ВЕСТНИК
РГХПУ
имени С.Г.Строганова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



научно-аналитический
журнал по вопросам
искусствознания

1/2026
часть 1

ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ РГХПУ им. С.Г. Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»

1/2026
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2026. – № 1. Часть 1. – 546 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по научным специальностям: 5.10.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура; 5.10.3. Техническая эстетика и дизайн

Учредитель: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:
Курасов С.В. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор, ректор РГХПУ им. С.Г.Строганова
Бурганов А.Н. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. — кандидат философских наук
Жердев Е.В. — доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. — доктор искусствоведения, профессор
Лободанов А.П. — почетный член РАХ, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В.Ломоносова
Лоддер Кристина — доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Смекалов И.В. — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, ГТГ
Малолетков В.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. — доктор искусствоведения, профессор
Назаров Ю.В. — доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ
Трощинская А.В. — доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. — доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243 от 28 ноября 2022 г.

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Урал-Пресс

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Редактор: Ю.Б. Иванова

© Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, 2026

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU» / Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – RGHPU, 2026. – № 1. Part 1. – 546 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations according to scientific specialties: 5.10.3. Fine and decorative arts, architecture; 5.10.3. Technical aesthetics and design

Publisher: Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.
Editorial board:
Kurasov S.V. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor, Rector of the Stroganov University
Burganov A.N. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Koshayev V.B. — Doctor of Art Criticism, Professor
Lobodanov A.P. — Honorary member of Russian Academy of Arts, Doctor of Philology, Professor, Head of the Faculty of Art of the Lomonosov Moscow State University
Lodder Christina — PhD, Professor, School of Arts, University of Kent
Maistrovskaja M.T. — Doctor of Art Criticism, Professor
Maloletkov V.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Nazarov Y.V. — Doctor of Art Criticism, Professor, corresponding member of the Russian Academy of Arts
Troshinskaya A.V. — Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri — PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Zherdev E.V. — Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Subscription index 81174 in the Ural-Press catalogue

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Editor: Y.B. Ivanova

© Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2026

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура / Fine and decorative arts, architecture

В.Б. Кошаев
V.B. Koshaev
Предметный мир искусства как объект междисциплинарных исследований и система искусствознания (часть 2)
The Subject World of Art as an Object of Interdisciplinary Research and a System of Art Studies (Part 2) 13

Т.Л. Астраханцева
T.L. Astrakhantseva
Глоба и Владикавказ. К истории художественного образования на Кавказе в начале 1920-х гг.
Globa and Vladikavkaz. To the history of art education in the Caucasus in the early 1920s. 32

Е.Е. Докучаева
E.E. Dokuchaeva
Становление неорусского стилевого направления модерна в Строгановском училище: интерьер церкви святителя Николая чудотворца и мученицы Ираиды в детском приюте в Рыбинске (1900–1903 гг.)
The Development of the Neo-Russian Style of Modernism in the Stroganov School: Interior of the Church of St. Nicholas the Miraculous and St. Iridia in the Childhood Home in Rybinsk (1900–1903) 49

А.В. Серова, В.А. Малолетков
A.V. Serova, V.A. Maloletkov
Мифотворчество и театральность в отечественном искусстве последней трети XX века
Myth-making and theatricality in Russian art of the last third of the XX century 62

П.О. Цветкова, Т.А. Скорупская
P.O. Tsvetkova, T.A. Skorupskaia
Доходный дом Панова в г. Ухань
The Panov's tenement house in Wuhan, China 83

Д.Н. Андреев
D.N. Andreev
Памятник «Студентам и преподавателям ЛЭТИ, погибшим в годы Великой Отечественной войны» как пример сохранения памяти о войне в профессиональных сообществах
Monument "To Leti Students and Teachers who Died During the Great Patriotic War" as an Example of Preserving the Memory of the War in Professional Communities 94

Т.И. Седова
T.I. Sedova
Адриен-Орельен Эбрар, éditeur d'art
Adrien-Aurélien Hébrard, éditeur d'art 106

И.В. Островский
I.V. Ostrovskiy
Диалог Генри Мура и Эрнста Неизвестного: на полях скульптурного языка
The dialogue between Henry Moore and Ernst Neizvestniy: on the borders of sculptural language 125

Е.А. Ларина
E.A. Larina
Алоиз Ригль и Георг Дехио: два подхода к сохранению памятников
Alois Riegl and Georg Dehio: two approaches to monument conservation 133

Л.С. Фадеева
L.S. Fadeeva
Нерукотворный образ Иисуса Христа как Икона Икон. Духовное значение и стилевые решения на примере новгородского памятника последней четверти XII в.

The Image of Jesus Christ not Made by Hands as an Icon of Icons. Spiritual Meaning and Stylish Solutions using the Example of a Novgorod Monument to an Iconography from the Last Quarter of the 12th Century 140

В.А. Гончарова, И.И. Орлов
V.A. Gontcharova, I.I. Orlov
Авангард, пост-авангард и постмодерн — художественные поиски новой интерпретации классического искусства
The avant-garde, post-avant-garde and postmodern — artistic quest for a new interpretation of classical art 150

Т.О. Бердник, П.В. Ленивкина
T.O. Berdnik, P.V. Lenivkina
Создание визуального образа художественного текста в формате Зин-культуры
Creating a Visual Image of a Literary Text in the Zine-Culture Format 158

Т.Ю. Серикова, С.А. Титова
T.Y. Serikova, S.A. Titova
Художественное творчество как процесс с методологической точки зрения. На примере произведений сибирских живописцев середины XX — начала XXI века
Artistic Creativity as a Process from a Methodological Perspective: using the Works of Siberian Artists of the mid-20th and early 21st Centuries as an Example 165

А.Б. Елисеев
A.B. Eliseev
Методологический подход В.В. Кандинского: теория и практика
W. Kandinsky's Methodological Approach: Theory and Practice 179

Е.И. Ковычева, Д.А. Дриаев
E.I. Kovycheva, D.A. Driaev
Проблема «традиционализма» и его эволюция в советской живописи
The problem of "traditionalism" and its evolution in soviet painting 188

А.О. Котломанов
A.O. Kotlomanov
Феномен ленинградской «школы» литографии: фактор идентичности и аспекты локальной традиции
The Phenomenon of the Leningrad "School" of Lithography: the Identity Factor and Aspects of Local Tradition 203

А.А. Галямов
A.A. Galyamov
Коренные народы Севера в зеркале исторической живописи В.И. Сурикова
The Indigenous peoples of the North in the mirror of historical painting by V.I. Surikov 214

П.О. Цветкова, С.А. Дорфман
P.O. Tsvetkova, S.A. Dorfman
Швейцарское Ар Нуво и «еловый стиль» в художественной школе Ла Шо-де-Фон
Swiss Art Nouveau and the "Spruce Style" at the La Chaux-de-Fonds Art School 222

О.И. Чердакова
O.I. Cherdakova
Художественно-эстетические особенности корейской живописи Тансэкхва в 1970–1980-х гг.
Artistic and aesthetic aspects of Korean painting Dansaekhwa in the 1970–1980s 235

Ф.Ю. Канокова
F.Y. Kanokova
Жизнь, отданная искусству. Памяти моего научного руководителя Бориса Хасановича Мальбахова

A life dedicated to art. In memory of my teacher B.Kh. Malbakhov 247

Е.А. Вострикова
E.A. Vostrikova
Творческая биография Ли Соккхо: художник разделенной страны
The Creative Biography of Yi Sŏkho: an Artist of a Divided Country 255

А.А. Пинчук
A.A. Pinchuk
Дух американского спарринга начала XX века в живописных полотнах Джорджа Беллоуза
The spirit of American sparring in the early 20th century in the paintings of George Bellows 268

А.А. Егорова
A.A. Egorova
«Поэтические имена» в японской керамике: от художественного образа к культурной интерпретации
«Poetic Names» in Japanese Ceramics: from Visual Image to Cultural Interpretation 279

А.С. Григорьева
A.S. Grigorieva
Роль М.Д. Езучевского в разработке новой формы Рабоче-Крестьянской Красной Армии. 1918–1919. Новые архивные материалы и исследования
The role of M.D. Ezushevsky in the development of a new form of the Workers' and Peasants' Red Army. 1918–1919. New archival materials and research 291

И.Ю. Перфильева
I.Y. Perfilieva
Церковная тематика в станковой эмали середины 1990–2020-х годов
Church Themes in Easel Enamel mid 1990's – 2020's 305

Е.Е. Ласкина
E.E. Laskina
Симпозиумы горячей эмали как пространство осмысления национальной идентичности и социокультурной рефлексии
Hot Enamel Symposia as a Space for Understanding National Identity and Sociocultural Reflection 320

А.П. Рыбакова, С.Е. Винокуров
A.P. Rybakova, S.Y. Vinokurov
Художественный металл в оформлении станций Ташкентского метрополитена
Artistic Metal in Design of Tashkent Metro Stations 339

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
Сундук середины XVIII века из коллекции Русского музея: художественные особенности и проблемы атрибуции
The mid-18th century chest from the collection of the Russian Museum: artistic features and attribution problems 351

Г.А. Пудов, М.В. Кузнецова
G.A. Pudov, M. V. Kuznetsova
О современном бытовании уральских сундуков и шкатулок в Западной Сибири (на примере села Яутла Курганской области)
About the modern existence of Ural chests and caskets in Western Siberia (on the example of the village of Yautla, Kurgan region) 360

Ф.Ю. Богданов
F.Y. Bogdanov
Художественный язык визуальных интерпретаций произведений поэта-песенника М.И. Ожегова
The artistic language of visual interpretations of Matvei Ozhegov's songs 372

В.Б. Кошаев, Ван Надя
V.B. Koshaev, Wang Najia

Художественные поиски в условиях коронавируса на примере творчества Чжун Бяо (Zhong Biao) в Китае
Artistic Explorations in the Time of Coronavirus, using the Example of the Work of Zhong Biao in China 392

О.И. Кирьянов, Ван Ихэн
O.I. Kiryanov, Wang Yiheng

«Места памяти» в масляной живописи: промышленные руины и художественное выражение культурной идентичности
«Places of Memory» in Oil Painting: Industrial Ruins and Artistic Expression of Cultural Identity 407

А.С. Соколова, Чжао Лу
A.S. Sokolova, Zhao Lu

Китайские воздушные змеи и анималистическое искусство: работы современного художника Ай Вэйвэя
Chinese Kites and Animalistic Art: Works by the Contemporary Artist Ai Weiwei 417

Ли Данин, В.Д. Уваров
Li Daning, V.D. Uvarov

Исследование влияния элементов Дуньхуанской фрески на современный стиль китайской Сиэ-и масляной живописи в XXI веке
A Study of the Influence of Dunhuang Fresco Elements on the Modern Style of Chinese Xieyi Oil Painting in the XXI century 425

Кун Гуан
Kun Guang

Конструирование самообраза: экспрессия субъектности в автопортретах женщин-художников эпохи Гоминьдана
Constructing Self-Image: Expressing Subjectivity in Self-Portraits by Women Artists of the Kuomintang Era 435

Линь Цзяньюн
Lin Jianyong

Формирование канонического художественного образа: исследование живописного языка Чэнь Ифэя в картине «Штурм Президентского дворца»
Constructing a Canonical Artistic Image: a Study of Chen Yifei's Pictorial Language in the Assault on the Presidential Palace 454

Лю Фэньюань
Liu Fengyuan

Голубая глазурованная керамика эпохи Юань, прошедшая через Шёлковый путь
Blue glazed ceramics from the Yuan Era, passed through the Silk Road 464

Ван Фан
Wang Fang

«Врата ада» О. Родена как пример сближения скульптуры и архитектуры в городском пространстве второй половины XIX века
"The Gates of Hell" by O. Rodin as an Example of the Convergence of Sculpture and Architecture in the Urban Space of the Second Half of the XIX Century 470

Чжан Бу
Zhang Bu

Диалектическая связь гиперреалистической живописи и абстрактного экспрессионизма: интерпретация китайской даосской философии
The Dialectical Relationship between Hyperrealistic Painting and Abstract Expressionism: an Interpretation of Chinese Daoist Philosophy 482

Цзя Ланьцзюнь
Jia Lanjun
Роскошь и порядок: материальность и символическое выражение императорских ширм «Байбао цянь» эпохи династии Цин
Luxury and order: materiality and symbolic expression of the imperial screens “Baibao Qian” of the Qing Dynasty 491

Чжан Чэньпэй
Zhang Chenpei
Исследование художественного языка настенной живописи периода Пяти династий в районе Лояна
Research on the Artistic Language of the Five Dynasties Wall Paintings in the Luoyang Region 501

Чжао Цисинь
Zhao Qixin
Отражение народных верований в современной живописи северо-восточного Китая
Reflection of Folk Beliefs in Modern Painting of Northeast China 512

Чжоу Сяо
Zhou Xiao
Иконологический метод Эрвина Панофского в исследовании современной резьбы по нефриту (на примере композиции «игра» мастера Чжан Циндуна)
Erwin Panoffsky’s Iconological Method in the Study of Contemporary Jade Carving (Based on the Example of the Composition «Game» by Master Zhang Qingdong) 525

В.Б. КОШАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV
Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University
e-mail: koshaev@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_13_31

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ И СИСТЕМА ИСКУССТВОЗНАНИЯ (Часть 2)

THE SUBJECT WORLD OF ART AS AN OBJECT OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH AND A SYSTEM OF ART STUDIES (Part 2)

В первой части темы был рассмотрен ряд вопросов, обусловленных потребностями оценки процесса развития и специфики искусствознания, в частности, значения методологических открыий при расширенной трактовке искусства, также охарактеризованы особенности искусствознания в его исторической перспективе. В настоящей статье предлагается уточнить общегуманитарную основу искусствознания, поскольку назрела потребность в доработке вопроса содержания и историко-типологических характеристик с позиций культурологической экспликации искусствознания, что позволяет художественную культуру оценивать с точки зрения не только и не столько с философской программности «бытия как такового», а в аспектах того, что в статье охарактеризовано «матрицей бытия», представленной в трех характеристиках культуры: природо-произ-

водственной, социо-организационной, этно-национрелигиозной. В таком отношении возможно уточнить, во-первых, отдельно содержание искусства, но в связи с формой, а с каноном, как матричным основанием выделенных эпох; и, во-вторых, бытийные основания уточнить, в перспективе, в значении со-управления бытием. Это будет охарактеризовано уже в третьей части настоящей темы.

In the first part of the topic, a number of issues were considered, conditioned by the needs of assessing the process of development and specificity of art history, in particular, the significance of methodological discoveries in the expanded interpretation of art, and the features of art history in its historical perspective were also characterized. This article proposes to clarify the general humanitarian basis of art history, since there is a need to clarify the issue of content and historical-typological characteristics from the standpoint of the cultural explication of art history, which allows for the assessment of artistic culture from the point of view not only and not so much from the philosophical programmatic nature of "being as such", but in the aspects of what the article characterized as the "matrix of being", presented in three characteristics of culture: natural-production, socio-organizational, ethno-national-religious. in this regard, it is possible to clarify, firstly, the content of art separately, not in connection with form, but with the canon, as the matrix basis of the identified eras; And, secondly, to clarify the existential foundations, in the long term, in terms of the co-management of being. This will be characterized in the third part of this topic.

Ключевые слова: искусствознание, философия искусства, культурология, типология искусства, канон, матрица бытия, авангард, конструктивизм, знак референта.
Keywords: art history, philosophy of art, cultural studies, typology of art, canon, matrix of being, avant-garde, constructivism, referent sign.

