следующий факт: уже на склоне лет Торхов подарил 50 своих картин музею города Улгий.

В качестве официального лица его партнером с монгольской стороны был Н.-О. Цултэм, занимавший должность главы Союза художников, поэтому нет ничего удивительного в том, что Торхов выполнил портрет монгольского коллеги (ил. 4). Небезынтересно отметить, что советский художник использовал выразительный прием «картина в картине», когда на втором плане помещается изображение какого-то артефакта, чаще всего живописного изображения в раме[3], в данном случае — картины «Униа» (1972), известнейшего произведения Цултэма. Но вот что особенно интересно. Хорошо известно, что сам Цултэм вдохновлялся работой *русского* художника Николая Рериха «Великий Всадник» (1927), некогда подаренной им самим монгольскому правительству. Его герой — мистический владыка Шамбалы Ригден-Джапо, отправившийся на смертельную схватку с силами зла во имя торжества справедливости на земле [7, с. 63]. Здесь впервые (и, надо сказать, вполне успешно) был осуществлен опыт перевода художественных норм национального монгольского искусства в формат станковой картины, оказавшийся необычайно важным для последующего развития местной художественной школы.

Введение такой изобразительной «цитаты» в глазах самого Торхова могло означать указание на первоисточник творческой инвенции, побудивший его самого резко поменять собственный художественный стиль. Обычно он показывал модель на нейтральном фоне, световоздушная прозрачность которого позволяла угадать пространственную глубину позади фигуры, вылепленной преувеличенно объемно. Всё резко меняется в портрете Цултэма. Пространственный эффект оказывается до предела ослабленным. Сближая по живописному тону одеяние монгольского мастера с колористическим строем картины на втором плане, Торхов сумел не только добиться впечатления визуального единства, но и включить изображение фигуры в ритмический рисунок линий позади нее. Сложный изгиб белого воротничка задает ритмический лейтмотив для сложной игры витиеватых контуров. Голова Цултэма, слегка склоненная вправо, рисуется ярким светлым пятном на фоне несколько приглушенных красок портрета. Изображения лошади и всадника образуют подобие ореола для нее. Достойно особого внимания, что при построении объема головы Торхов сумел добиться впечатления иллюзорной трехмерности, пользуясь исключительно языком линий, то есть не меняя стилистическую основу, целиком и полностью заданную изображением картины самого Цултэма на втором плане. В этом смысле «Портрет Цултэма» представляет увенчавшийся успехом опыт освоения советскими живописцами стилистики «монгол зураг», что обернулось плодотворными творческими результатами.

Пейзаж

Картины с изображением пейзажа образуют основной объем живописных произведений из фонда советского искусства Национальной галереи, поскольку большинство художников, приезжавших в Монголию, рассматривали работу на пленэре в качестве главной задачи. Оттого столь же объяснимым представляется отбор натурных мотивов, которые в иконографическом отношении в целом подразделяются на изображения сельских и городских видов. Изредка возникает изображение какой-нибудь широко известной природной достопримечательности; городских пейзажей несколько меньше. Отдельную группу образует изображение архитектурных памятников Улан-Батора и его окрестностей, преимущественно — буддийских монастырей, как знаменитых, так и малоизвестных, вызывавших живой интерес благодаря сопричастности древней архитектурной традиции Востока.

Самую простую в иконографическом плане версию представляли натурные этюды, о стилистике которых можно составить представление на примере работы П.Ф. Судакова[4] с незамысловатым наименованием «Улан-Батор» (ил. 5). Совсем небольшие размеры (35 × 47) сближают ее с натурной штудией, о чем также говорит характер поставленной творческой задачи, состоявшей в живописной передаче оптического взаимодействия формы, цвета и света в пространстве. Этим объясняется выбор в качестве предмета

[3] Интересно отметить, однако, что до него такой же прием уже использовал сам Цултэм в упоминавшемся выше портрете Цогзолмаа.

[4] Судаков Павел Фёдорович (1914–2010) — народный художник РСФСР. Выпускник Суриковского института, он создал большое количество пейзажей и натюрмортов, а также графических произведений, однако основной сферой его деятельности была батальная живопись. Также написал ряд картин в стиле соцреализма на историко-революционные сюжеты («Выступление А.М. Горького в Парке культуры в Москве», 1950; «В.И. Ленин за шахматами», 1965, и другие).



4. **Ф.С. Торхов. Портрет Н.-О. Цултэма**. 1998. Холст, масло. 95 × 65. Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор



5. **П.Ф. Судаков. Улан-Батор**.
Без даты.
Картон, масло.
35 × 47.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

изображения объектов, обладающих предельной простотой облика: конусов юрт, параллелепипедов новостроек. Их поверхности представляют собой подобия экранов, на которые ложится яркий солнечный свет, вызывающий к жизни энергичное звучание чистого и беспримесного цвета окраски предметов.

Обычно, создавая городские пейзажи, советские художники стремились показывать легкоузнаваемые мотивы, что позволяло уверенно идентифицировать изображенную местность именно в качестве монгольской территории (А.П. Строганов, «Площадь Сухэ-Батора»). Заметную в количественном отношении группу образуют изображения монастырских построек, храмов или ворот, которые несут на себе резкий отпечаток этнокультурного своеобразия (А.П. Строганов «Монастырь в Улан-Баторе»). У Строганова они встречаются особенно часто, поскольку, судя по всему, он был настоящим энтузиастом традиционной буддийской архитектуры, не устававшим показывать ее памятники, красота которых навсегда пленила его. При этом его подход к разрешению поставленной проблемы отличался достаточной гибкостью. Некоторые картины по своему стилю близки к натурным этюдам, потому как их задача полностью исчерпывалась фиксацией натурного мотива при определенных условиях освещения, что видно даже по наименованиям («Город вечером», «Зимний день»). Однако как художник, достаточно долго проживший в Монголии и неплохо знавший ее искусство, он вполне мог на время



6. **А.П. Строганов. Храм в Улан-Баторе**. Без даты. Холст, масло. 37 × 103. Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

забыть о принципах пленэрного письма, взамен сконцентрировавшись на разработке картинного колорита, основанного на выразительности локального цвета, как в «монгол зураг».

Такова картина, обозначенная как «Храм в Улан-Баторе» (в действительности речь здесь идет о храме в монастыре Чойджин-ламы, Чойжин ламын сум; ил. 6). Фасад здания развернут строго параллельно картинной плоскости, что усиливает его зрительное восприятие как яркого цветового пятна на ровной поверхности холста. Покрывающий ее алый цвет взят без всяких оттенков и переходов, в чистом хроматическом выражении как неподверженный любым изменениям, связанным с влиянием световоздушной среды или меняющегося солнечного освещения. Плоскостный характер изображения архитектуры позволил художнику дополнительно обыграть декоративный эффект колористического строя, наметив тонкую ритмическую игру в отношениях алого и белого цветов, расположенных в виде геометрически ровных пятен на картинной плоскости. Они образуют замысловатый узор, как в стиле «монгол зураг», отчего практически единственным, что напоминает здесь об опыте работы с натуры, является живопись неба, холодного и прозрачного, сотканного из множества оттенков.

Но даже этот мотив исчезает в картине Строганова «Монастырь в Улан-Баторе» (ил. 7), цветовой строй которой уже не имеет практически ничего общего с пленэрной живописью. Художник здесь увлечен подбором нарядных красок, образующих замысловатые сочетания (например, в изображении костюмов), куда в большей степени, чем передачей меняющейся световоздушной среды. В свою очередь, она воссоздана как не подверженная изменениям, о чем говорит звучная комбинация насыщенных ярко-голубого (небо) и соломенно-желтого (крыша храма) цветов, образующая колористическую основу картины. Ей на свой лад вторит замысловатый линейный рисунок, оживающий в очертаниях крыш, балконов, карнизов и опор, образуя конструктивную основу сложной плоскостной композиции, как в стиле укиё-э. В форме такого же орнаментального мотива, вплетенного в общий композиционный узор, дана затейливая тень от невидимого здания в нижнем левом углу.

А.П. Строганов как будто сплетает причудливый орнамент из разноцветных мазков на картинной поверхности, где, словно на ковре, вытканы разноцветные узоры. В сущности, ему оставался только один шаг, чтобы окончательно отойти от принципов реалистического искусства, взамен которым должны были явиться идеи, заимствованные из монгольской художественной традиции. Но Строганов так и не сделал его. Двинуться дальше в обозначенном им направлении смогли советские художники следующего поколения, сформировавшиеся уже в 1960-х годах, когда требования нормативной эстетки соцреализма заметно смягчились. Существенным фактором, который стимулировал их поиски, служило ослабление прежних эстетических норм, которым характеризовалась художественная ситуация в Советском Союзе в 1970-х и в особенности в 1980-х годах, когда всё активнее стали заявлять о себе модернистские направления в искусстве.

В этом смысле Монголия оказалась для советских живописцев и графиков территорией



7. **А.П. Строганов. Монастырь в Улан-Баторе**.
Без даты.
Холст, масло.
50 × 70.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

творческой свободы, поскольку здесь они чувствовали себя независимыми от сковывающих условий, которые неотступно сопровождали их на родине. Разумеется, в Монгольской Народной Республике также существовал жесткий контроль за искусством со стороны партийных органов. Однако в силу ряда причин монгольские художники уже с 1970-х годов всё активнее экспериментировали с утверждением модернистских принципов, причем в таких областях деятельности, которые находились вне сферы пристального внимания контролирующих инстанций: в сценографии, декоративно-прикладном искусстве, печатной графике. Достаточно сослаться хотя бы на пример Д. Амгалана, который на протяжении 1970-х годов активно разрабатывал новые художественные формы, уже не имевшие ничего общего с установками реалистического искусства [8, с. 93–95].

Интересным примером того, как соприкосновение с художественной средой Монголии содействовало раскрытию творческого потенциала приезжавших из Советского Союза живописцев, в том числе уже вполне сложившихся, может служить картина «Зогсоол» (1983, ил. 8) кисти Александра Казанского, который представлял собой заметную фигуру в художественной жизни Сибири прошлого столетия [9]. Занимая в 1960-х годах должность председателя Союза художников Бурятской АССР, он по долгу службы был обязан поддерживать тесные деловые и дружеские отношения с монгольскими коллегами (известен написанный им портрет Н.-О. Цултэма)[5]. Его положение в художественных кругах Советского Союза было

[5] Также имеет смысл отметить, что он обучался в Суриковском институте практически в одно время и на одном факультете с Д. Амгаланом.



несколько двойственным. С одной стороны, как народный художник РСФСР и член правления Союза художников РСФСР (а впоследствии — действительный член Российской академии художеств) Казанский, безусловно, был частью того, что принято именовать истеблишментом. С другой стороны, как, вне всякого сомнения, одаренный живописец он не мог довольствоваться устаревшими догмами соцреализма, склоняясь по натуре к творческим поискам. Картины 1960-х годов, принесшие ему раннюю известность, были выполнены в традициях «сурового стиля» («Рыбаки Байкала»), что, впрочем, не уберегло его от столь же суровой критики за формализм [9, с. 109]. Со временем он сосредоточил творческие усилия в области пейзажа, где мог уделять внимание разработке новых приемов письма, не опасаясь упреков в злостном искажении советской действительности.

В целом деятельность А.В. Казанского в 1970-х годах представляла собой разновидность компромисса между установками реалистической живописи и собственными интересами, уводившими к поиску новых изобразительных средств. Тем интереснее выглядит написанная им в Монголии картина, показывающая побережье небольшого залива, через который переброшен металлический мост. Конструкции моста зрительно перекликаются с очертаниями кораблей, стоящих неподалеку, формируя графический каркас картинной композиции, как в искусстве аналитического кубизма. Очертания лежащих на берегу лодок обогащают его напряженной ритмической игрой. Но что здесь интереснее всего, так это колористический строй, который основывается на тончайшей разработке тонально близких оттенков разных цветов, положенных в виде аккуратных рядов параллельных мазков, как в картинах неоимпрессионистов.

Имеются и другие примеры, говорящие о том, что Монголия стала для советских художников территорией творческой свободы, пробуждавшей к жизни дремавшие прежде в сознании замыслы. В 1966 году в Монголию приехал Юрий Походаев [10]. Выпускник Суриковского института, он был и оставался впоследствии одним из обласканных властью деятелей искусства, что хорошо видно

8. **А.В. Казанский. Зогсоол**.
1983.
Оргалит, масло.
60 × 101.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

9. **Ю.А. Походаев. В долине**.
Без даты.
Бумага, гуашь.
50 × 69.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор



10. **Ц.С. Сампилов. Всадник**.
1935.
Холст, масло.
60 × 80.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор





11. **А.П. Строганов. У постели больного**. 1972. Холст, масло. 100 × 140. Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

по его послужному списку: народный художник СССР, действительный член Российской академии художеств, профессор и доктор искусствоведения. Ученик тех, кого принято именовать корифеями соцреализма (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, Е.Е. Ряжского), и сам убежденный реалист в искусстве, он в то же самое время был не чужд интересных опытов с передачей цвета, что видно по картинам, выполненным на тему освоения космоса (портреты Ю.А. Гагарина, С.П. Королёва и др.). В основном он специализировался в области пейзажа, выполняя уравновешенные по композиционному построению и традиционные по содержанию реалистические виды известных архитектурных ансамблей («Новодевичий монастырь в Москве») или обычных деревенских улиц.

Но в Монголии его искусство претерпело значительную метаморфозу, как будто пробудившись от летаргического сна. В Национальной галерее хранятся две картины Ю.А. Походаева. Одна из них, «В долине» (ил. 9), образует резкий контраст его же собственным ландшафтам, написанным в различных местах Советского Союза. Очень высокая точка зрения резко уменьшает размеры фигур и юрт, расположенных в высокогорной долине. Масштаб картинного пространства удачно отвечает мотиву горного пейзажа, помогая передать ощущение грандиозных просторов среди колоссальных скал и глубоких ущелий. Такой же цели следует резкий светотеневой контраст залитого ослепительным светом высокогорного пастбища на переднем плане и погруженных



12. **А.П. Строганов. На рынке**.
Без даты.
Холст, масло.
43 × 78.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

в тень скал, которые, повинуясь закономерностям зрительного восприятия, еще больше отступают назад. Использование тонального контраста, при котором светлые части картины воспринимаются как приближенные, а затененные активнее уходят на дальний план, понадобилось автору для того, чтобы избежать впечатления плоскостности.

Художник ценит выразительность крупных цветовых плоскостей, данных без заметных вариаций основного тона, что совсем нехарактерно, к примеру, для его же собственных зимних видов русских городов, выдержанных в светлых тонах, но со множеством неуловимых оттенков белого. Зато на память приходят работы монгольского художника Б. Чогсома, который выработал оригинальную манеру изображения пейзажа. Характеризуя ее, И.И. Ломакина, некогда одна из первых обратившихся к изучению искусства Монголии, с некоторым недоумением отмечала новизну и необычность художественного стиля Чогсома, который она определила как «декоративный» и для которого, по ее мнению, характерны «перенасыщенность или контрастная звонкость красок, некоторая условность, геометризация форм» [11, с. 61]. Современные исследователи отмечают определенную связь его искусства с художественным опытом французского постимпрессионизма, откуда берут начало насыщенность цвета и обостренный интерес к тональным отношениям в колорите (в частности, взаимодействие холодных и теплых тонов как средство усиления иллюзии пространственной глубины) [12, с. 109–113]. Факт знакомства советского художника с работами его монгольского предшественника вроде знаменитой картины «Тайхар чулуу» (1961), написанной пятью годами ранее, не вызывает у нас сомнений. Сходство с ними обнаруживается не только в использовании близких выразительных приемов вроде заполнения картинной поверхности крупными цветовыми пятнами, оно простирается вплоть до обыгрывания одинаковых изобразительных мотивов. В обеих картинах получил развитие идентичный принцип композиционного построения, основанный на движении в глубину пространства по диагональной траектории, и оба художника, монгольский и русский, в равной степени высоко ценили качество светосилы, которым наделяли цвет в своих картинах.



13. **Н.П. Бектеева. На пастбище Гови**. Без даты. Холст, масло. 49 × 62. Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

Бытовой жанр

В русском фонде хранится около полутора десятков картин, которые могут быть отнесены к бытовому жанру. (Назвать более точную цифру не представляется возможным, поскольку порой нельзя провести четкую грань, к примеру, между фигурной сценой в пейзаже и бытовой картиной.) Их основная задача состояла в том, чтобы запечатлеть наиболее узнаваемые, как принято говорить, архетипические образы повседневной жизни Монголии, однако подход к разрешению такой задачи мог быть разным. Иногда мы встречаем изображение какого-то одного острохарактерного мотива, ассоциируемого с монгольской жизнью, однако в живописном воплощении взятого вне жизненного контекста, отчего показанная сцена обретает вид своеобразной эмблемы, но отнюдь не бытового эпизода. Таковы картины бурятского художника Ц. Сампилова «Арканщик» и «Всадник» (обе — 1935 года; ил. 10)[6], в которых Монголия предстает в своем привычном облике страны пастухов и скотоводов, какой ее обычно принято воображать.

[6] Сампилов Цыренжап Сампилович (1893–1953) — известный бурятский художник, заслуженный деятель искусств РСФСР (1940), народный художник Бурят-Монгольской АССР. Считается основоположником реалистического искусства и первым мастером станковой живописи в Бурятии.



14. **Н.П. Бектеева. Заваривание чая**.
Без даты.
Холст, масло.
40 × 60.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

Чтобы постараться увидеть особые черты этнокультурной идентичности Монголии, требовалось не только иное, более острое художническое зрение, но и особенным образом подготовленное мировосприятие, помогающее видеть среди эпизодов повседневной жизни то, что составляет ее основополагающую сущность. Удивительное сосуществование старого и нового, по сей день ярко составляющее отличительную черту монгольской действительности, составляет основу содержания картины А.П. Строганова «У постели больного» (1972, ил. 11), где показана сцена в юрте, хозяин которой лежит на постели, сраженный тяжким недугом. Это уже новая Монголия, глубоко затронутая преобразованиями, проникшими в домашний быт граждан: на прикроватном столике лежат книги, стену украшает портрет Ленина. Однако художническая мысль противопоставляет им черты традиционной старины, прочно укоренившиеся в домашней жизни монголов. У постели сидит лама, скорее всего, приглашенный сюда с тем, чтобы напутствовать больного, дать ему утешение в трудный момент жизни, когда ни книги, ни Ленин не способны оказать поддержку страдающей душе.

Изображение предметного мира в картине выдает умелое владение профессиональными навыками, воспитанными практикой работы с натурой. Художник убедительно строит форму предметов, лежащих на столе, мастерски воссоздает ощущение световоздушной среды в полутемном интерьере юрты. Сравнительно простой характер содержания позволяет идентифицировать картину «У постели больного» как образчик бессобытийного жанра, напоминающий ранние произведения монгольского художника Дагдангийна Амгалана, среди которых наиболее близкую аналогию ей составляет «Приход доктора» (1955). Сходство сюжетной тематики и композиционного решения представляется очевидным, создается



15. **Д.-Н.Д. Дугаров. Прошлое**.
1975.
Картон, гуашь.
49 × 99.
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

впечатление, что Строганов задумал показать нечто вроде предыстории события, представленного в более ранней версии, где показано, как приход врача приводит в негодование буддийского священнослужителя, до той поры мирно сидевшего у ложа больного.

Художник-реалист по складу своего дарования, А.П. Строганов был более всего склонен к выполнению натурных штудий, отчего даже в тех редких случаях, когда он обращался к написанию фигурных сцен, ими оказывались сцены в пейзаже. В картине «На рынке» (ил. 12) незамысловатый житейский эпизод, включенный в городскую среду, составляет ее неотделяемую часть. Идея противопоставления «старой» и «новой» Монголии присутствует и здесь, поскольку один из кочевников восседает на лошади, а его визави приехал на рынок на мотоцикле. Однако в остальном сюжетное начало выведено за скобки, что оставляет зрителю свободу в догадках о содержательной коллизии. Она не выявлена, поскольку для русского художника представлялась куда более важной живописная передача эффекта световоздушной среды. Объединяя разные цвета холодными желтоватыми и лиловатыми оттенками, он сумел воссоздать зрительное переживание атмосферы весеннего полдня, судя по коротким теням, которые отбрасывают фигуры. Колористически активная комбинация дополнительных цветов, красного и зеленого, в изображении фигур в центре картинного пространства оттеняет выразительность общей цветовой гаммы произведения, усиливая эффект мягкой световоздушности.

Предпочтение, отдаваемое бессюжетному варианту бытовой сцены, говорит о сознательном отказе от развития содержательного нарратива ради сохранения художнической позиции отстраненного наблюдения, благодаря чему жизнь как бы сама выстраивается перед художником, принимая определенные формы, которые остается точно зафиксировать. Таким же умением самоустраниться на время, как бы усыпив собственный творческий инстинкт в наблюдении за бытовой средой современной Монголии, обладала Нина Бектеева[7]. Ее кисти принадлежат картины «На пастбище Гови» (ил. 13), «Заваривание чая» и «Дети на пороге юрты» (все — 1966), а также композиция «Парашютный спорт». Трудно не узнать в последней работе реминисценций популярной тематики советского искусства 1930-х годов с его прославлением всеобщей «готовности к труду и обороне», поскольку на память сразу же приходят «Парашютисты» Александра Дейнеки (1939) и «Советский парашютист» Петра Корецкого (1954). Однако с тремя другими картинами всё обстоит совершенно иначе. Их принадлежность к области бессобытийно-созерцательного жанра представляется совершенно очевидной.

[7] Бектеева Нина Петровна (1897–1980) окончила ВХУТЕМАС в Москве (1925), где обучалась у А.Ф. Лентулова. С 1933 по 1936 год жила и работала в Улан-Баторе, написала ряд картин и в качестве главного художника-сценографа Музыкально-драматического театра выполнила сценографию ряда спектаклей по пьесам монгольских драматургов (Д. Нацагдорж и др.). Впоследствии неоднократно бывала в Монголии (1939, 1972).

Взамен развития сюжетной коллизии художница сосредоточивает внимание на передаче ощущения неспешного размеренного течения будничных занятий. Мы видим кочевников, которые мирно пьют чай, собравшись в тени под тентом, украшенном живописным узором, а поодаль невозмутимо стоит лошадь. Внимательно наблюдая жизнь со стороны, художник старается не вмешиваться в ее спокойное течение, чтобы не потревожить естественный ход событий.

Однако для него мало было просто увидеть бытовую сценку в степи, чтобы привести в движение творческие способности, завороженные живописной комбинацией фигур или красотой национальных монгольских костюмов. Гораздо важнее было отчетливо представлять, как такая сцена могла быть воплощена в живописной форме. Иначе говоря, в художническом сознании уже должна была присутствовать идея того, в каких изобразительных формах должна быть показана сцена из монгольской жизни, общий контур ее изображения. В этом смысле неоценимое содействие мог оказать творческий контакт с монгольскими художниками, у которых она сформировалась гораздо раньше. Можно упомянуть «Киномеханика» Л. Гаваа (1962), где картинное содержание также соединяет приметы новизны с признаками традиционного кочевнического быта. В композиционной структуре картины доминирует изображение пейзажа, поскольку степная природа испокон веков составляла среду обитания монголов, что обусловило активное развитие принципов пленэрной живописи, имеющих задачей передать эффект меняющегося солнечного освещения в пейзажном пространстве.

Как и у монгольского художника, в картине «Заваривание чая» (ил. 14) основное действие смещено на второй план, благодаря чему изображение фигур, уменьшаясь в размерах, легко соединяется с пейзажем. При таком распределении композиционных акцентов роль центрального мотива отдается пологу походной палатки, тень которого предлагает укрытие от полуденного зноя. Его очертания выразительно соотнесены с контурами далеких гор, над которыми повисли чуть стилизованные облака, своим узором вторящие орнаменту на поверхности полога. Так незаметно в изобразительном строе картины оживают воспоминания о приемах стиля «монгол зураг», основополагающее требование которого составляла необходимость линейно-ритмической (а не пространственной, как в станковой живописи) организации картинной плоскости.

В том, что касается заочного творческого собеседования с монгольскими коллегами, особенный интерес представляет работа бурятского живописца Д.-Н. Дугарова (1933–2001) «Прошлое» (ил. 15). Народный художник РСФСР, на протяжении длительного времени бывший председателем правления Союза художников Бурятской АССР (1974–1990), Дугаров побывал в Монголии в 1975 году [13, с. 71]. Необычен формат работы[8], представляющей собой триптих, где на створках помещены изображения пожилой супружеской пары с ребенком, тогда как центр занимает склоненная фигура мужчины, ведущего за собой упряжку быков. С ее помощью он возделывает бесплодную землю, выжженную жестоким летним солнцем. Такой формат едва ли годился для живописной передачи сиюминутного и преходящего, имеющего отношение к миру натурных впечатлений. Благодаря сложной форме, происхождение которой связано с областью религиозного искусства, он был востребован для выражения сложного этико-философского содержания, связанного с основополагающими принципами человеческого существования. Нам представляется, что выбор формата, в целом нехарактерного для других работ бурятского художника, был навеян знакомством с искусством Амгалана, вернее с его триптихом «Напутствие. Пророчество. Вера» из Национальной галереи, выполненным в манере «сурового стиля», что могло составить особенный интерес в глазах Дугарова, разделявшего его базовые эстетические ценности. И, как и у монгольского художника, его версия «сурового стиля» расцвечена яркими красками национального колорита, поскольку Дугаров начинает острее чувствовать выразительность цвета, данного крупными плоскостями, как в стиле «монгол зураг», визуальные ассоциации с произведениями которого возникают при взгляде на его собственные картины.