1. Культурологические мотивы искусствознания

Предметно-пространственная среда, телеологическая причинность и типология искусства [10, 11] важны сегодня как никогда, и они

намечались в поисках больших моделей культуры уже с середины XIX века. В частности, Н.Я. Данилевский (1822–1885) предложил так называемый цивилизационный подход и теорию культурно-исторических типов. Кажется, еще не родились ни О. Шпенглер, ни А.Дж. Тойнби, когда Н.Я. Данилевский уже выделил десять, а внутри них, по сути, назвал еще несколько «самобытных цивилизаций», сочетающих в себе четыре основополагающих элемента: религиозный, культурный, политический, общественно-экономический. По Н.Я. Данилевскому, «человечество подразделяется на несколько совершенно автономных типов образований с собственной, абсолютно самостоятельной историей: 1) египетский; 2) китайский; 3) ассирийско-вавилоно-финикийский, халдейский, или древнесемитический; 4) индийский; 5) иранский; 6) еврейский; 7) греческий; 8) римский; 9) ново-семитический, или аравийский, и 10) германо-романский, или европейский» [6, с. 88]. Каждое из этих исторических образований возникает, развивается и рано или поздно с неизбежностью гибнет. На смену погибшим образованиям приходят новые, которые совершают точно такой же цикл [5, с. 56]. Периодизация исторического процесса с использованием категории «цивилизации», которые рассматривались в аспекте социально-философских факторов, что осуществил Н.Я. Данилевский, была своеобразным ответом на полемику в XIX веке о специфике культуры России, о путях ее развития, прежде всего, в условиях противостояния во взглядах на судьбы России западников и славянофилов. Его высказывания весьма внушительны и актуальны сегодня как никогда: «С общей культурно-исторической точки зрения Россия не может считаться составною частью Европы ни по происхождению, ни по усыновлению; что ей предстоят только две возможности: или вместе с прочими славянами образовать особую, самостоятельную культурную единицу, или лишиться всякого культурно-исторического значения — быть ничем» [7, с. 337].

Русский историк искусства и культуры Ф.И. Шмит (1877–1937) предложил рассматривать искусство в его эволюционно-циклическом культурном процессе, где важно установить собственные законы искусства, которым должен отвечать и категориально-понятийный аппарат, первенствующий в анализе других культурологических проблем [18].

Примерно в это же время культурологическая проблематика занимала Освальда Шпенглера (1880–1936), предрекшего европейской цивилизации закат и сумерки культуры, когда органические формы духовной деятельности заменены на механические, государственно-тех-

нократические, массово-уравнительные. Миф, религию, искусство он назвал душой культуры, а в истории цивилизаций О. Шпенглер насчитал девять образований и полагал, что любая из культур существует тысячу лет и ее ждет вырождение в массовое общество. О. Шпенглер, опирался на материалы в том числе искусства, суждения по которому, правда, носили очень общий вид, либо имели сугубо субъективные оценки [19].

Арнольд Джозеф Тойнби (1889–1975) был сосредоточен на идее цикличности цивилизаций и причин их развития в соответствии с тем или иным «вызовом» А. Тойнби говорит о двадцати одном обществе, появление, трансформация и завершение которых происходила в следствие «ответа» на «вызов» в особо трудной ситуации, которая вдохновила его на ранее «беспрецедентные усилия» [16, с. 83]. Среди факторов «вызова» автор отмечает «стимулы худших условий», «стимулы новых земель», «стимулы удара», «стимулы давления», «стимулы наказания» и др., и основу истории, по А. Тойнби, «составляет взаимодействие мирового закона — божественного логоса и человечества. Деятельность последнего — это ответ на божественное вопрошание, выраженное в форме природного или иного вызова» [17]

Идея цикличности вдохновила, очевидно, и Льва Гумилева (1912–1992), который предложил идею пассионарности и цикличности этнических сообществ, укладывающихся примерно в триста лет [5].

Следует отметить, что только у Н.Я. Данилевского искусство обозначено рассудительно и полно. В частности, весьма точны оценки по русскому искусству: «Специфика русского художественного мышления, раскрывающая особый тип мироперeживания, согласно его анализу, состоит в следующем. 1) Основное содержание русского искусства составляют процессы преображения личности, нравственные процессы в человеке. Это закономерно, поскольку таково же и сущностное содержание русской истории, а искусство воплощает исторический опыт народа в личностно выраженной форме. 2) Особый “русский стиль” в искусстве заключается в максимальной реалистичности и благородной простоте формы, соединенной с самыми тонкими душевными движениями в человеке. Это соединение особенно трудно для искусства, и поэтому является особым русским достижением, роднящим его с искусством Античности. 3) Русское искусство соборно, то есть всегда отражает не индивидуальный, а личностный опыт, основанный на принципе всеотзывчивости и ответственности за других. 4) Русское искусство в своих высших образцах “иконично”, то есть ориентировано на евангельский идеал святости и жертвенности, сохраняя преемственность с религиозным искусством. Эти четыре аспекта русского искусства в работе Н.Я. Данилевского представлены в качестве сущностных признаков нашего культурно-исторического типа» [5, с. 377].

В остальных случаях вопрос художественных параметров практически отсутствует. Очевидно, что это проблема отношений искусствознания и культурологии. Она в том, что происходящие процессы идейного и практического содержания культурология стремится объяснить из собственных представлений «о взаимодействии культуры и общества», «о духовной культуре народа» на основе «совокупных исследований культуры как некоей структурной целостности» и т. д.

Это очень общие формулировки, в то время как семиотическое уточнение свидетельствует, что культура — это и есть общество, народ, язы́ки, а также культура по правилам семиотического управления — это общее вторичное имя (десигнат), однако трактуется культура в ее общем номинативном значении исторических процессов в обществе как первичное имя.

Соответственно художественно-образная целостность в ее телеологическом значении культурологию не интересует. Это во многом объясняет то, почему не фиксируются различия понятий культура и искусство. Полагая искусство частью культуры, исследователи не рассматривают связи искусства с глубинными духовными эйдическими началами, важными в понимании культуры в ее функциональной и целевой логике. Еще раз повторим, что в семиотическом управлении культура есть десигнат-эквивалент, и как функция — она денотат своего (доменного) имени — «культ» и, соответственно, культурология, как и философия — это побеги религиозно-догматической сферы духовных, а прежде сакральных представлений о мире. Собственно, как и искусство, которое есть однако вдохновенное существование в красоте истины, и это качество относится к сознанию человека, в то время как художественная культура — это вся совокупность самих завершенных художественных произведений и методика их создания.

Есть ощущение, что две беглянки философия и культурология со временем признают своим источником онтософию (Мудрость Божию) своим источником. Категория «культ» — сугубо скаральный номинатив, о котором мы говорили прежде. А «фил» в философии есть лексема одного

из центральных греческих установлений — род. И философия как родовая мудрость, это не то же самое, что любовь к мудрости.

Статейных определений культуры достаточно, но договоренности о критериях культуры до конца не сформированы. Проблема большинства определений в том, что общие характеристики бытия и системный анализ культуры однозначно не определены по объекту исследования. «Возделывание, земледелие, воспитание» не может быть объектом, но только процессом или модальностью, с основой самого человека и в этом смысле, очевидно, надо понимать антропа как объекта науки. Отсутствие договоренности об объекте культурологии приводит к тому, что, например, А.Я. Флиер полагает, что культурология (от лат. cultura + греч. logos) — это «1) комплексная наука о культуре, рисующая целостную картину культуры мира и ее составляющих культурных элементов; 2) наука о наиболее общих законах развития культуры как системы со сложной внутренней структурой, находящейся в постоянном развитии и взаимосвязи с другими системами и обществом в целом» [13, с. 336-338]. В таком определении объект исследования конструируется из феноменологических опций, объективность чего не может однозначно быть оценена, поскольку не опирается на онтологическую основу культурологии. Эти основания заложены уже изначально в человеке как существе социальном, и его личная природа формируется общественными формами отношений. С этим связаны критерии «культурной антропологии», в основе которой в европейско-американском подходе лежат представления об этносоциальных корнях культуры, «одеждой» которой до настоящего времени является общественно-историческая научная школа, возводимая к научным интересам И. Канта, Г. Гегеля, В. Гумбольдта. Эту школу трактуют как историко-философско-религиозную и у В. Гумбольдта это определено как культурно-генетический эволюционизм. Попытки создать концептуальные представления о культурном процессе связывают также с именами К. Шмита, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнби, Н.Я. Данилевского, Л.Н. Гумилёва, Питирима Сорокина. Выделяют расово-антропологическую школу, основные представители которой: Жозеф Гобино, Людвиг Вольтман, Жорж Лапуж. Существует социологическая школа с идейным основанием в форме: культура есть продукт общественный — ее основные представители: Томас Элиот, П.А. Сорокин, Альфред Вебер. Наиболее молодой является символическая школа — одна из самых влиятельных современных школ. Здесь все процессы, происходящие в культуре, рассматриваются как чисто коммуникационные. Культура понимается как некая знаковая система, созданная человеком в силу присущей только ему способности к символизации, а через нее — и к взаимной информации. Основные представители: Фердинанд де Соссюр, Эрнст Кассирер, Клод Леви-Стросс.

В России становление культурологической науки связывают с деятельностью советско-армянского ученого Э.С. Маркаряна (1929–2011) и его первыми научными исследованиями по культурологии в 1960–1970-х годов, открывшими «новое направление в советской науке» [13, с. 336-338]. На рубеже 1980–1990-х годов культурология в России получила официальное признание и была постулирована как направление науки и стандарт высшего образования. За последние десятилетия в России сложились такие направления-школы: философии культуры; теории культуры; истории культуры; социологии культуры; культурной антропологии; прикладной культурологии; культурологии искусства; семиотики культуры; культурологического образования и др.

Для собственно художественно-исторического взгляда на процессы искусства в отсутствие ясного объекта культурологии, искусствоведение вынуждено самостоятельно формулировать причинные обстоятельства своего предмета как собственно культурологические в отношении духовной цели как художественно-образной целостности. Начало этого заложено в категориальном определении «стиль» и его модификаций в отношении стиля эпохи, стилей европейского искусства II тыс. н. э., стиля регионального, стиля отдельных школ и центров, стиля художника, стиля заказчика, продюсера и др. В общем виде в искусствоведении культурологический аспект истории искусства представлен следующим образом: первобытная культура (до 4 тыс. до н. э.); культура Древнего мира (4 тыс. до н. э. — V в. н. э.); культура Средних веков (V–XIV вв.); культура Возрождения, или Ренессанса (XIV–XV вв.); культура Нового времени, которая в Европе начинается с рубежа XV–XVI веков; культура Новейшего Времени (кон. XIX — наст. время). Вместе с тем остаются проблемные зоны, обусловленные отсутствием в ряде случаев критериев, объясняющих некоторые аспекты искусствоведения. Чтобы понять их значимость, важно обсудить весь комплекс художественных форм, представленных на самых разных территориях и синхронизированных понятиями эпох. Чтобы эта периодизация получила структурное основание, важно уточнить эволюционные причины, которые сводятся только к одному параметру — этнодемографическому.

2. Типология искусства, художественной культуры. Содержание. Канон

Типология искусства [10] как метод практически не представлен сегодня в истории и теории искусства, поскольку в искусствознании контекст «содержания» искусства в словарных определениях реверсивен «форме» в отношении произвольно понимаемых причинно-следственных связей и относится не к содержанию, а к способу его идеации, то есть некоторому феноменологически назначенному обстоятельству. В частности, в оценке содержания используются критерии феноменологии и особенность трактовки содержания в связи с формой, начиная с Г. Гегеля, обозначают в таком виде: «содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму», и тут же — «содержание есть не что иное как переход формы в содержание, а форма есть не что иное как переход содержания в форму» [4, с. 298]. То есть эта трактовка самозамкнута мышлением человека и не связана с действительными факторами, которые бы способствовали перспективе научного использования категорий.

Вопрос содержания в искусствознании состоит в том, что всегда будет необходимость в производстве вещей с их функциями-идеями (например, стилевым решением), технологической рациональностью (например, хай-тек) и производственным обеспечением, которое средствами эргономики и технологического предопределения влияет на образ вещи, учетом и управлением предпочтений моды.

Но природо-производственное начало зависит и одновременно диктуется условиями социальной организации общества в виде архетипических норм и договоренности о нравственных позициях в искусстве, как некотором конвенциональном сообщении. При этом оба фактора будут всегда существовать в дихотомии выбора — духовной (религиозной) нравственной ипостаси жизни как основного повода создания самих художественных сообщений.

Три фактора образуют «матрицу бытия», и они преимущественно синхронны в своем развитии. Без пашенного земледелия и его ремесленного сопровождения, которое обеспечило материально-технологическую стабильность Русского государства, не произошло бы его рождение. Но для этого требовалась ситуация духовной суггестии и принятие христианства как нового духовного самоощущения. А духовная религиозность предполагала своего рода аутосуггестивное приятие нового опыта взаимодействия самим человеком и на это ушло почти четыре сотни лет,

то есть до 1380 года, до Куликовской битвы: «на куликовскую битву ушли славянские племена, а вернулся русский народ». Что это означает: преодоление раздробленности: суздальцы, владимирцы, псковичи и т.д. не перестали быть таковыми, но обрели силу национального единства и это означало возникновение целостности общенационального самосознания при усилении Москвы как единого центра» [5, с. 159].

Матрица бытия представлена в последовательной смене канонов эпохи как идеализированной модели художественных объектов, соответствующей базовым основаниям жизни как телеологического идеала. Почему так? Потому, что все художественные произведения, независимо от времени, обладают общим свойством — художественно-образной целостностью. И на каждом этапе можно найти такие образцы, которые свидетельствуют о высочайшем мастерстве их исполнителей. Например, была полемика, считать ли искусством пещерную живопись и не лучше ли ее именовать просто «изобразительная деятельность», как это предложил А.А. Миллер (1929), которого поддержали наши крупные специалисты А.Д. Столяр и Б.Б. Пиотровский, но вопрос не в самом феномене пещерной живописи, а в том, знаком чего является пещерная живопись для исследователя. И если мы не дадим ответа на этот вопрос, мы не имеем права соглашаться или не соглашаться с предложением ученых. Если же вопрос изобразительной деятельности рассматривать в отношении к референту знака, то первое, что важно понять, что отображаемый (реферируемый) феномен-образ есть сакральная данность и с этим связана именно иллюзорно-реалистическая или декоративно-символическая прагматика средств изображения. И поскольку в истории искусства мы имеем дело не просто с изображением, а с выделенными, преимущественно сакральными фигурами-знаками почитаемого объекта, для нас это в слове поименованно, то это позволяет оценивать любое изображение и рассматривать его из исходных причин образа референта.

Здесь вопрос искусства состоит в двух планах: а) отнесения к искусству мастерства технического исполнения; б) и глубины идейных оснований, говорящей о художественном выражении целостности идеи и ее восприятия в отношении того, что подвинуло древнего человека к изображению.

То есть вопрос осознания искусства не является условием его верификации до тех пор, пока методика осознания сути понятий как наука не осознает исторической потребности в ней и это не может быть основанием отказывать человеку в способности постигать мир вне научных методов

или, в нашем случае точнее, донаучных методов, так как искусство много старше философии, культурологии, антропологии и т. д., и незнание специфики возникновения и функционирования образов не может быть основанием апелляций и заключений. История этапов открытия и осознания средств изображения и выражения происходила в соответствии с потребностями времени. И из этого не следует, что последующий этап превосходит предыдущий. Появляются новые задачи, но не изменяются значение и итог — художественно-образная целостность. Уже М.В. Алпатов отдавал предпочтение греческому примитиву перед классикой, а также средневековому искусству перед Возрождением. Это важно иметь в виду, поскольку художественная целостность как главный вопрос искусства присутствует в образах разных времен. В этом случае родство вещей предполагает ответ на вопрос о природе искусства, и тогда целостность в искусстве как телеологический итог — это не столько тема внутренних ощущений красоты и гармонии формы и мастерства художника, или декоратора интерьера, или мастера стилизации объектов и пространства, дизайнера автомобильной промышленности, то есть сама по себе эстетика, а это, прежде всего, вопрос — постигается ли и как в произведении внешний объект — образный нарратив (референт), благодаря которому существует и сама потребность понимания совершенства его изобразительной фиксации.

Тему содержания и формы искусствоведение решило в виде эмпирической оценки произведения: культурной специфики времени, идеи, технологии, композиционно-технологической особенности, средств изображения и выражения как условия того, что позволяет художнику формировать художественно-пластический контент, соотносимый с идеей произведения, а искусствоведу дать характеристику его целостности.

Одним из первых, кто приблизился, но не достиг собственно типологической оценки искусства, был Г.В.Ф. Гегель. Всю историю искусства он разделил на символическую, классическую и романтическую стадии. Символическая стадия, по Гегелю, характерна для искусства Индии и Египта. Классическая представлена эпохой расцвета искусства Древней Греции. Здесь, по мнению Гегеля, идея выражается открыто и ясно, а идеал времени выражен именно в скульптуре. Третья стадия — романтическая. Ей соответствуют наиболее музыка, живопись, поэзия — в них убывает чувственный материал и возрастает духовное начало [4, с. 303-480].

В.В. Ванслов делает очень важное замечание в отношении к гегелевским построениям: «Поэзия, будучи, по Гегелю, наиболее духовным

из искусств, представляет собою одновременно переход из области искусства в царство “чистого духа”, не обремененного ничем материальным, в философию, являющуюся высшей ступенью саморазвития абсолютной идеи» [1, с. 303]. Мы же отметим парадокс гегелевского высказывания: материальное не обременение в земном смысле может быть в чистом виде только в виде выхода человека из тела, что существует во многих восточных практиках, но для христианского сознания это не необходимо, только в случае посмертного бытия.

Типологический рефрен культуры можно видеть в концепции канадского философа и культуролога, социолога и литературоведа, Герберта Маршалла Маклюэна (1911–1980), который характеризовал процессы культуры в зависимости от типа информационного сообщения: устного, письменного, электрического (как «чистой информации»).

Еще один типологический ресурс можем видеть в идеях Ю.В. Рождественского, который рассматривал принцип семиотики культуры в языковых программах человечества и выделил такие аспекты: сознательная языковая деятельность в Античности; правила христианской догматики в Средневековье; доктрина общественного договора в Новом времени [15, с. 4]. То есть очевидно, что в основе типологии лежат факторы бытия не в значении «как такового» и не собственно исторической периодизации, а группировки систем объектов на основании их общекультурных закономерностей и аспекта содержания, которую, и мы это рассматривали прежде, целесообразно именовать «матрицей бытия».

3. Матрица бытия и вопрос содержания искусства

Как представляется, в определении содержания искусства должна быть актуализирована как основа не идея и сюжет, не средства изображения и выражения, не колористика и визуальные перцепты, а в целом иной этаж критериев формы: причины, по которым возникает идея, сюжет, средства искусства как уже основа для пластических решений художественной структуры.

Этот этаж — канон эпохи, выводящийся как основание в определенное время всех образов и вещей любого периода в триаде социокультурных, природо-производственных, этно-национелигиозных факторов бытия (схема 1). Соответственно можно отметить, что категория «содержание» имеет не художественную, а культурологическую основу. Мостом к художественному прочтению выступает понятие «канон», который тра-



1. КАНОН-МОРФ. Референт – родовые образы биоценоза в палеолите.
2. КАНОН-МОРФЕМА. Референт – священный образ «живого мироздания» в послеледниковый период.
3. КАНОН-МЕТАМОРФЕМА. Референт – священная трансцендентальная Личность (в монотеизме).
4. КАНОН-АНТРОПОМОРФЕМА. Референт – человек как достойная личность.
5. СУБЪЕКТ-КАНОН – экзистенциальная презентация автором опыта видения мира.

Схема 1. Канонические конвенции типологизации художественной культуры

дицион но путают с каноническими правилами. Канон и художественная целостность произведений в каждую эпоху абсолютны в границах конкретной систематической модели культуры. Канонические правила формируются и изменяются в условиях применения канона к жизненным обстоятельствам. Сущностное основание канона заключено в апофатике культовых факторов общей схемы. Его конкретное выражение подчинено правилам социальной организации и материальному обустройству жизненного пространства.

Канон в общем виде — это программная данность триады факторов бытия, которая устанавливает координаты Образа Мира, выступающего центральной моделью представлений человека о Мироздании в определенную эпоху, а также устройство предметно-пространственной среды как системного физического начала. Кроме того, коммуникативные принципы в обстоятельствах социальной организации подчинены семиотическим правилам знаковой организации и все вместе составляет то состояние художественной формы, которая приобретает соответствующие специфические черты и выражает духовные идеалы времени в форме ее пластических характеристик: плоскость, объем, линия, средства выражения.

А. Природо-производственный фактор — это условие материального оснащения, в основе чего лежит потребность в открытии источников энергии и преобразование природной среды в искусственную.

Б. Тип социальной организации — собственно устройство общественной жизни в истории человечества, в переходе от родоплеменных к семейным и общинным отношениям, племенным союзам, государствам.

В. Духовное основание жизни (этносакральный / национально-религиозный фактор) в этическом отношении определяет собственно

морфологию искусства: а) образ объекта почитания; б) образ действия как иллюстрация жертвенного события в знаменном предопределении связи человека и Внешней воли.

К теме типологии мы неоднократно обращались в своих работах [9; 10, 11, 12] и в отношении к существующей периодизации искусства установлены последовательные канонические конвенции — типы образных моделей в категориях: канон-морф — для искусства палеолита, канон-морфема — для послеледникового периода (мезолит, неолит, эпоха металла), канон-метаморфема — для искусства Средневековья, канон-антропоморфема — Нового времени. Все канонические коды в XX веке присутствуют и содержат совокупность референтов знаков всех эпох. При этом морф и морфема успешно функционируют в XX веке в народном искусстве. Метаморфема ввиду всеобщей религиозности сохраняется как остов религиозного содержания жизни, которое, по пророчествам, продлится до конца времен. Новое время породило специфический модус метаморфемы — антропоморфему, как специфической формы целостности в отдельном индивиде, а прошедшее столетие ознаменовалось ее новой модификацией — субъект-каноном.

Еще раз отметим, что в формулировках канона традиционно воспроизводится ошибка: канон подменяется каноническим правилом. Приближение к объективной формулировке в теоретическом поле было сделано в XX веке А.Ф. Лосевым. Философ с присущей ему прозорливостью сформулировал канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [14, с. 15].

Пусть это очевидная калька с идеи Платона о Едином и множественности форм его реализации, но очевидно, что, например, средневековое искусство предопределено не каноническими правилами, а центральным событием христианства — распятием Иисуса, во-первых, условно Бога Истории и, во-вторых, воссозданием образа действия в Литургическом событии, и в целом — установлением принципиально новой социально-исторической реальности, повлиявшей и на жизнь всех народов, и на когнитивные перспективы вплоть до нашего времени.

Присущие домонотеистическому сознанию святыни предуготовлены родством крови и духовным опытом отношений в условиях этнической среды, и это ни исторически, ни религиозно не может восприниматься ни как более простые отношения с надличным, ни как нечто превосходя-

щее последующее религиозное бытие. Мир творится здесь и сейчас, и в противопоставлении аутентичных родовых понятий современным монотеистическим или моническим действительно существует огромная разница. Она заключется в том, что ономатет дескриптивной модели бытия был, скорее всего создан под водительством противника Бога.

Но прескриптивная модель и преодоление первородного греха упразднило несовершенство античных воззрений, в которых зло обладает полнотой легитимного присутствия в культуре.

При этом, еще Василий Великий в труде «К юношам о том, как извлекать пользу из языческих сочинений» призывал изучать классическую литературу и искусство античности и брать из языческих произведений все доброе и вдохновляющее, отбрасывая то, что несовместимо с христианскими ценностями, «подобно тому, как пчелы собирают нектар из разных цветов». Рассматривая искусство, он связывал его с красотой мира как способа познания Бога-Творца: видимый мир является произведением искусства (work of art), выставленным для нашего восхищения [2].

Существует безусловно богословская проблема догматических обстоятельств существования в Откровении Истины. Однако родовая и межродовая консолидация общественной жизни в прошлом имеет и позитивные ракурсы, которые невозможно игнорировать при рассмотрении опыта жизни народов и которые со всей очевидностью действуют через то, что именуется как традиционная (народная) художественная культура.

В Средневековом и Новом времени, также и XX веке образная система мироздания воспроизводится в принципиально новых объектах знания и художественной среды: архитектуры, декоративно-прикладном и изобразительном, монументально-декоративном искусстве, и это воссоздается как ментальное обстоятельство в искусстве.

Достаточно вспомнить, как непросто формировалось единство культурных доминант в конфликтах в русской, китайской, арабской, тюркской, европейской культурах, без чего был бы неясен и современный потенциал культуры, и просто сама жизнь.

И, благодаря этому, современное общество существует в доминантах культуры — текущего строительства отношений из культурных архетипов прошлого. И было бы странным игнорировать уникальное разнообразие культурных архетипов, благодаря которым должно быть утверждено достоинство феноменальной культурной множественности, этнонациональной истории как величайшей драгоценности жизни.



Схема 2. Типологические особенности канонических конвенций в факторах демографии. Проблема канона

В схеме 2 показана общая тенденция изменения фигур знаков изображений в истории искусства. Данная схема показывает тенденции в вопросах историко-типологической систематизации феноменов искусства в тенденциях изменения фигур знаков-изображений в истории искусства, что подробнее будет охарактеризовано в третьей части настоящей статьи.

В общем виде каноны в искусстве прошлого имеют общую основу (матрицу бытия), но различное наполнение трех ее частей.

Канон-морф. В конце верхнего палеолита численность человека разумного исчисляют цифрой до 3-х млн человек. Референтом канонической модели морф выступают родовые образы биоценоза в виде животных как жертвенных объектов, а также образа Матери как символа всеобщего родящего начала.

Канон-морфема. Около десяти тыс лет до н. э. (условное начало послеледникового времени) население Земли составляло, по минимальным оценкам 4 млн чел, по максимальным — семь млн человек, и в эпоху железного века, но, лучше сказать, к Средневековью, оно выросло примерно до 200 млн. Этот период разделяют на три фрагмента — мезолит,

неолит, металл. В ряде случаев говорят о промежуточной фазе, энеолите как особом времени перехода, а время металла подразделяют на эпоху бронзы и железа. Безусловно, этапы имеют определенную специфику, но при этом весь десятитысячелетний период характеризуется общим правилом: Образ Мира представляет собой систематическую многоуровневую модель Мироздания, в разных культурах число уровней может быть разным, но главное — это собственно появление самой структуры и функциональных значений ее частей. Существенно, что в системе можно отметить антропные признаки.

Одним из первых таких ранних объектов можно назвать «Шигирский» дух-покровитель (9600 лет до н. э.) лиственничный брус с вомью личинами и графическими знаками, некоторые из которых напоминают знак «мировая гора», «древо» и др. Идол это или нет мы не знаем. Но точно, что это антропоморфная мировоззренческая структура космогенеза. Референтом знака выступает схематически переданная модель «живого мироздания», образ которого имеет антропологический подтекст миропредставления и многоуровневую композиционную графему пространства.

Метаморфема. В период первого пришествия Мессии как начала нашего времени на Земле проживало 170, по другим — данным 230 млн человек. За I тыс. нашей эры население Земли увеличилось до примерно трехсот млн человек, и типологический аспект может быть охарактеризован в виде канон-метаморфемы. В монотеизме отменяется множественность мифологических образов сотворения мира, а в христианстве еще и жертвенная модель живой особью за свое благо. Учреждается прямая духовная связь каждого человека и Творца Мироздания, и основанием нового типа референта выступает священная трансцендентальная Личность (в религиях креационизма), или понятие нирваны — существование в едином засмертном пространственно-временном континууме без страданий. В христианстве устанавливается высший моральный принцип жертвенного события — и одновременно новый контекст договора (Завета) людьми с Богом. Этот тип Единого сохраняется и, очевидно, сохранится там, где в систематическом виде выражено представление о мире в больших сообществах, систематическое основание которых построено на приоритете духовных факторов жизни над физическими.

Канон-антропоморфема в Новое время выступает модальностью метаморфемы, при этом референтом знака эпохи постепенно становится сам человек, как достойная личность, дерзнувшая обозначить себя управителем мироздания и зафиксировать так свое духовное превосходство над миром. Усиливается значение научных и физических факторов бытия. В искусстве — это опыт чувственной идеализации плоти, а духовный опыт приобретает светский оттенок.

Субъект-канон. На исходе XIX века цифра живущих на Земле людей исчислялась 940 млн, в других источниках — 1,6 млрд, а к началу XXI века произошло увеличение до шести, а сегодня — более восьми млрд человек. И, по сути, это единственный фактор, объясняющий гигантскую трансформацию культуры человечества в XX столетии. Субъект-каноническая модальность — это своего рода продолжение антропологической матрицы нововременного канона, при том, что в культурном поле присутствуют все предыдущие типологические модели искусства. Субъект-канон отличается изменением интереса к объекту референта знака не в раскрытии его природы, а в отношении к нему самого автора произведения.

При этом объект, во-первых, становится полем самопрезентации творческого стиля автора как главной цели создаваемого объекта, а, во-вторых, образный референт акцентирует итог в категории подсознательного.

Это очень любопытная ситуация. В этой тенденции реализуется контекст свободной воли времени Средневековья, но относительно стабильная производственно-технологическая оснащенность общественной жизни, также система политико-экономического баланса сил и договорные отношения в государстве и между государствами снижают значение религиозных сознания. В то же время нерешенные вопросы равенства людей и стран привели к жесточайшим политическим, экономическим и военным конфликтам, что со всей очевидностью свидетельствует ущербность дескриптивных моделей существования, возрожденных с эпохи Просвещения. Субъект-каноническое основание искусства актуализирует проблему содержания на стыке синтагматических и парадигматических инструментов и предполагает осознание художественно-пластических систем с опорой на факторы не столько даже феноменологии, но психологии, социологии и других областей науки. В ряде случаев матрица времени довольствуется тем, что именуют мемами восприятия, где пластическая составная обслуживает экзистенциальное поле ощущений. Это отдельная проблема и мы ее еще коснемся.

Таким образом, канон искусства определенной эпохи устанавливается из базовых характеристик матрицы бытия. Содержание частей

матрицы бытия изменяется, но триединство — есть суть — неизменяемое обстоятельство жизнеполагания. Матрица бытия в триаде ее эмпирического устройства обусловлена самой жизнью в значении БЫТЬ в физическом, духовном и социальном единстве. Тогда можно сказать, что бытие и есть, собственно, обстоятельства жизни, но онтологический контент может быть понят только в категории со-управления бытием. В этом смысле проблема онтологии должна быть рассмотрена не в классической постановке вопроса изучения «бытия как такового», а в со-управления бытием, и этот аспект сегодня наиболее актуален в гуманитарном смысле. Тогда вопрос этапности искусства как типологического феномена, как условие стыка культурологических представлений на основе категории «матрица бытия» позволяет оценивать типологическую основу с периода палеолита и до наших дней.