Выводы

Искусствоведческое рассмотрение обширного художественного материала в виде живописных работ из состава «советского» фонда Национальной галереи позволяет сделать ряд заключений в отношении того, в каком направлении проходило эстетическое переосмысление жизненных впечатлений от Монголии. Большинство картин представляют собой произведения, выполненные с натуры, что объясняет преобладание реалистической стилистики в их художественном строе. С другой стороны, в некоторых полотнах отчетливо проступает стремление авторов к поиску оригинальных выразительных средств, применение которых способно приблизить к передаче самобытного этнокультурного характера при изображении Монголии (пейзаж) и ее обитателей (портрет). Решение такой задачи стало возможным благодаря использованию стилевых приемов манеры «монгол зураг» для передачи впечатлений от монгольской действительности. Определяющую роль

в их отборе сыграло знакомство с произведениями монгольских художников, диалог с которыми, как очный, так и опосредованный, через изучение их творчества, сыграл важную роль в творческом самоопределении советских живописцев, трудившихся в Монголии.

Список источников

1. Рерих Ю.Н. По тропам Срединной Азии. Самара: Агни, 1994. 480 с.
2. Рерих. Художник и провидец / сост. А. Марианис. М.: Эксмо, 2023. 384 с.
3. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии в контексте влияния русской художественной школы : дис. … канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
4. Шишин М.Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 6. С. 207–211. https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43.
5. Содномпилова М.М., Нанзатов Б.З. Предметы роскоши в жизни монгольских народов: коралл в символической и социальной ценностной ориентации // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 412. С. 114–120.
6. Пешков Е.Ю. Образ арата в творчестве Ф.С. Торхова как символ уходящей эпохи // Ученые записки. Алтайская государственная академия культуры и искусства. 2018. № 3 (17). С. 166–168.
7. Байгалмаа П. «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» — творение известного русского художника, ученого, исследователя Центральной Азии Н.К. Рериха // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 60–67. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.005.
8. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Зуун дамнасан зураач Дагдангийн Амгалан. Улаанбаатар: Unipress, 2023. 266 х.
9. Бороноева Т.А. Александр Казанский — первый академик РАХ в Бурятии // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 12. С. 106–113. https://doi.org/10.17516/2713-2714-0074.
10. Нехорошев Ю.И. Юрий Походаев. Живопись. М.: Советский художник, 1982. 80 с.
11. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
12. Белоусова С.М., Мушникова Е.А. Творчество современного монгольского художника Б. Чогсома: проблема формирования индивидуального стиля художника // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 109–113. https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.25.
13. Хабарова М.В. Романтики «сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов // Искусство Евразии. 2015. № 1 (1). С. 69–76. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005.

References
1. Roerich, Yu.N. (1994) *Trails to Inmost Asia.* Samara: Agni. (In Russ.)
2. Marianis, A. (comp.) (2023) *Roerich. Artist and Prophet.* Moscow: Eksmo. (In Russ.)
3. Chutcheva, K.A. (2006) *The fine art of Mongolia in the 20th century in the context of the influence of Russian art school.* Cand. Art. sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
4. Shishin, M.Yu. (2019) 'Basic factors of the Mongolian art development in the XX–XXI centuries', *Manuscript*, 12(6), pp. 207–211. doi:10.30853/manuscript.2019.6.43/ (In Russ.)
5. Sodnompilova, M.M. and Nanzatov, B.Z. (2016) 'Luxury goods in the life of the Mongolian peoples: coral in the symbolic and value orientations', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Journal,* (412), pp. 114–120. doi:10.17223/15617793/412/19. (In Russ.)
6. Peshkov, E.Yu. (2018) 'An image of a Mongolian cattle breeder in Fyodor Torkhov's artistic creativity as the passing epoch symbol', *Uchenyye zapiski. Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstva = Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts,* 3(17), pp. 166–168. (In Russ.)
7. Baigalmaa, P. (2021) '"Rigden Jyepo — Messenger of Shambhala" is the creation of the famous Russian artist, scientist, researcher of Central Asia N.K. Roerich', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 60–67. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.005. (In Russ.)
8. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Time-sweeping artist. Dagdangijn Amgalan.* Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
9. Boronoeva, T.A. (2022) 'Alexander Kazansky — the first Academician of Russian Academy of Sciences in Buryatija', *Izobrazitelnoye Iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine Art of Siberia, Ural and Far East,* (12), pp. 106–113. doi:10.17516/2713-2714-0074. (In Russ.)
10. Nekhoroshev, Yu.I. (1982) *Yuri Pokhodaev. Painting.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
11. Lomakina, I.I. (1970) *Fine Art of Socialist Mongolia.* Ulaanbaatar: State Printing House (In Russ.)
12. Belokurova, S.M. and Mushnikova, E.A. (2018) 'Creativity of the contemporary Mongolian artist B. Chogsom: the problem of the artist's individual style formation', *Manuscript*, (5), pp. 109–113. doi:10.30853/manuscript.2018-5.25. (In Russ.)
13. Khabarova, M.V. (2015) 'Severe style Romantics: Dashi-Nima Dugarov and Athanasius Osipov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 69–76. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005. (In Russ.)

Информация об авторах

Бямбажавын Сарантуяа, директор, Монгольский национальный исторический музей, Улан-Батор, Монголия. Почетный профессор Академии изобразительных искусств Монголии, zaa_saraa@yahoo.com.

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, почетный профессор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 5114-6252.

Information about the authors

Byambajav Sarantuya, Director, National Museum of Mongolian History, Ulaanbaatar, Mongolia. Honorary Professor of the Academy of Fine Arts of Mongolia, zaa_saraa@yahoo.com.

Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Professor Emeritus the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (RSCI): 5114-6252.

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

Статья поступила в редакцию 23.10.2023; одобрена после рецензирования 29.01.2024; принята к публикации 31.01.2024.
The article was received by the editorial board on 23 October 2023; approved after reviewing on 29 January 2024; accepted for publication on 31 January 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 266–283. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 266–283. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036(470)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.016

Н.С. Барсамов и его ученики — крымские художники XX века



Сиренко Анастасия Сергеевна

Государственная Третьяковская галерея, г. Москва, Российская Федерация
assirenko88@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 7738-9340

Аннотация. Цели и задачи данной статьи заключаются в обращении к творчеству крымских художников XX века, определении значения деятельности Н.С. Барсамова для культурной жизни Феодосии, выявлении художественно-содержательных приоритетов его учеников: С.Г. Мамчича, В.А. Соколова, Н.А. Шорина, П.К. Столяренко — на ранних этапах творчества. Также в работе приводятся факты биографии Н.С. Барсамова, свидетельствующие о значимости его деятельности как директора Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского и основателя художественной школы. Изобразительным материалом исследования послужили живописные произведения Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского и Симферопольского художественного музея. Также изучены статьи, опубликованные в специализированных журналах и искусствоведческих сборниках, каталоги выставок (всесоюзных, республиканских, персональных, отдельных художественных объединений), воспоминания и письма участников процесса. В результате системно-исторического жанрового анализа удалось выстроить жанровую хронотипологию творчества художников. Для исследования отдельных произведений и выявления общих признаков применен формально-стилистический метод. Сравнительно-аналитический метод позволил изучить становление каждого представителя рассматриваемого живописного направления и выявить общие тенденции и влияние предшественников.

Ключевые слова: русское изобразительное искусство, киммерийская школа живописи, искусство Крыма, Киммерия, Феодосия, сравнительно-аналитический метод, жанровая хронотипология, К.Ф. Богаевский, Н.С. Барсамов, П.С. Столяренко, С.Г. Мамчич, Н.А. Шорин, В.А. Соколов

Благодарности: автор статьи благодарит Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого и Симферопольский художественный музей за предоставленные репродукции произведений из своих фондов.

Для цитирования: Сиренко А.С. Н.С. Барсамов и его ученики — крымские художники XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 266–283. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.016. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1147.

© Сиренко А.С., 2024

Original article

N.S. Barsamov and his followers — Crimean artists of the 20th century

Anastasia S. Sirenko

The Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation assirenko88@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 7738-9340

Abstract. This article aims to address the work of Crimean artists of the twentieth century, determine the significance of N.S. Barsamov's activity for the cultural life of Theodosia, and identify the artistic and content priorities of his students S.G. Mamchich, V.A. Sokolov, N.A. Shorin, and P.K. Stolyarenko in the early stages of their creative development. Furthermore, the work presents facts from the biography of N.S. Barsamov, which serve to illustrate the significance of his role as the director of the Theodosia Picture Gallery named after I.K. Aivazovsky and the founder of the painting school. The study's artistic material comprised paintings from the Theodosia Picture Gallery named after I.K. Aivazovsky, and the Simferopol Art Museum. The articles published in specialised journals and art history collections, exhibition catalogues (all-union, republican, personal, individual art associations), memoirs and letters of the participants in the process were subjected to detailed analysis. A system-historical genre analysis enabled the construction of a genre chronotypology for the artists' work. The formal and stylistic analysis was employed to examine individual works and identify common features. The comparative-analytical method facilitated the study of the formation of each representative of the considered painting direction and the identification of common trends and the influence of predecessors.

Keywords: Russian fine arts, Cimmerian school of painting, fine art of Crimea, Cimmeria, Theodosia, comparative-analytical method, genre chronotypology, K.F. Bogaevsky, N.S. Barsamov, P.S. Stolyarenko, S.G. Mamchich, N.A. Shorin, V.A. Sokolov

Acknowledgements: the author would like to extend her gratitude to the Mikhail Kroshitsky Sevastopol Art Museum and the Simferopol State Art Museum for providing reproductions of works from their collections, which have been used in this publication.

For citation: Sirenko, A.S. (2024) 'N.S. Barsamov and his followers — Crimean artists of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 266–283. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.016. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1147. (In Russ.)

Введение

Н.С. Барсамов — художник удивительной судьбы и большого таланта, успешно совмещавший активное руководство Феодосийской картинной галереей имени И.К. Айвазовского, преподавание и творчество. Его роль в сохранении творческого наследия И.К. Айвазовского, Л.Ф. Лагорио, А.И. Фесслера, К.Ф. Богаевского, М.А. Волошина, М.П. Латри и других крымских художников невозможно переоценить. Он фактически связал живописные эпохи XIX–XX веков, создав в Феодосии экспозицию галереи и подлинную систему художественной школы. Его ученики С.Г. Мамчич, В.А. Соколов, Н.А. Шорин, П.К. Столяренко, впитавшие традиции И.К. Айвазовского и представителей «киммерийской школы живописи» (К.Ф. Богаевского, М.А. Волошина, М.П. Латри), стали ведущими крымскими мастерами живописи во второй половине XX – начале XXI века.

Искусствоведческой литературы о Н.С. Барсамове и его учениках немного, в основном это каталоги персональных и групповых выставок, статьи в периодической печати и сборниках конференций, написанные крымскими исследователями. Отдельно следует назвать альбом «Феодосия в изобразительном искусстве» [1, с. 8–11], где в поле зрения автора вступительной статьи Т.В. Гайдук, директора Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского, попадает образ города в творчестве живописцев нескольких столетий. Исследование включает биографии многих авторов региона и богатый иллюстративный материал. Важным источником для анализа данной темы также послужила книга С.С. Сидоренко и Р.Д. Бащенко «Киммерийский пейзаж. Истоки и пророки» [2], в которой представлено несколько значимых статей о художниках-киммерийцах и анализируется история развития пейзажного жанра в Восточном Крыму. Каталоги персональных выставок Н.С. Барсамова предваряют вступительные статьи А.Н. Савинова [3, с. 5–35], С.С. Полун [4, с. 3–5]. Каждый из авторов проводит анализ творчества художника. В 1982 и 1992 годах к юбилеям художника Т.В. Гайдук публикует статьи [1] о его активной деятельности и творчестве. В 1997 году выходят воспоминания И. Пащенко [5] об общении с четой Барсамовых.

Следует отметить каталоги к выставкам произведений Петра Столяренко (1957, 1988, 1990) [6; 7; 8], и в особенности последний, со вступительной статьей З.В. Фогеля [8, с. 3–7]. В 2008 году выходит монография «Николай Шорин — художник и педагог» [9], подготовленная С.С. Онищенко и Т.В. Гайдук. Нельзя не упомянуть каталоги графических работ В.А. Соколова «Крымские мотивы» [10] и «Путевые зарисовки» [11], составленные Р.Д. Бащенко. Также назовем каталог выставки С.Г. Мамчича (1976) со вступительной статьей Р.И. Поповой [12] и диссертацию по культурологии А.Ю. Кугушевой «Своеобразие художественного пространства творчества С.Г. Мамчича в контексте “Киммерийской школы живописи”» (2018), в которой говорится о роли кода Киммерии в формировании художественного характера С.Г. Мамчича [13].

Цель настоящего исследования — обратившись к творчеству Н.С. Барсамова, определить значение деятельности художника в культурной жизни Феодосии, выявить художественно-содержательные приоритеты его учеников: С.Г. Мамчича, В.А. Соколова, Н.А. Шорина, П.К. Столяренко — на ранних этапах творчества. Ведь, по мнению Т.В. Гайдук, «работы Н.С. Барсамова и его учеников-студийцев определяли развитие феодосийского пейзажа на протяжении нескольких десятилетий» [1, с. 10].

В рамках исследования проанализированы живописные произведения Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского и Симферопольского художественного музея. Изучены статьи, опубликованные в специализированных журналах и искусствоведческих сборниках, каталоги выставок (всесоюзных, республиканских, персональных, а также отдельных художественных объединений), воспоминания и письма участников процесса, материалы полученных автором консультаций и интервью у Р.Д. Бащенко и С.С. Онищенко.

В результате системно-исторического жанрового анализа удалось выстроить жанровую хронотипологию творчества художников. Для исследования отдельных произведений и выявления общих признаков применен формально-стилистический метод. Сравнительно-аналитический метод позволил изучить становление каждого представителя рассматриваемого живописного направления и выявить общие тенденции и влияния предшественников.

Основные положения работы изложены в диссертации автора [14] на правах рукописи и публикуются в этой статье впервые.

Феодосия в 1920–1940-е годы и деятельность картинной галереи

Феодосию, расположенную на Восточном берегу Крыма, называли городом Ивана Константиновича Айвазовского; именно ему удалось создать там атмосферу, способствующую занятиям искусством. Все, кто стремился здесь к живописи, соприкасались с маэстро. Судьба привела в его феодосийскую мастерскую Л.Ф. Лагорио, А.И. Фесслера, А.И. Куинджи, К.Ф. Богаевского. Этих художников объединяет романтический взгляд на природу, они были воспитаны киммерийским ландшафтом, и, вероятно, поэтому их пейзажам свойственны монументальные и вневременные мотивы. А.Г. Габричевский отмечает: «Киммерийский ландшафт по преимуществу “геологичен”, обнаженные скалы, осыпи и размывы повествуют о древней борьбе между стихиями, о неком вечном, необратимом процессе, каждый след которого есть событие, осмысливаемое как в порядке исторического развития, так и тем местом, которое он занимает в данной системе рельефа. Каждая форма — отпечаток движения огня, воды или ветра, ее облик и направление выражает характер этого движения и структуру того материала, на котором оно запечатлелось. Отсюда — бесконечное разнообразие выразительных “фактурных” оттенков, целая скала динамических знаков от легкого росчерка ветра или волны на песке до патетического смятения сгустков лавы и базальта, громоздящихся вокруг потухших жерл» [15, с. 6].

[1] Гайдук Т. Художник, искусствовед, писатель : [Н.С. Барсамов] // Победа. 1982. 1 дек. С. 4; Гайдук Т. Путь в искусстве : [Н.С. Барсамов] : к 100-летию со дня рождения // Победа. Феодосийский альбом. Тетрадь вторая. 1992. 14 нояб. С. 4.

В 1923 году директором Феодосийской картинной галереи, завещанной родному городу И.К. Айвазовским, был назначен Николай Степанович Барсамов. В период его руководства галереей фонды пополнились в несколько раз. Он разработал систему подбора картин, по которой предпочтение отдавалось русским художникам, особенно крымским, а основной упор делался на мастеров, связанных с И.К. Айвазовским,— его современников, учеников, внуков, последователей «киммерийской школы живописи». Галерея пополнялась закупками и дарами. Вот отрывок из переписки Н.С. Барсамова с московским художником, организатором выставок Константином Васильевичем Кандауровым: «Передайте, пожалуйста, самую глубокую благодарность всем художникам, проявившим желание принести в дар Феодосийскому музею свои работы. Передайте им, что в нашем музее к их вещам будет проявлена самая большая заботливость как в смысле сохранения, так и экспозиции»[2].

Фонды пополнялись также благодаря выставкам, которые инициировал Н.С. Барсамов, нередко с помощью К.В. Кандаурова. В экспозициях были представлены работы современных московских, ленинградских и крымских художников. О масштабных планах организатора свидетельствует фрагмент письма Н.С. Барсамова: «Относительно весенней выставки думаю всё время и примеряю на все лады наш зал. Всё зависит исключительно от вас, я со своей стороны сделаю всё, чтобы выставка эта была в Феодосии событием. Собирайте как можно больше материала, места для всего хватит»[3]. Следует отметить, что к каждой экспозиции старались сделать каталог, позволяющий сегодня получить представление о выставочной деятельности и составе участников. Например, в 1920-е годы в галерее прошли следующие выставки: «Первая выставка картин Феодосийских художников» (Феодосия, 1925), «Вторая выставка картин Феодосийских художников» (Феодосия, 1926), «Третья выставка картин» (Феодосия, 1927), «Четвертая выставка картин современных русских художников» (Феодосия, 1928), «V выставка живописи и графики современных русских художников» (Феодосия, 1929). Позднее многие передвижные выставки, организованные московскими художественными институциями, непременно были представлены в Феодосии, в отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся акты приема-передачи, подписанные Софьей Александровной Барсамовой, главным хранителем и супругой Николая Степановича.

Барсамов неустанно изучал творчество И.К. Айвазовского, А.И. Фесслера, А.В. Ганзена, Л.Ф. Лагорио, К.Ф. Богаевского, М.А. Волошина, М.П. Латри и выпустил ряд книг, к которым по сей день обращаются исследователи, пишущие о вышеназванных мастерах. В 1927 году он констатирует: «Сейчас собираю материал для путеводителя по галерее. Должны быть в нем три отдела: Айвазовский, Богаевский и феодосийские художники — Лагорио, Фесслер, Волошин, Латри. Не помните ли случайно, было ли когда-нибудь что-нибудь напечатано о Латри и Лагорио? Я что-то не помню, Константин Федорович [Богаевский] тоже. Об остальных имеется достаточный материал. Этим путеводителем будут объединены различные в сущности художники в единую феодосийскую пейзажную группу мастеров. Наличие такого числа художников в одном городе явление, безусловно, выдающееся. Путеводитель думаю издать с иллюстрациями»[4].

Творчество Н.С. Барсамова

Несмотря на активную административную и исследовательскую деятельность, Н.С. Барсамов находил время для написания картин. Он получил художественное образование в Ростовской рисовальной школе, затем в школе-студии И.И. Машкова в Москве, Московском училище живописи ваяния и зодчества (1913–1917) у А.Е. Архипова, К.А. Коровина, Н.А. Касаткина. Со студенческих времен активно включился в выставочную деятельность, экспонировал свои картины на выставках «Жар-цвет» (Москва, 1928), «Искусство Советского Крыма» (Москва, 1935), «Высокогорные районы СССР» (Москва, 1936), «XX лет РККА и Военно-Морского Флота» (Москва, 1938), многочисленных крымских выставках.

Как художник Барсамов оставил большое творческое наследие, хранящееся преимущественно в Феодосийской картинной галерее имени И.К. Айвазовского и других музеях Крыма. Мотивами его произведений стали пейзажи, воспевающие красоту Восточного Крыма, портреты современников, южные натюрморты, сюжетные композиции о Великой Отечественной войне.

Художник увлеченно писал крымские пейзажи и натюрморты (ил. 1). Картины «Домик, в котором родился И.К. Айвазовский» (1958), «Восход луны в Феодосии» (1948), залитый южным солнцем

[2] Письмо Н.С. Барсамова от 26 февраля 1928 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 19.

[3] Письмо Н.С. Барсамова от 30 декабря 1926 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 19.

[4] Письмо Н.С. Барсамова от 30 мая 1927 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 19.



1. **Н.С. Барсамов. Утро в саду**.
1962.
Фанера, масло.
60 × 65.
Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.
Фото: [1, с. 113]



2. **Н.С. Барсамов. Во дворе Галереи им. И.К. Айвазовского**.
1960-е.
Фанера, масло.
60 × 80.
Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.
Фото: [1, с. 113]

дворик галереи «Во дворе Галереи И.К. Айвазовского» 1960-х годов (ил. 2) позволяют составить представление о недавнем облике города и мест, связанных с жизнью Айвазовского. По словам составителя каталога работ живописца, «Н.С. Барсамов обладает большим композиционным чутьем. Он может писать один и тот же сюжет десятки раз, почти не повторяясь, каждый раз находя новые смысловые оттенки в “тихой беседе” предметов, каждый раз выражая свое восхищение жизнью в тончайших оттенках состояния души: звонкой радости, тихой задумчивости, светлой печали…» [16, с. 4].

По-южному роскошны его натюрморты (ил. 3). Гармоничные сочетания щедрых даров крымской земли с красотой предметного ряда отличают произведения мастера в этом жанре. На рубеже 1926–1927 годов Николай Степанович писал натюрморт, ход его работы и размышления зафиксированы в письмах к К.В. Кандаурову, они достаточно любопытны: «Что касается меня, то, несмотря на самые разнообразные музейные дела, начиная с выздоровления, новых поступлений и кончая топкой печей, которые рвут меня на части, я поставил nature-morte и храбро начал писать»[5]. Несколько позднее в следующем письме он отмечает: «Я пишу всё тот же nature-morte и всё больше убеждаюсь, что нам всем совершенно необходима последовательность в работе. Надо начать с подражания старикам, бояться этого не следует. Идя от монохромного подмалевка, только и можно сделать ровную, прочную вещь»[6]. В завершение работы Барсамов пришел к определенному заключению: «Всё свободное время работаю и как будто начинаю чувствовать почву под ногами. Nature-morte, о котором я писал Вам, наконец, окончен. Писал его я с перерывами два месяца. Это первая работа, которую мне удалось начать и окончить, как давно хотелось, вполне последовательно. И эта работа, конечно, далека от совершенства, но научила она меня многому. Приедете, поговорим о живописи. Я остаюсь при своем — без лессировок нет масляной живописи. Масляная живопись должна быть прозрачной и блестеть»[7]. Осенью 2024 года в Судакском городском историческом музее представили натюрморты Н.С. Барсамова в рамках выставки «Патриот Крыма: к 140-летию со дня рождения А.И. Полканова из собрания Симферопольского художественного музея», а в Феодосийской картинной галерее имени И.К. Айвазовского открыли выставку «Н.С. Барсамов. Натюрморты» к 132-летию со дня рождения художника. Экспозиции позволяют представить развитие данного жанра в творчестве автора, в них действительно заметно определенное влияние как старых мастеров-фламандцев, так и представителей московской школы живописи начала XX века, объединения «Бубновый валет», в частности И.И. Машкова, в студии которого учился Н.С. Барсамов. Сформировав собственную манеру, художник достиг высокого мастерства и многообразия в жанре натюрморта.

Н.С. Барсамов создал ряд живописных и графических портретов художников И.К. Айвазовского, К.Ф. Богаевского, М.Н. Воробьёва, Н.Н. Дубовского. Не успев написать прижизненный портрет М.А. Волошина, он решил запечатлеть комнаты, в которых жил и творил «певец Киммерии». Как известно, вдова Волошина, Мария Степановна, старалась сохранить состояние дома неизменным с момента смерти поэта. Об этом свидетельствует календарь с зафиксированной датой — 11 августа 1932 года (день смерти Максимилиана Волошина). «В центре одной из этих работ окно мастерской, в котором виден величественный Карадаг, всегда бывший у поэта перед глазами, в восточных отрогах которого читается его профиль. Мягким отраженным светом освещены в мастерской М.А. Волошина простой деревянный стол, маска Гомера, дорогие сердцу мелочи и всюду книги. Другой интерьер той же мастерской с большим диваном и пейзажем К.Ф. Богаевского на стене освещен прямо и сильно. В третьем — книги, живописные и скульптурные портреты Волошина, сухие травы и цветы в вазах и над всем этим огромный лик царицы Таиах, скульптурная голова задумчиво улыбающейся древнеегипетской принцессы, ставшей почти символом дома Волошина» [17, с. 175] — мир, в котором жил и творил поэт-художник М.А. Волошин. В это же время Барсамов написал солнечные и воздушные этюды Коктебеля в память о Волошине.

Отдельно следует сказать о теме Великой Отечественной войны в творчестве живописца и роли мастера в сохранении галереи в эти годы. Осенью 1941 года он возглавил эвакуацию произведений картинной галереи И.К. Айвазовского, мемориальных вещей, научного архива, музейной документации. Сначала коллекцию эвакуировали в Краснодар, где была организована выставка в залах художественного музея имени Ф.А. Коваленко,

[5] Письмо Н.С. Барсамова от 30 декабря 1926 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 19.

[6] Письмо Н.С. Барсамова от 25 января 1927 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 19.

[7] Письмо Н.С. Барсамова от 12 марта 1927 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 19.