Список литературы:

1. *Ванслов В.В.* Эстетика, искусство, искусствознание. Вопросы теории и истории. — Москва, 1983. — 440 с.

2. *Василий Великий свт.* / Беседы / Беседа 22. К юношам о том, как получать пользу из языческих сочинений. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/Besedi/22 (дата обращения: 24.02.2026).

3. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Том 1. Наука логики. — Москва: Издательство «Мысль», 1974.

4. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 1. — Москва: издательство «Искусство», 1968.

5. *Гумилев Л.* От Руси к России. — Москва: М.: Айрис-пресс, 2008.

6. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. — Москва, 1991.

7. *Даренский В.Ю.* Н.Я. Данилевский как художественный критик // Тетради по консерватизму: Альманах. — № 3. — Москва: (Фонд ИСЭПИ), 2020. — 468 с.

8. *Денисова И.М.* Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре. Древнерусская космология /ответственный редактор Г.С. Баранкова. — С. 368–472.

9. *Кошаев В.Б.* Красота и стиль. Тетрадь 1 // Тетради по искусствоведению. — Москва, 2025. — 55 с.

10. *Кошаев В.Б.* Типология авангарда / Научные труды. VII Международная научно-практическая конференция «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века». Том 9. — Москва, 2012. — С. 62-81.

11. *Кошаев В.Б.* Типология искусства // Теория и история искусства. — 2020. — № 3/4. — Москва: БОС. — С. 44–74.

12. *Кошаев В.Б.* Форма // Теория и история искусства. 2022. — № 1–2. — С. 22–44.

13. *Флиер А.Я.* Культурология // Культурология XX век. Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1.

14. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — Москва, 1973. — С. 15.

15. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика. — Москва, 2003.

16. *Тойнби А.Дж.* Исследования истории. — Москва: Издательство «Прогресс», 1991.

17. Тойнби. Философия // Энциклопедический словарь / под редакцией А.А. Ивина. — Москва: Гардарики, 2004. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1225 (обращение 28.02.2026).

18. *Шмит Ф.И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. Серия Российские пропилеи. — Санкт-Петербург, 2012. — 312 с.

19. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Москва: Наука, 1993. — 592 с.

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

T.L. ASTRAKHANTSEVA
Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_32_48

ГЛОБА И ВЛАДИКАВКАЗ. К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА КАВКАЗЕ В НАЧАЛЕ 1920-х гг.

GLOBA AND VLADIKAVKAZ. TO THE HISTORY OF ART EDUCATION IN THE CAUCASUS IN THE EARLY 1920s

В статье представлена деятельность бывшего директора Императорского Строгановского художественно промышленного училища Николая Васильевича Глобы, во Владикавказе (1919–1921), проанализирована его деятельность в Терском художественному музее, работа по созданию Горского художественного института.

The article presents the activities of Nikolai Vasilyevich Globa, the former director of the Imperial Stroganov Art and Industrial School in Vladikavkaz (1919–1921), analyzed his work in the Tersky Art Museum, in the creation of the Gorsky Art Institute.

Ключевые слова: Н.В. Глоба, Строгановское училище, Владикавказ, Терский художественный музей, Горский художественный институт.
Keywords: N.V. Globa, Stroganov School, Vladikavkaz, Tersky Art Museum, Gorsky Art Institute.

Директор Строгановского училища Николай Васильевич Глоба (1859–1941) вошел в историю отечественного художественного образования как создатель новых учебных художественных школ, училищ, институтов, мастерских, как реформатор учебного процесса и образовательных программ. В изучении деятельности этого выдающейся личности, заложившей основы современной российской школы декоративно-прикладного и народного искусства, немало еще неизученных страниц, одной из которых является Кавказский период. Работа в архивах и музеях Владикавказа, а также в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи дала неизвестные ранее ценные сведения о жизни и творчестве этого человека.



Рис. 1. Н.В. Глоба. 1920-е. Фото. Архив наследников Глобы

Тема художественно-промышленного образования на Кавказе первой половины XX века практически не изучена. Мало что известно о существовании художественно-промышленных школ, о подготовке мастеров народных промыслов. Еще в начале XX века известные кавказские художники и деятели культуры, получившие образование в Императорской академии художеств в Петербурге, учившиеся за рубежом, с горечью констатировали о том, что богатейшие традиционные художественные центры народного искусства Кавказа стали затухать [6]. Лишь в 1920-е годы в области художественного образования появились какие-то сдвиги — так во Владикавказе в 1921-м открылся Горский Художественный институт, к созданию которого прямое отношение имел бывший директор Строгановского училища Николай Васильевич Глоба.

Выпускник Императорской академии художеств по классу монументальной живописи, Н.В. Глоба после ее окончания мало работал как художник, его талант раскрылся на педагогическом поприще. Парадоксально, но чисто академический художник передвижнического толка еще студентом увлекся изучением народного и декоративно-прикладного искусства и всю свою практически жизнь посвятил их развитию.

Глоба был универсал, масштаб его личности огромен — помимо монументальной и станковой живописи, он владел массой прикладных профессий, умел вышивать, лепить, работать по металлу, с эмалями, в керамике. Еще в студенческие годы, будучи участником реставрации Кирилловской церкви в Киеве (1883), был отмечен по мнению руководителя восстановительных работ Н.И. Мурашко (Николай Иванович Мурашко,

1844–1909) как хороший реставратор, знаток красок.

Его универсализм сказывался прежде всего при создании новых художественно-промышленных учебных заведений, в выборе их специализации — Глоба всегда учитывал особенности места, края, специфику местных народных традиций и материалов. Так было в керамическом Миргороде, в центре ювелирного искусства на Волге в Красном селе, в подмосковной Гжели, в самой Москве, так было и на Северном Кавказе, куда Глоба попал в 1919 году, и где проявился его талант организатора. Сюда он отчасти перенес опыт директорства в Строгановском училище и академической деятельности в Московском Археологическом институте, сочетавших несколько направлений: художественного-историческое, художественно-промышленное, архитектурно-археологическое, театральное, декоративно-прикладное и народное.



Рис. 2. Владикавказ. Первое реальное училище (1921–1922). Горский художественный институт. Александровский переулок (ныне Тимирязевский. Архив ЦГА РСО-А

Кавказ возник неслучайно, ибо после 1917 года в жизни Действительного статского советника, единственного из русских художников Камергера Императорского двора, произошло немало изменений.

1917 год. Рушился старый мир, обрывалась связь времен. Уволенный из Училища Временным правительством, Глоба после Октябрьских революционных событий по приглашению гетмана П. Скоропадского (Павел Петрович Скоропадский, 1873 – 1945) уезжает в Киев. В 1919 году вместе с Добровольческой армией А.И. Деникина (Антон Иванович Деникин, 1872–1947) перебирается на юг страны, где еще надеется на лучший исход и возможность остаться в России. С ноября 1919 по декабрь 1921 он жил и работал во Владикавказе, где со свойственной ему кипучей энергией занимается лекционно-преподавательской деятельностью, изучал народное искусство и художественные ремесла народов Кавказа, искусство современных осетинских художников, проявлял интерес к специфике и особенностям их декоративного искусства, его самобытности, национальным формам и орнаменту. Все его начинания имели продолжение и успешное развитие уже в 1930 годы, но сам Н.В. Глоба был забыт. Причина одна — в конце 1925 года он станет эмигрантом, невозвращенцем, его имя на долгие годы будет вычеркнуто из советской истории, даже из истории Строгановского училища.



Рис. 3. Владикавказ. Горский музей. Ныне Музей осетинского языка и литературы им. К.Л. Хетагурова

Владикавказ (1) ко времени приезда Глобы был одним из крупнейших городов на юге России, с давними интернациональными традициями, с разноплеменным населением, соединившим в себе Восток и Запад, Кавказ и Россию. Он переживал страшные социальные потрясения, длительное безвременье и кровопролитную Гражданскую войну (2).

Культурной жизнью Владикавказа в начале 1920 годов заведовал Подотдел искусств, входивший в структуру Владикавказского областного отдела народного образования Ревкома (заведующий — писатель Ю.Л. Слезкин (Юрий Львович Слезкин, 1885–1947) (3). Как писали тогда местные газеты, «Подотдел искусств определенно начинает подтягиваться» (4), культурная жизнь оживать. В городе открыты Горская консерватория на улице Московской (ныне ул. Кирова), Государственная опера, Государственный симфонический оркестр, 17 рабочих и красноармейских клубов. В июне 1921 года в рабочих красноармейских клубах симфоническим оркестром были устроены концерты, посвященные творчеству немецких композиторов Шуберта, Гольтермана, Листа, организуются литературные диспуты, театральные постановки, издаются художественные журналы (5). 25 апреля 1920 в Подотделе была создана новая секция по охране памятников культуры Терского края, ближайшей задачей которой была также и реформа Терского областного музея (6) и формирования в нем художественного отдела. В городе существовала Художественная областная школа и художественные студии по рисованию, живописи, скульптуре, архитектуре. Ко всему этому Н.В. Глоба имел прямое отношение. В организованной секции ИЗО он стал ее заведующим, проводил собрания, устраивал художественные выставки, о чем свидетельствует редкие

архивные документы. Читая их, невольно вспоминаются письменные свидетельства другой эпохи: письма, распоряжения, подписанные Глобой в бытность его директорства в Строгановском училище — между ними целая пропасть — выверенный, высокопарный стиль документов царской России сильно отличался от новоязов канцелярских текстов ранней советской эпохи, да и вряд ли Глоба мог так сочинять, он просто эти документы подписывал. Вот одно из них.



Рис. 4. Владикавказ. Дом Гатуевых, где проживал Н.В. Глоба в 1919–1921. Улица Цаголова, 27

Во Владикавказский Облотнаробраз от 19 февраля 1921: «Секция ИЗО Подотдела искусств ОБЛОТНАРОБРАЗА сообщает, что во вторник 22 февраля с.г. в 5 час веч. в помещении Политпросвета (уг. Александровского пр. и Евкадимовской ул. состоится общее собрание всех служащих Декоративно-Плакатных мастерских по вопросу объединения всех мастерских при секции ИЗО, согласно инструкции Политпросвета. Явка всех художников обязательна. Просьба не опаздывать. Заведующий секцией ИЗО Н.В. ГЛОБА (подпись) Секретарь . (подпись)» (7).

Или: Во Владикавказский Облотнаробраз от 24 марта 1921 года: «Секция ИЗО Подотдела искусств ТЕРОБЛОТНАРОБРАЗА извещает, что 1 мая сего года открывается Областная Передвижная выставка, на которую будут приниматься картины и этюды масляными красками, акварели, рисунки, скульптура, архитектурные и художественно-промышленные проекты, кустарные и художественно-промышленные изделия и прочее. Заявления о желании участвовать на выставке подаются в помещении Секции ИЗО и охраны памятников искусств и старины, г. Владикавказ, Александровский пер., д. № 8, от 9 ч. у. до 3 ч. д. ежедневно. Заведующий секцией ИЗО Н.В. ГЛОБА (подпись) Секретарь (подпись)» (8).

Самое интересное в этих документах другое — насколько свободно и профессионально Глоба владел организацией самих выставок, в чем сказывался большой опыт проведения подобных мероприятий в Строгановском училище. Во Владикавказе он сошелся и сотрудничал с местной творческой интеллигенцией: М.С. Тугановым (Махарбек Сафарович Туганов, 1881–1951), С.А. Гатуевым (Сергей Алексеевич Гатуев, 1881–1933), И.П. Щеблыкиным (Иван Павлович Щеблыкин, 1884–1947), Л.П. Семеновым (Леонид Петрович Семенов, 1886–1959), В.П. Пожидаевым (Василий Павлович Пожидаев, 1879–1965) и др. (9).

Н.В. Глоба и народное искусство Северного Кавказа

Тема художественного образования на Кавказе первой половины XX века практически не изучена. Но она актуальна, ибо сложение и развитие профессионального образования дало толчок расцвету в XX столетии художественных промыслов Дагестана, Чечни, Кабарды, Северной Осетии. Здесь важно проследить как складывалась система художественного образования в работе художественных и театральных студий, в народном творчестве. Изучение некоторых культурных фактов начала XX века указывает на тесное сотрудничество, например, деятелей Кавказа с московскими учебными заведениями, с музеями и непосредственно с Н.В. Глобой.

Выясняется, что директор Строгановского училища еще в 1909 году был знаком с Махарбеком Сафаровичем Тугановым, видным деятелем, образованнейшим мыслителем Северного Кавказа. У них много общего: оба художники, оба учились в Петербургской академии художеств, в начале 1920-х годов оба находились во Владикавказе. Н.В. Глоба в своих замыслах о деле создания Художественного института неизбежно должен был опираться на местные кадры, специфику местных художественных ремесел, он понимал, что в создаваемой Школе, помимо академических предметов, должна сохраняться национальная художественная основа. Другими словами, сама структура учреждения должна опираться прежде всего на национальные традиции, на народное искусство. И здесь роль М.С. Туганова неоценима. Известный художник, иллюстратор нартовского эпоса, изучавший историю, фольклор, этнографию и археологию Осетии, он многие годы посвятил народному творчеству, проявляя глубокий интерес к изучению народного орнамента, элементам архитектуры народов юга России, горцев и казаков, национальным танцам, одежде, изучал архитектуру Средней Азии и Азербайджана, тюркское искусство. Каждое лето он отправлялся в горы собирать и записывать народные сказания, делал зарисовки горской архитектуры, старинных башен, картин быта горцев. Он был талантливым осетинским художником, учеником Репина (Илья Ефимович Репин, 1844–1930), сокурсником И. Бродского (Исаак Израилевич Бродский, 1883–1939), прошел хорошую европейскую выучку

в Мюнхене у Антона Ашбе (Антон Ажбе, 1862–1905). В 1909 году он приехал в Москву, где судьба свела его с Великой княгиней Елизаветой Федоровной, покровительницей Строгановского училища [6, с. 31]. Он пишет: «В самой Москве действует Комитет Елизаветы Федоровны для поддержания кустарного дела и “Союз кустарей”», при этом отмечая, что в нем хорошо поставлена связь с промыслами Московской и Полтавской губ., поддерживается женский труд» [6, с. 31]. Елизавета Федоровна знакомит его с Н.В. Глобой, директором Строгановского училища, с организацией мастерских по художественным ремеслам, с Филиальными отделениями, где занятия проводят профессионалы-художники, старающиеся «придать самобытные черты произведениям народных художников-кустарей» [6, с. 31]. При знакомстве с Кустарным музеем, со складом изделий промыслов Туганов отмечает заботу о кустарях [6, с. 31]. По его мнению, кавказские же кустари, «серебряки, медняки, работающие по дереву, выделывающие кожи, бурки и пр., на глазах местной интеллигенции доживают горькие последние дни» [6, с. 31]. В Москве Туганов отметил, по сравнению с Кавказом, образцовое развитие кустарных промыслов и большую роль Земства, убедился, что во Владикавказе горожане покупают московскую мебель, так как «свои мастера не имеют материалов»… А в самой Москве по незнанию «кавказских промыслов и работ продают фальсификат» [6, с. 31]. По возвращении домой он издал два труда, посвященных художественным промыслам: «Кустарное дело в Московской губернии» и «Кустарное дело среди горцев» (1912), где исследует отличие черкески у кавказцев: у стариков, у мужчин зрелого возраста, у ребенка, почему эти черкески исчезают из быта, анализирует вытканные и сшитые руками горянки ковры, отмечая, в чем особенность окраски тканей и нитей [6, с. 44], и приходит к выводу, что искусство горцев — это подлинное народное творчество, выражающееся, прежде всего, в орнаментации и в архитектурном строительстве башен. Но приходит к неутешительному выводу — для организации кустарного дела на Кавказе, для сохранения разрушающихся, брошенных на произвол судьбы памятников старины нужен специальный институт, готовящий специалистов-профессионалов. Во многом это определило приезд на Кавказ Глобы, здесь нужен был свой художественный институт со специальными факультетами и предметами, программой, учитывающей потребности Горской республики.



Рис. 5. Владикавказ. Отель «Империал». 2023. Фото Т.Л. Астраханцевой



Рис. 6. Н.В. Глоба среди работников культурного фонда. 1920–1921. Верхний ряд. Крайний справа. Во втором ряду третий слева — М.А. Булгаков. Архив ЦГА РСО-А

Важную роль в судьбе Н.В. Глобы сыграл и Сергей Алексеевич Гатуев — первый профессор геологии в Осетии, сын видного кавказского церковного деятеля и просветителя протоиерея Алексея Гатуева (Алексий Георгиевич (Каку Гатуевич) Гатуев (1846–1909). С.А. Гатуев, уже при большевиках, помогал Глобе, человеку непролетарского происхождения, в обустройстве жилища, в музейной работе, способствовал тому, что третьего ноября 1919 года (еще при белых) Николай Васильевич участвовал в проведении Вечера русского народного творчества в здании женской гимназии (10), а 24 марта 1920 года — в Ольгинской женской гимназии на Марьинской улице (ныне улица Маркуса) делает доклад «О трудовой школе», где красной нитью проводит «тему ручного труда» (11). По предположению осетинских исследователей, Глоба мог проживать в доме Гатуевых (12).

С мая 1921 года С.А. Гатуев был назначен директором Терского музея и Северо-Кавказского Института Краеведения, привлекал к работе института и музея квалифицированных научных сотрудников. Глоба был также приглашен на работу как историк изящных искусств, знаток народной культуры и национальных традиций — должность почетная и значимая. Из хроники событий узнаем: «В воскресенье 21 августа 1921 года, состоялось, под председательством профессора С.А. Гатуева, общее собрание сотрудников Северо-Кавказского Института Краеведения Северо-Кавказского института краеведения. Рассматривался и был решен вопрос о перевыборах лиц, состоявших сотрудниками, и о выборах новых. Кандидаты сделали краткий отчет относительно выполненных работ и изложили свои

предстоящие задачи в области изучения края. Выборы происходили посредством предварительной дачи характеристики кандидата и затем голосования его закрытой баллотировкой. Избранными оказались: Л.Б. Блюме, проф. С.А. Гатуев, проф. Н.В. Глоба, А.У. Дударов, проф. М.П. Дукальский, А.И. Духовский, В.В. Ермаков, Г.В. Мартиросян, проф. Д.М. Павлов, инж. Л.Н. Пламеновский (?), В.П. Пожидаев, М.П. Преображенская, М.А. Радищев, М (Л.). П. Семенов, проф. А.Н. Сутулов, доц. Д.А. Тариоградский. Директором Северо-Кавказского Института Краеведения избран С.А. Гатуев (единогласно), заместителем его — А.И. Духовский, секретарем Совета — Л.П. Семенов» (4). Сохранилась еще одна важная публикация тех лет, подтверждающая работу Глобы в музее: официальное упоминание о его должности находим в путеводителе по музею: «Государственный научный музей гор. Владикавказа при Северо-Кавказском Институте Краеведения. Краткий очерк истории и деятельности музея Владикавказ: Издание Северо-Кавказского Института Краеведения, 1925», написанном Л.П. Семеновым [4, с. 29]. В 1947 году вышло второе его издание, но имени Глобы там уже не было [5, с. 28].

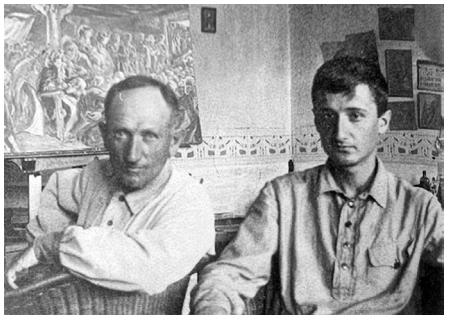


Рис. 7. М.С. Туганов с сыном Энвером. 1929

В первом путеводителе есть одна ценная для нашего исследования информация, редко где встречающаяся. Речь идет о том, что «в число собраний музея входила коллекция бывшего горского художественного института, а также картины, гравюры, русские медали севрский фарфор и прочее [5, с. 28]. Это еще одно свидетельство о существовании и деятельности, пусть кратковременной, Художественного высшего заведения, вклада Глобы в культурное пространство Владикавказа. Но об этом ниже.

С начала 1920-х годов музей имел два отдела: один — антропогеографический с подотделами: военно-историческим, археологическо-художественным и этнографическим и второй — естественно-исторический. В археологическо-художественный отдел входили: Иван Павлович Щеблыкин — известный исследователь Кавказа, художник и археолог; Николай Васильевич Глоба — специалист по изящным и прикладным искусствам, почетный член; художники: П. Блюме (Павел Михайлович

Блюме, 1882–1942), С. Тавасиев (Сосланбек Дафаевич Тавасиев, 1894–1974), М. Туганов, Н.Ф. Гродовский (?), Лакисов (Василий Львович Лакисов, 1885–1950), А. Полетико (Андрей Александрович Полетико, 1886–1970-е); этнограф С.П. Кусов (?); историк В.П. Пожидаев (Василий Павлович Пожидаев (1879–1965); Л.Б. Беме (Лев Борисович Беме, 1895–1954) — профессор-зоолог, а также ученые-профессора С.А. Гатуев и Л.П. Семенов (Леонид Петрович Семенов, 1886–1959) — ученый секретарь музея. Директором Института краеведения и Научного музея был С.А. Гатуев. Художник и археолог Щеблыкин одновременно производил раскопки и делал массу этюдов и рисунков, Семенов проводили археологические и этнографические работы. Этюды в красках писали Полетико, Тавасиев (их работы вошли в коллекцию современного Художественного музея имени Махарбека Туганова). Сведений о том, что Глоба писал картины, выезжал в горы на пленэр, не сохранилось, но что интересно, если сравнивать его этюды парижского периода (1930-е) с теми работами местных художников (разных по национальности), которые он отбирал на выставки и в коллекцию музея, то обнаруживаются их явное живописное и композиционное родство, близость взглядов, настроения, восприятия света. Глоба был свой в музейной среде, в окружении близких ему по духу художников, ученых-исследователей, археологов, этнографов. Здесь ценили его опыт и знания, вкус и талант. На что указывает короткая информация по случаю отъезда Глобы в Москву, опубликованная в газете «Горская правда» № 126 от 18 октября 1921 года в рубрике «Школьная жизнь. В институте краеведения»: «В субботу 15 октября (1921), в Институте Краеведения состоялась вечеринка по случаю отъезда сотрудника его, ректора Горского художественного института, профессора Н.В. Глобы. На вечеринке присутствовали сотрудники учреждения. После речи директора института проф. С.А. Гатуева, посвященной характеристике проф. Н.В. Глобы, как замечательного деятеля в области искусства, так и человека, им был преподнесен виновнику скромного торжества адрес об избрании его Советом почетным



Рис. 8. Ковш. Дерево. 1917. Северо-Осетинский художественный музей имени М.С. Туга́нова

членом Северо-Кавказского института Краеведения. Выступали и другие ораторы, говорившие о личности и деятельности Н.В. Глобы» (14). Многие из собравшихся на прощальном ужине видимо понимали, что он вряд ли когда-нибудь вернется во Владикавказ.

Важно отметить, что Н.В. Глоба был специалистом не только в области древностей и художественных произведений прошлых эпох, он собрал коллекцию произведений современных ему художников, что легло в основу Художественного музея имени Махарбека Туганова, созданного во Владикавказе 1939 году.

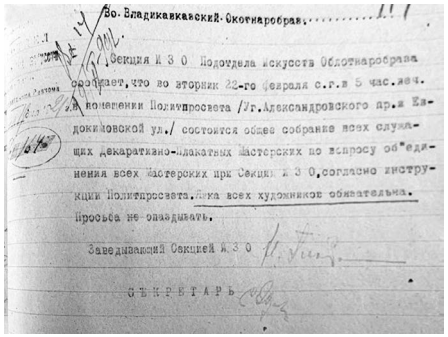
Глоба — создатель Горского народного художественного института

15 мая 1921 года в 12 часов дня во Владикавказе, в помещении бывшего Николаевского училища, состоялось торжественное заседание по случаю открытия Горского народного художественного института — первого на Северном Кавказе высшего художественного учебного заведения. Художественный институт разместился в здании бывшего 1-го Николаевского реального училища по адресу: Владикавказ, пер. Тимирязевский, 3 (ныне ул. Кирова, д. 37). Это был двухэтажный кирпичный особняк, построенный в 1913 году (15), который станет и последним пристанищем самого Глобы.

Как писала газета «Коммунист»: «После “Интернационала”, сыгранного симфоническим оркестром, и вступительного слова Н.В. Глобы (ректора института) состоялись выступления ораторов — представителей института, профессора А.Р. Гюнтера и декана театрального отделения М.А. Булгакова (16) (на эту предложенную “отличную должность” он сразу согласился — Т.А.). Собравшихся приветствовали руководитель Наркомпроса Горской республики Бутаев, зам. Наркомпроса Лагода, зав. подотделом искусств Черномордиков (зав. подотделом искусств Д.А. Черномордик — Т.А.) и председатель ЦИК Киров» (17). Речь С.М. Кирова, который выступающих слушал внимательно и делал пометки в тетради, в советских местных газетах выделялась особо — как речь блестящего оратора, определившего главную задачу института — «дать возможность горским народам путём синтеза знаний и умений участвовать в великом деле созидания новой культуры» [2, с. 119].

Для нашего исследования важным в этом сообщении является то, что впервые в официальных документах упомянуто имя Глобы как

ректора института; не менее значим и неожиданный тандем «Глоба — Булгаков». Во Владикавказе их многое объединяло: оба были свидетелями трагических событий исхода Добровольческой армии, с которой они покинули Киев (18); оба прожили во Владикавказе с 1919 по 1921 год — и при «белых», и при «красных». Оба покинули Владикавказ в 1921 году. Однако жизнь и деятельность Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940) на Кавказе хорошо изучены, чего нельзя сказать о бывшем директоре Строгановского училища. Булгаков оставил заметный след как один из активнейших участников культурной жизни города [1]. Во Владикавказе он прекратил врачебную практику и занялся литературной работой: стал автором талантливых рассказов и фельетонов, опубликованных в местных изданиях (19).

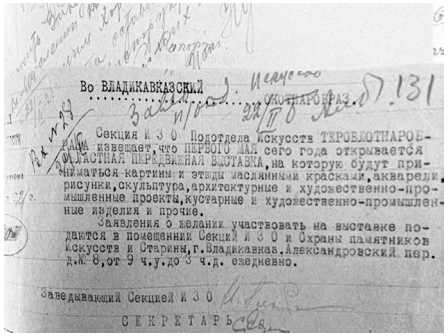

Во. Владикавказский Скотопригонный.

Секция И З О Подотдела искусств Скотопригонная сообщает, что во вторник 22-го февраля с.г.в 5 час.веч. в помещении Политпросвета /Ул.Александровского пр.и Владикавказской ул./ состоится общее собрание всех служащих декоративно-плакатных мастерских по вопросу об'единения всех мастерских при Секции И З О, согласно инструкции Политпросвета. Явка всех художников обязательна. Просьба не опаздывать.

Заведывающий Секцией И З О

СЕКРЕТАРЬ

Рис. 9. Владикавказ. Объявление о собрании секции ИЗО за подписью Н.В. Глобы. 1921. Архив ЦГА РСО-А


Во ВЛАДИКАВКАЗСКИЙ

Секция И З О Подотдела искусств ТЕРСКОТПРОБРА извещает, что ПЕРВОГО МАЯ сего года открывается ОБЛАСТНАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА, на которую будут приниматься картины и этюды масляными красками, акварели, рисунки, скульптура, архитектурные и художественно-промышленные проекты, кустарные и художественно-промышленные изделия и прочие.

Заявления о желании участвовать на выставке подаются в помещении Секции И З О и Охраны памятников искусств и старины, г. Владикавказ, Александровский пер. д.№ 8, от 9 ч.у. до 3 ч.д. ежедневно.

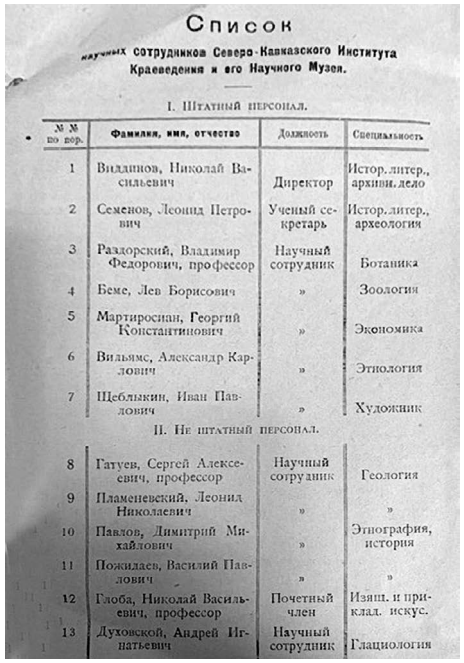
Заведывающий Секцией И З О

СЕКРЕТАРЬ

Рис. 10. Владикавказ. Объявление о выставке секции ИЗО за подписью Н.В. Глобы. 1921. Архив ЦГА РСО-А

В Художественном институте по образцу Строгановского училища был создан Совет, в который входили ректор, ведущие преподаватели и, возможно, представители новой власти. Существовало четыре факультета: археологический, архитектурный, художественный и художественно-промышленный, а также театральный. Деканом археологического факультета и членом Совета был Владимир Дмитриевич Сорокоумовский (1865–?), театрального — как уже упоминалось — Михаил Афанасьевич Булгаков. Художественным факультетом руководил сам Глоба (20). Из письма Глобы И.Э. Грабарю (приведено ниже) мы узнаем, что художественный факультет объединял два отделения — художественное и художественно-промышленное, а театральный факультет назывался театрально-декоративным и должен был готовить не

только актеров и режиссеров, но и художников-декораторов; при нем действовали студии: оперная, драматическая, балетная и режиссерская. Что касается археологического и архитектурного факультетов, то они вошли в структуру института неслучайно: в отличие от сугубо художественно-академических и художественно-промышленных вузов эти направления включались как насущная необходимость для республики, богатой археологическими памятниками и древними постройками. Введенные специализации позволяли готовить профессиональные кадры для развития науки и культуры Северной Осетии.



Список

научных сотрудников Северо-Кавказского Института Краеведения и его Научного Музея.