3. **Натюрморты Н.С. Барсамова на выставке «Патриот Крыма: к 140-летию со дня рождения А.И. Полканова из собрания Симферопольского художественного музея»** в Судакском городском историческом музее, 2024



4. **Выстака «Н.С. Барсамов. Натюрморты»**. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, 2024

несмотря на военное время, затем в Ереван. После освобождения Крыма осенью 1944 года в целости и сохранности фонды вернулись в родные стены галереи в Феодосию. Всё это оказалось возможным исключительно благодаря стараниям и невероятному энтузиазму четы Барсамовых: Софьи Александровны, главного хранителя галереи, и Николая Степановича. Из его воспоминаний: «Фашистские бандиты разграбили и разрушили феодосийскую мастерскую заслуженного деятеля искусств К.Ф. Богаевского. Его картины, огромный этюдный материал, накопленный за полвека, библиотека — всё исчезло, всё надо было разыскивать. В основной массе эти ценности были обнаружены в Феодосии, в Симферополе, в Старом Крыму, а по окончании войны часть из них была обнаружена в Германии. В 1945 году в галерею поступили не только картины К.Ф. Богаевского, но и несколько новых работ И.К. Айвазовского, А.И. Фесслера, М.П. Латри…» [17, с. 175]. Весной

5. **Н.С. Барсамов. Десант в Феодосии**. 1945. Холст, масло. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Фото из открытых источников



6. **Н.С. Барсамов. Возвращение**. 1946. Холст, масло. 74 × 150. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Фото из открытых источников





7. **Н.С. Барсамов. Курортный район Феодосии после оккупации Крыма**. 1945. Холст, масло. 80 × 135. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Фото из открытых источников

1946 года после восстановительно-ремонтных работ галерея открыла свои двери для посетителей.

Тема Великой Отечественной войны становится значимым разделом в творческом наследии художника, пример тому — портреты известных юных партизан-феодосийцев Вити Коробкова и Лизы Прокопенко, картины «Десант в Феодосии» (1941, ил. 5), «Враг пришел» (1942), «Стоять насмерть» (1943), «Письмо родным» (1943), «У братской могилы» (1945) и другие. Одно из самых пронзительных полотен мастера — «Возвращение» (1946, ил. 6). Сохранилось описание ощущений автора при создании этого произведения: «Изо дня в день я наблюдал родной город. В декабре выпал снег, и в белом саване город стал еще суровее и грустнее. Выбрав свободное время, я взял довольно большой холст и начал писать довольно широкую панораму Феодосии. В мрачном колорите картины я хотел отразить горечь первой встречи с поруганным городом. В процессе работы как-то незаметно “вошли” в пейзаж две скромные женские фигурки, усилившие художественное содержание картины и определившие ее название “Возвращение”» [17, с. 188]. Первые послевоенные панорамы города дают возможность представить его облик (ил. 7). По воспоминаниям художников, работавших в довоенной Феодосии, от былой красоты зданий, построенных из местного природного камня — светло-желтого ракушечника и белого инкерманского известняка, осталось немного.

Студия Н.С. Барсамова

И.К. Айвазовский мечтал основать учебное художественное заведение в Феодосии, о чем сохранились записи: «Предполагается учредить в Крыму художественную школу с целью образовать художников по части живописи морских видов, пейзажа и народных сцен. Южный берег этого полуострова как самая живописная часть может представить ученикам школы столь много разнообразных предметов для художественных занятий. Для помещения же школы выгоднейшим полагается избрать портовый город Феодосию как по средствам к содержанию школы, так и по географическому положению оного, ибо город этот более прочих городов Крыма оживлен приезжающими из разных российских мест для морских купаний и пароходными сообщениями; окрестности же Феодосии не уступают лучшим местам южного берега Крыма и по народонаселению, как город Феодосия, так и весь Феодосийский уезд есть самый разнообразный и интересный для избрания сюжетов по живописи народных сцен»[8]

[8] Из проекта И.К. Айвазовского об учреждении в Крыму художественной школы. Март 1853 г. // Российский государственный исторический архив (ранее — Центральный государственный исторический архив Ленинграда (ЦГИАЛ)). Ф. 789. Оп. 2. Д. 66. Л. 3–8. № 83.

[Цит. по: 18, с. 1]. Ему хотелось сделать из Феодосии культурный центр, где были бы художественный музей и профильное учебное заведение, и с подобным предложением И.К. Айвазовский обратился в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербург. Имена его учеников сейчас широко известны — это такие талантливые мастера, как Л.Ф. Лагорио, Э.Я. Магдесян, А.И. Фесслер. Внуки Айвазовского А.В. Ганзен, К.К. Арцеулов, М.П. Латри также стали самобытными художниками. Однако художественная школа (как образовательное учреждение) в Феодосии возникнет позднее.

В 1921 году, по окончании Гражданской войны, в России при галерее были основаны художественно-творческие мастерские (Феодосийские государственные художественные мастерские). К преподаванию привлекли К.Ф. Богаевского, М.А. Шаронова, Г.А. Магулу, Е.Н. Святского, Н.И. Пискарева и Н.И. Хрусталя. Для занятий картинная галерея И.К. Айвазовского предоставила учащимся один из своих залов, поскольку специальных помещений для этого не было. Нередко занятия проводились в мастерской К.Ф. Богаевского, где присутствовал М.А. Волошин.

Мастерские просуществовали недолго, но послужили основой для создания художественной студии при галерее в 1935 году, организованной Н.С. Барсамовым. Студийцы работали также в одном из помещений галереи. Рисовали и писали гипсы, натюрморты, орнаменты, копировали картины И.К. Айвазовского, К.Ф. Богаевского, А.П. Боголюбова, Р.Г. Судковского. Изучали технологию живописи, особенности материалов и свойства красок. Первоначально студия делилась на две возрастные группы, но позднее в связи с увеличением числа учеников групп стало больше. Из воспоминаний Н.С. Барсамова: «Начав работать в галерее, я одновременно занялся и художественно-педагогической деятельностью, организовав занятия с учащимися средних школ. Через два-три года контингент учащихся стабилизовался, и студия была взята на бюджет Крымского областного Дома народного творчества. К этому времени число учащихся выросло до 40 человек. В основном это были учащиеся старших классов средних школ, а вместе с ними занимались несколько рабочих и служащих. Занятия проходили оживленно, весело. Часто приходила на занятия С.А. Барсамова, которая не только хорошо рисовала, но и умела поднять интерес к занятиям у нашей довольно разношерстной аудитории. Учащиеся занимались успешно. В 1937 году только в одно Московское училище имени 1905 года сразу были приняты пять учеников, подготовленных в Феодосийской студии» [18, с. 34]. Действительно, факт одномоментного поступления А. Скляренко, Г. Галустьяна, В. Шепеля, Н. Панченкова, Г. Могильного свидетельствует о правильности методики преподавания и успехе студии. Затем многие будут учиться в Симферопольском училище имени Н.С. Самокиша, Ленинградском институте имени И.Е. Репина, Московском художественном институте имени В.И. Сурикова, станут членами Союза художников.

В 1952 году студия была преобразована в детскую художественную школу, ее первым директором стал Н.С. Барсамов. Ему удалось воспитать яркую плеяду учеников, впоследствии известных крымских художников и педагогов, продолживших его дело: С.Г. Мамчича, Н.А. Шорина, Г.Н. Куриленко, В.Г. Дёмушкину, Б.А. Погребецкого, этот список может быть продолжен. Их произведения находятся в собрании Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского, в художественных музеях Севастополя и Симферополя.

По рекомендации Н.С. Барсамова ученики студии часто копировали работы мастеров из фондов галереи, что помогало разобраться в тонкостях технических и композиционных приемов, писали маслом и акварелью. Нередко он говорил студентам: «У вас будет возможность заработать на кусок хлеба тем, что сможете копировать картины Айвазовского» [18, с. 38]. Н.С. Барсамов вел живопись и рисунок. Будучи требовательным к качеству работы, он заставлял учеников добросовестно подходить к занятиям. Из воспоминаний художника Столяренко: «Как-то после войны я купил у вдовы Богаевского двухсторонние кисти и склейку акварельной бумаги “Торшон”. Загрунтовал столярным клеем и стал писать маслом. Барсамов увидел и сказал: “Что ты делаешь? Константин Фёдорович только по праздникам писал на такой бумаге”. Отобрал эту бумагу у меня и выдал три метра холста» [18, с. 40].

Важными событиями для учеников студии стали встречи со знаменитыми московскими и ленинградскими художниками, приезжавшими в Феодосию: А.В. Куприным, И.Э. Грабарём, Е.Е. Моисеенко. По установившейся традиции еще с 1930-х годов в Крым на летнюю практику приезжали студенты из Московского института имени В.И. Сурикова и Ленинградского института имени И.Е. Репина.

Среди самых известных учеников Н.С. Барсамова — С.Г. Мамчич, В.А. Соколов, Н.А. Шорин, П.К. Столяренко, именно о них и пойдет речь дальше в этой статье. По свидетельству Р.Д. Бащенко (одного из крупнейших крымских искусствоведов, директора Симферопольского художественного музея в 1963–1984 годах), «в дальнейшем эти ученики стали ведущими крымскими мастерами живописи, сохранив в своем творчестве истоки киммерийской пейзажной живописи, с годами обогащая свое искусство индивидуальными концепциями подхода к решению живописного

пейзажного образа. Их объединяла любовь к Восточному Крыму и историко-романтическое раскрытие его характера в произведении. В ранних работах этих художников превалировал феодосийский пейзаж, исполненный в духе классического реалистического метода отображения окружающей природной среды. Много общих черт можно найти в колористическом и композиционно-конструктивном решении картин, в их возвышенно-эмоциональном настрое. Характерной чертой каждого было влечение к монументальной, весомой значимости отдельных элементов картины — будь то пейзаж, натюрморт или сюжетная канва изображения» [2, с. 21].

В довоенные и послевоенные годы (1937–1941, 1944–1949) С.Г. Мамчич, Н.А. Шорин и В.А. Соколов обучались в одной группе. Учились бесплатно, принимали деятельное участие в жизни галереи, особенно при эвакуации. Н.С. Барсамов писал: «Ученики Феодосийской студии в процессе обучения чувствовали органическую связь своей работы с деятельностью картинной галереи. Особенно ярко проявилась близость и неразрывная связь работы Феодосийской студии с деятельностью галереи Айвазовского во время и после Великой Отечественной войны. Основная работа по упаковке картин была проведена студийцами, трудившимися на совесть. Картины были упакованы отлично и в полной сохранности доставлены к месту назначения. После работ по восстановлению картинной галереи, в которых тоже принимали участие студийцы, их связь с галереей стала еще ощутимее. Часть студийцев, вернувшихся после демобилизации, занималась вечерами искусством, а днем работала над выполнением копий с картин Айвазовского. Многие из них достигли большого мастерства, учась живописи на образцах великого художника. И такая работа в сочетании с обычными программными занятиями в студии дала блестящие результаты. Это укрепило меня в мысли, что введение в учебные программы студийцев обязательного копирования с образцов классической живописи не только способствует быстрому их развитию, но и прививает навыки мастерства, а некоторым из них дает возможность стать профессиональными копиистами классической живописи» [18, с. 36]. В 1946 году была организована передвижная выставка копийных работ, позволяющая жителям совхозов, колхозов и разных городов Крыма познакомиться с коллекцией картин Феодосийской галереи.

Барсамов давал задания и на написание видов Феодосии. Сейчас их можно найти в фондах галереи, они перекликаются с панорамой К.Ф. Богаевского — видимо, начинающие художники ориентировались именно на нее при создании пейзажей. Шорин сохранил воспоминания о его визитах: «Часто в студию приходил Константин Фёдорович Богаевский, приносил свои работы, рассказывал, как он работает. Он очень серьезно относился к рисунку. Приходил со своим этюдником, исправлял работы студийцев. Часто повторял: “Краски, кисти, холст должны быть высокого качества”» [18, с. 42].

В 1948 году С.Г. Мамчич, Н.А. Шорин, В.А. Соколов поступили в Крымское художественное училище имени Н.С. Самокиша в Симферополе, в 1952 году при образовании детской художественной школы в числе первых учителей оказались С.Г. Мамчич и Н.А. Шорин, годом позже к ним присоединился В.А. Соколов.

Творчество учеников Н.С. Барсамова

Пластическому языку Степана Гавриловича Мамчича при общей колористической обобщенности свойственно стремление к точной передаче деталей пейзажа. Манера живописца эмоциональна и в большой степени декоративна. Художник много работал на пленэре, что сказалось на красочной палитре мастера (ил. 8). В раннем творчестве прослеживается влияние К.Ф. Богаевского. «Живопись картины “Вид Феодосии” (1948, ил. 9) содержит черты, роднящие ее с одноименными работами В. Соколова и Н. Шорина, восходящими к картине “Феодосия” (1930, ил. 10) К.Ф. Богаевского. Работа С. Мамчича создана в то время, когда молодой автор использовал живописные приемы, свойственные студийцам Барсамова. Большинство из них на первом этапе развития писали несколько графично, часто обращаясь к тональной манере живописи»,— отмечают Р.Д. Бащенко и С.С. Сидоренко [2, с. 21]. Излюбленными местами работы стали феодосийские, керченские и севастопольские рыболовецкие промыслы.

В ранних этюдах Владимира Александровича Соколова, хранящихся в Феодосийской картинной галерее имени И.К. Айвазовского и относящихся к годам учебы в художественной школе и училище имени Н.С. Самокиша, заметно как проявление индивидуальных черт, так и влияние К.Ф. Богаевского (ил. 11). По свидетельствам Р.Д. Бащенко (его супруги), «на Карантине — в гористой исторической части города с вековыми памятниками архитектуры, он встречал иногда пишущего этюды Богаевского и наблюдал за его работой. Затем внимательно изучал его живопись и графику в Феодосийской картинной галерее, а также в мастерской маститого пейзажиста, куда он заглядывал с другими студийцами» [2, с. 21]. Этюды написаны в особой теплой охристой гамме, характерной для заросших полынью феодосийских холмов. В произведениях он обращается к мотивам старинных городов Восточного и Западного Крыма. Особой любовью отмечены пейзажи, посвященные

8
9
10



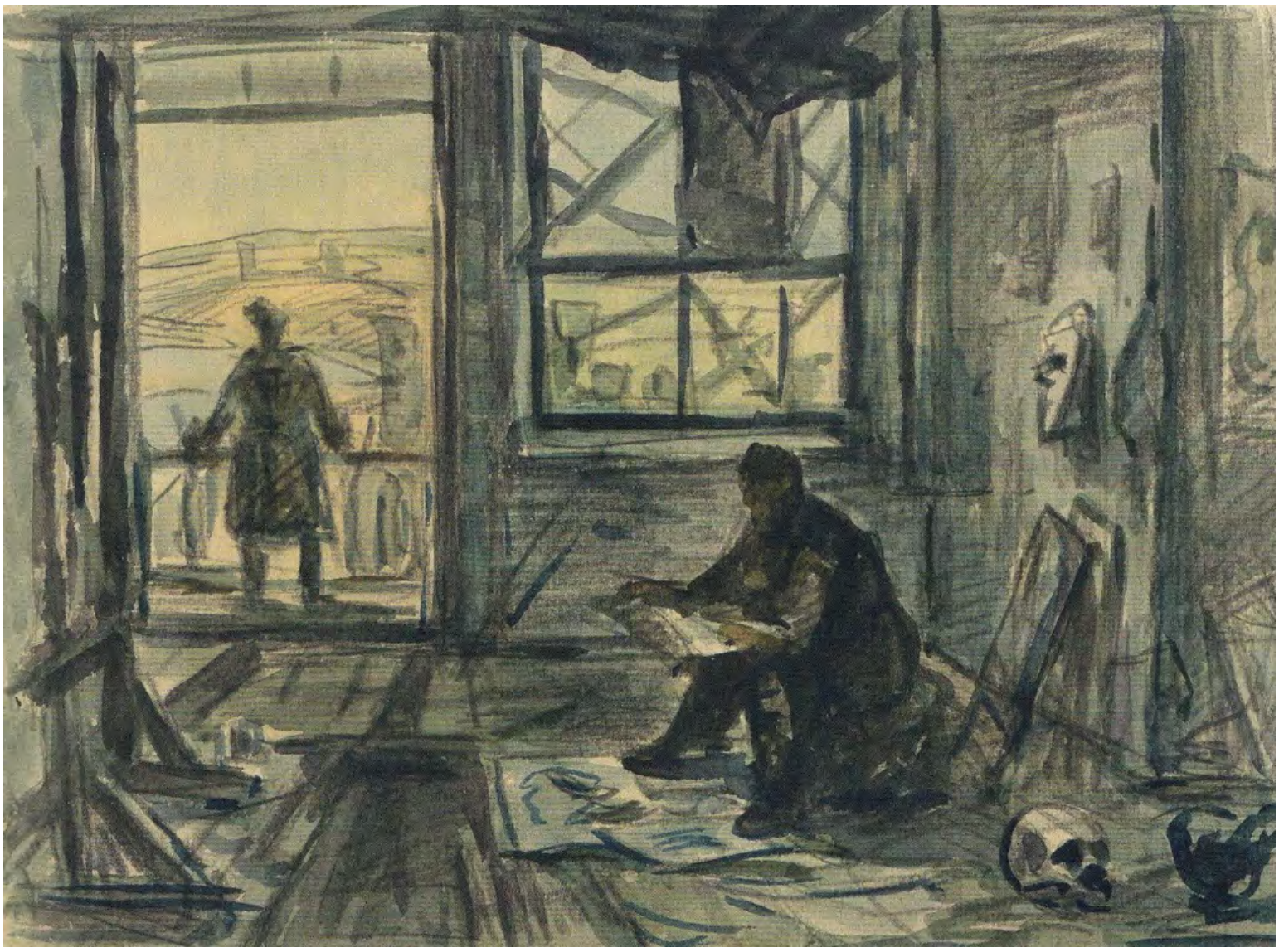
8. **С.Г. Мамчич. Феодосия**.
1948.
Холст, масло.
56 × 84,5.
Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.
Фото: [2, с. 107]

9. **С.Г. Мамчич. Вид Феодосии**.
1948.
Холст, масло.
40 × 90.
Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.
Фото: [2, с. 106]



10. **К.Ф. Богаевский. Феодосия**.
1930.
Холст, масло.
82 × 216.
Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.
Фото из открытых источников





11. **В.А. Соколов. Мастерская художника Н. Барсамова**.
Феодосия.
1940-е.
Бумага, акварель.
20 × 27.
Частное собрание.
Фото: [2, с. 101]



12. **В.А. Соколов. Изрытая земля**.
1968–1969.
Холст, масло.
66 × 104.
Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого.
Фото: [2, с. 95]

13. **В.А. Соколов. Вид Феодосии**.
1960-е.
Холст, масло.
36,5 × 124.
Частное собрание.
Фото: [2, с. 50]



14. **В.А. Соколов. Крыши и трубы**.
Феодосия.
Вторая половина XX в.
Бумага, акварель, гуашь.
20 × 28,5.
Симферопольский художественный музей



средневековым архитектурным строениям Феодосии (это генуэзские башни и стены, церкви XV века, берега Феодосийской бухты, гряда Крымских гор). Картина «Изрытая земля» (1968–1969, ил. 12) восходит к циклу К.Ф. Богаевского «Трагедии земли» начала XX века. В его работах ощущается масштаб пространства, характерный для ландшафта Восточного Крыма, этот эффект создается за счет низкого горизонта и каскадов облаков (ил. 13–14). У художника было много разных циклов, в контексте этого исследования отметим цикл «Горный Крым», который отражает величавость Тавриды. Живописно-образный строй произведений подчинен созданию романтического образа каменистого восточного побережья, наполненного героическим чувством.

Николай Акимович Шорин родился и жил в Феодосии, после выпуска из училища стал преподавать в школе И.К. Айвазовского, где проработал около 30 лет и выпустил целую плеяду учеников, среди которых С.С. Онищенко, ныне преподаватель школы, организатор выставки учителя. Николай Акимович писал в воспоминаниях: «Жизнь школы неразрывно связана с галереей



15. **Н.А. Шорин. Старая Феодосия**. 1961. Холст, масло. 57 × 108. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Фото: [2, с. 123]

Айвазовского. В галерее устраиваются выставки работ учеников школы и преподавателей» [18, с. 44]. Его излюбленными жанрами были натюрморты и пейзажи. Интересен ряд работ, передающих образ старой Феодосии со стенами средневековой крепости, древними церквями, руинами старинных домов, примером может послужить произведение «Старая Феодосия» (1961, ил. 15).

«Особенно хотелось отметить гордость нашей школы — Петра Кузьмича Столяренко, народного художника Украины» [18, с. 44],— напишет Н.А. Шорин в воспоминаниях. П.К. Столяренко родился в поселке Капканы под Керчью в Восточном Крыму. В детстве посетив с отцом Феодосийскую картинную галерею имени И.К. Айвазовского, он загорелся мечтой стать художником. Несколько позднее ему довелось побывать в мастерской К.Ф. Богаевского, что еще больше вдохновило его на выбор профессии. Тетя будущего художника была портнихой и одевала Ж.Г. Богаевскую, супругу художника. «Дом и мастерская Богаевского находились где-то под Митридатом. Мастерская поразила меня своими размерами, направленным светом. На стенах было много картин, они были тревожные, напряженные по цвету. В мастерской, под навесом, занимались ученики Богаевского»,— вспоминал художник [18, с. 44]. После окончания Великой Отечественной войны он поступил учиться в студию, а затем в Крымское художественное училище имени Н.С. Самокиша, но по рекомендации Н.С. Барсамова оставил учебу, продолжив самостоятельное развитие. По мнению З.В. Фогеля, в творческой биографии художника можно выделить несколько периодов: феодосийский, керчинский, ялтинский и парижский. П.К. Столяренко — художник-экспериментатор, всю жизнь он пробовал себя в разных жанрах и техниках — от маленьких акварелей до больших диорамных произведений (ил. 16). Среди предшественников, повлиявших на него, в интервью всегда отмечал К.Ф. Богаевского, сам же был хорошим другом для своих одноклассников С.Г. Мамчича, В.А. Соколова и Н.А. Шорина, по рассказам уже их учеников, для них всегда было очень важно его мнение и одобрение. С 1990 по 1995 год жил и работал в Париже. В 2010 году был удостоен золотой медали «За вклад в мировую культуру» международного фонда «Культурное достояние».

Сегодня в Феодосии продолжают работать ученики студийцев, в детской художественной школе имени И.К. Айвазовского преподают ее выпускники: Н.С. Бондаревская, С.А. Гаранина, О.В. Ляшенко, Ю.Г. Маловица, О.К. Московская, Е.Р. Плаксина, А.Ю. Теренова, Т.Ф. Чернявская; ученики Н.А. Шорина: Г.А. Козырев, Ю.В. Остапенко, С.М. Пащенко, С.С. Онищенко (последний выпустил несколько альбомов и сборников о художниках Феодосии). Директор школы В.И. Ключников совместно с заслуженным художником Российской Федерации С.А. Сиренко, бывшим учеником детской художественной школы имени И.К. Айвазовского, организовал «Киммерийский



16. **П.К. Столяренко. Выход в море (Море штормит)**. 1951. Холст, масло. 128 × 208. Фото: artchive.ru

пленэр». Несколько лет подряд живописцы работали на пленэре в разных уголках восточной части полуострова и участвовали в выставках в Феодосийской картинной галерее имени И.К. Айвазовского. Интересно отметить, что Т.В. Гайдук, директор Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского,— также выпускница художественной школы, организованной Н.С. Барсамовым. Из ее воспоминаний: «Дух творчества, казалось, пропитал стены и сам воздух школы. Благодаря педагогам старшего поколения многие феодосийцы смогли открыть для себя мир искусства, ощутить всю полноту эстетических переживаний, почувствовать себя творческими людьми» [18, с. 80]. Большинство из них продолжает писать пейзажи родного города, сохраняя его образ для будущих поколений.

После рассмотрения творческого пути Николая Степановича Барсамова становится очевидным значение его деятельности для культурной жизни региона. Он стал вторым после Ивана Константиновича Айвазовского почетным гражданином города Феодосии. Получив классическое художественное образование в начале XX века, он посвятил жизнь сохранению творческого наследия великого мариниста И.К. Айвазовского, художников «киммерийской школы живописи» К.Ф. Богаевского, М.П. Латри и М.А. Волошина и создал в Феодосии системную художественную школу. Его ученики С.Г. Мамчич, В.А. Соколов, Н.А. Шорин, П.К. Столяренко, пройдя путь увлечения творчеством художников К.Ф. Богаевского и Н.С. Барсамова, в дальнейшем нашли свою манеру живописи и стали яркими крымскими живописцами.