I. Штатный персонал.

№ № по пор.	Фамилия, имя, отчество	Должность	Специальность
1	Виддинов, Николай Васильевич	Директор	Истор. литер., архивн. дело
2	Семенов, Леонид Петрович	Ученый секретарь	Истор. литер., археология
3	Раздорский, Владимир Федорович, профессор	Научный сотрудник	Ботаника
4	Беме, Лев Борисович	»	Зоология
5	Мартиросиан, Георгий Константинович	»	Экономика
6	Вильямс, Александр Карлович	»	Этнология
7	Щеблыкин, Иван Павлович	»	Художник

II. Не штатный персонал.

8	Гатуев, Сергей Алексеевич, профессор	Научный сотрудник	Геология
9	Пламеневский, Леонид Николаевич	»	»
10	Павлов, Димитрий Михайлович	»	Этнография, история
11	Пожидаев, Василий Павлович	»	»
12	Глоба, Николай Васильевич, профессор	Почетный член	Изящ. и приклад. искус.
13	Духовской, Андрей Игнатьевич	Научный сотрудник	Глациология

Рис. 11. Л. Семенов. Путеводитель музея. 1925

Институт просуществовал недолго — около двух лет — и был закрыт, по-видимому, из-за нехватки преподавателей-специалистов, многие из которых после отъезда Глобы уволились в связи с обострившейся обстановкой: ужесточением коммунистической власти в городе и прошедшей волной репрессий. Накануне торжественного открытия института, 14 мая, город был объявлен на военном положении. Объяснялось это деятельностью подпольных контрреволюционных групп. Глоба не считал нужным скрываться. Однако обстановка накалялась: нельзя было никуда выезжать без разрешения Особого отдела, даже на похороны жены в Киев. Тогда он решает обратиться за помощью к Игорю Эммануиловичу Грабарю (1871–1960) с просьбой покинуть Владикавказ. Вот это письмо: «Многоуважаемый Игорь Эммануилович! На днях отсюда выехал в Москву В.П. Мойсеенко, один из членов Совета Народного художественного института. Я дал ему письмо на Ваше имя и просил на словах сказать всё, что он знает относительно моего дела. Теперь едет в Москву член Совета и декан Археологического отделения Народного института Владимир Дмитриевич Сорокоумовский; я передаю это письмо и вместе с тем прошу

тоже переговорить с Вами по тому же делу, которое заключается в следующем: я хочу переехать обратно в Киев, где мною начат был устраиваться Церковно-Исторический музей, художественно-промышленная школа и курсы для рабочих. Уехав из Киева в ноябре 1919 года, я случайно не мог возвратиться тогда же, так как попал между двумя армиями и ехал всё вперёд и таким образом попал во Владикавказ. Отсюда меня до сих пор не выпускают. Занимаю я следующие должности: председателя Главмузея, ректора Народного художественного института с четырьмя отделениями: археологическим, архитектурным, художественно-промышленным и художественным, и театрально-декоративным со студиями: оперной (Е.И. Збруева, М.М. Букина и др.), драматической (Л.Г. Башкина, А.М. Августов и др.), балетной (Мойсеев, Сальникова и др.) и режиссёрской; заведующего художественно-промышленным отделом в Северо-Кавказском институте краеведения и члена Совета Академического центра. Желая переехать обратно в Киев, очень прошу: не можете ли Вы вытребовать меня отсюда — назначением из Центра на какую-либо должность в Киев, а если нет, то поручить мне исследование, ревизию или что пожелаете на Украине, чтобы я мог перебраться на родину. Прежде мною руководило желание иметь возможно более обширную работу, а теперь прибавилась ещё причина: моя жена в мае месяце скончалась, и, потеряв всё в Москве, я потеряю самые необходимые вещи и в Киеве; после смерти её, конечно, всё растащут. Так как я никого не знаю в Москве, то обращаюсь к Вам и надеюсь, что Вы мне поможете и тем самым дадите возможность поработать и проехать возможно удобнее в Киев. Ожидаю Вашего благожелательного ответа. Жму Вашу руку. Н. Глоба» (21).

Покинуть Владикавказ Николаю Васильевичу Глобе удалось лишь в конце 1921 года. Он уехал в Москву руководить Кустарным техникумом.

Заключение

Владикавказский период Н.В. Глобы только начинает исследоваться, однако открытие Горского народного художественного института стало знаковым событием в становлении художественного образования на Северном Кавказе и важной его вехой. Глоба сыграл главную, ключевую роль: ввел в практику художественно-академическое образование в сочетании с художественно-промышленным — фактически две школы: живописно-пластическую и декоративно-прикладную — с обращением к изучению народного искусства. С учетом актуальных находок можно утверждать, что

именно благодаря деятельности Глобы на Кавказе правомерно говорить о формировании здесь профессионального художественного образования как в изобразительных видах искусства, так и в сфере декоративно-прикладного и народного искусства, а также архитектуры и археологии.

Примечания:

1. Начиная с 1921 г., статус Владикавказа неоднократно менялся. На смену Терской области пришла Горская республика во Владикавказе — Горская АССР (декрет ВЦИК от 20 января 1921 г.), в состав которой вошли Чеченский, Назрановский, Владикавказский, Кабардинский, Балкарский, Карачаевский округа, Владикавказ стал центром нового административно-территориального образования.

2. Писатель А.С. Серафимович, посетивший Владикавказ в 1921 году, был поражен бедствиями тысяч голодающих беженцев с Поволжья // Серафимович А.С. Железный поток. 1987. Том 1. — С. 111.

3. Подотдел искусств находился на Александровском проспекте (ныне пр. Мира) в здании быв. Коммерческого клуба, здесь в 1920 М.А. Булгакова приняли заведующим литературной частью.

4. Коммунист. — 1920. — № 24 [2, с. 130].

5. В 1920 году вышел в двух номерах со статьями по искусству журнал «Творчество» — издание Терроста литературно-агитационного отдела Владикавказского отделения Роста) (не сохранился).

6. Коммунист. — 1920. — № 24 [2, с. 130].

7. ЦГА РСО-А. ФР. 124 Д. 4. Л. 114.

8. ЦГА РСО-А. ФР. 124 Д. 4. Л. 131.

9. Щеблыкин И.П. — известный исследователь Кавказа художник и археолог, проводил археологические и этнографические работы; Семенов Л.П. — профессор, ученый секретарь музея, историк, проводил археологические и этнографические работы // Л.П. Семенов [Семенов 1925, 4, с. 32].

10. Вечер русского народного творчества был посвящен теме народных сказок [2, с. 130].

11. Коммунист. — 1920. — № 14, 24 апреля [2, с. 130].

12. Мнение кандидата искусствоведения М.Г. Плиевой. По ее же сведениям, Глоба мог проживать какое-то время ив отеле «Империал», где вместе с семьей жил М.С. Туганов. Отель (сохранился до настоящего времени) находился в центре Владикавказа, с установлением новой власти стал называться «советскими меблированными комнатами».

13. «Горская правда». — 1921. — № 79, 23 августа.

14. «Горская правда». — 1921. — № 126, 18 октября. Автор благодарит М.Г. Плиеву за любезно предоставленные сведения о прощальном вечере Н.В. Глобы во Владикавказе [3].

15. В настоящее время здание относится к комплексу Горского государственного аграрного университета.

16. 15 мая 1921 года, в день открытия Института, у Михаила Афанасьевича было день рождения, ему исполнилось 30 лет.

17. Существует еще один вариант текста из газеты «Коммунист» об открытии института: В порядке дня речи представителей института: ректора тов. Глоба, профессора Гюнтера, декана театрального факультета Булгакова, от подотдела искусств выступил тов. Черномордик и председатель ВЦИН Киров С.М. [2, с. 119].

18. Булгаков прибыл во Владикавказ с Добровольческой армией в составе Добровольческой армии в качестве военврача для работы в военном госпитале.

19. Булгаков сначала выступал с эстрады с рассказами и лекциями по истории литературы, потом на сцене пошли пьесы, как он писал, «стиснув зубы работаю и днями, и ночами», … «в дыре захолустной» (из письма двоюродному брату Косте (Константину Петровичу Булгакову) от 1 февраля 1921 года) [1, с. 110].

20. Имя декана архитектурного факультета пока не обнаружено.

21. Отдел рукописей ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Д. 3899. Грабарь И.Э. В письме Глоба указывает свой адрес — Александровский пер. д. 8., и к кому обращаться — к Председателю Главмузея.

Список литературы:

1. *Варламов А.Н.* Михаил Булгаков. Сери ЖЗЛ. — Москва: Молодая гвардия, 2008.

2. Владикавказ, хроника городской жизни. 1918–1920. Сост. К. У. Таутиев. Науч. ред. Ф. С. Киреев. Т. 2. — Владикавказ, 2020.

3. *Плиева М.Г.* Становление и развитие изобразительного искусства Республики Северная Осетия-Алания 1920–1990 гг.», диссертация на соиск. уч. ст. канд. иск., рукопись. — Санкт-Петербург, 2008.

4. *Семенов Л.П.* Государственный научный музей гор. Владикавказа при Северо-Кавказском Институте Краеведения. Краткий очерк истории и деятельности музея Владикавказ. — Владикавказ: Издание Северо-Кавказского Института Краеведения, 1925.

5. *Семенов Л.П.* Краткий очерк истории музея Краеведения СО АССР от его основания до 1927 г. // Музей Краеведения Северной Осетии 1897–1947. — Орджоникидзе: Изд-во Сев. Осетинской АССР Дзауджикач. 1947.

6. *Туганов М.С.* Литературное наследие. — Орджоникидзе, 1977.

Автор выражает глубокую благодарность за помощь в подготовке статьи:

Генеральному директору «Национальный музей Республики Северная Осетия-Алания» Цуциеву Аслану Аркадьевичу.

Заведующему «Музея истории Владикавказа» Габоевой Елене Руслановне.

Академику Российской академии художеств, заслуженному художнику России, профессору Басаеву Олегу Темирболатовичу.

Плиевой Маргарите Георгиевне, кандидату искусствоведения.

Сотрудникам Национальной научной библиотеки РСО-Алания.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Кандидат искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова

e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

E.E. DOKUCHAEVA

Candidate of Art History, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_49_61

СТАНОВЛЕНИЕ НЕОРУССКОГО СТИЛЕВОГО НАПРАВЛЕНИЯ МОДЕРНА В СТРОГАНОВСКОМ УЧИЛИЩЕ: ИНТЕРЬЕР ЦЕРКВИ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА И МУЧЕНИЦЫ ИРАИДЫ В ДЕТСКОМ ПРИЮТЕ В РЫБИНСКЕ (1900–1903 гг.)

THE DEVELOPMENT OF THE NEO-RUSSIAN STYLE OF MODERNISM IN THE STROGANOV SCHOOL: INTERIOR OF THE CHURCH OF ST. NICHOLAS THE MIRACULOUS AND ST. IRIDIA IN THE CHILDHOOD HOME IN RYBINSK (1900–1903)

В статье рассматривается уникальный пример создания учащимися и преподавателями Императорского Строгановского училища целостного в художественном отношении интерьера домовой церкви детского приюта в Рыбинске. По сохранившимся фотоматериалам, архивным документам и отдельным произведениям церковной утвари, находящимися в настоящее время в Рыбинском государственном музее-заповеднике, удалось воссоздать историю строительства домовой церкви и стиль ее убранства, который стал одним из интересных и для начала XX века. Характер росписей, иконопись, оформление иконостаса, светильников – все было выполнено в неорусском стилевом направлении модерна, который в стенах Строгановского училища получил особое развитие и самобытный характер.

The article examines a unique example of the creation by students and teachers of the Imperial Stroganov School of a cohesive, artistically-oriented interior for the home church of a children's orphanage in Rybinsk. Based on preserved photographs, archival documents, and individual pieces of church utensils currently housed in the Rybinsk State Museum-Reserve, it has been possible to reconstruct the history of the construction of the home church and its decorative style, which was also notable for the early 20th century. the nature of the paintings, iconography, and the design of the iconostasis and lamps were all executed in the neo-Russian style of Art Nouveau, which was particularly developed and distinctive within the walls of the Stroganov School.

Ключевые слова: приют А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева в Рыбинске, церковь детского приюта, Рыбинск, Императорское Строгановское училище, неорусский стиль.
Keywords: A.G. Baskakova and N.I. Tyumenev's orphanage in Rybinsk, the church of the orphanage, Rybinsk, the Imperial Stroganov School, Neo-Russian style.

Формирование неорусского стилевого направления модерна в церковном искусстве, в отличие от русского стиля проходило более сложно, отражая общую внутреннюю противоречивость художественных процессов рубежа веков, когда, с одной стороны, было стремление к созданию чего-то принципиально нового, а с другой — желание оставаться в рамках национальных традиций и христианского канона.

Как известно, новое отношение к убранству церковных интерьеров в неорусском стилевом направлении — национально-романтическом движении в рамках модерна — имеет свою точку отсчета. Это строительство и оформление Церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве (1881–1882), которое задумали и осуществили члены так называемого Абрамцевского кружка — объединения разнообразно талантливо одаренных художников, единых в своей общей позиции по отношению к историческому национальному наследию и традиционному русскому искусству, объединенных пониманием новых задач, стоящих перед современным искусством, созданием художественно-образного языка, основанного на иных формообразующих принципах. Художники Абрамцевского кружка воспринимали творчество как возможность внести в религиозный опыт

идеалы добра, одухотворенной красоты. Главное отличие неорусского стиля как выражения национально-романтического направления модерна состояло в том, что в данном случае археология уже не являлась целью, а лишь средством. В отличие от метода «археологического подобия», главным становится, как пишет Н. Рождественский, «вдохновенное чутье художника», которое может дать больше, чем самые кропотливые изыскания ученого. Наиболее талантливые обыкновенно выходят «…из круга логических посылок, доступных знанию, в область творческой художественной дивинации» [9, с. 6–7]. Эта позиция полностью отражала мировоззрение новой эпохи и поэтику стиля модерн. Признанным лидером в этой области художественного творчества был Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926), с именем которого, в первую очередь, был связан процесс обновления религиозного искусства. В интерьере Абрамцевской церкви каждый предмет церковной утвари становился объектом особого исследования и творческого воплощения. Васнецов проектирует иконостас в формах древних тябловых иконостасов, создавая потрясающий по красоте образ с разнообразными по технике исполнения фактурными эффектами и полихромным орнаментальным декором. Когда в церкви стали делать пол, то Виктор Михайлович настоял на том, чтобы он был украшен мозаичной выкладкой: «…на бумаге появился набросок стилизованного цветка, и Васнецов сам по нескольку раз в день забегал в церковь, помогая выкладывать узор, направлял изгибы линий и подбирал камни по тонам. К общей радости, вдоль всего пола скоро вырос огромный фантастический цветок» [4, с. 22]. Значение интерьера Абрамцевской церкви для последующего развития неорусского стиля в оформлении церквей нельзя переоценить. Именно такой художественный метод, основанный на синтезе внутренних творческих и духовно-нравственных сил, станет основой для художников, работающих в религиозном искусстве, наполняя современные церковные произведения животворной природной силой и обаянием народных традиционных форм прошлого. Теургическая эстетика обосновывает особый религиозный смысл красоты, поэтому все, что исходит из божественной природы, в своей основе является символом бога и, следовательно, несет морально-нравственные начала. В столь популярной в это время концепции исправления нравственности народа искусством проблема орнамента выступает как проблема религиозная.

Религиозно-философские установки и художественные поиски были во многом характерны и для организации учебного и производ-

ственного процессов в Строгановском училище в конце XIX — начале XX века, и это неслучайно, так как среди преподавателей были ведущие архитекторы и художники своего времени. Большое влияние на формирование неорусского стилевого направления в Строгановке оказало творчество Ф.О. Шехтеля и Л.Н. Кекушева, которые с 1890-х годов вели курс «Изучение стилей», сочетая лекции с практическими занятиями в музее. В Строгановском училище утвердилась практика, когда наиболее способные учащиеся привлекались к проектной работе с ведущими архитекторами С.У. Соловьевым, Д.П. Суховым, Ф.О. Шехтелем.