Список источников

1. Феодосия в изобразительном искусстве : альбом / авт. и рук-ль проекта С.С. Онищенко; сост. С.И. Малышев. [Феодосия]: Союз художников-маринистов; Симферополь: Салта, 2011. 291 с.
2. Сидоренко С.С., Бащенко Р.Д. Киммерийский пейзаж: истоки и пророки. Киев: ФОП Черкащенко Н.Н., 2016. 200 с.
3. Николай Степанович Барсамов : каталог. Феодосийская картинная галерея им. И.К. Айвазовского / сост. и авт. предисл. А.Н. Савинов. Симферополь: Крым, 1968. 72 с.
4. Полун С.С. Николай Степанович Барсамов. К 80-летию со дня рождения Н.С. Барсамова / отв. исполн. С.С. Полун; ред. А.Ю. Шполянская. [Б. м.]: Крымское областное управление по печати, 1972. 12 с.
5. Пащенко И. Рядом с Барсамовыми. Воспоминания // Крымский альбом / сост. Д. Лосев. Феодосия; Москва: Коктебель, 1997. Вып. 2. С. 255–269.
6. Выставка произведений Петра Кузьмича Столяренко / Крымское отделение Союза советских художников Украины. Симферополь: [б. и.], 1957. 6 с., ил.
7. Народный художник Украинской ССР Пётр Кузьмич Столяренко. Живопись : каталог выставки. Симферополь: Крымский облполиграфиздат, 1988. 19 с., ил.
8. Фогель З.В. Заслуженный художник Украинской ССР Пётр Кузьмич Столяренко: живопись : каталог выставки. Киев: СХ Украины, 1990. 7 с.
9. Онищенко С.С., Гайдук Т.В. Николай Шорин — художник и педагог. Симферополь: Союз художников-маринистов, 2008. 104 с.
10. Соколов В.А. Каталог графических работ выставки «Крымские мотивы» / авт.-сост. Р.Д. Бащенко. Симферополь: [б. и.], 2008. 28 с.
11. Соколов В.А. Путевые зарисовки / авт.-сост. Р.Д. Бащенко. Симферополь: Доля, 2012. 48 с.
12. Мамчич Степан Гаврилович, 1924–1974 : каталог выставки / авт. вступ. ст. Р.И. Попова. Симферополь: Таврида, 1976. 38 с.
13. Кугушева А.Ю. Своеобразие художественного пространства творчества С.Г. Мамчича в контексте «Киммерийской школы живописи» : дис. … канд. культурологии. [Место защиты: Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского]. Симферополь, 2018. 174 с.
14. Сиренко А.С. Мифопоэтические и художественно-стилистические особенности «Киммерийской школы живописи» в контексте развития русского искусства I половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения. [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»]. СПб., 2020. 171 с.
15. Каталог выставки картин Общества художников «Жар-цвет» / сост. и авт. вступ. ст. А.Г. Габричевский. М.: Жар-цвет, 1928. 45 с.
16. Николай Степанович Барсамов: выставка натюрмортов 50–70-х годов. Симферополь: [б. и.], 1973. 16 с.
17. Барсамов Н.С. 45 лет в галерее Айвазовского. Симферополь: Крым, 1971. 256 с.
18. Феодосийская детская художественная школа имени И.К. Айвазовского. Юбилейное издание / сост. Н.С. Барсамов. Феодосия: [б. и.], 2002. 100 с.

References
1. Onishchenko, S.S. and Malyshev, S.I. (comps.) (2011) *Feodosia in the fine arts:* Simferopol: Salta. (In Russ.)
2. Sidorenko, S.S. and Baschenko, R.D. (2016) *Cimmerian landscape: origins and prophets.* Kiev: FOP Cherkashchenko N.N. (In Russ.)
3. Savinov, A.N. (comp.) (1968) *Nikolai Stepanovich Barsamov: catalogue. Feodosia Art Gallery named after I.K. Aivazovsky.* Simferopol: Crimea Publ. (In Russ.)
4. Polun, S.S. (1972) *Nikolai Stepanovich Barsamov. On the occasion of the 80th anniversary of the birth of N.S. Barsamov.* S. loc.: Krymskoye oblastnoye upravleniye po pechati. (In Russ.)
5. Pashchenko, I. (1997) 'Next to the Barsamovs. Memories', in Losev, D. (comp.) *Crimean Album,* issue 2. Theodosia; Moscow: Koktebel, pp. 255–269. (In Russ.)
6. Anon. (1957) *Exhibition of works by Pyotr Kuzmich Stolyarenko.* Simferopol: s. n. (In Russ.)
7. Anon. (1988) *People's Artist of the Ukrainian SSR Petr Kuzmich Stolyarenko. Painting* [Exhibition catalogue]. Simferopol: Crimean Oblpoligrafizdat. (In Russ.)
8. Fogel, Z.V. (1990) *Honored Artist of the Ukrainian SSR Pyotr Kuzmich Stolyarenko: painting* [Exhibition catalogue]. Kiev: Union of Artists of Ukraine. (In Russ.)
9. Onishchenko, S.S. and Gaiduk, T.V. (2008) *Nikolay Shorin — artist and teacher.* Simferopol: Union of marine artists. (In Russ.)
10. Sokolov, V.A. (2008) *Catalogue of graphic works of the exhibition "Crimean motifs".* Simferopol: s. n. (In Russ.)
11. Sokolov, V.A. (2012) *Travel sketches.* Simferopol: Dolya. (In Russ.)
12. Popova, R.I. (comp.) *Mamchich Stepan Gavrilovich, 1924–1974* [Exhibition catalogue]. Simferopol: Tavrida. (In Russ.)
13. Kugusheva, A.Yu. (2018) *The originality of the artistic space of S.G. Mamchich's work in the context of the "Cimmerian school of painting"*. Cand. Art. Sci. thesis. Simferopol. (In Russ.)
14. Sirenko, A.S. (2020) *Mythopoetic and artistic-stylistic features of the "Cimmerian school of painting" in the context of the development of Russian art of the first half of the 20th century.* Cand. Art. Sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
15. Gabrichevsky, A.G. (1928) *Catalogue of the exhibition of paintings by the Society of Artists "Zhar-tsvet".* Moscow: Zhar-tsvet. (In Russ.)
16. Anon. (1973) *Nikolai Stepanovich Barsamov: exhibition of still lifes of the 50s–70s.* Simferopol: s. n. (In Russ.)
17. Barsamov, N.S. (1971) *45 years in the Aivazovsky gallery.* Simferopol: Crimea Publ. (In Russ.)
18. Barsamov, N.S. (comp.) (2002) *Feodosia Children's Art School named after I.K. Aivazovsky.* Theodosia: s. n. (In Russ.)

Информация об авторе

Сиренко Анастасия Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела живописи I половины XX века, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация. Член Союза художников России и Ассоциации искусствоведов, assirenko88@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 7738-9340.

Information about the author

Anastasia Sergeevna Sirenko, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher at the Department of Painting of the 1st half of the 20th century, the State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia and the Art Critics and Art Historians Association (AIS), assirenko88@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 7738-9340.

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

Статья поступила в редакцию 29.08.2024; одобрена после рецензирования 11.11.2024; принята к публикации 13.11.2024.
The article was received by the editorial board on 29 August 2024; approved after reviewing on 11 November 2024; accepted for publication on 13 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 284–299. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 284–299. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.051:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.017

Серия кубинских работ Ольги Яушевой



Шишин Михаил Юрьевич

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация
shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-код (Science Index): 2604-1090



Царёва Наталья Степановна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
nattsareva@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 2931-5848

Аннотация. В статье рассматриваются произведения заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Ольги Яушевой, созданные на основе впечатлений от творческих поездок на Кубу. Многие написаны непосредственно с натуры во время пребывания в творческих командировках на Острове свободы, другие — в результате обработки в московской мастерской экспедиционных материалов (этюдов, эскизов, набросков). Цель данной статьи — проанализировать кубинскую серию работ мастера, созданных в 2019–2020-х годах, и с помощью структурно-семантического искусствоведческого анализа охарактеризовать систему средств художественной выразительности и семантики произведений живописца. Отсутствие значимых публикаций об О.Р. Яушевой актуализирует значение научных искусствоведческих исследований о художнице, которая занимает одно из лидирующих мест в современном российском искусстве.

Ключевые слова: Ольга Яушева, современное изобразительное искусство, живопись, кубинская серия, темы, мотивы, формально-стилистический метод

Для цитирования: Шишин М.Ю., Царёва Н.С. Серия кубинских работ Ольги Яушевой // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 284–299. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1141.

© Шишин М.Ю., Царёва Н.С., 2024

Original article

Cuban artworks series by Olga Yausheva

Mikhail Yu. Shishin

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

Natalia S. Tsareva

Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation
nattsareva@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 2931-5848

Abstract. The article examines the oeuvre by Olga Yausheva, the Honoured Artist of Russia and a corresponding member of the Russian Academy of Arts, which is based on impressions gained from creative trips to Cuba. A significant proportion of the works were painted directly from life during the artist's creative trips to the Island of Freedom. The remaining works were created as a result of the artist's processing of expeditionary materials (sketches, sketches, sketches) in the Moscow studio. The objective of this article is to analyse the Cuban series of the master's works created in 2019–2020 and to characterise the system of artistic expression and semantics of the painter's works with the help of structural and semantic art history analysis. The lack of substantial publications on O.R. Yausheva underscores the value of rigorous art historical inquiry into this prominent figure in contemporary Russian art.

Keywords: Olga Yausheva, contemporary fine art, painting, Cuban series, themes, motifs, formal-stylistic method

For citation: Shishin, M.Yu. and Tsareva, N.S. (2024) 'Cuban artworks series by Olga Yausheva', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 284–299. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.017.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1141. (In Russ.)

Введение

На протяжении многих лет Государственный художественный музей Алтайского края и Российскую академию художеств связывают тесные творческие контакты. Одной из форм этого взаимодействия являются крупные выставочные проекты Академии художеств, реализуемые как в залах Государственного художественного музея Алтайского края, так и на других выставочных площадках столицы нашего края. Ряд успешных проектов академии был посвящен Алтаю: например, выставка «Алтай на полотнах» [1], приуроченная к 85-летию Алтайского края, проходившая в музее с 3 по 28 ноября 2022 года; недавно завершившийся в Барнауле проект «Зов Белухи. По пути Рериха», посвященный 150-летию Николая Рериха, реализованный на средства гранта губернатора Алтайского края в сфере культуры (2 октября – 3 ноября 2024 года); специально открывшийся к широкому празднованию на Алтае юбилея Николая Рериха и работавший с 12 апреля по 12 мая 2024 года проект «Кулу — серебряная долина Рерихов» [2].

Участницей всех этих выставок и пленэров была московская художница, член-корреспондент Российской академии художеств и заслуженный художник России Ольга Рустамовна Яушева, сумевшая не только очаровать, но и влюбить в свои работы алтайских зрителей. Их знакомство с художницей началось несколько лет назад, в 2021 году, когда в Государственном художественном музее Алтайского края открылась

выставка «О, Гавана! Транзит…», посвященная 500-летию Гаваны и 120-летию дипломатических отношений между нашей страной (Российской империей, СССР, Российской Федерацией) и Республикой Куба. В экспозиции было представлено около 70 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Значительную роль в организации проекта сыграл президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели. Выставка была реализована Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств и Бюро творческих экспедиций как академический трансконтинентальный художественно-просветительский проект и стала своеобразным итогом творческих поездок советских и российских художников, работавших на Острове свободы с конца 1950-х годов до настоящего времени.

Впервые Гавана была запечатлена еще в начале XX века великим русским художником Василием Верещагиным в серии работ, рассказывающих о героических моментах жизни острова [3]. Важно подчеркнуть, что В.В. Верещагин был первым русским профессиональным художником, который посетил Кубу и создал более 60 картин.

Во времена СССР после Кубинской революции для работы на Остров свободы прибыли советские художники, впоследствии академики Российской академии художеств, Пётр Оссовский и Виктор Иванов. «В то время еще совсем молодые ребята, окончившие Суриковский институт, они поехали на Кубу по своей инициативе,— рассказал на открытии выставки куратор проекта, академик Российской академии художеств Владимир Анисимов.— Напряжение, страсть, темперамент, которые витали в воздухе, художники изобразили в набросках и эскизах. Героями их зарисовок были лидеры Кубинской революции, солдаты, простые люди, которые жили и до сих пор живут, руководствуясь революционным лозунгом “Родина или смерть”»[1].

Позже к этим авторам присоединились Владимир Переяславец, Иван Сущенко, Борис Коржевский, Павел Судаков, выдающийся скульптор, член Академии художеств СССР Лев Кербель, работавший в Гаване в соавторстве с выдающимся кубинским архитектором Антонио Кинтаной [4].

В 2000-х годах у российских художников вновь возник интерес к работе на Кубе. Результатом стал ряд творческих экспедиций на Остров свободы под руководством художника, культуролога и общественного деятеля, академика Российской академии художеств Владимира Николаевича Анисимова. В разное время художники-участники этих поездок запечатлевали на своих полотнах очарование Гаваны, красоту местной природы и улыбки жителей солнечного острова. Позировали им многие известные кубинцы и простые жители. Темы произведений, представленных на выставке «О, Гавана! Транзит…», разнообразны: от истории народной революции до кубинских пейзажей и карнавала, от портретов выдающихся деятелей Кубы до скульптурной композиции, запечатлевшей встречу Патриарха Кирилла и Папы Римского Франциска в 2016 году в здании международного аэропорта имени Хосе Марти столицы Кубы — Гаваны.

Слово «транзит» в названии выставки тоже совсем не случайно — это по-настоящему передвижной, странствующий проект. Открывшись в Москве, выставка была с успехом показана во многих городах России, от Екатеринбурга до Владивостока. Барнаул — один из городов, входивших в маршрут этого проекта.

Еще одно из значений слова «транзит» в переводе с испанского — «изменение», «перемены». Картины, представленные на выставке, позволили зрителям стать свидетелями того, как менялась Гавана за годы, прошедшие с момента революции, такой Гавану увидели и отразили на своих полотнах молодые участники проекта, впервые побывавшие на Кубе в 2002, 2018, 2019 годах. Работы Ольги Яушевой стали подлинным украшением этого выставочного проекта.

Это не единственный проект такого рода, в настоящее время реализован еще один, посвященный итогам работы российских художников в Королевстве Таиланд, названный ими «В стране изумрудного Будды» [5]. Кроме этого, организованы выставочные проекты по Индонезии и Индии, о чем стоит рассказать отдельно. Подчеркнем, во всех этих проектах Ольга Яушева принимает самое активное участие. Другими словами, в творческом плане у нее накоплено значительное количество произведений из поездок по разным странам и континентам. Но гаванский цикл из них, пожалуй, один из самых значительных, и в нем художницей был найден ряд важных композиционных и живописных подходов, которые затем получили развитие в других сериях.

Отсутствие значимых публикаций об Ольге Яушевой, с одной стороны, актуализирует значение научных искусствоведческих исследований

[1] Выставка «О, Гавана! Транзит…» // Персональный сайт Владимира Анисимова. URL: https://vladimiranisimov.ru/?page_id=1122 (дата обращения: 01.11.2024); Латышева Т. Куба — любовь моя: в Барнауле открылась выставка, посвященная столице Острова свободы // Вечерний Барнаул [сайт]. URL: https://barnaul.press/news/kuba-lyubov-moya-v-barnaule-otkrylas-vystavka-posvyashchyennaya-stolitse-ostrova-svobody-.html (дата обращения: 01.11.2024).

о художнице, которая занимает одно из лидирующих мест в современном российском искусстве. С другой стороны, в данной статье мы постараемся наметить наиболее значимые линии исследования ее искусства.

Цель настоящего исследования — ввести в научный оборот живописные произведения из кубинского цикла Ольги Яушевой и с помощью структурно-семантического искусствоведческого анализа охарактеризовать систему средств художественной выразительности и семантики ее произведений.

Основные этапы жизни и творчества Ольги Яушевой

Поскольку о художнице есть только краткие упоминания в разного рода справочных изданиях, представим более развернуто ее путь в творчество.

Ольга Рустамовна Яушева принадлежит к известной художественной династии. Ее отец — художник, график, живописец и общественный деятель Рустам Исмаилович Яушев (1937–2017). Бабушка, Зейнаб Мухамедовна Яушева (1906–1966), тоже была художником. Поэтому можно с уверенностью сказать, что именно семья оказала огромное влияние на выбор будущей профессии Ольги.

Родилась Ольга Яушева 2 ноября 1968 года в Петропавловске-Камчатском, где в то время работал ее отец, увлеченный, как и многие художники его поколения, открытием новых тем и мест, когда отдаленные уголки Сибири и Дальнего Востока становились вторым домом, и художники охотно покидали Москву, отправляясь жить и творить на Север, в Сибирь, на Дальний Восток. Отец всегда был и остается для Ольги Рустамовны непререкаемым авторитетом, он был ее первым учителем, наставником, другом и советчиком [6].

В 1993 году Ольга Рустамовна окончила Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова (мастерскую станковой графики, руководитель Н.А. Пономарёв [7]) и в этом же году стала членом Московского союза художников. В 1996 году прошла стажировку в творческих мастерских графики Российской академии художеств под руководством А.Д. Шмаринова [8] и начала активно участвовать в республиканских и международных выставках.

Сегодня работы мастера находятся в галереях и частных собраниях России, Австрии, Греции, Италии, Кореи, США, Франции, Японии. В 2014 году Ольга Яушева получила звание «Заслуженный художник Российской Федерации», а 2021 году стала членом-корреспондентом Российской академии художеств (отделение живописи).

Искусство Ольги Яушевой отличает профессиональное мастерство умелого рисовальщика, свежесть восприятия и энергичный, темпераментный, яркий колорит живописца. Каждая из ее работ — симфония в красках. И это неслучайно, все ее произведения удивительно музыкальны, что особенно чувствуется в кубинском цикле.

Кубинские работы Ольги Яушевой

В экспозицию выставки «О, Гавана! Транзит…» вошло 12 работ[2] Ольги Яушевой. Они были непременными экспонатами выставок на протяжении всего трансконтинентального маршрута. Это одни из лучших работ, созданных мастером на Кубе и по мотивам кубинских впечатлений, но отнюдь не все — еще немало произведений не вошло в передвижную выставку и альбом.

Знакомство с выставленными и опубликованными работами позволяет выделить в искусстве Ольги Яушевой несколько важных линий. Во-первых, можно заметить, что она свободно, добиваясь целостности и художественной выразительности, работает в пейзаже, портрете и сюжетной композиции. Во-вторых, очевидно сказывается в ее искусстве опыт работы в графике, которая привила ей чувство композиционного единства, поиска выразительных композиционных решений. В-третьих, переход из одного вида искусства, графики, в другое — живопись открыл для художницы большие возможности в области цвета, и то, чего она с успехом достигла в выразительных и сложных по исполнению многоцветных офортах, разворачивается подчас в цветовую феерию. В некотором смысле ей в этом помог и опыт отца, А.И. Яушева, который начинал как график с весьма аскетичной цветовой гаммой, но затем, перейдя на живописные произведения, проявил себя как сильный колорист.

Отметим наличие большого числа этюдов и набросков, которые можно рассматривать и как законченные и самоценные художественные произведения, и как этапы и подготовительный материал к законченным крупным произведениям. Забегая вперед, сравнивая кубинский с другими циклами,

[2] Произведения О.Р. Яушевой, вошедшие в экспозицию выставочного проекта выставки «О, Гавана! Транзит…»: «Семья» (2020), «Может быть… Может быть… Может быть…» (2020), «Портрет полицейского в парадном мундире» (2020), «Гадалка» (2019), «Карнавал в Гаване» (2021), «Портрет борца греко-римского стиля, четырехкратного олимпийского чемпиона, пятикратного чемпиона мира Михаина Лопеса Нуньеса» (2019), «Маэстро Фернандо» (2019), «Марисоль» (2019), «Кафе “Таверна”» (2019), «Джуледи» (2019), «Портрет актера театра имени Бертольда Брехта Хорхе Энрике Кабальеро в образе музыканта, знаменитого кубинского скрипача Клаудио Хосе Бриндис де Салас» (2019), «Besame mucho» (2019) (все — холст, масло).

можно сказать, что художницу захватила яркая карнавальная культура Кубы, ее музыкальность, буйство красок и одновременно дух гордости, открытости и свободолюбия кубинцев. Это ярко проявилось в этюдах и завершенных крупных сюжетных композициях и портретах.

Художнический темперамент Ольги Яушевой таков, что она всегда выбирает большой формат для своих картин, многие из них многочастные. Мастер любит многолюдные композиции, но и в них интерес к герою превалирует над ярким и броским антуражем. Таковы ее работы, посвященные карнавалу. «Карнавал — дело семейное»,— говорят кубинцы и готовятся к нему всей семьей: шьют костюмы, готовят вкусную еду, сладости и напитки. А затем начинается веселье с музыкой и танцами. Для кубинцев это также возможность вспомнить свою историю и культуру, отдохнуть от трудовых будней и просто шумно повеселиться.

Картину «Карнавал» (2022, ил. 1) можно отнести к творческим удачам художницы, это крупное завершенное сюжетное полотно, которое многое открывает в творческом методе Ольги Яушевой. Рассматривая его и еще не подмечая детали, чувствуешь, что в душе поселяется ощущение праздника, живого присутствия на карнавальном шествии. Это во многом связано с особенной цветовой композицией, контрастной, яркой, рождающей сильный эмоциональный отклик и мгновенно переносящей зрителя на улицы Гаваны, в толчею праздничных шествий. Основное цветовое пятно — розово-красное с прожилками синего и фиолетового цвета — заполняет собой практически весь средний план полотна. Это цветущее тропическое дерево — бугенвиллея, удивительное и красивое растение. Оно расцветает обильным цветом в самый неблагоприятный период года, когда устанавливается тропическая жара и нет ни малейших осадков. Это время ассоциируется с периодом угасания, подавления всего живущего. И, будто бы побеждая это нестерпимое, всё иссушающее солнечное пекло, расцветает пышным цветом бугенвиллея, и именно в эти дни проходят карнавальные празднества.

Конечно, основные шествия приходятся на вечернее или ночное время, когда можно хотя бы выйти на улицу,— эта деталь стала поводом для художницы усилить цветовой контраст огромного облака цветущих деревьев с темно-синими, звенящими вставками неба тропиков с левого и с правого краев картины. Сила цвета их удачно подобрана и заставляет еще сильнее звучать краски, передающие цветущие кроны деревьев. Форма этого пятна, возникнув у левого края картины, мощно нарастает к правому краю. Это сродни музыке: сначала мы слышим издалека лишь один мотив, а чем ближе волна звуков приближается к нам, тем отчетливее улавливаются отдельные аккорды и ноты. Так и в этом пятне — сначала оно представляет собой розово-фиолетовое обобщенное облако, а затем в центре и там, где появляются фигуры участников карнавала, в облаке всё отчетливее выступают сильные синие, красные и светло-розовые мазки. Сначала они имеют продолговатую форму, напоминая след искр от взлетающих фейерверков, а затем, достигнув фактически правого края полотна, начинают дробиться и яркой россыпью растекаются к нижнему краю картины. Легко услышать здесь звуки скрипок, труб, барабанов и маракасов. Музыка карнавала в цвете охватывает всё в картине и физически ощутима в каждом пятне и разнообразных по форме мазках.

Внимательнее теперь посмотрим на то, как цветовую композицию Ольга Яушева поддерживает другими элементами и образами в картине. После мощных цветовых доминант синего неба и цветущих крон деревьев большую роль в картине играет архитектурный мотив. Он представлен двумя крупными фрагментами: с левого края возвышаются купол и стены собора Святого Петра, одной из достопримечательностей Гаваны, а с правого — видна аркада периода расцвета колониальной архитектуры на Кубе. Они вводят в картину очень важную тему двух противостоящих стихий в полотне: динамичной, яркой, эмоциональной — одним словом, карнавальной и статичной, архитектурной, аскетичной в цветовом отношении, олицетворяющей историческое прошлое Острова свободы. Архитектура в картине написана очень точно, с тончайшей проработкой отдельных деталей. На колоннах аркады видны швы, тонкой кистью проработана капитель и выразительный орнамент над ней с изображением растительного мотива, цветка, хищной птицы и льва, вставшего на задние лапы. Сосредоточиваясь на архитектурных деталях, мы начинаем явственно ощущать прошлое Кубы. В этот момент происходит контрастное противопоставление времени исторического и времени актуального. Это не только вносит разнообразие в композиционное решение полотна, два временных модуса еще и взаимно усиливают друг друга. Есть давняя история, прошлое, и есть яркое, насыщенное эмоциями, красками, звуками настоящее. Одно уже прошло и очищено потоком истории, другое пусть и доминирует в настоящем, но краткосрочно и не проявит себя вплоть до новой карнавальной мистерии.

Соединяя мысленно фрагмент аркады и храм, можно почувствовать, что это некая плоскость, как в сценографии задник на сцене, на фоне которого, сменяя друг друга, идут мизансцены. В картине различные эпизоды праздника, подчиняясь общей карнавальной стихии, меняются с невероятной



1. **О.Р. Яушева. Карнавал**.
2022.
Холст, масло.
135 × 260.
Собственность художника

быстротой. Поскольку между этими замершими в камне следами истории в прямом смысле бурно течет праздник, это наводит на одну обобщающую мысль, на возможность определить в качестве главного композиционного принципа в картине принцип контрапункта. Как известно, контрапункт буквально переводится как «нота перед нотой». Он хорошо известен в теории музыки, в изобразительном искусстве его иногда называют принципом контраста [9; 10; 11; 12].

Музыкальное сравнение, по нашему мнению, лучше подходит к анализу картины о карнавале, музыкальность ее уже была подмечена нами выше. Композиция выглядит очень целостной, всё в картине, как говорят художники, сложилось. А если это так, то выделенный принцип должен обнаружить себя в разных частях и деталях. Это несложно заметить. Мы уже находили его проявления в контрастном сочетании темно-синей холодной доминанты неба и розово-красных теплых, даже, можно сказать, жарких крон бугенвиллеи.

Далее, внимательно рассматривая детали, можно подметить контрапункт практически во всём. Например, аркада, начав свой размашистый бег от правого края, резко обрывается. Это, как и в музыке, особенно народной латиноамериканской, частый прием: на высокой ноте закончить музыкальное произведение. Фигуры участников карнавала, особенно девушки на ходулях, очень искусно, уверенно и выразительно на них передвигающиеся, застыли в картине в разнообразных позах. Их движения столь стремительны, а положения тел столь шатки, что мы легко домысливаем их импульсивные жесты и шаги. Но совсем в ином состоянии находится семейная пара на переднем плане. Крупная фигура чернокожего кубинца спокойна и кажется застывшей скульптурой. К его широкой груди доверчиво и устало прижалась женщина. Барабан закинут за плечо мужчины и молчит, но стоит только повести взглядом по диагонали чуть вправо, как в разрыве между колоннами мы увидим ярко одетую фигуру молодой женщины на ходулях, неистово бьющей в барабан и, судя по открытому рту, что-то громко поющей. Оставим зрителю возможность найти другие проявления контрапункта в картине. Сделаем вывод, что этот интуитивно уловленный выразительный композиционный ход смог передать атмосферу яркого праздника, отчасти уже достигшего своего максимума и понемногу, не без эмоциональных всплесков, идущего к финалу. Здесь справедливо задать вопрос: этот принцип контрапункта присущ только данной картине или же является сутью творческого метода Ольги Яушевой в целом? Знакомясь с ее работами, можно сказать, что он лежит в основании ее видения мира и ведет



2. **О.Р. Яушева. Портрет актера театра имени Бертольда Брехта Хорхе Энрике Кабальеро в образе музыканта, знаменитого кубинского скрипача Клаудио Хосе Бриндис де Салас**.
2019.
Холст, масло.
125 x 160.
Собственность художника

художницу от картины к картине. Но, акцентируем, именно в кубинском цикле он проявился с особой отчетливостью. Что неудивительно, ибо музыка, не стихая, звучит на Кубе на улицах, в кафе, да, собственно, везде. И именно она, музыка, быть может, подвела художницу к этому приему, и он открылся ей, стал основой всей системы средств художественной и образной выразительности в картинах.

Музыкальная тема явно доминирует в кубинских работах Ольги Яушевой. Это подтверждается даже численно. Основные законченные картины созданы на тему музыки, и большинство этюдов и быстрых набросков — тоже о музыкантах и различных музыкальных инструментах. Остановимся еще на одной завершенной работе, теперь уже из другого жанра — портрета, и постараемся найти уже обнаруженный в картине «Карнавал» принцип контрапункта в композиции.

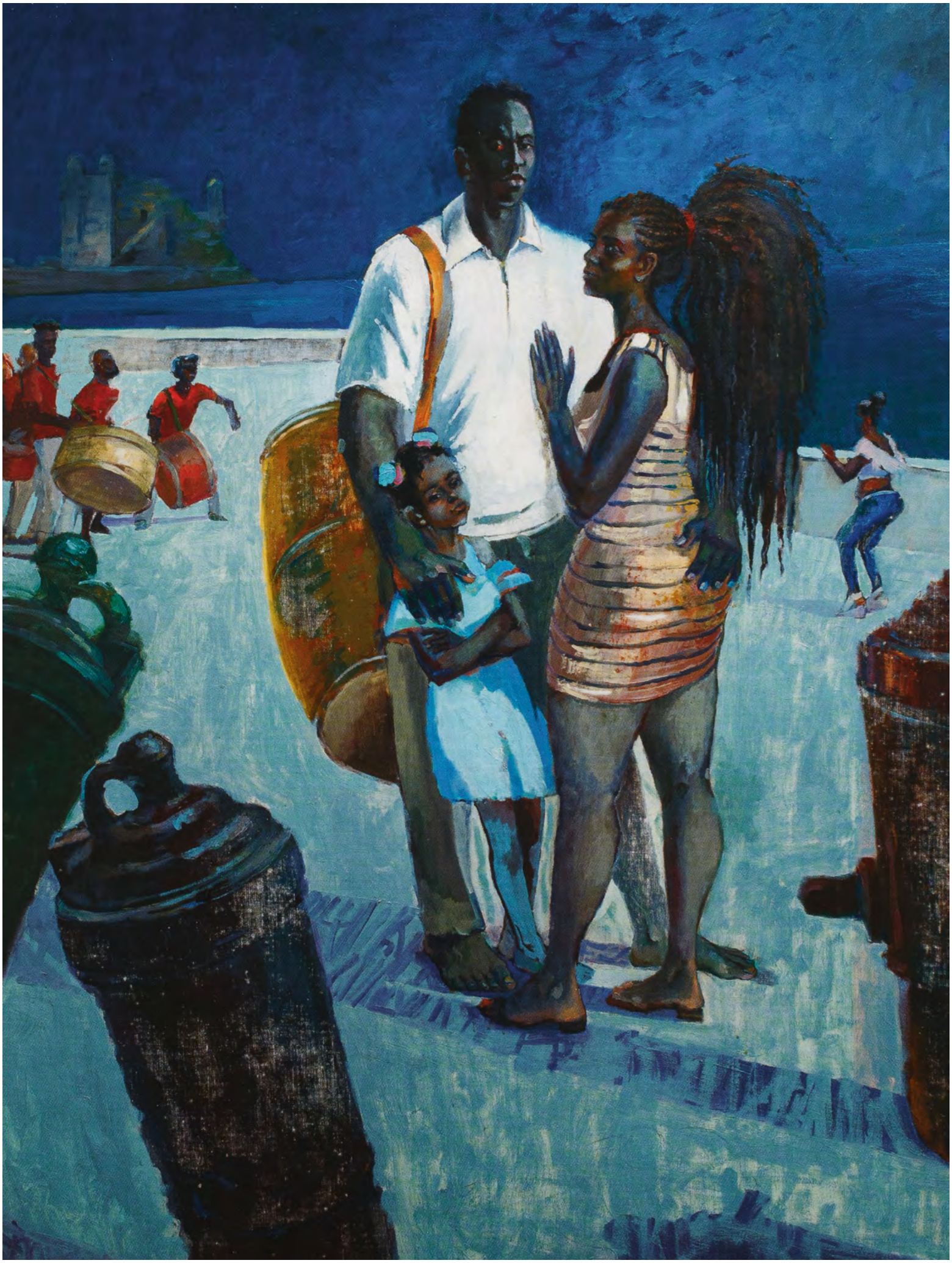
Речь пойдет о «Портрете актера театра имени Бертольда Брехта Хорхе Энрике Кабальеро в образе музыканта, знаменитого кубинского скрипача Клаудио Хосе Бриндис де Салас» (2019, ил. 2). Портрет сюжетно обогащен, актер показан в финальной сцене спектакля, который рассказывает об уникальной личности. На подмостках сцены мы видим великого скрипача-виртуоза, покорившего Европу и Америку, с успехом окончившего Парижскую консерваторию, гастролировавшего по крупнейшим театрам Европы, например в 1881 году выступавшего в Петербурге. Его называли «Черным Паганини» и «королем октав». Он достиг высоких почестей и был принят в высшем свете, но немилосердная судьба распорядилась так, что он умер на чужбине в нищете и тяжело больным. Актер в образе музыканта показан на сцене увенчанным наградами, в концертном фраке, крепко прижимающим к груди скрипичный футляр.

3. **О.Р. Яушева. Карнавал в Гаване**.
2021.
Холст, масло.
169 x 190.
Собственность художника



Выделить эту работу стоит по нескольким причинам. Во-первых, это, безусловно, один из лучших портретов Ольги Яушевой в кубинском цикле. Во-вторых, этой иной жанр по сравнению с сюжетной композицией «Карнавал». Это портрет-действие, мизансцена спектакля, практически его финал. Актер театра на сцене самозабвенно, с глубоким переживанием играет трагическую роль гениального кубинского музыканта, для которого музыка была его жизнью. Он испытал счастье быть не просто признанным, но взлетевшим на Олимп искусства, однако последние годы были наполнены забвением и тяжелейшими испытаниями.

Черное и белое — две цветовые доминанты в картине. Они сразу вводят в полотно драматический подтекст. Перед нами ярко освещенный участок сцены с черным задником. Это и спектакль, и метафорически переданная драма жизни музыканта. Портрет актера дан на пике образного воплощения. Изображен человек, не просто преданный музыке, она и есть его жизнь, и только одна она. Но музыка закончилась, и, даже не слыша этого, мы явственно ощущаем наползающую тишину. Последний взмах палочки дирижера на дальнем плане завершает музыкальную тему. И наступает тишина, которая выбрасывает музыканта из сферы, где он царит, в мир будничный и ему чуждый. Тишина для него сродни пустоте, абсолютному одиночеству, забвению. И эта с неизбежностью наползающая трагическая мгла хорошо передана пластическим приемом — протекающими струйками черного цвета на фоне за актером. Принцип контрапункта в полотне не только нашел свое воплощение в композиции



4. **О.Р. Яушева.**
Семья.
2020.
Холст, масло.
160 × 125.
Собственность художника



5. **О.Р. Яушева. «Может быть… Может быть… Может быть…»**. 2020. Холст, масло. 125 x 140. Собственность художника

и цвете, но и помог в раскрытии психологического состояния в портрете. Две стихии борются в душе актера — радость и духовный взлет в музыке и их прямые противоположности, приходящие с тишиной и одиночеством.

Яркие краски, динамичные живописные мазки способствуют передаче праздничной атмосферы, царящей в городе, но внимание зрителя сосредоточено на людях, молодых и старых, смелых, веселых и застенчивых — одним словом, живых, тех самых, которые, согласившись позировать для русской художницы, через какое-то время становятся для нее добрыми друзьями («Карнавал в Гаване», «Семья», «Может быть… Может быть… Может быть…», ил. 3–5). Жанровые композиции и портреты художницы притягивают к себе и живописным мастерством, и стремлением проникнуть в духовный мир модели, раскрыть характер и психологический мир человека.

Работая над портретами, а их Ольга Яушева написала на Кубе немало (ил. 6–7 и др.), и обладая открытым мягким характером, художница умело располагала к себе людей. С улыбкой она вспоминает, как в очень короткий срок написала прекрасный портрет юной девушки, горничной из гостиницы, где остановились русские художники: «…Утром меня разбудили приветливые лучи солнца. В дверь тихонечко постучали. Набросив





6. **О.Р. Яушева. Джуледи**.
2019.
Холст, масло.
75 х 45.
Собственность художника

7. **О.Р. Яушева. Гадалка.**
2019.
Холст, масло.
75 х 45.
Собственность художника

на себя халат, пошла открывать. Кто бы это мог быть? В дверях стояла темнокожая, с длинными распущенными волосами красавица. “Я — Джуледи. Буду Вашей горничной”. Она прошла в комнату и принялась деловито менять белье, заправлять кровать, наводить порядок. В ее образе и во всех движениях было замешано столько великолепия, что я не удержалась и попросила горничную оказать любезность и попозировать мне для портрета. “О, сеньорита. Я не могу отвлекаться, я на работе. Мне еще столько всего нужно успеть сделать!” Мне было жаль, что я не смогу написать этюд с этой негритянки. И в ход пошел другой аргумент: “Джуледи, я никому не скажу. Это будет недолго…” Джуледи встала у противоположной стены в непринужденную позу. Только по белкам глаз можно определить ее эмоции. Джуледи была насторожена. Я заметила, в композиции картины не хватало доминанты. Быстро сняла со стола и поставила ей под ноги вазу с красными цветами. Работа продолжалась недолго, я даже успела на завтрак. И так, день за днем, в свершениях и радостях проходили кубинские пленэры»[3].

[3] Воспоминания О.Р. Яушевой. Письмо художника авторам статьи. 09.11 2024.

8. **О.Р. Яушева. Портрет борца греко-римского стиля, четырехкратного олимпийского чемпиона, пятикратного чемпиона мира Михаина Лопеса Нуньеса**.
2019.
Холст, масло.
160 x 125.
Собственность художника





Во время поездки художница написала множество женских портретов, но особое место занимают изображения известных на Кубе лиц — это артисты, музыканты, спортсмены.

«Портрет борца греко-римского стиля, четырехкратного олимпийского чемпиона, пятикратного чемпиона мира Михаина Лопеса Нуньеса» (2019, ил. 8) писался в Школе спортивного резерва Гаваны, художница беседовала со спортсменом после тренировки, интересовалась его планами на будущее, и тот охотно делился своими сокровенными мыслями и мечтами. Во время работы между ними сложились теплые, доверительные отношения. Постараемся и здесь обнаружить описанный выше композиционный прием противопоставления, контрапункта. В «Карнавале» он обнаружил себя в композиционном строе; в портрете Э.Х. Кабальеро этот прием получил воплощение в психологической сфере; покажем, как в следующей работе он проявился в области художественной формы.

Михаин Лопес — легендарная личность, никто до него не достигал таких высот в борьбе. Его исполинская фигура воплощает одновременно и необыкновенную мощь, и, судя по взгляду, по жестам фигуры, спокойствие и задумчивость. Как человек, постоянно имеющий большие физические нагрузки, в этом случае, получив в процессе позирования отдых, он о чем-то задумался. И хотя глаза его открыты, скорее всего, это взгляд не в окружающее пространство, а внутрь, в себя, знак продумывания и осмысления чего-то очень важного. Таким образом, в портрете, пусть быстро выполненном, началось раскрытие не только физических, но и душевных характеристик этого спортсмена. Задавшись вопросом, где тот поворот символического ключа в картине, который выводит на эти размышления, заметим особенность портрета в его «зажатости». Рамки картины сжали фигуру. От этого еще сильнее ощущается физическая сила героя, ему некуда распрямиться, нет возможности развести руки, не столкнувшись с преградой — рамками холста. Но мы чувствуем совершено точно, что и эти кажущиеся безысходность и скованность будут преодолены, что и с этим борец тоже справится. Уверенность в этом исходит из того, что громаду тела, самое крупное цветовое пятно в композиции, невозможно сдержать никакими рамками. Фигура по мощи намного превосходит любые сдерживающие препятствия. Борец показан в переходном состоянии, он то ли присел и задумался, то ли, напротив, собрав все силы, начинает привставать. И мы ожидаем рывка невероятной силы. Здесь принцип контрапункта проявил себя на уровне несоизмеримо тесного пространства картины и мощной фигуры атлета. Таким образом, даже эти три картины показывают различные варианты проявления обнаруженного приема в разных аспектах.

9. **О.Р. Яушева.**
Besame mucho.
2019.
Холст, масло.
75 x 145.
Собственность художника



10. **О.Р. Яушева.**
Кафе «Таверна».
2019.
Холст, масло.
100 x 200.
Собственность художника

Задача искусствоведа не в том, чтобы расшифровывать каждую картину художника зрителю,— тот должен сам стремиться «войти» в любое произведение, заранее полагать, что в каждой картине есть особенность, ключ, который помогает понять произведение. Он всегда не один, нужно искать эти ключи, а в рассмотренных трех полотнах мы выявили один из возможных, конечно не единственный, вариант понимания творческого метода Ольги Яушевой. Представим теперь кратко остальные работы кубинского цикла в ее творчестве.

Еще одно музыкальное произведение художницы завораживает. Легендарная, наполненная страстью и волнением песня стала героиней картины «Besame mucho» (2019, ил. 9). Музыканты, изображенные на полотне, отдаются звукам мелодии и словно растворяются в ней, их фигуры и даже лица не столь важны для мастера, сколь важно передать внутреннее состояние героев через игру света и тени, цветовых акцентов, темпераментных движений кисти.

Интерес к истории, ко времени пребывания на Кубе Эрнеста Хемингуэя побудил Ольгу Яушеву написать картину «Кафе “Таверна”» (2019, ил. 10). Здесь любил бывать знаменитый американский писатель. Ольга Рустамовна с большим увлечением писала исторический интерьер, который мало изменился с тех легендарных времен. Шкафы, барная стойка, столы, крытые красными скатертями, огромные окна, сквозь которые в зал льются лучи заходящего солнца, зажигая золотом теплый интерьер традиционного кубинского кафе, и вечернее кубинское солнце волею художницы становится таким же персонажем картины, как музыканты, посетители и официанты. Зрителю и самому хочется присесть за столик, прикрыть глаза под перебор гитарных струн и переместиться во времени в ожидании, когда за соседний столик присядет усталый писатель.

Работы Ольги Яушевой исполнены добротой, характерной для русского реалистического искусства повествовательностью, задушевностью, поэтому-то они и нравятся зрителям и прессе, и искусствоведы обязательно заостряют на них внимание в обзоре выставок [13].

Заключение

Интерес к Кубе и ее жителям у Ольги Яушевой не ослабел и после завершения командировки. На основе собранных материалов уже в 2022 году ею были написаны новые работы. Все они вошли в каталог выставки [14] и стали весомым дополнением к авторской серии, знакомство с которой помогает более глубоко понять мастера. Ведь именно серийность в написании картин и портретов позволяет нам увидеть художника в развитии.

Список источников
1. Алтай на полотнах. Произведения выдающихся мастеров отечественного искусства : альбом / сост. Е.В. Ромашко; авт. вступ. ст. М.Ю. Шишин. М.: Гайдмарк, КГБУ ГХМАК, 2023. 88 с., ил.
2. Клубков А.А., Школина Е.В. Международный выставочный проект «Кулу — серебряная долина Рерихов»: концептуальные основания // Искусство Евразии. 2024. № 3 (34). С. 272–289. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.03.017.
3. Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин: жизнь и творчество : альбом. М.: Искусство, 1972. 396 с., ил.
4. Лев Ефимович Кербель : альбом / авт. вступ. ст. Б.С. Угаров. М.: Советский художник, 1988. 223 с., ил.
5. В стране Изумрудного Будды : альбом / авт.-сост.: М.Ю. Шишин, В.Н. Анисимов. М.: Христофор, 2024. 324 с., ил.
6. Шишин М.Ю. Творчество Р.И. Яушева и коллекция его офортов в Государственном художественном музее Алтайского края // IX искусствоведческие Снитковские чтения : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: [б. и.], 2022. С. 68–76.
7. Н. Пономарёв : альбом / сост. А.А. Агамирова. М.: Советский художник, 1991. 192 с., ил.
8. Шмаринов Д.А. Годы жизни и работы : альбом / вступ. ст. А.Д. Чегодаева. М.: Советский художник, 1989. 400 с., ил.
9. Шорохов Е.В. Композиция. М.: Просвещение, 1986. 207 с., ил.
10. Алпатов М.В. Композиция в живописи // О стиле. Искусство тоже познает : сб. науч. тр. / под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 233–282.
11. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1984. 260 с.
12. Кибрик Е.А. К вопросу о композиции. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1967. № 106. С. 1–5.
13. Шишин М.Ю. Куба в сердце российских художников // «О, Гавана! Транзит» : книга-каталог / авт.-сост. В. Анисимов, А. Моисеев. М.: Российская академия художеств, 2022. С. 31–35.
14. «О, Гавана! Транзит» : книга-каталог / авт.-сост. В. Анисимов, А. Моисеев. М.: Российская академия художеств, 2022. 469 с.

References
1. Romashko, E.V. (comp.) (2023) *Altai in paintings. Works of outstanding masters of Russian art* [Album]. Moscow: Gaidmark, Altai State Art Museum. (In Russ.)
2. Klubkov, A.A. and Shkolina, E.V. (2024) 'International exhibition project "Kullu — the silver valley of the Roerichs": conceptual foundations', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 272–289. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.03.017. (In Russ.)
3. Lebedev, A.K. (1972) *Vasily Vasilyevich Vereshchagin: life and work* [Album]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Ugarov, B.S. (comp.) (1988) *Lev Efimovich Kerbel* [Album]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
5. Shishin, M.Yu. and Anisimov, V.N. (comps.) (2024) *In the Land of the Emerald Buddha* [Album]. Moscow: Khristofor. (In Russ.)
6. Shishin, M.Yu. (2022) 'The works of R.I. Yaushev and the collection of his etchings in the State Art Museum of the Altai Krai', in Tsareva, N.S. (ed.) *9th Art history Snitkov readings* [Conference proceedings]. Barnaul: s. n., pp. 68–76. (In Russ.)
7. Agamirova, A.A. (comp.) (1991) *N. Ponomarev* [Album]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
8. Shmarinov, D.A. (1989) *Years of life and work* [Album]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
9. Shorokhov, E.V. (1986) *Composition*. Moscow: Prosveshcheniye. (In Russ.)
10. Alpatov, M.V. (1999) 'Composition in Painting', in Vanslova, V.V. (ed.) *About style. Art also cognizes* [Conference proceedings]. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo, pp. 233–282. (In Russ.)
11. Volkov, N.N. (1984) *Composition in painting.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
12. Kibrik, E.A. (1967) 'On the question of composition. Objective laws of composition in fine arts', *Voprosy filosofii = Questions of Philosophy,* (106), pp. 1–5. (In Russ.)
13. Shishin, M.Yu. (2022) 'Cuba in the heart of Russian artists', in Anisimov, V. and Moiseev, A. (comps.) *Oh, Havana! Transit* [Book-catalogue]. Moscow: Russian Academy of Arts, pp. 31–35. (In Russ.)
14. Anisimov, V. and Moiseev, A. (comps.) (2022) *Oh, Havana! Transit* [Book-catalogue]. Moscow: Russian Academy of Arts. (In Russ.)

Информация об авторах

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

Царёва Наталья Степановна, кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заместитель директора по научной работе, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация. Заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов (АИС), член Союза художников России, nattsareva@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 2931-5848.

Information about the authors

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

Natalya Stepanovna Tsareva, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Deputy Director for Research, Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation. Honored Worker of Culture of the Russian Federation, member of the Association of Art Critics, member of the Union of Artists of Russia, nattsareva@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 2931-5848.

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

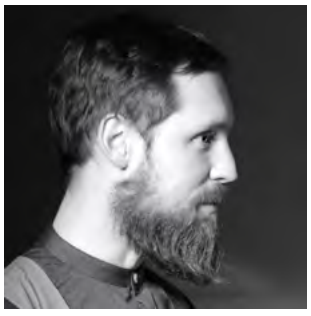
Статья поступила в редакцию 03.11.2024; одобрена после рецензирования 14.11.2024; принята к публикации 15.11.2024.

The article was received by the editorial board on 03 November 2024; approved after reviewing on 14 November 2024; accepted for publication on 15 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 300–315. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 300–315. ISSN 2518-7767 (online)

Аналитический обзор
УДК 738.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.018

Выставка-посвящение «Мое наследство — дулёвский фарфор»: аналитический обзор



Гольский Иван Александрович

Государственный центральный музей современной истории России, Москва, Российская Федерация
igolskij@ya.ru, SPIN-код (Science Index): 4589-8334

Аннотация. В статье приведен аналитический обзор выставки, организованной в рамках Года педагога и наставника (2023 год) к 75-летию со дня рождения Людмилы Романовны Ведерниковой — хранителя коллекции керамики и стекла Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Выставка в Омске представила коллекцию дулёвского фарфора, собранную в Москве учеником в дар учителю и в знак благодарной памяти. Определены цель, актуальность и уникальность выставочного проекта, описана его концепция, проанализированы тематико-экспозиционный план и ключевые экспонаты. Выставка акцентировала внимание на дружбе Л.Р. Ведерниковой и скульпторов Дулёвского фарфорового завода А.Д. Бржезицкой и Г.И. Соркиной. Впервые после 1987 года скульптурная композиция «Кактусисты» Г.И. Соркиной демонстрировалась в качестве кашпо для живых цветущих кактусов на фоне авторских эскизов, сообщающих идею автора. В качестве ключевого экспоната выделена скульптура «Татарский танец» А.Д. Бржезицкой, представленная после атрибуции с указанием имени и роли танцовщицы, краткими биографическими сведениями.
Ключевые слова: дулёвский фарфор, коллекция фарфора, Музей имени М.А. Врубеля, аналитический обзор, тематико-экспозиционный план, атрибуция, малая пластика, Аста Бржезицкая, Галина Соркина

Для цитирования: Гольский И.А. Выставка-посвящение «Мое наследство — дулёвский фарфор»: аналитический обзор // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 300–315. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.018. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1139.

© Гольский И.А., 2024

Analytical review

Dedication exhibition “My legacy is Dulevsky porcelain”: analytical review

Ivan A. Golsky

The State Central Museum of Modern History of Russia, Moscow, Russian Federation
igolskij@ya.ru, SPIN-code (Science Index): 4589-8334

Abstract. The article reviews the exhibition organised as part of the Year of the Teacher and Mentor 2023 on the 75th anniversary of the birth of Lyudmila R. Vedernikova, the curator of the ceramics and glass collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts names after M.A. Vrubel. The exhibition in Omsk presented a collection of Dulevsky porcelain, assembled in Moscow by a student as a gift to a teacher and as a sign of grateful memory. The author of the review delineated the purpose, relevance, and uniqueness of the exhibition project, elucidated its conceptual framework, conducted a critical analysis of the thematic and exhibition plan, and provided a detailed examination of the key exhibits. The exposition focused on the friendship of L.R. Vedernikova and sculptors of the Dulevsky Porcelain Factory — Asta Brzezitskaya and Galina Sorkina. For the first time since 1987, the sculptural composition “Cactusmen” by G.I. Sorkina was shown as a planter for live flowering cacti against the background of the author’s sketches, which served to elucidate the conceptual underpinnings of the work. As a key exhibit, the sculpture “Tatar Dance” by A.D. Brzezitskaya was highlighted, presented after attribution with the indication of the name and role of the dancer, brief biographical information.
Keywords: Dulevsky porcelain, porcelain collection, Omsk Regional Museum of Fine Arts, analytical review, thematic and exhibition plan, attribution, sculpture, Asta Brzezitskaya, Galina Sorkina

For citation: Golsky, I.A. (2024) ‘Dedication exhibition “My legacy is Dulevsky porcelain”: analytical review’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 300–315. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1139. (In Russ.)

Идейные основы выставочного проекта

100-летняя история Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ имени М.А. Врубеля) состоит не только из последовательных дат развития и достижений, но прежде всего из биографий незаурядных людей творческого коллектива. 17 августа 2023 года к 75-летию Людмилы Романовны Ведерниковой (9 марта 1948 – 27 декабря 2022), 50 лет (с 1972 по 2022) хранившей и целенаправленно комплектовавшей фонд керамики и стекла, в Генерал-губернаторском дворце Омска была торжественно открыта выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор».