Рис. 1. Здание детского приюта имени А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева в Рыбинске. Фото из книги «Благотворительные учреждения России». 1912 г.

1895–1900 годы — время активной творческой деятельности училища, результатом которой стал «Сборник композиций учеников Строгановского училища». В конкурсных проектах церковной утвари, которые в это время проводились Обществом поощрения художеств и Строгановским училищем, неорусская стилистика звучит все настойчивее. Достаточно посмотреть на опубликованные в «Сборнике композиций…» проекты, в которых новые стилевые тенденции проявляются ярко и смело. Это касается как форм, так и декора церковных изделий.

Интересно отметить, что появление термина «новорусский стиль» сами современники связывали со Строгановским училищем: «… напомним только, что выражение “новорусский стиль” получило право гражданства и быстро распространилось с тех пор, как Ея Высочеству Великой Княгине Елизавете Федоровне угодно было дать тему на конкурс Строгановского училища, “колье в новорусском стиле”» [3, с. 22].

Таким образом, в начале XX века Строгановское училище являлось не только ведущим учебным заведением, но и центром, где генерировались и реализовывались на практике современные художественные проекты, одним из которых стало оформление интерьера домовой церкви детского приюта имени А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева в Рыбинске (ил. 1).

Церковь в детском приюте в Рыбинске явилась важным опытом в проектировании и создании целостного художественного образа церковного интерьера в неорусском стиле, к сожалению, не сохранившегося. Представление о убранстве интерьера и формах церковной утвари можно составить по немногим сохранившимся фотографиям и некоторым предметам, хранящимся в Рыбинском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.



Рис. 2. К.П. Мазер. Портрет Федора Ивановича Тюменева (1777–1861). 1842 г. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Детский воспитательный приют был открыт в Рыбинске 27 февраля 1894 года. Средства на его основание и содержание были выделены по духовному завещанию купеческой вдовы Анны Григорьевны Баскаковой. Многие благотворители Рыбинска жертвовали средства на содержание приюта, среди которых были купцы Тюменевы. В 1895 году Николай Ионович Тюменев пожертвовал 25000 рублей после чего было принято решение официально называть приют имени Александры Григорьевны Баскаковой и Николая Ионовича Тюменева [7, с. 24]. В этом же году благотворители решили учредить при приюте часовню во имя св. Александра Невского, и в течение последующих лет был объявлен сбор средств [7, с. 19]. Однако реализовать эту идею стало возможно только после того, как в 1899 году наследники покойных Николая Ионовича и Ираиды Капитоновны Тюменевых в память об усопших родителях передали их городскую усадьбу со всеми службами и садом детскому приюту, где в итоге и была устроена домовая церковь. Приют переехал в этот дом 17 сентября 1900 года, и по духовному завещанию: «…дому этому на вечное время или по разборки его за ветхостью не может быть дано иное назначение; равно дом этот не может быть продан или отдан в наем» [7, с. 7]. Также на втором этаже должна быть устроена домовая церковь во имя Святителя Николая Чудотворца и мученицы Ираиды — соименных святых Николая Ионыча и Ираиды Капитоновны Тюменевых. 15 марта 1899 года архиепископ Ярославский и Ростовский Ионафан удовлетворил ходатайство об устройстве домовой церкви при детском приюте.

Сам особняк Тюменевых в первой трети XIX века был одним из красивейших зданий в Рыбинске. Еще в конце XVIII века братья Тюменевы

купили землю в 14-м квартале на углу улиц Мологской и Хлоповской (современные Чкалова и Румянцевская) [1, с. 6]. Особняк был построен купцом 1 гильдии, Городской головой Федором Ильичом Тюменевым в первой трети XIX века (ил. 2). После смерти Фёдора Ильича в 1861 году владельцами дома стали его внуки Николай и Дмитрий. Архитектура и декоративное убранство особняка были выполнены в стиле позднего классицизма — рельефные композиции на фасадах и в интерьерах с образами путти, маскаронами львов, гирляндами лавровых, дубовых и акантовых листьев, белые кафельные печи с антикизированными образами — все это свидетельствовало о единой стилистике художественного проекта, есть мнение, правда не подкрепленное документами, что проект был типовой разработкой К.И. Росси (ил. 3).



Рис. 3. Кафельная печь из усадебного дома купцов Тюменевых. Фрагмент первоначального декоративного убранства 1820-х гг. Фото автора

Однако для обустройства домовой церкви требовалось некоторая перепланировка интерьера. Для этого в единое пространство были объединены три комнаты на втором этаже, сделаны окна верхнего света по восточному фасаду и устроены небольшие хоры для певчих. Плоский потолок был преобразован в невысокий округлый свод. В стене алтарной части был прорублен высокий арочный оконный проем и небольшое оконце, которые сейчас выделяются на фасаде здания.

Сразу после получения разрешения об устройстве церкви, наследники Тюменевых обратились в Строгановское училище и в марте 1899 года начались работы. Ведущую роль в проектировании сыграл Владимир Евгеньевич Егоров (1878–1960). Еще в «Сборнике композиций учеников Строгановского училища» были опубликованы некоторые проекты В.Е. Егорова — царские врата, хоругви. Дипломной работой Егорова в Строгановском училище стал проект иконостаса, за который он получил золотую медаль и был премирован поездкой во Францию [2, с. 144].

Домовая церковь детского приюта А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева была освящена 1 сентября 1903 года. Интерьер, с росписью, витражом, иконостасом, мебелью и всей церковной утварью, полностью был выполнен по одному проекту и представлял целостное в стилевом отношении произведение церковного искусства (ил. 4). Убранство интерьера церкви Святителя Николая Чудотворца и мученицы Ираиды свидетельствует о том, что в начале XX века Строгановское училище было одним из главных художественных центров, где формировалось неорусское стилевое направление модерна в церковном искусстве. Как уже говорилось, убранство церкви не сохранилось, но по некоторым фотографиям, отдельным элементам, дошедших до нас, а также произведениям, находящимся в Рыбинском музее, можно судить о едином стилевом решении, смелости и новаторстве этого уникального проекта.



Рис. 4. Интерьер домовой церкви в детском приюте А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева в Рыбинске. Фото начала XX в. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Рис. 5. Входной портал в церковь. Фрагмент. Фото автора

Само оформление входа в церковь уже отличалось от классической архитектуры здания, оно было выполнено в традициях древнерусского искусства: полукруглое обрамление дверного проема с полуколонками и декоративными капителями, деревянные створы с коваными ажурными жиковинами (ил. 5).

Стены церкви украшала роспись в виде огромных стилизованных трав и вьющейся лозы с виноградными гроздьями. Хотя мотив виноградной лозы присутствует в храме с раннехристианского времени, но в такой живописной интерпретации он не имел исторических аналогов. Крупные виноградные гроздья трактованы декоративно, плоскостно, вызывая в памяти мотивы народной росписи на прялках, коробах, сундучках и т. д. В Строгановском училище большое внимание уделялось из-

учению орнамента. Для церковной росписи учащиеся создавали новые орнаментальные формы, рассчитанные на религиозно-эстетическое восприятие образа, отсюда сочетание узнаваемых цветов и растений со стилизованными иногда фантастическими мотивами, наполнение их символическим смыслом. В трактовке мотивов и образов строгановцы следуют общей стилевой риторике неорусского направления модерна, который основывается на погружении в национальную культуру, эпос, фольклор. В письме к В.В. Стасову Е.Д. Поленова очень точно определила ее особенности: «…цель наша — подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться… Вот почему мы ищем, главным образом, вдохновения и образцов, ходя по избам и приглядываясь к тому, что составляет предметы их обихода, стараясь, разумеется, отбрасывать иноземную, новейшую прививку» [8, с. 24].

По черно-белой фотографии трудно представить колорит росписи, но некоторые сведения, сохранившиеся в Отчете о деятельности приюта за 1903 год, позволяют хотя бы в общих чертах представить ее декоративное убранство. В отчете говорится, что «…стены алтаря окрашены красной краской, а цоколь темно-красной с рисунками <…> Вся церковь и притвор украшены стенным письмом из апокалипсиса и другими священными изображениями. Цоколь окрашен светло-серым колером с рисунками» [7, с. 5–6]. Кроме того, в результате строительных работ, проводившихся в 2013 году, были обнаружены фрагменты росписи, подтверждающие описание колорита.

Иконостас церкви был выполнен из дуба, украшен резьбой и металлической басмой. По своей конструкции он напоминает дипломную работу В.Е. Егорова, но отличается, в первую очередь, необычной формой царских врат, не имеющих исторических аналогов. Обрамление в виде арки покоится на широких опорах, декорированных сетчатым басменным узором. По арке в круглых медальонах располагаются образы апостолов с Иисусом Христом по середине. Сами врата, с рельефным равноконечным крестом в центре композиции, имеют необычное зубчатое завершение. Весь фон также украшен ритмично повторяющимся басменным металлическим декором. Иконостас двухъярусный, по бокам от царских врат, как и полагалось, — иконы Христа и Богоматери Умиление, написанные на цинковых досках, с венцами из оксидированного серебра. На иконе Богоматери венец выполнен из искусственного жемчуга различной величины плотного плетения. На южных и сереных дверях иконостаса — образы





Рис. 6. Икона с образом св. мученицы Ираиды. Цинковая доска, темпера, золочение. Размер 22,4 х 18,2 х 2,2. Фото автора из экспозиции Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея

Рис. 7. Хоругви из церкви детского приюта. 1900–1903 гг. Шелк, бархат, жемчуг, парча, картон, нить золотная, ткань х/б, шнур, ткачество, шитье золотное. Размер: 55 х 50. Фото автора из экспозиции Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея

архангелов и далее — храмовые иконы св. Николая Чудотворца и св. мученицы Ираиды, также написанные на цинковых досках и вставленные в бронзовые рамы. Второй праздничный ряд иконостаса включал иконы: Рождество Богородицы, Введение в Храм, Благовещение, Рождество Христово, Сретенье, Крещение, Воскресение Господне и Успение Богородицы. Всего в иконостасе находилось 26 икон, написанных на цинке, часть которых имела металлические венцы и украшения из искусственного жемчуга.

Над иконостасом располагалась роспись с образом Спаса Нерукотворного, икону которого поддерживают ангелы, парящие в облаках над цветущим лугом с изящными цветами и травами, необычно стилизованы облака, изображенные в виде одинаковых кругов с вихреобразно закручивающимся внутри линейным узором.

О стилистике написания образов святых можно судить по сохранившейся иконе св. мученицы Ираиды и живописным образам Спасителя и Божией Матери на тканых хоругвях. В отличие от всего праздничного убранства интерьера, иконные образы написаны строго, почти аскетично: лики темные, рисунок скуп и лаконичен, света контрастны. Вообще принцип контрастных соотношений — прием, который часто использован в убранстве церкви. Даже строгий образ св. мученицы Ираиды обрамлен ярким сказочным орнаментом в виде фантастического растения

с сидящей маленькой фигуркой птицы Сирин (ил. 6).

На золотистой парчовой муаровой ткани хоругвей также контрастно выделяются строгие лики Христа и Богоматери. Украшением хоругвей являются грушевидные объемные подвески, обшитые искусственным жемчугом (ил. 7).



Рис. 8. Плащаница «Положение во гроб». 1900–1903 гг. Бархат, шелк, нить золотная, ткачество, вышивка, отделка шнуром. Размер 187 х 102. Фото автора из экспозиции Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея

Из отчета 1903 года известно, что «церковь снабжена достаточной утварью, ризницей и прочимыми необходимыми для богослужения предметами. Здесь можно упомянуть следующие выдающиеся по своей ценности предметы: 2 хоругви бронзовые с вышитыми изображениями — на одной Нерукотворный образа Спасителя, на другой — Божией Матери, стоимостью 350 руб.; плащаница с изображениями Спасителя, шитая по бархату шелками и золотом, стоимостью 700 руб.…» [7, с. 6]. Плащаница (ил. 8) сохранилась и представляет собой прекрасный пример церковного шитья учениц Строгановского училища. В плащанице выдержан стиль подобного рода церковных изделий XVI–XVII веков, но в отдельных элементах ясно прослеживается новое прочтение, например, в линейной стилизации образов херувимов на кайме плащаницы, изображенных в профиль, и в графике орнаментального декора. Важно отметить, что такие же изображения херувимов можно видеть в композиции еще одного уникального произведения — витража, который располагался в алтарном окне с арочным обрамлением. На витраже представлен Воскресший Христос — композиция, традиционная для витражей или икон, написанных на стекле и располагавшихся за престолом в алтарных окнах. Техника витража классическая, стекла с росписью соединены свинцовым профилем. Интересно, что похожие образы херувимов на плащанице изображены скорбящими, с опущенным взором, тогда как в витраже они с радостью взирают на воскресшего Христа.

Как явствует из отчета, в церкви была изразцовая печь, а также около 50 предметов церковной утвари из металла и дерева, среди которых резная гробница, свечной ларь, лампады, подсвечники к местным образам: «…два паникадила черные, одно в 16 свечей, стоимостью 350 руб., другое в притворе в 6 свечей, стоимостью 150 руб.; в алтаре семисвечник металлический, стоимостью 175 руб.; святое Евангелие, обложенное серебряными оксидированными досками с изображением Воскресшего Христа и четырех Евангелистов, тоже малое Евангелие на бархате с украшениями из оксидированного серебра на верхней доске; напрестольный крест, дарохранительница, священные сосуды: дискос, звездица, чаша, копие, лжица, два блюдца и блюдо — все предметы из оксидированного серебра, вес всех предметов 20 фунтов 11340 руб. стоимостью» [7, с. 6]. Из бронзы была выполнена «одежда» на престол, канунница и блюдо для освящения хлебов. В ризнице имелись три комплекта облачений для священника и диакона, а также четыре колокола, самый большой весил 6 пудов 27 фунтов. К сожалению, эти изделия не сохранились, но на фотографии видно, что в церковном металле, например, в больших напольных подсвечниках к иконам, также сочетались контрастные мотивы растительного декора и геометрических сетчатых композиций, ажурное литье и массивные гладкие элементы (ил. 9).



Рис. 9. Фрагмент плащаницы. Фото автора

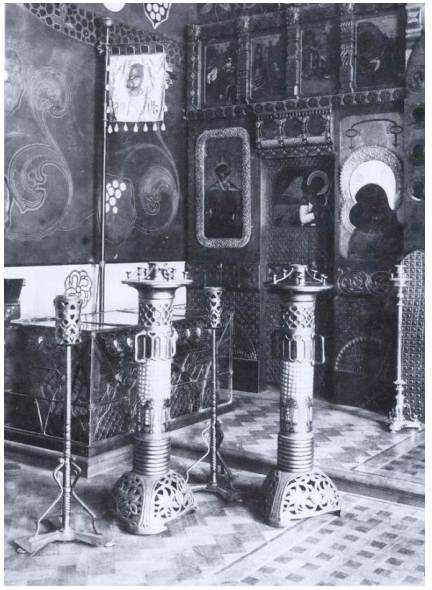


Рис. 10. Фрагмент интерьера церкви детского приюта А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева. Фото начала XX века. Опубликовано в книге А.В. Михайлова «Храмы и культовые сооружения в Рыбинске» 2014 г.