Идея организации проекта была предложена автором данной статьи — учеником Л.Р. Ведерниковой, в 2017 году уехавшим из Омска работать в Москву, но никогда не забывавшим родной музей и своего учителя. Трагическая весть о смерти Л.Р. Ведерниковой заставила осмелиться и обратиться к администрации Музея М.А. Врубеля с просьбой изменить утвержденный на 2023 год выставочный план и выделить пространство для памятной экспозиции.

Объявленный Годом педагога и наставника 2023 год указал на актуальную возможность в рамках государственного задания выйти за границы выставки в память о старейшем сотруднике, предназначенной для узкого круга зрителей, и сделать экспозицию яркой и понятной широкой аудитории через демонстрацию коллекции дулёвского фарфора, собранной хранителем и ранее не демонстрировавшейся в полном объеме. Однако даже этой предполагаемой смысловой двуплановости



1. **Людмила Романовна Ведерникова**. 2012. Омск. Фотография: М.М. Фрумгарц

выставки, ее параллельного диалога с разными аудиториями было недостаточно — требовалось создать крупное событие для общественности. Таким информационным поводом могло стать преподнесение в дар музею частной коллекции, например из 100 предметов. В основу идеи легли ранее состоявшиеся беседы с дружественными коллекционерами о возможном одаривании Музея имени М.А. Врубеля к его вековому юбилею. Старт подготовки концепции выставки был дан 9 января 2023 года, в зале Генерал-губернаторского дворца экспозиция проходила с 17 августа по 26 ноября 2023 года.

Куратор выставки

Автор статьи стал учеником Людмилы Романовны Ведерниковой в 2004 году, будучи распределенным в фондохранилище керамики и стекла на музейную практику студентом 3-го курса направления «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» факультета искусств Омского государственного педагогического университета. Людмила Романовна восхитила своим душевным отношением к предметам коллекции, в ее рассказах экспонаты оживали. С особой любовью и теплом она рассказывала о творчестве Асты Давыдовны Бржезицкой (1912–2004), с которой много лет была дружна, но жизненный путь которой завершился 7 января 2004 года. Думается, что именно поэтому рассказы о скульптуре Дулёвского фарфорового завода были особенно вдохновенными и влюбили автора статьи и в фарфор, и в Асту, и в саму Людмилу Романовну, в результате чего уже невозможно было покинуть стены музея — с 1 октября 2004 года И.А. Гольский стал сотрудником фонда керамики и стекла, помощником-лаборантом.

Любовь к творчеству Асты Давыдовны стала решающей в желании покинуть Омск, переехать в Москву и начать работу в Государственном музее керамики в Кусково[1], в собрании которого хранится монографическая коллекция (примерно 100 работ) А.Д. Бржезицкой. Казалось, что на основе этой музейной коллекции И.А. Гольский точно напишет книгу о творчестве скульптора. В дальнейшем не всё сложилось, как задумывалось, но многие факты ее творческой биографии в Москве удалось уточнить, словно в экспедиции, раздобыть для Омска ценные экспонаты.

Л.Р. Ведерникова осознавала свою миссию хранителя и наставляла, что музей — это прежде всего институция, которая исследует, собирает, сохраняет, интерпретирует и экспонирует наследие. И потому главный в музее, основа основ — Хранитель. Своим примером Людмила Романовна доказывала, что хранитель — не «завхоз», смотрящий за вещами в хранилище и просто принимающий их по бумагам на материально-ответственное хранение, а специалист, самостоятельно и компетентно собирающий коллекцию произведений искусства и бытовых предметов, особенно важных для дальнейшего представления полной картины культурной жизни определенной эпохи. Не погружаясь в научные концепции экспозиционной деятельности в музее, Людмила Романовна сама готовила и организовывала тематические выставки предметов музейного фонда керамики и стекла, зная практически каждый экспонат «в лицо», с его судьбой, проводила экскурсии, захватывающие дух и сердце. Именно такой знаточеский подход в организации экспозиции музейных предметов исповедует автор статьи, продолжая дело своего Учителя.

Концепция выставочного проекта

Являясь продолжением мечты и замыслов Людмилы Романовны, выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор» стала презентацией

[1] На момент смены места работы автора статьи в 2017 году музей назывался «Государственный музей керамики» и «Усадьба Кусково XVIII века», с 2018 года — «Музей-усадьба “Кусково”», с 2022 года — «Государственный дворцово-парковый музей-заповедник “Останкино и Кусково”».

поднесения дара музею — коллекции дулёвского фарфора, собранной учеником в Москве в дополнение к хорошо знакомому омскому собранию. Мысль найти и преподнести к 75-летию Людмилы Романовны Ведерниковой экспонаты, о которых она мечтала, стала во многом спасительной в тяжелые месяцы утраты.

Выставка была названа «Моё наследство — дулёвский фарфор», чтобы подчеркнуть смысловое единство экспонатов, собранных вместе по духовному завещанию Людмилы Романовны: «Вот смотришь на технически гениальную вещь — восторг и восхищение! А мне надо, чтобы сердце трогало»[2]. Дулёвский фарфор, выделяющийся своей особенно яркой и эмоциональной росписью, в Омске собирался с особенной любовью. За каждой вещью виделся ее автор. И всё это благодаря дружбе Л.Р. Ведерниковой с ведущим скульптором Дулёвского фарфорового завода А.Д. Бржезицкой. После ухода из жизни Асты Давыдовны в Омск поступила часть ее домашнего архива как «наследство Людмилы Романовны»: личные письма, рисунки, дневники, документы, дипломы, книги отзывов, газетные вырезки. По материалам своего «наследства» Людмила Романовна на основе собрания ООМИИ имени М.А. Врубеля подготовила и 5 июля 2012 года открыла в Генерал-губернаторском дворце юбилейную выставку «Фарфоровый народец Асты Бржезицкой», опубликовала серию статей в московском журнале «Среди коллекционеров»[3]. Так Омск заявил о себе как об одном из центров изучения и сохранения страниц истории дулёвского фарфора и биографии А.Д. Бржезицкой.

Слово хранителя

Дабы подчеркнуть преемственность в работе музея и продолжении собирательской работы, в зале на информационном планшете был размещен текст аннотации, написанный Л.Р. Ведерниковой к выставке 2012 года «Фарфоровый народец Асты Бржезицкой»:

«Журналистам и искусствоведам необыкновенно повезло с Астой Давыдовной Бржезицкой. Им, в принципе, оставалось только либо быстро записывать ее слова, либо включать магнитофон. Ее истории, одна за другой, завораживают — смешные и печальные, о непростой жизни — ее и нашей.

Она была блестящим рассказчиком, умна, чутка к собеседнику, с хорошей памятью, остроумна, иронична к себе, с неисчерпаемой фантазией и неубывающей добротой к окружающим ее людям; ко всему, что растет, бегает и летает. И благодарностью небесам за то, что ей дали Жизнь.

Аста Давыдовна прожила девяносто два с половиной года, из которых почти все, начиная с пяти-шестилетнего возраста, были творческими. Ее кумиром, радостью, гордостью, муками, ее ребенком был фарфор.

На выставке представлены скульптурные произведения, так называемая “мелкая пластика”, которая согревала жизнь нескольких поколений, восхищала своей искренностью и талантом посетителей выставок, наших и зарубежных, стала желанной для музейных собраний и вожделенной мечтой для коллекционеров.

Также демонстрируется документальный фильм, созданный Аллой Суриковой, где скульптора представляет зрителю близкий друг Асты Бржезицкой кинодраматург Эмиль Брагинский. Звучит голос скульптора, который покорит вас, переживете множество рассказанных историй, и вы поймете, как художник ткет свое полотно, как он вышивает узор, и вы почувствуете, как создается то, что называется искусством.

За свою долгую творческую жизнь Аста Бржезицкая создала более пятисот скульптурных произведений, многие из которых выпускались большими тиражами. Весь свой талант она отдала фарфору, сразу и навсегда влюбившись в этот звонкий, светоносный материал. Полвека творчества на Дулёвском фарфоровом заводе, который стал ее любовью и ее судьбой.

Жизнь, до краев наполненная дружбой с интереснейшими людьми, самыми разными — от известных ученых, актеров, писателей, художников до людей неприметных с первого взгляда.

“Более пятисот произведений” — это легче произнести, чем действительно представить. “Темы” для творчества часто предлагали “партия и правительство”, но и здесь, почти в каждой работе, она находила нетрадиционный подход. Конечно, автора выручал юмор или более глубокое прочтение темы, чем предлагалось. У нее была и своя, особая любовь — литература, театр, цирк, здесь были созданы лучшие произведения. Она стала режиссером собственного театра, роли в котором самодержавно отдавала любимым ею актерам».

[2] Фраза впервые была услышана от А.Д. Бржезицкой, совпала с мироощущением Л.В. Ведерниковой и часто произносилась с небольшими вариациями.

[3] Ведерникова Л.Р. Трепетная душа Асты Бржезицкой… // Среди коллекционеров. 2010. № 1 (1). С. 40–49; Ведерникова Л.Р. А теперь — «Как обожжется». Памяти Асты Давыдовны Бржезицкой посвящается // Среди коллекционеров. 2011. № 2 (3). С. 18–41; Ведерникова Л.Р. С днем рождения, Аста! К 100-летию со дня рождения А.Д. Бржезицкой (1912–2004) // Среди коллекционеров. 2012. № 2 (7). С. 82–103; Ведерникова Л.Р. Юбилейная выставка — классику отечественного фарфора // Среди коллекционеров. 2012. № 4 (9). С. 104–111.

Экспликация

Дулёвский фарфоровый завод со 190-летней историей по сей день не удостоился издания монографии или книги, охватывающей все периоды его работы. Для зрителей была составлена историческая справка на основе нескольких источников.

История Дулёвского фарфорового завода началась с основания производства в 1832 году Терентием Яковлевичем Кузнецовым, сыном основоположника династии фарфоровых заводчиков Кузнецовых Якова Васильевича, в Дулёве Владимирской губернии — сейчас Орехово-Зуевский район Московской области. В 1889 году оно вошло в учрежденное Матвеем Сидоровичем Кузнецовым Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова, в 1917 году национализировано. Завод, который был самым большим в Товариществе Кузнецова, после 1917 года — самое мощное российское предприятие по выпуску фарфора [1].

С 1924 года началась работа, связанная с обновлением массового фарфора. В 1932 году секция пространственных искусств Института литературы, искусства и языка Коммунистической академии рекомендовала для Дулёвского завода в качестве художественного руководителя Петра Васильевича Леонова — молодого энергичного художника, работавшего до этого по росписи и декорированию текстиля. В 1932 году П.В. Леонов организовал на заводе художественную лабораторию с отделениями живописи и скульптуры. На московских смотрах фарфора, проходивших в Торговой палате в 1934 и 1935 годах, Дулёво уже имело собственное лицо, главным образом благодаря новым дизайнерским формам приглашенного венгерского скульптора и модельмейстера Евы Штрикер (Цайзель) и декорам главного художника Петра Леонова — ярким, вызывающим, задорным, за которыми закрепилось определение «текстильных» или «ситцевых». Менее чем за два года Ева Штрикер создала восемь форм: для чайного, кофейного и детского сервизов, курительных приборов и питейных для воды и вина [2, с. 273].

Исключительное значение для художественного развития Дулёвского фарфорового завода имела подготовка к крупным международным и внутрисоюзным выставкам — выставке декоративных искусств в Париже (1937) и выставке «Индустрия социализма» (1939). Созданный для парижской выставки фарфор, прежде всего леоновский сервиз «Красавица», определил стиль дулёвского фарфора не только в предвоенные, но и в последующие годы. Этот стиль характеризует цветовая активность росписи, часто преобладающей над формой, эмоциональная насыщенность красок, свойственная народному искусству. За участие в Парижской выставке завод был награжден дипломом Гран-при и Большой золотой медалью.

В начале Великой Отечественной войны П.В. Леонов был направлен на сибирский Хайтинский фарфоровый завод, а затем мобилизован. Только в 1950 году он вернулся на завод вновь главным художником [3, с. 229]. П.В. Леонов повторил и адаптировал для массового производства один из своих самых совершенных сервизов — «Красавица». Мирная жизнь ставила перед заводом новые задачи. В 1952 году были созданы участки по выпуску яркого декоративного фарфора и кобальтовой подглазурной живописи, налажен массовый выпуск изделий с рельефом, пущен конвейер деколи. Обильное декорирование фарфора золотом увеличило его привлекательность и восстановило былую репутацию завода. В художественную лабораторию пришли молодые художники.

Только в 1955 году в Дулёво наладили массовый выпуск скульптуры. Скульптурную мастерскую пополнили московские мастера Аста Давыдовна Бржезицкая (1945), Нина Александровна Малышева (1948), Ольга Михайловна Богданова (1951), Галина Дмитриевна Чечулина (1952), Евгения Ильинична Гатилова (1956).

Возрождение Дулёвского фарфорового завода в послевоенные годы шло быстрыми темпами, но ценой невероятных усилий. В 1950 году, к концу первой послевоенной пятилетки, было выпущено уже 23 млн бытовых изделий и 7 млн изоляторов, в 1955 г.— 27,6 млн, выпуск электрофарфора к этому времени был прекращен, в 1960 г.— 43,6 млн, в 1965 г.— 48,8 млн, в 1970 г.— 56,6 млн (в 1,5 раза увеличилось число чайных и столовых сервизов) [4, с. 15]. После реконструкции 1974–1975 годов Дулёвский фарфоровый завод к 1982 году и своему 150-летию достиг максимальной производительности — 75 млн, что равнялось мощности трех крупных, по западноевропейским меркам, заводов [5, с. 24].

Большое число выставок заставило коллектив напряженно работать. Наиболее значительными были экспозиции дулёвцев на выставке декоративно-прикладного и народного искусства РСФСР, проходившей в Государственной библиотеке имени В.И. Ленина (1956–1957), на Всемирной выставке в Брюсселе (1958) и Международной выставке керамики в Остенде (1959). «Знаковыми» для дулёвского фарфора стали скульптура 1957 года Алексея Георгиевича Сотникова «Сокол», силуэт которой стал фирменной маркой завода с 1962 года, сервизы Петра Васильевича Леонова «Золотой олень» (1957) и «Розовая птица» (1959) [6].

В конце 1960-х годов определилось понятие «дулёвский фарфор». Этому способствовали крупные художественные выставки и первая в заводской практике выставка-продажа авторских работ.

Мастера выступали теперь и как известный коллектив, и персонально. Всем им, выросшим в традициях преемственности народного искусства, свойственна любовь к природе, к своей малой родине. «Дулёвский фарфор» — это цветение роз и золото солнца, щедрость осени, птицы и красота вечернего сада, это любовь к звонкому цвету, особенно красному, в котором праздник, радость, торжество жизни. Дулёвский расписной фарфор зарекомендовал себя уже в 1970-х годах как явление чисто русское, рождённое мечтой и искренним чувством одаренных художников, творивших в коллективной атмосфере заводской мастерской, у каждого из этих художников были свои мотивы и отработанные приемы изображения, но всех их объединяла широта души [7, с. 9].

Цель, актуальность, тематико-экспозиционный план выставочного проекта

Итак, выставочный проект организован с целью почтить память хранителя фонда керамики и стекла Л.Р. Ведерниковой под эгидой Года педагога и наставника (2023), принять в дар коллекцию дулёвского фарфора и впервые представить зрителю новые поступления в ООМИИ имени М.А. Врубеля за последние 5 лет.

Результаты подготовки этого проекта вошли в отчет фонда «Керамики и стекла» о целенаправленной собирательской деятельности музея накануне его 100-летия. На примере коллекции как авторских образцов, так и тиражных экземпляров миниатюрных скульптур «Восточного гороскопа» музей рассказал зрителю об исторической и художественной ценности недорогих сувениров. В экспозиции было продемонстрировано советское программное «бытовое искусство», призванное воспитывать вкус граждан: тиражные предметы декорирования интерьера — вазы и настенные блюда, настольная скульптура и сувениры в малой пластике, праздничные сервизы и отдельные посудные формы.

Камерная экспозиция из 106 предметов представила зрителям малую пластику, сувениры и предметы сервировки чайного стола, выпускавшиеся Дулёвским фарфоровым заводом со второй половины XX века по настоящее время для украшения повседневной жизни, создания уюта в доме и сохранения памяти о радостных событиях.

Количество экспонатов и их отбор определялись в зависимости от параметров зала и наличия экспозиционного оборудования (ил. 2):

1) объем выставочного зала площадью 63,4 кв. м;

2) архитектурные особенности — зал с тремя окнами по внешней стене и тремя дверями по каждой внутренней стене;

3) 3 квадратные в плане витрины, 1 прямоугольная в плане витрина, 1 витрина-стол;

4) 16 подиумов.

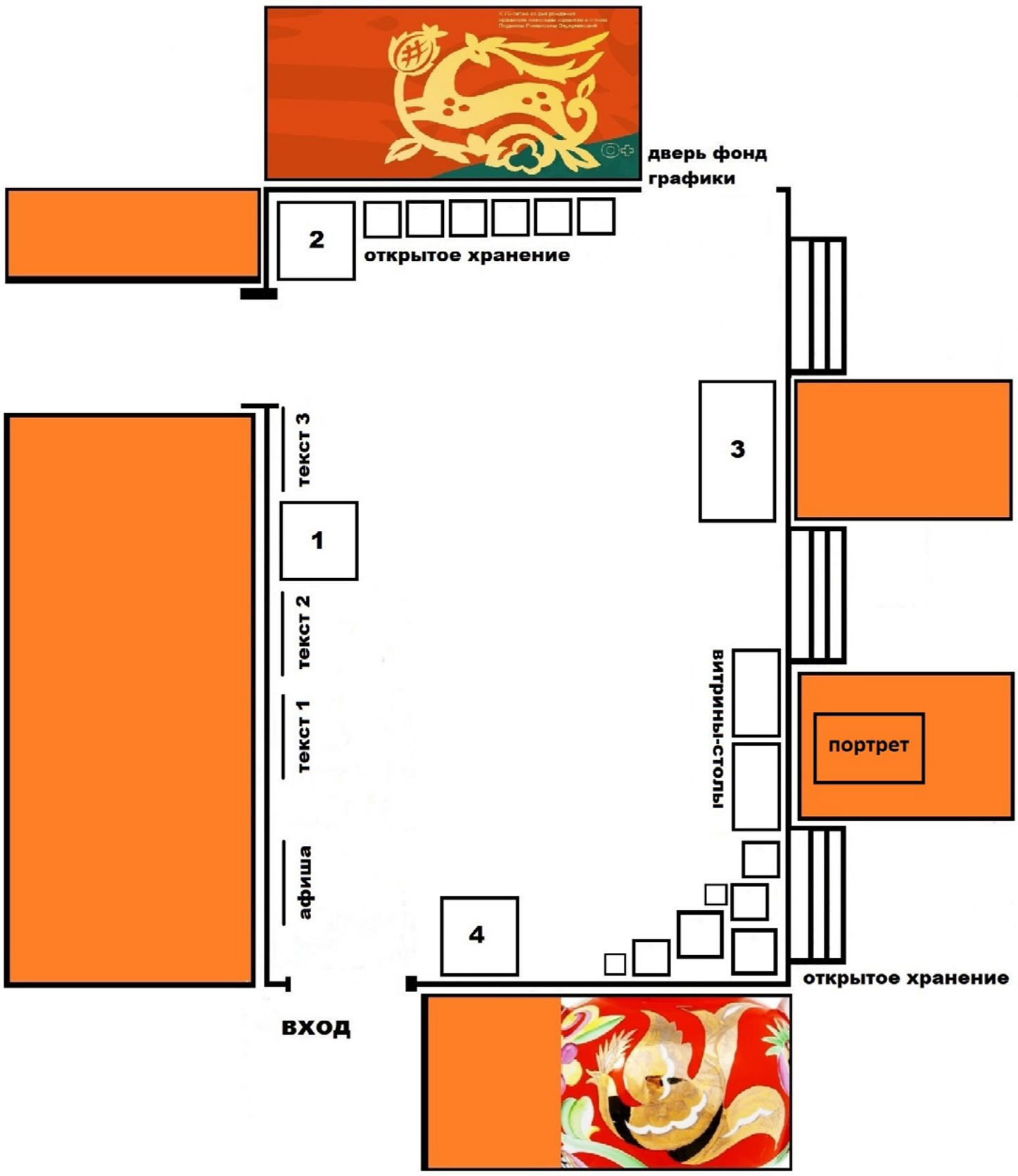
Экспозиция удивляла зрителей большим количеством хрупких экспонатов, представленных открыто на подиумах без защитного витринного стекла (ил. 3–6). Риск был оправдан демонстрацией еще немузейных предметов, принятых лишь на временное хранение до рассмотрения дара экспертной фондово-закупочной комиссией. При этом нужно указать, что открыто экспонировались тиражные произведения, при форс-мажорной ситуации их аналоги можно было бы купить на антикварном рынке. Открытый показ музейных коллекций фарфора — явление редкое из-за высокого риска, но впечатляющее зрителя, позволяющее сделать хорошие фотоснимки.

Первая витрина демонстрировала музейные предметы из самого раннего поступления высокохудожественного советского фарфора в ООМИИ имени М.А. Врубеля в 1957 году (ил. 7). Главное управление фарфорофаянсовой промышленности РСФСР передало в Омск среди прочих образцы скульптур Дулёвского фарфорового завода им. газеты «Правда», утвержденные в качестве официальных сувениров VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Среди 30 экспонатов были и примеры новых декоров посудных форм. Так, после большой временной паузы омский зритель смог познакомиться с «феноменом Дулёва» — фарфором мажорным, жизнерадостным, глубоко традиционным и вместе с тем внутренне раскрепощенным, свободным, советским.

Вторая витрина показывала музейную коллекцию уникального авторского фарфора и призвана была обратить внимание, что в 1972 году омское собрание художественной керамики и стекла приняла на хранение Л.Р. Ведерникова и за последующие 50 лет ее работы фондохранилище пополнилось более чем на 3000 экспонатов (ил. 8). Людмила Романовна собрала коллекцию произведений ведущих художников-прикладников СССР, а также начала формировать «кабинет образцов» тиражных предметов отечественного промышленного дизайна. Благодаря дружеским отношениям с ведущим скульптором Дулёвского фарфорового завода А.Д. Бржезицкой в 1980-е годы в музей стала передаваться в дар авторская малая пластика мастера, а также работы коллег по художественной лаборатории из ее личного собрания, в том числе произведения любимой ученицы — Галины Иосифовны Соркиной (1948 г.р.).

Третья, четвертая и пятая витрины представляли новые дары — малую пластику, сувениры и посудные формы.

В третьей большой витрине были сосредоточены «научные открытия» — скульптуры А.Д. Бржезицкой с новыми атрибуциями (ил. 9–10).



2. **План зала с распределением выставочного оборудования**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023

В четвертой витрине-столе впервые ООМИИ имени М.А. Врубеля показал зрителю коллекцию из 26 скульптур-талисманов восточного календаря 1982–2023 годов по моделям Асты Бржезицкой и Галины Соркиной, как создававшихся для близких друзей в индивидуальной росписи, так и выпускавшихся заводом массово (ил. 11–14). Многие фигурки были лично подарены Людмиле Романовне авторами, но, понимая их уникальность, она принесла их в музей.









3. **Открытый показ экспонатов**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: А.В. Катаев

4. **Открытый показ экспонатов**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: А.В. Катаев

5. **Открытый показ экспонатов**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: А.В. Катаев

6. **Открытый показ экспонатов**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: А.В. Катаев

Завершала выставку пятая витрина, представлявшая фарфоровые сувениры, выпущенные в Дулёво к XXI чемпионату мира по футболу 2018 года, финальная часть которого прошла в России с 14 июня по 15 июля (ил. 15). Людмила Романовна настаивала, что музей обязан не упустить это историческое событие и сформировать комплекс художественных предметов, знаменующий факт, что Россия в первый раз в своей истории стала страной-хозяйкой мирового чемпионата по футболу, который при этом еще и впервые проводился в Восточной Европе. Ключевой в этом комплексе стала скульптура-талисман «2018. FIFA WORLD CUP», изображающая волка по кличке Забивака, нарисованного студенткой кафедры графического дизайна Института искусств и культуры Томского государственного университета Екатериной Бочаровой (ил. 16).

«Оживший фарфор». Экспозиционный акцент

Дружба по переписке, особенно душевное общение Л.Р. Ведерниковой и Г.И. Соркиной привели к материализации мечтаний и омских чаяний. В дополнение к хранящейся в ООМИИ имени М.А. Врубеля декоративной композиции «Кактусисты» 1987 года (ил. 17–18) скульптор выполнила эскизы на фарфоре — расписала тарелки (ил. 19–21), позволяющие увидеть первоначальный авторский замысел. Теперь зрителям стало очевидно, что в фигурах садовников важно обращать внимание на пустые корзины-шляпы и что неверна самая распространенная догадка о возможном использовании фигур в качестве подсвечников. Цветущие кактусы в корзинах на головах садовников — не вымысел музейных сотрудников, более того, это продолжение традиции XVIII века украшать атрибутами садоводства десертный стол с подачей фруктов, игристого вина, мороженого









7 8
9 10

7. **Витрина с экспонатами, поступившими в Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля в 1957 году**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: И.А. Гольский

8. **Витрина с произведениями Г.И. Соркиной**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: И.А. Гольский

9. **Витрина с новыми дарами музею**. Выставка « Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: А.В. Катаев

10. **Витрина с сувенирными скульптурами из серии «Восточный гороскоп» А.Д. Бржезицкой и Г.И. Соркиной**. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023. Фотография: И.А. Гольский

11 13
12 14

11. **А.Д. Бржезицкая. Скульптура-сувенир «Петух» с подписью автора.**
1992–1993.
Дулёво.
Фарфор,
надглазурная роспись,
золочение.
В.: 11,7.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля, К-3440.
Госкаталог, № 9256793





12. **А.Д. Бржезицкая. Скульптура-сувенир «Петух». Подпись автора**.
1992–1993.
Дулёво.
Фарфор,
надглазурная роспись,
золочение.
В.: 11,7.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля, К-3440.
Госкаталог, № 9256793

13. **Г.И. Соркина. Скульптура-сувенир «Петух» с подписью автора**.
1992.
Дулёво.
Фарфор,
надглазурная роспись,
золочение.
В.: 11,9.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля, К-3442.
Госкаталог, № 9256791





14. **Г.И. Соркина. Скульптура-сувенир «Петух». Подпись автора**.
1992.
Дулёво.
Фарфор, надглазурная
роспись, золочение.
В.: 11,9.
Омский областной музей
изобразительных
искусств имени
М.А. Врубеля, К-3442.
Госкаталог, № 9256791

и сорбетов, подчеркивающих тему пикника в сервировке. Соответствуют галантному веку и костюмы садовников-кактусистов. До этого казалось невероятным, что Галина Соркина задумала свои фарфоровые фигуры садовников в качестве эффектных кашпо под миниатюрные кактусы, которые предстали в цветении на Всесоюзной выставке 1987 года в Москве.

С 1993 года Галина Соркина живет и работает в Бостоне (США), и благодаря электронной переписке, которая ведется с 2010 года, мы можем привести один из небольших комментариев автора к приведенной работе: «Вы спрашиваете про “Кактусистов”. Эта серия впервые выставлялась в Доме художников на Крымском. Это была отчетная выставка художников, работавших в творческой группе в Паланге. К сожалению большому моему, фотографий с этой выставки у меня нет…»[4]. Эскиз, выполненный на бумаге в 1987 году, был опубликован только в 2019-м [8, с. 241].

[4] Электронное письмо Г.И. Соркиной от 14.06.2019. Архив автора.









15 16
17 18

15. **Витрина с новыми дарами музею: сувениры к XXI чемпионату мира по футболу**.
Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор», Омск, 2023.
Фотография: И.А. Гольский

16. **Скульптура «Забивака скользящий»**.
2018.
Дулёво.
Фарфор, печать, кистевая дорисовка.
В.: 12,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, КПВХ-53124

17. **Г.И. Соркина. Скульптуры из композиции «Кактусисты»**.
1987.
Дулёво.
Фарфор, лепка, надглазурная роспись, золочение.
В.: 26,8; 29,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, К-2249–2250. Госкаталог, № 44440214, № 44440208

18. **Г.И. Соркина. Скульптуры из композиции «Кактусисты»**.
1987.
Дулёво.
Фарфор, лепка, надглазурная роспись, золочение.
В.: 26,8; 29,5.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, К-2249–2250

19
20
21



19. **Г.И. Соркина. Декоративная тарелка «Кактусы цветут». Эскиз к композиции «Кактусисты»**.
2013.
Бостон, США.
Фарфор костяной, надглазурная роспись, процарапывание.
Д.: 28,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, К-3523.
Госкаталог, № 7199294



20. **Г.И. Соркина. Декоративная тарелка «Cactuses lover»**.
2013.
Бостон, США.
Фарфор костяной, надглазурная роспись, процарапывание.
Д.: 28,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, К-3524.
Госкаталог, № 7199293



21. **Г.И. Соркина. Декоративная тарелка «Жизнь прекрасна!»**.
2013.
Бостон, США.
Фарфор костяной, надглазурная роспись, процарапывание.
Д.: 28,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, К-3525.
Госкаталог, № 7199292



22. **А.Д. Бржезицкая. Скульптура «Татарский танец»**.
1950-е.
Дулёво. Фарфор, крытьё, надглазурная роспись, золочение.
В.: 23,4.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, К-4554.
Госкаталог, № 35749142



23. **И.Г. Орлик в сцене «Татарский танец» балета «Конёк-Горбунок»**. Государственный академический Большой театр СССР. 1950-е. Архив семьи

Однако после получения посылки от автора в 2013 году в ближайшее на тот момент время, да и в последующее годы, не представилось возможности показать всю композицию в новом составе широкому зрителю. Произошло это только ровно 10 лет спустя — в 2023 году на выставке «Мое наследство — дулёвский фарфор». Давняя мечта о возможном показе скульптур с миниатюрными цветущими кактусами в Омске была реализована.

Ключевой экспонат выставки

Омскому зрителю продемонстрирована скульптура «Татарский танец» А.Д. Бржезицкой (ил. 22) — впервые с указанием имени и роли танцовщицы. Здесь изображена Ирина Георгиевна Орлик (1931–2023), артистка балета Государственного академического Большого театра СССР, в сцене «Татарский танец» балета «Конек-Горбунок». Ранее скульптура публиковалась, но без содержательного комментария [9, с. 87, 220].

Атрибуция скульптуры стала возможной в 2020 году благодаря общению с внучкой артистки Александрой Дальсбек, приславшей фотографию бабушки в сценическом номере «Татарский танец» (ил. 23). В 2022 году она смогла записать на диктофон интервью с бабушкой и дополнительно сообщила важные детали биографии. В настоящей статье эти сведения впервые вводятся в научный оборот. А.Д. Бржезицкая увидела «Татарский танец» в исполнении И.Г. Орлик в 1951 году на выпускном концерте Московского хореографического училища, поскольку была другом семьи. Позже девушка несколько сеансов позировала скульптору.

Вероятно, этот выпускной концерт удачно совпал с необходимостью выполнить государственный заказ к 175-летию Большого театра СССР и создать балетные образы в фарфоре. В 1951–1972 годах И.Г. Орлик танцевала в Большом театре, была солисткой характерного репертуара. Артистка балета увидела свой образ в готовой скульптуре и была одарена А.Д. Бржезицкой авторским экземпляром, хранящимся в семье по сей день.

Скульптура специально была куплена автором статьи для омской коллекции в 2020 году, чтобы зафиксировать атрибуцию и ввести информацию в научный оборот, опубликовав в сборнике омской музейной Всероссийской научной конференции «Декабрьские диалоги» [10, с. 224–227].

Заключение

Выставка продемонстрировала зрителю, как дружба между коллегами и сотрудничество с современными художниками могут изменить музей и его коллекции. Выставка «Мое наследство — дулёвский фарфор» создана в память трудов хранителя Людмилы Романовны Ведерниковой, чтобы музей продолжал нести живой огонь искусства и преемственность поколений не прерывалась, чтобы дулёвский фарфор и впредь трогал умы и сердца ценителей, был любим и радовал людей.

Автор благодарит весь коллектив Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля за отклик, поддержку, оперативную и слаженную работу над выставкой.

Список источников
1. Мусина Р.Р. Дулёвский фарфор. Кузнецовы: 1832–1919. М.: Дулёвский фарфоровый завод, 2017. 416 с., ил.
2. Андреева Л.В. Советский фарфор, 1920–1930 гг. М.: Советский художник, 1975. 339 с., ил.
3. Сказ о дулёвском фарфоре / под ред. К. Кувшинова. М.: Московский рабочий, 1975. 360 с., ил.
4. Коновалов А.Д. Дулёвский фарфоровый. М.: Легкая индустрия, 1980. 96 с., ил. (Серия «Передовые коллективы»)
5. Дулёвский Ордена Ленина фарфоровый завод имени газеты «Правда» / Министерство легкой промышленности РСФСР; Роспромфарфор. М.: Союзторгреклама, 1982. 36 с., ил.
6. Дулёвский фарфоровый завод имени газеты «Правда» : каталог / ред. В.Д. Козлов. Москва: [б. и.], 1978. 227 с., ил.
7. Художественный фарфор Дулёво. 1918–1963 : каталог / Союз художников СССР, Московское областное отделение Союза художников РСФСР. М.: [б. и.], 1963. 50 с., ил.
8. Сафонова М.А. Музей дулёвского фарфора. Т. 1: Скульпторы. М.: Дулёвский фарфор, 2019. 320 с., ил.
9. Аста Бржезицкая / сост.: И.С. Насонова, С.М. Насонов. М.: Издательство «Среди коллекционеров», 2008. 256 с., ил. (Серия «Мастера советского фарфора»)
10. Гольский И.А. «Татарский танец». Атрибуция скульптуры благодаря сетевой акции #ГодБалета // Декабрьские диалоги. Вып. 24 : мат-лы науч. конф. / науч. ред. И.Л. Симонова. Омск: Омскбланкиздат, 2021. С. 224–227.

References
1. Musina, R.R. (2017) *Dulevsky porcelain. Kuznetsovs: 1832–1919*. Moscow: Dulevo Porcelain Factory. (In Russ.)
2. Andreeva, L.V. (1975) *Soviet porcelain, 1920–1930.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
3. Kuvshinov, K. (ed.) (1975) *The tale of Dulevsky porcelain.* Moscow: Moskovsky Rabochy. (In Russ.)
4. Konovalov, A.D. (1980) *Dulevsky porcelain.* Moscow: Legkaya industriya. (In Russ.)
5. Anon. (1982) *Dulevo Porcelain Factory named after the newspaper “Pravda”.* Moscow: Soyuztorgreklama. (In Russ.)
6. Kozlov, V.D. (1978) *Dulevo Porcelain Factory named after the newspaper “Pravda”* [Catalogue]. Moscow: s. n. (In Russ.)
7. Anon. (1963) *Artistic porcelain Dulevo. 1918–1963* [Catalogue]. Moscow: s. n. (In Russ.)
8. Safonova, M.A. (2019) *Museum of Dulevo Porcelain*, vol. 1: Sculptors. Moscow: Dulevo Porcelain. (In Russ.)
9. Nasonova, I.S. and Nasonov, S.M. (comps.) (2008) *Asta Brzezitskaya*. Moscow: Among Collectors Publ. (In Russ.)
10. Golsky, I.A. (2021) ‘Tatar Dance. Attribution of the sculpture thanks to the network campaign #YearofBallet’, in Simonova, I.L. (ed.) *December Dialogues*, issue 24 [Conference proceedings]. Omsk: Omskblankizdat, pp. 224–227. (In Russ.)

Информация об авторе

Гольский Иван Александрович, кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Государственный центральный музей современной истории России, Москва, Российская Федерация, igolskij@ya.ru, SPIN-код (Science Index): 4589-8334.

Information about the author

Ivan Alexandrovich Golsky, Cand. Sc. (Philosophy), Senior Researcher, the State Central Museum of Modern History of Russia, Moscow, Russian Federation, igolskij@ya.ru, SPIN-code (Science Index): 4589-8334.

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

Статья поступила в редакцию 24.09.2024; одобрена после рецензирования 11.11.2024; принята к публикации 13.11.2024.
The article was received by the editorial board on 24 September 2024; approved after reviewing on 11 November 2024; accepted for publication on 13 November 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 316–329. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 316–329. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Краткое сообщение
УДК 7:294.3(571.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.019

Выставка «Совершенство традиции: произведения буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа (XIII – начала XX века)»



Елихина Юлия Игоревна [a, b]

[a] *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
je07@inbox.ru, https://orcid.org/0000-0003-4608-6674, SPIN-код (Science Index): 2315-6632

Аннотация. Автор рассматривает концепцию и экспонаты выставки буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа» (XIII – начала XX века), призванной показать преемственность монгольской буддийской культуры начиная со времени Чингис-хана на основе богатой коллекции Государственного Эрмитажа. В экспозиции 2024 года соединились археологические артефакты и буддийские произведения скульптуры и живописи. Целью исследования является анализ концепции выставки и рассмотрение некоторых экспонатов. Выставка, впервые объединившая артефакты буддийского искусства, археологические находки и исторические фотографии, посвященные Бурятии, из Эрмитажа, значима в исследовании региональной истории и культуры. Ее новаторство заключается не только в уникальном сочетании экспонатов, но и в комплексном подходе к изучению культуры и искусства населявших эту территорию этносов. Выставка способствовала изучению круга предметов, связанных с историей, археологией и буддизмом Бурятии, помогла изучить культы, бытовавшие в XVIII – начале XX века. Материалом исследования стали экспонаты — находки С.В. Киселёва из средневековых городищ Бурятии и Забайкалья, входивших в состав Великого монгольского государства, предметы из коллекций Э.Э. Ухтомского, П.К. Козлова, А.К. Фаберже, Б.И. Панкратова. Буддийская серебряная скульптура происходит из личных комнат Николая Второго в Зимнем дворце. Фотографии нерчинского фотографа А.К. Кузнецова были поднесены цесаревичу во время его путешествия по Сибири и Забайкалью в 1891 году. Они отражали быт и культуры разных народов, населявших этот регион в конце XIX века. Исследование проведено с использованием проблемно-хронологического, историко-генетического, историко-сравнительного методов, а также метода исследования индивидуального явления в рамках поликонтекстуального подхода. В результате археологические находки и предметы буддийской традиции описаны во временной последовательности; выявлены процессы формирования иконографии и композиции. На основании анализа археологических артефактов, оригинальных текстов, предметов буддийского культа, архивных материалов, опубликованных источников и научных трудов раскрыт ряд вопросов становления и развития буддийской традиции как части духовной культуры регионов Бурятии и Забайкалья.

Ключевые слова: буддийское искусство, искусство Бурятии, искусство XIII – начала XX века, монгольская буддийская культура, буддийская серебряная скульптура, буддийская живопись, тангка, историческая фотография, археологические артефакты, концепция выставки, экспонаты

Для цитирования: Елихина Ю.И. Выставка «Совершенство традиции: произведения буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа (XIII – начала XX века)» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 316–329. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.019. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1148.

© Елихина Ю.И., 2024

Short communication article

Exhibition “Perfection of Tradition: works of Buddhist Buryat art from the collection of the State Hermitage Museum (13th – early 20th centuries)”

Yulia I. Elikhina [a, b]

[a] *State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation*
je07@inbox.ru, https://orcid.org/0000-0003-4608-6674, SPIN-code (Science Index): 2315-6632

Abstract. The author examines the concept and exhibits of the exhibition of Buddhist Buryat art from the collection of the State Hermitage Museum (13th – early 20th centuries), designed to demonstrate the continuity of Mongolian Buddhist culture since the time of Genghis Khan on the basis of the rich collection of the State Hermitage Museum. The 2024 exhibition was featuring a combination of archaeological artefacts and Buddhist works of sculpture and painting. The objective of this study is to analyse the conceptual framework of the exhibition and to examine a selection of the exhibited artefacts. The exhibition, which for the first time brings together artefacts of Buddhist art, archaeological finds and historical photographs dedicated to Buryatia from the Hermitage, constitutes a significant contribution to the study of regional history and culture. The innovation of this exhibition lies not only in its unique combination of exhibits, but also in its integrated approach to the study of the culture and art of the ethnic groups that inhabited this territory. The exhibition contributed to the study of a range of items related to the history, archaeology and Buddhism of Buryatia, and facilitated the study of the cults that existed in the 18th – early 20th centuries. The material for the study comprised exhibits, namely finds from medieval settlements in Buryatia and Transbaikalia that formed part of the Great Mongolian State, as well as items from the collections of E.E. Ukhtomsky, P.K. Kozlov, A.K. Faberge and B.I. Pankratov. The Buddhist silver sculpture originates from the private chambers of Nicholas II within the Winter Palace. Photographs by A.K. Kuznetsov were presented to the Tsesarevich during his journey through Siberia and Transbaikalia in 1891, they reflected the everyday lives and cultures of the diverse peoples who inhabited this region in the late 19th century. The study was conducted using a range of methods, including problem-chronological, historical genetic and comparative, and the method of researching an individual phenomenon within a polycontextual approach. Consequently, archaeological discoveries and artefacts of Buddhist origin are presented in a temporal sequence, thereby elucidating the processes of iconography and composition formation. Based on an analysis of archaeological artefacts, original texts, Buddhist cult objects, archival materials, published sources and scientific works, a number of issues pertaining to the formation and development of the Buddhist tradition as part of the spiritual culture of the regions of Buryatia and Transbaikalia are revealed.

Keywords: Buddhist art, art of Buryatia, art of the 13th – early 20th centuries, Mongolian Buddhist culture, Buddhist silver sculpture, Buddhist painting, thangka, historical photography, archaeological artefacts, exhibition concept, exhibits

For citation: Elikhina, Yu.I. (2024) ‘Exhibition “Perfection of Tradition: works of Buddhist Buryat art from the collection of the State Hermitage Museum (13th – early 20th centuries)”’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 316–329. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.019.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1148. (In Russ.)

Введение

Выставка с названием «Совершенство традиции: произведения буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа (XIII – начала XX века)» состоялась в Национальном музее Республики Бурятия имени Н.М. Хангалова с 12 августа по 17 ноября 2024 года. Она приурочена к проведению в столице Бурятии Улан-Удэ II Международного буддийского форума.

В настоящее время растет интерес к традиционным духовным ценностям. Если ранее, в XIX – середине XX века, центром буддизма являлся Тибет, то после исторических событий, повлекших бегство Далай-ламы в 1959 году, в настоящее время трудно назвать страну, где тибетский буддизм был бы основной религией. В Российской Федерации традиционными районами, где население исповедует буддизм, являются Бурятия, Тыва, Калмыкия, Республика Алтай и Забайкальский край. Как одна из мировых религий буддизм в Российской Федерации достаточно активно развивается: строятся новые дацаны, существуют буддийские университеты, издается литература, проводятся конференции и различные выставки.

Одна из таких выставок буддийского искусства прошла в столице Бурятии г. Улан-Удэ.

Целью исследования является анализ концепции выставки «Совершенство традиции: произведения буддийского бурятского искусства из коллекции Государственного Эрмитажа (XIII – начала XX века)» и рассмотрение некоторых экспонатов.

В отличие от других буддийских экспозиций, на ней были представлены буддийские артефакты именно из коллекции Государственного Эрмитажа. Его собрание в своей основе состоит из петербургских коллекций конца XIX – начала XX века. Среди собирателей следует упомянуть Э.Э. Ухтомского, П.К. Козлова, А.К. Фаберже, второго сына знаменитого ювелира, и Б.И. Панкратова, известного востоковеда и дипломата. Некоторые буддийские скульптуры и ритуальные предметы были преподнесены цесаревичу Николаю Александровичу во время его путешествия по Сибири и Забайкалью в 1891 году, затем эти дары находились в его личных комнатах в Зимнем дворце. Кроме того, на выставке были продемонстрированы археологические находки XIII века с территории Забайкалья, связанные с буддизмом. Одним из шедевров выставки являлась чугунная скульптура Амитаюса, отлитая на Петровском заводе в Забайкалье. Нам не известны ее аналоги, образцом же для отливки послужила китайская бронзовая пластика XVII–XVIII веков.

Новизна подобной выставки заключается в том, что на ней впервые были представлены вместе артефакты буддийского искусства, предметы археологии и исторические фотографии, имеющие отношение к Бурятии в рамках исторически сложившейся территории проживания населявших ее этносов. Она способствовала определению и изучению круга предметов, связанных с историей, археологией и буддизмом Бурятии, помогла изучить культы, бытовавшие в XVIII – начале XX века. Особенно необычным оказался буддийский культ Дорже Шугдена, получивший распространение в Монголии, а оттуда и в Бурятии.

Для достижения цели исследования автор опирался на следующие общеисторические и искусствоведческие *методы*: проблемно-хронологический, согласно которому описание археологических находок и предметов буддийской традиции осуществлялось во временно́й последовательности; историко-генетический, который позволил выявить процессы формирования иконографии и композиции, историко-сравнительный, позволивший сопоставить проблемы формирования буддийской традиции Бурятии в разных ее аспектах и распространение ее в регионе в хронологической последовательности.

Особенно продуктивным для данной экспозиции явился метод исследования индивидуального явления (в данном случае — буддийского искусства в Бурятии и Забайкалья) в рамках поликонтекстуального подхода, основанного на изучении археологических артефактов, оригинальных текстов, предметов буддийского культа, архивных материалов, опубликованных источников и научных трудов. Системный подход к изучению поставленных в работе задач, использованные методологические подходы и методы исследования способствовали рассмотрению проблем становления и развития буддийской традиции как части духовной культуры регионов Бурятии и Забайкалья.

Роль Чингис-хана в создании монгольских городов, некоторые археологические находки

Экспозиция выставки открывалась буддийским изображением Чингис-хана (1162–1227), выполненным на холсте. В настоящее время в разных странах возрождается культ этого выдающегося исторического деятеля, полководца, основателя исторического Великого монгольского государства. В северном буддизме он почитался и продолжает почитаться как победоносный воин-всадник, сидящий на зеленом коне Майтреи, грядущего Будды (ил. 1).

Чингис-хан на тангка XIX века восседает в доспехах на зеленом коне, стоящем на лотосовом престоле. Его лицо красного цвета с тремя глазами, зубы гневно оскалены. Весь образ окружают языки пламени. Руки также красного цвета, в правой изображен золотой меч, в левой — поводья.

1. **Буддийский образ Чингис-хана**.
Китай (Утайшань), XIX в.
Холст, минеральные краски.
Размер живописи: 36 × 28;
размер обрамления: 68 × 45.
Государственный Эрмитаж.
Фотограф Ю.И. Елихина







Вокруг образа Чингис-хана расположены девять всадников со штандартами, знаменами и мечами, а над ним находится изображение Ваджрапани, божества-хранителя Монголии и Бурятии,— Чингис-хан считается его земным воплощением. Вблизи восседает на слоне божество мудрости бодхисаттва Самантабхадра, его тело желтого цвета. На тангка фоном выведены кучевые облака, как будто все персонажи спускаются с небес, и внизу местами видны водоемы и зеленая трава.

Тангка создана в Китае, в горах Утайшань, где находились храмы, посвященные бодхисаттве Манджушри. Именно там в большом количестве писали тангка специально для Монголии. Написанная в характерном утайшаньском стиле, в сине-зеленой цветовой гамме, эта тангка — единственная в коллекции Эрмитажа, изображающая Чингис-хана.

Благодаря его деятельности на территории Великого Монгольского государства появилось множество городов. Одним из таких городов являлся Кондуй, где в XIII веке был сооружен ханский дворец, богато декорированный различными керамическими архитектурными украшениями. В настоящее время эта территория относится к Борзинскому району Забайкалья.

Уникальные архитектурные детали, найденные при раскопках дворца экспедицией С.В. Киселёва (1905–1962) в 1957–1958 годах, не представлены в коллекциях музеев Бурятии. В общей сложности экспедиция С.В. Киселёва нашла более десяти тысяч фрагментов глазурованной черепицы и двести с лишним тысяч сероглиняной [1, с. 351]. В коллекции Эрмитажа представлены преимущественно фрагменты глазурованной черепицы и совсем немного сероглиняной черепицы.

На выставке экспонировался большой фрагмент головы дракона (ил. 2) из находок С.В. Киселёва. У фрагмента отчетливо видны глаз, щеки, ухо и часть пасти с клыками. Цвет глазури, которой покрыты черепица и фигуры, самый разнообразный: желтый, зеленый, белый, черный.

Желтый цвет дракона означает доброжелательность, а зеленый — милосердие. В китайской мифологии дракону приписывается способность вызывать дождь, поэтому считается, что его изображение способно защитить сооружение от пожара [2, с. 386–387]. Вероятно, драконы были разных размеров.

Сохранились и многочисленные фрагменты фигурок фениксов: головы, части туловищ, крылья

2. **Фрагмент архитектурного украшения в виде головы дракона**.
Кондуй, монгольское городище, XIII в.
Обожженная глина, глазурь.
24 × 24.
Государственный Эрмитаж.
Фотограф А.В. Теребенин

3. **Три фрагмента архитектурных украшений в виде феникса**.
Кондуй, монгольское городище, XIII в.
Обожженная глина, следы краски.
Размер планшета 39 × 17.
Государственный Эрмитаж.
Фотограф А.В. Теребенин



4. **Фрагмент кирпича с изображением лотоса**.
Кондуй,
монгольское городище,
XIII в.
Обожженная глина, следы краски.
36 × 17 × 5.
Государственный Эрмитаж.
Фотограф А.В. Теребенин

и лапы. Одну фигурку феникса удалось реконструировать (ил. 3).

Среди них были найдены плитки, декорированные цветком лотоса (ил. 4), и фрагменты глиняных лотосовых престолов, свидетельствующие о том, что во дворце находилась буддийская скульптура (ил. 5).

Кондуйское городище до сих пор привлекает внимание ученых. В 1979–1984 годах изучением городища занимался Н.П. Крадин. В 2002 году А.Р. Артемьевым выполнена подробная топографическая съемка. В последние годы на памятнике проводила раскопки экспедиция Н.Н. Крадина и Е.В. Ковычева. В 2015–2016 годах ими предприняты исследования северо-западного дворцового павильона размером примерно 23 × 8 м, вытянутого длинной стороной по линии с запада на восток. Некоторые результаты были опубликованы [3, с. 64–80; 4, с. 3–39].

Буддийские экспонаты

К несомненным шедеврам бурятского искусства можно отнести и буддийскую серебряную скульптуру.

Буддийские монастыри, дацаны, являлись, по сути, культурными и образовательными центрами Бурятии. Их насчитывалось в начале XX века до сорока семи. Бурятские монахи, мастера скульптуры и живописи, обучались в Монголии, Китае, Тибете и Непале. Поэтому в буддийской



5. **Фрагмент лотосового престола**. Кондуй, монгольское городище, XIII в. Обожженная глина, следы краски. 20 × 7. Государственный Эрмитаж. Фотограф Ю.И. Елихина

живописи и пластике бурятских мастеров можно видеть особенности китайских, монгольских, тибетских и непальских стилей.

В 1891 году наследник престола Николай Александрович Романов (1868–1918) совершил путешествие в Забайкалье, где он находился с 10 по 22 июня. Ему в это время были преподнесены серебряные буддийские скульптуры. Царский камергер Э.Э. Ухтомский так описывает один из приемов в Ацагатском дацане: «20 июня 1891 года был назначен завтрак в Ацагатском дацане. Вне ограды дацана был устроен обширный шатер, перед входом в который расположились представители трех хоринских родов, далее ламаистское духовенство во главе с хамбо-ламою Гомбоевым, представители бурятских родов и тунгусы. Буряты встретили гостя подношением хадаков и подарков» [5, т. 3, с. 29–30].

Цесаревич Николай и его свита получили во время пребывания в Забайкалье многочисленные дары от бурятского духовенства и знати. Часть даров — буддийская скульптура и ритуальные предметы — находится в настоящее время в Государственном Эрмитаже, Российском этнографическом музее и Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН (Кунсткамере). Они изготовлены из серебра, предметы из этого драгоценного металла изготавливались в особых случаях в качестве подношений ламам очень высокого ранга, императорским особам и членам их семей.

Среди буддийской скульптуры больше всего изображений Будды Шакьямуни (ил. 6) и Амитаюса (ил. 7). Образы Будды Шакьямуни традиционно присутствовали во всех бурятских буддийских храмах и на домашних алтарях.

В буддийской мифологии Будда Шакьямуни — это исторический земной Будда, основатель буддизма как мировой религии. Иконографически он изображается сидящим в алмазной позе (ваджрасане) на лотосовом престоле, правая рука в жесте касания земли (бхумиспарша-мудра), в левой находится чаша (утрачена в данном изображении).

Будда Шакьямуни имеет 32 больших и 80 малых отличительных признаков. К таким признакам



6. **Будда Шакьямуни**.
Бурятия, конец XIX в.
Серебро, выколотка,
литье, пайка, краска.
В.: 38,5.
Государственный
Эрмитаж.
Фотограф Ю.И. Елихина



7. **Амитаюс**.
Бурятия, конец XIX в.
Серебро, выколотка,
литье, пайка, краска.
В.: 38,5.
Государственный
Эрмитаж.
Фотограф Ю.И. Елихина

относятся стройное тело, длинные руки, золотистый цвет кожи, широкие и округлые плечи и др. [6, с. 355–358]. Все эти особенности упрощали зрительное восприятие образа и воссоздание его в памяти адепта буддийского учения. Медитация на 32 больших признаках на протяжении долгих веков оставалась главным средством, с помощью которого воспроизводили в сознании последователей учения облик Будды. С начала нашей эры в связи с распространением буддизма изображения Будды Шакьямуни изготавливались мастерами в большом количестве. Вероятно, к этому времени 32 основных признаков иконографии Будды было уже недостаточно. Для более тонкой ее детализации создали учение о 80 малых признаках. К ним относятся описания рук, ног, волос, зубов, походки, голоса и других особенностей [6, с. 364–367].

У представленной на выставке скульптуры конца XIX века присутствуют особенности, заимствованные из монгольской иконографии в данном случае бурятами: правое плечо Будды прикрыто плащом.

Иконографически Будда наделен особыми признаками, к ним относятся урна, ушниша, оттянутые мочки ушей и др. Другой особенностью бурятской скульптуры, следовавшей монгольской традиции выдающего скульптора Дзанабадзара (1635–1723) и мастеров его школы, является подчеркнуто выделенная урна, как у Будды Шакьямуни, так и у Амитаюса. Специфической чертой являются и одинарные лотосовые престолы.

Лотос у скульптуры одинарный, подобные лотосы часто встречаются в монгольской скульптуре. У лотосового престола имеется просвет сзади и нечетное количество лепестков, как в долоннорском стиле.

Сравнивая по стилю скульптуры Будды и Амитаюса, можно предположить, что они были изготовлены одним мастером. Фигуры божеств отличаются массивностью, широкими плечами и короткими шеями.[1] Край одеяния Будды декорирован растительным орнаментом и цветами лотоса. По уровню выполнения скульптуры их можно определить как шедевры бурятских мастеров. Эти изображения были изготовлены хоринскими бурятами в качестве дара цесаревичу Николаю Александровичу в 1891 году.

Будда Амитаюс считается божеством, дарующим здоровье и долголетие. К нему обращаются с молитвами о крепком здоровье, достатке и долгой жизни. Культ Амитаюса один из самых распространенных в буддизме Ваджраяны. Его описание содержится в многочисленных садханах (специальных сочинениях для медитации): «Амитаюс (изображается) с телом красного цвета, с одним лицом и двумя руками. В руках он держит сосуд (калаша), в котором находится напиток бессмертия (амрита)»[2].

Амитаюс показан восседающим на лотосовом престоле. Одна серьга утрачена, на голову надета высокая корона, голова украшена высокой ушнишей, лента у правой руки обломана от локтя. Основание короны и края одеяния декорированы растительным орнаментом, как и у скульптуры Белой Тары, которая хранится в Российском этнографическом музее. Зубцы короны тщательно проработаны, каждый зубец находится на лотосе, выше расположен восьмилепестковый лотос, а над ним — буддийская драгоценность ратна, окруженная семью растительными побегами. Сама корона по уровню обработки металла является шедевром, подобная корона, только с загнутыми внутрь зубцами, надета на голову Белой Тары, поднесенной цесаревичу Николаю во время путешествия в 1891 году [8, p. 66–69].

Существовали специальные храмы, посвященные Амитаюсу (бур. Аюшин сумэ). Они находились в Ара-Киретском и Цугольском дацанах [9, с. 71, 88].

Наряду с этими пластическими изображениями на выставке экспонировались серебряные скульптуры, поднесенные Э.Э. Ухтомскому.

Алтарные украшения были поднесены агинским тайши Жиан Бодийном государю императору Николаю II по случаю его торжественной коронации в 1896 году. Эти украшения выполнены в виде серебряных дисков на подставках с позолоченными изображениями восьми буддийских эмблем и семи драгоценностей.

В депутацию вошли все самые важные на тот момент представители светского и религиозного сегментов бурятского общества — одиннадцатый Бандидо Хамбо-лама Чойндзин Иролтуев (1843–1918), настоятели и ламы ряда забайкальских дацанов, главные тайши Селенгинской (Вандан Жамбалтаров), Хоринской (Цыден Аюшиев), Агинской (Жиан Бодиев) и Баргузинской (Ринчин Сотиев) степных дум, а также родовые головы и почетные представители населения — «участие в коронационных торжествах 1896 г. было для бурят чрезвычайно важным делом. <…> Неудивительно, что буряты постарались расширить состав своей депутации и использовать поездку в Москву и Петербург для лоббирования своих интересов. Кроме того, это

[1] В статье приведен ряд фрагментов диссертационного исследования автора — Елихина Ю.И. «Проблемы формирования и развития тибетского буддийского искусства XI – начала XX в. (по материалам тибетской коллекции Государственного Эрмитажа)» [7].

[2] tshe dpag med grub rgyal lugs kyi ril bu sgrub thabs bzhugs so, КО-1083 (ГЭ) — рукопись на тибетском языке «Садхана Амитаюса (под названием) пилюля традиции Дубгьял». Л. 3а.



8. **Н. Кузнецов. Фотография Бырцынского дацана**.
Бурятия, 1891 г.
33 × 41.
Государственный Эрмитаж.
Фотограф А.Л. Ботков

был повод поднять престиж своей религии, которая в Российской империи имела официальный статус терпимого вероисповедания, но нередко дискриминировалась как идолопоклонство. Коронация 1896 года была первым событием самого высокого уровня, на котором бурятские буддисты получили официальное представительство» [10, с. 16–17].

Четыре тангка из Анинского дацана «Гандан Шаддублинг», экспонированные на выставке, находятся в собрании Государственного Эрмитажа как шедевры из коллекции Э.Э. Ухтомского, которая считается уникальной по многообразию артефактов буддийской скульптуры и живописи [11, с. 78–85].

В середине 1930-х годов Анинский дацан был почти полностью разрушен [9, с. 79–81], с середины 1990-х началось его восстановление.

Скульптура и живопись использовалась буддистами для медитации, эти произведения рассматривались как опора для ума. Имена некоторых выдающихся бурятских лам прошлого, таких как Агван Доржиев (1853–1938) и Данзан Норбоев (1888–1935), непосредственно связаны с предметами из коллекции Эрмитажа: алтарное украшение в виде чакры и личная печать являются свидетелями активной деятельности этих людей.

В собрании Эрмитажа хранятся и другие живописные шедевры бурятских мастеров конца XVIII – середины XX века, демонстрирующие различные иконографические образы и художественные школы. Некоторые из них заняли достойное место в данной экспозиции.

Фотографии

Фотограф Алексей Кириллович Кузнецов (1845–1928), почетный гражданин Нерчинска, во время посещения музея в этом городе преподнес альбом с портретными и жанровыми фотографиями местных жителей Николаю Александровичу, за что удостоился благодарностей от цесаревича

и денежного вознаграждения. В настоящее время два альбома фотографий В.К. Кузнецова хранятся в отделе Востока Государственного Эрмитажа. По этим фотографиям можно представить, какие города и каких людей мог видеть цесаревич во время своего путешествия (ил. 8).

На одной из фотографий запечатлен главный храм Бырцинского (Бырцынского) дацана, основанный в 1828 году. Он имел три этажа и был построен в русско-китайском стиле с китайскими крышами, имеющими загнутые вверх углы, колоннами и широким крыльцом. В экспозиции было выставлено 10 фотографий.

Заключение

Таким образом, на выставке экспонировались уникальные произведения бурятских мастеров, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, в большинстве своем не имеющие аналогов, всего 56 артефактов. Данная выставка была первой попыткой объединить бурятские археологические артефакты, буддийские скульптуру и живопись, а также исторические фотографии.

Наиболее выдающейся в художественном плане является серебряная скульптура хоринских мастеров, выполненная в смешанной технике выколотки и литья.

Чугунная скульптура Амитаюса продемонстрировала тот факт, что в начале XX века в Забайкалье существовало массовое производство предметов буддийского культа.

Можно заключить, что данная выставка оказалась удачным опытом объединения в одной экспозиции уникальных археологических находок и буддийских артефактов в хронологической последовательности: некоторые ранние буддийские образы и символы XIII века, произведения XVIII столетия, расцвет буддийского искусства конца XIX – начала XX века.

Список источников

1. Киселёв С.В., Евтюхова Л.А., Кызласов Л.Р., Мерперт Н.Я., Левашова В.П. Древнемонгольские города. М: Наука, 1965. 418 с.
2. Кравцова М.Е. История искусства Китая. СПб., М.: Лань, «ТРИАДА», 2004. 960 с.
3. Крадин Н.Н., Бакшеева С.Е., Прокопец С.Д. Города и дворцы Монгольской империи в восточном Забайкалье // Сибирские исторические исследования. 2018. № 2. С. 64–80. https://doi.org/10.17223/2312461X/20/4.
4. Крадин Н.Н., Бакшеева С.Е., Бакшеев С.А., Прокопец С.Д., Буравлёв Ю.И. Начальный этап исследований производства строительных материалов Кондуйского дворца // Мультидисциплинарные исследования в археологии. 2018. № 1. С. 3–39.
5. Ухтомский Э.Э. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича: 1890–1891 : в 3 т. СПб. – Лейпциг: Ф.А. Брокгауз, 1893–1897.
6. Андросов В.П. Будда Шакьямуни и индийский буддизм. М.: Восточная литература, 2001. 508 с.
7. Елихина Ю.И. Проблемы формирования и развития тибетского буддийского искусства XI – начала XX в. (по материалам тибетской коллекции Государственного Эрмитажа) : в 2 т. : дис. ... доктора культурологии : 5.10.1. СПб., 2022. 783 с.
8. Zhukovskaya N.L., Fedorova M.V., Khizhnyak O.S., Romanova S.V., Sem T.Y. Buddhism in Russia. Thimphu: National Museum of Bhutan, 2011. 216 p.
9. Традиционный буддизм России. 250 лет институту Пандито Хамбо лам России 1764–2014 : фотоальбом / ред. Д.Д. Очиров. Улан-Удэ: Байкал-ГЕО, 2014. 175 с.
10. Цыремпилов Н.В. Москва как буддийский рай: бурятская депутация на коронации Николая II // Этнографическое обозрение. 2020. № 2. С. 13–31. https://doi.org/10.31857/S086954150009602-2.
11. Елихина Ю.И. Тангка из Анинского дацана в коллекции Государственного Эрмитажа // Кунсткамера. 2022. № 4 (18). С. 78–85. https://doi.org/10.31250/2618-8619-2022-4(18)-78-85.

References

1. Kiselev, S.V., Evtyukhova, L.A., Kyzlasov, L.R., Merpert, N.Ya. and Levashova, V.P. (1965) *Ancient Mongolian cities*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
2. Kravtsova, M.E. (2004) *The history of Chinese art.* Saint Petersburg, Moscow: Lan, TRIADA Publ. (In Russ.)
3. Kradin, N.N., Baksheeva, S.E. and Prokopets, S.D. (2018) 'Cities and palaces of the Mongol Empire in Eastern Transbaikalia', *Sibirskie istoricheskie issledovania = Siberian Historical Research,* (2), pp. 64–80. doi:10.17223/2312461X/20/4. (In Russ.)
4. Kradin, N.N., Baksheeva, S.E., Baksheev, S.A., Prokopets, S.D. and Buravlev, Yu.I. (2018) 'Initial stage of research on Kondui Palace's construction materials', *Multidistsiplinarnyye issledovaniya v arkheologii = Multidisciplinary research in archeology,* (1), pp. 3–39. (In Russ.)
5. Ukhtomsky, E.E. (1893–1897) *Journey to the East of His Imperial Highness Sovereign Heir to the Crown Prince: 1890–1891,* in 3 volumes. Saint Petersburg – Leipzig: F.A. Brockhaus Publ. (In Russ.)
6. Androsov, V.P. (2001) *Shakyamuni Buddha and Indian Buddhism.* Moscow: Vostochnaya literature. (In Russ.)
7. Elikhina, Yu.I. (2022) *The problems of the formation and development of the Tibetan Buddhist art from 11th to the early 20th centuries. (based on the materials of the collection of the State Hermitage).* Dr. Sc. (Cultural Studies) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
8. Zhukovskaya, N.L., Fedorova, M.V., Khizhnyak, O.S., Romanova, S.V. and Sem, T.Y. (2011) *Buddhism in Russia.* Thimphu: National Museum of Bhutan.
9. Ochirov, D.D. (ed.) (2014) *Traditional Buddhism of Russia. 250 years of the Institute of Pandito Khambo Lamas of Russia 1764–2014.* Ulan-Ude: Baikal-GEO. (In Russ.)
10. Tsyrempilov, N.V. (2020) 'Moscow as a Buddhist Paradise: A Buryat Delegation at the Coronation of Nicholas II', *Etnograficheskoye obozreniye = Ethnographic Review*, (2), pp. 13–31. doi:10.31857/S086954150009602-2. (In Russ.)
11. Elikhina, Yu.I. (2022) 'Tangkas from the Aninsky datsan in the collection of the State Hermitage', *Kunstkamera*, (4), pp. 78–85. doi:10.31250/2618-8619-2022-4(18)-78-85. (In Russ.)

Информация об авторе

Елихина Юлия Игоревна, кандидат исторических наук, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник отдела Востока, хранитель тибетской, монгольской и хотанской коллекций, Государственный Эрмитаж; доцент кафедры тибетологии и монголоведения, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация, je07@inbox.ru, https://orcid.org/0000-0003-4608-6674, SPIN-код (Science Index): 2315-6632.

Information about the author

Yulia Igorevna Elikhina, Cand. Sc. (History), Dr. Sc. (Cultural Studies), Leading Researcher of the Oriental Department, Curator of the Tibetan, Mongolian and Khotanese Collections, the State Hermitage Museum; Docent of the Department of Tibetology and Mongolian Studies, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation, je07@inbox.ru, https://orcid.org/0000-0003-4608-6674, SPIN-code (Science Index): 2315-6632.

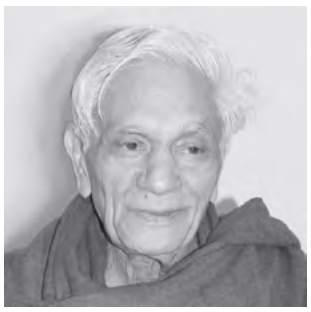
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.10.2024; одобрена после рецензирования 10.12.2024; принята к публикации 12.12.2024.
The article was received by the editorial board on 18 October 2024; approved after reviewing on 10 December 2024; accepted for publication on 12 December 2024.

Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 330–335. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2024, (4), pp. 330–335. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.020
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Махадева





Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, Нью-Дели, Индия

Аннотация. Статья посвящена иконографии Махадевы в девяти значениях этого термина и имени в буддийском искусстве. В статье рассматриваются особенности изображения Махадевы в буддийских сутрах, на колонне Академии искусств Гонолулу, в храме Харити на горе Гопучча (Непал), на главной стене второй галереи Боробудура (Индонезия), в сочинениях «Собрание изображений мудр в Мантраяне», «Пятьдесят пять паломничеств Дзэндзай Додзи», «Изображения и восхваления странствий Судханы в соответствии с наставлениями Манчжушри», научных трудах XX века. Иконографические описания, выполненные на материале многочисленных стран и регионов, охваченных буддийским влиянием, дают возможность не только достоверно реконструировать этапы формирования буддийского пантеона, но и практически применять полученные результаты для атрибуции и интерпретации памятников буддийского искусства. Научный перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Махадева, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Махадева // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 330–335. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.020.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1145.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2024

Short communications article

Mahadeva

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. The article is devoted to an examination of the iconography of Mahadeva as represented in nine distinct meanings and forms of this term and name in Buddhist art. The authors consider the peculiarities of Mahadeva's depiction in Buddhist sutras, on the column of the Honolulu Academy of Arts, in the Hariti temple on Gopuccha mountain (Nepal), on the main wall of the second gallery of the Borobudur (Indonesia). Additionally, the article references the following works: the Collection of Images of Mudras in Mantrayana' (Shingon mikkyo zuin shu), the Zenzai Doji's Fifty-five Pilgrimages, also known as Zenzai Doji emaki, the Fo-kuo's work Wen-shu chih-nan t'u-tsan — Pictures and eulogies of Sudhana's journey in accordance with the guidance of Manjusri, and the scientific works of the 20th century. The iconographic descriptions made on the material from all countries and regions where Buddhism has exerted an influence permit not only the reliable reconstruction of the stages of formation of the Buddhist pantheon, but also the practical application of the results obtained for the attribution and interpretation of Buddhist art monuments. The scientific translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography is by S.M. Belokurova.

Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Mahadeva, Buddhist canon, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2024) 'Mahadeva', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 330–335. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.020. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1145. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 7, с. 1876–1879

Махадева — 1. тридцатый из 52 каляна-митр, или совершенных наставников, которых посещал Судхана (юноша, герой Аватамсака сутры.— *Прим. перев.*) в поисках высшего просветления. Каждый из них приподнял уголок завесы и помог Судхане постичь отблеск великолепия особой стадии духовного совершенствования. Паломничество Судханы стало первым проявлением школы Аватамсака и было подробно описано в последней части сутры Аватамсака, более известной под кратким названием Гандавьюха.

Судхана посещает Шиву Махадева в Двараваты, и тот обучает его девятой из десяти степеней абстрагирования (паринамана), или абандхан-асанга-вимокша. Шива черпает воды четырех океанов четырьмя руками и проливает их потоком золота и драгоценностей на Судхану. В Гандавьюхе Махадева назван Махадево Девапутра [1, p. 218, no. 549], а не Шива, как его иногда именуют в европейских трудах. Он изображен на главной стене второй галереи Боробудура (Индонезия, около 800 года н.э.), серия II.48 (ил. 1).

2. Лхачен Махадева изображается в темно-синем цвете, одетым в черный шелковый плащ, восседающим на льве, в правой руке нож, в левой — сердце врагов Дхармы [3, p. 269].

Его называют Lha.chen Dban.phyug.chen.po «Махадева Махешвара» как главного и, значит, первого из тридцати правителей Тибета [4, p. 78–79] (ил. 5).

3. Лхаченпо / Махадева со спутницей Умой, изображен стоящим, обнаженным, в правой руке стрекало (или анкус, короткое копье с толстой рукояткой и багром.— *Прим. перев.*) в виде ваджры, в левой — аркан (ил. 6).

4. Lha.chen nam.dban.phyug Махадева изображается в белом цвете, одетым в белый шелковый плащ, восседающим на быке и держащим в правой









1. **Махадева, изображение на главной стене второй галереи Боробудура**. Индонезия, около 800 г. н. э.

2. **Изображение в работе Фо Ко «Изображения и восхваления странствий Судханы в соответствии с наставлениями Манчжушри»**, написанной около 1101 г. н. э.

3. **Колонна, посвященная Паломничеству**, в Академии искусств Гонолулу [2, p. 67, ил. 24a]

4. **Судхана посещает Махадеву**. Изображение из сочинения «Пятьдесят пять паломничеств Дзэндзай Додзи» (華厳五十五所絵巻), также известного как Дзэндзай Додзи эмаки (善財童子絵巻). Япония, XIV в.

5. **Махадева — первый и главный из тридцати правителей**







6. **Махадева**

7. **Мудра Панчагати Махадевы в мандале бога Ямы**

руке белый вымпел, в левой — хрустальный меч [3, p. 269].

5. Махадева в храме Харити на горе Гопучча изображен с тремя глазами, одетым в яджнопавиту (священную нить, шнур «дваждырожденных».— *Прим. перев.*) из змей, украшен змеями, покрыт пеплом, в правой руке — дамару (ритуальный барабан), в левой трезубец [5, p. 56].

6. Махадева в сопровождении Парвати (супруги бога Шивы.— *Прим. перев.*) со сложенными руками (кританджали-путах). В четырех руках: драгоценность, соприкасающаяся с сердцем, дамару, камандалу (священная чаша) с водой, трезубец [5, p. 75].

7. Махадева (Лхаченпо) в мандале великих богов, согласно комментарию Ваджравармана к тантре Сарва-дургати-париходхана [6, p. 61, no. 54], черный, восседающий на быке, имеющий гневный образ, покрыт пеплом. Имеет четыре руки: в двух — меч и трезубец, третья в мудре варада, четвертая покоится на бедре.

8. Панчагати Махадева в мандале бога Ямы. Его мудра содержится в книге «Собрание изображений мудр в Мантраяне» [7, no. 227] (ил. 7).

9. Также информация содержится в статье «Махешвара».

Список источников
1. The Gaṇḍavyūha sūtra / ed. by D.T. Suzuki, H. Idzumi. Tokyo: Society for the Publication of Sacred Books, 1949. 551 p.
2. Fontein J. The Pilgrimage of Sudhana. The Hague: Mouton & Co., 1967. 229 p.
3. Nebesky-Wojkowitz R. Oracles and Demons of Tibet. The Hague: Mouton & Co., 1956. 665 p.
4. Kaschewsky R., Pema Tsering. Sde-dpon sum-cu: Ritual und Iconographie der “Dreissig Schitzgottheiten der Welt”. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998. 188 S.
5. Dharma-Sangrahah / ed. by F. Max Muller and H. Wenzel. New Delhi: Cosmo Publications, 1981. 90 p.
6. Skorupski T. The Sarvadurgatipariśodhana tantra: elimination of all evil destinies. Sanskrit and Tibetan texts with introduction, English translation and notes. Delhi: Motilal Banarsidass, 1983. 385 p.
7. Shingon mikkyō zuin shū / ed. by Yu. Miyano G. Mizuhara. Kōyasan: Matsumoto Nisshindō Shoten, 1953.

References
1. Suzuki, D.T. and Idzumi, H. (eds.) (1949) *The Gandavyuha sutra.* Tokyo: Society for the Publication of Sacred Books. (In Engl. and Sanskrit)
2. Fontein, J. (1967) *The Pilgrimage of Sudhana.* The Hague: Mouton & Co.
3. Nebesky-Wojkowitz, R. (1956) *Oracles and Demons of Tibet.* The Hague: Mouton & Co.
4. Kaschewsky, R. and Pema Tsering (1998) *Sde-dpon sum-cu: Ritual und Iconographie der “Dreissig Schitzgottheiten der Welt”.* Wiesbaden: Harrassowitz. (In Germ.)
5. Muller, F.M. and Wenzel, H. (eds.) (1981) *Dharma-Sangrahah.* New Delhi: Cosmo Publications.
6. Skorupski, T. (1983) *The Sarvadurgatipariśodhana tantra: elimination of all evil destinies. Sanskrit and Tibetan texts with introduction, English translation and notes.* Delhi: Motilal Banarsidass.
7. Miyano, Yu. and Mizuhara, G. (eds.) (1953) *Shingon mikkyo zuin shu.* Koyasan: Matsumoto Nisshindo Shoten. (In Jap.)

Информация об авторах
Чандра Локеш, профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, Нью-Дели, Индия.
Переводчик: Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761,
SPIN-код (Science Index): 3961-8277.

Information about the author
Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.
Translator: Sophia MIkhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk “Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk”, Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-code (Science Index): 3961-8277.

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

Статья поступила в редакцию 05.12.2024; принята к публикации 14.12.2024.
The article was received by the editorial board on 05 December 2024; accepted for publication on 14 December 2024.

Искусство Евразии
№ 4 (35) 2024
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, 2024
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2024