Следует отметить, что, в целом, церковный канон выдержан в иконографии иконостаса, витража, хоругвей, расположении священных образов, однако в трактовке отдельных деталей и, главным образом, в ор-

наментальных композициях мы видим особый отбор, свободную интерпретацию и стилизацию декоративных мотивов и образов. По-видимому, эта смелость и даже некоторая форсированность художественно-образных решений были так непривычно новы, что мнение священнослужителей о данной церкви было далеко неоднозначным, однако вызвали интерес в профессиональной среде — 17 мая 1903 года церковь посетил архитектор А.А. Парланд, бывший в это время по делам в Рыбинске [1, с. 7].

Роспись в виде огромных стилизованных трав и вьющейся лозы с виноградными гроздьями, дубовый резной иконостас с басменным металлическим декором, удивительные по силе эмоциональной экспрессии образы Богоматери и Спасителя на хоругвях и плащанице, с одной стороны, вызывают в памяти искусство домонгольской Руси, с другой — пышное многоцветие древнерусского искусства XVII века. Современники отмечали, что все мелочи церковного обихода выдержаны в «модернизованном русском церковном стиле XVI–XVII веков» [1, с. 47] и все они гармонично дополняют друг друга.

Таким образом, Императорское Строгановское училище в начале XX века стало тем художественным центром, где формировались стилевые формообразующие принципы неорусского направления модерна с особыми приемами стилизации в орнаментальных композициях, с обращением к художественному наследию домонгольской Руси, к народному искусству. Свободно сочетая все усвоенные в процессе обучения исторические формы и технологии учащиеся Строгановского училища использовали их в оформлении интерьера домовой церкви детского приюта в Рыбинске, создав на основе синтеза различных видов пластических искусств современный единый в стилевом художественном решении церковный интерьер неорусского направления модерна. Начало XX века стало временем расцвета Императорского Строгановского училища, когда, благодаря всему предыдущему периоду изучения древнерусского искусства, совершенствованию мастерства в области прикладных искусств, формируется «верно понятый» новый стиль, который органично проявляется именно в области церковного искусства.

Список литературы:

1. *Большакова Е.С.* Домовая церковь Святителя Николая Чудотворца и мученицы Ираиды. Исследовательская работа (рукопись). 2021. Автор сердечно благодарит Е.С. Большакову за предоставленные архивные документы и информацию о детском приюте имени А.Г. Баскаковой и Н.И. Тюменева.

2. *Исаев П.Н.* Строгановка 1825–1918. Биографический словарь. Том 2. — Москва, 2007. — 420 с.

3. Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры и прикладных искусств. — Москва, 1903. — № 3. — 24 с.

4. *Лобанов В.М.* Виктор Васнецов в Абрамцеве. — Москва, 1928. — 39 с.

5. *Михайлов А.В.* Храмы и культовые сооружения Рыбинска. — Рыбинск: Рыбинский Дом печати, 2014. — 269 с.

6. *Овсяников С.Н.* Убранство домовой церкви при Тюменево-Баскаковском приюте в Рыбинске. Создание и судьба // Тезисы докл. науч. конф. 1998 г. VII Золотаревских чтений / под редакцией А.М. Селиванова. — Рыбинск: Рыбинское подворье, Рыбинский музей-заповедник, 1998. — С. 61–63.

7. Отчет Рыбинского уездного попечительства Воспитательного детского приюта имени вдовы А.Г. Баскаковой за 1903 год. — Ярославль: 1895–1916.

8. *Сомов А.И.* Елена Дмитриевна Поленова. 1850–1898. Очерк жизни и творчества. — Москва, 1902. — 60 с.

9. *Рождественский Н.* О значении Киевского Владимирского собора в русском религиозном искусстве. — Москва, 1900. — 62 с.

10. Старый Рыбинск. История города в описаниях современников XIX–XX вв. / под редакцией Э.Г. Истоминой. — Рыбинск: Михайлов посад, 1993. — 330 с.

А.В. СЕРОВА
Кандидат искусствоведения. Художник, руководитель художественных проектов, член МСХ, СХР, ТСХР
e-mail: artprospect@yandex.ru

В.А. МАЛОЛЕТКОВ
Доктор искусствоведения. Академик РАХ, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова. Народный художник Российской Федерации
e-mail: valerymaloletkov@gmail.com

A.V. SEROVA
Candidate of Art History. Artist, Art project manager, Member of IAA AIAP UNESCO, IFA
e-mail: artprospect@yandex.ru

V.A. MALOLETKOV
Doctor of Art History. Full-member of the Russian Academy of Arts. Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. People's Artist of the Russian Federation
e-mail: valerymaloletkov@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_62_82

МИФОТВОРЧЕСТВО И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

MYTH-MAKING AND THEATRICALITY IN RUSSIAN ART OF THE LAST THIRD OF THE XX CENTURY

Авторы статьи производят анализ ситуации, сложившейся в изобразительном искусстве России конца 60-х — начала 90-х годов XX века. Именно тогда, при официальной активной политике атеизма, в изобразительном искусстве страны стал преобладать язык метафоры и своеобразной сакрализации наполнения творческих произведений. Двойственность и смысловое разделение в обществе постепенно охватывают все сферы жизни. Наиболее активно это нашло отражение в интенсивных творческих поисках и цветопластических экспериментах, наиболее ярко отразившихся в декоративном искусстве художников Москвы и Ленинграда. Диалог с вечностью, проявившийся в творческих произведениях этого времени, выражался в метафоричности и символическом наполнении, иносказательности. Взаимодействие художника со зрителем от прямого общения в предшествующие десятилетия перешло к образной ассоциативности, предлагающей зрителю составить собственное представление о творчестве художника. Эта двойственная ситуация способствовала возникновению целого ряда высококачественных произведений, вошедших в историю отечественного искусства 70–90-х годов XX века, определяя этот этап развития как своеобразный и яркий, крайне значимый период многонациональной отечественной культуры.

The authors of this article analyze the situation that developed in Russian fine arts from the late 1960s to the early 1990s. It was then, under the official active policy of atheism, that the language of metaphor and a peculiar sacralization of the content of creative works began to predominate in the country's fine arts. Duality and semantic division gradually permeate all spheres of life. This was most actively reflected in the intensive creative searches and color-plastic experiments that were most vividly reflected in the decorative art of Moscow and Leningrad artists. the dialogue with eternity that manifested itself in the creative works of this time was expressed in metaphorical and symbolic content, allegory. in the previous decades, the artist's interaction with the viewer shifted from direct communication to imaginative associations, allowing the viewer to form their own perception of the artist's work.
This dual situation contributed to the emergence of a number of high-quality works that entered the history of Russian art of the 1970–1990s, defining this stage of development as a unique and vibrant, extremely significant period of multinational Russian culture.

Ключевые слова: метафора в творчестве, отечественное искусство, период конца 60-х — начала 90-х годов XX века, символика в станковых видах искусства, скульптурная керамика, евангель-

ские образы в стекле и керамике, уникальный период развития российского декоративного искусства последней трети XX века.
Keywords: metaphor in creativity, Russian art, the period from the late 1960s to the early 1990s, symbolism in easel art, sculptural ceramics, evangelical images in glass and ceramics, a unique period in the development of Russian decorative art in the last third of the XX century.

Рассматривая особенности отечественной изобразительной культуры последней трети XX века, которая, несмотря на все перипетии нашей истории, во многом определяется авторской мифологизацией произведений Большого Искусства. Творческие поиски художников напрямую ведут их к мифотворчеству и порождают в искусстве того времени новые образы и прочтения классических сюжетов, новые формы их интерпретаций. По этому поводу справедливо заметил искусствовед С.И. Орлов: «Искусство XX века формирует новый мир, возвращаясь к прообразам архаики. В этом общем движении авторское мифотворчество играет отнюдь не второстепенную роль» [23, с. 39].

Искусство последней трети XX века заметно отличалось от некоторой прямолинейности творческих поисков предшествующих десятилетий. На рубеже 60–70-х годов XX века пафосно-героическую направленность стала заменять художественная образность иного плана. Метафора и гуманизм присутствовали в умах творческой общественности. В искусстве этого периода постепенно появляются новые эстетические идеалы гармонии и красоты. Художники отечественного искусства обратили свой взор к общечеловеческим гуманистическим ценностям, формировавшим достижения великих мастеров прошлого. Миф открывал путь в истории искусства к бесценным и вечным художественным идеалам, а историзмы и реминисценции стали значимыми направлениями творчества. Тема вечных ценностей стала преобладать даже в бытовых сюжетах. Кроме того, в произведениях современных художников постепенно появилось синтетическое переосмысление традиционных жанров и новая, по сути, ассоциативная образность. Искусствовед К.А. Макаров в вызвавшей бурную полемику статье «В поисках целостности» (Творчество. 1976. № 8. С. 9–12) писал: «…на смену “суровому стилю”… пришёл своеобразный “лиризм”, на смену “рубленным” ритмам — “тихая” речь, на смену условным, простым (упрощённым), лаконичным решениям — стремление к… конкретности и символическому истолкованию предмета и пространства»

[20, с. 12]. Участвуя в этой полемике, А. И. Морозов писал: «Ощущение неоднозначности изображаемого, ощущение, рожденное неоднозначностью суждений о жизни, так непохожее на полемическую прямоту высказываний приверженцев «сурового стиля» [21, с. 2].

Диалог автора со зрителем теперь строился с помощью всевозможных аллюзий, включавших мифологические архетипы и слегка утраченную прежде ассоциативную память. Произведения «семидесятников» стали более сложными для понимания зрителем, они предназначались для ответа на скрытые смыслы и позволяли зрителю трактовать действительность по своему усмотрению. Условность построения новой творческой образности стала активно проникать из монументально-декоративного в станковое искусство, вместе с активным применением цвета в традиционно монохромной скульптурной пластике. Активный поиск и эксперимент в сфере углубления образного мышления и расширения всей палитры художественных материалов, отход от утилитарности в сторону станковых произведений стали доминирующими в декоративном искусстве этого времени.

Следует отметить, что эти перемены были заметны, поскольку с 30-х годов XX века ввиду резких социальных перемен в обществе тема сакрализации в советском искусстве стала рассматриваться только в прямолинейном, героическом аспекте. В 1938 году культуролог Йохан Хейзинга высказывается об этом процессе в советской России: «…которая решила заново окрестить большие старинные города именами святых своего нынешнего календаря» [26, с. 284].

Лишь в 70-х годах XX века стал возрождаться исток концептуального подхода к серийности произведений, авторской трактовке мифологии, включавшей и трансформацию художниками библейских сюжетов, которые были заложены в начале столетия в творчестве В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, М.З. Шагала, Н.С. Гончаровой, П.В. Кузнецова. Они стали проявляться в произведениях у художников официального и левого направлений, которые в своих творческих поисках также часто создавали серии работ. Это способствовало заметному расширению смыслового содержания произведений искусства и образной трактовке художниками окружающей среды обитания. В станковых видах искусства данный вектор развития был выражен наиболее ярко в творческих поисках Д.Д. Жилинского, О.П. Филатчева, Т.Г. Назаренко, Н.И. Нестеровой, О.В. Булгаковой, А.Г. Пологовой, Т.М. Соколовой, А.М. Белашова, Г.В. Франгуляна, А.Н.

Бурганова и Л.М. Баранова. В области новаций монументально-декоративного искусства и скульптурной пластики — у Л.И. Савельевой, Ф.М.-А. Ибрагимова, А.С. Курилова, Б.В. Федорова, Т.П. Сажина и Л.А. Фоминой, Л.А. Сошинской, В.А. Цивина, М.А. Копылкова, В.Н. Гориславцева и других. Здесь будет уместно употребить терминологию Ханса Зедльмайра о «коллективной силе искусства» и о том, что «произошло духовное обновление, был внесен трансцендентный элемент, который обновил творческий мир» [5, с. 38]. Естественно, на закате советского периода, перед историческим переломом 90-х годов XX века, когда религиозный аспект был трансформирован, скрыт и внешне, почти утрачен, он продолжал существовать в других качествах. С.И. Орлов пишет: «Приверженность мифу проявилась даже в его отрицании, в скептическом к нему отношении» [23, с. 4]. Здесь можно согласиться с утверждением Ханса Зедльмайра о присутствии скрытых мифологем в творчестве, что: «Но однажды достигнутое не может быть утрачено без возврата, в нем таится что-то, что воздействует на нас» [5, с. 38]. Как и во всей жизни данного периода, двойственность присутствовала в искусстве на личностном уровне и в контексте официальных произведений, поэтому обращение к образному метафорическому языку, идеалам гуманизма и эпохе Возрождения, древним первообразам и архетипам, которые заметно присутствуют в творчестве многих художников 70–90-х годов XX века, вполне объясняется словами Йохана Хейзинги: «Произведение искусства почти всегда причастно сакральному миру, оно несет в себе заряд его могущества: магическую силу, священный смысл, репрезентативную идентичность вещам космического значения, символическую ценность, короче говоря, освященность» [26, с. 234]. В этом же направлении мыслит С.И. Орлов, который пишет: «В XX столетии художник вступил в прямой диалог с мифом» [23, с. 44]. Взаимоотношения художника и зрителя, влияние произведения и замысла автора на восприятие зрителя, как правило, обусловлены культурными, стилистическими и мифологическими кодами. Они заложены в наше подсознание и ассоциативную память, в которой сформулировано данное изображение. Однако изменение внешней среды давало совершенно новые условия для прочтения универсальных архетипов с помощью метафор и историзмов, которые выстраивали связь между прошлым и возможным будущим, апеллируя к теме вечности. Философ С.С. Аверинцев так объяснял этот феномен: «Очевидно, что старое представление об использовании мифологических мотивов безнадежно неприложимо ко

всей культуре XX века в целом. Психологизм XIX века в своем развитии с необходимостью наталкивается на мифологические первоосновы современного сознания, что дает возможность в еще большей степени лишить миф книжной условности и заставить мир архаики и мир цивилизации активно объяснять друг друга» [1].

Искусство в большей степени подвержено существованию двух реальностей: обыденной жизни и вечных истин мироздания, существующих в постоянном взаимопроникновении. Так возникает в искусстве тема трехчастного деления мира на «низ и верх», а в середине расположена грешная земля — предмет устремлений добра и зла. Тема амбивалентности мира в полной мере раскрыта у мыслителя и философа М.М. Бахтина: «Эта древняя амбивалентность здесь жива и находит субъективный отклик у зрителей. Она объективна, пусть объективное значение и оценка ее не осознается…» [2, с. 274] (1). К его трудам обращались многие искусствоведы изучаемого периода, по-своему анализируя причины возникновения двойственности искусства 70–90-х годов XX века, вопреки отрицанию религии прежней и формированию сакральности другого характера. Заметный след в этом вопросе оставили исследования К.А. Макарова, М.А. Некрасовой, Н.В. Воронова, В.П. Толстого, А.А. Каменского.

Так, в середине 70-х годов XX века, М.А. Некрасова отмечает: «Стремление молодых художников понять свое единство с природой и отойти от жестко прочерченного пути изображения героя-покорителя представляется новым шагом» [22, с. 17]. Эту обновленную «мифологизацию» творческого направления М.А. Некрасова рассматривает в глубокой связи с народным искусством как с хранителем исконных универсалических образов, заложенных в самой матрице человеческого бытия. Она излагает свою версию обращения наших мастеров XX века в искусстве к теме древних архетипов, возможно, в более корректной форме для данного исторического периода (ввиду советской действительности), сообразно мыслям М.М. Бахтина и размышлениям О.М. Фрейденберг о низовой народной культуре, которая является хранителем древних мифологем о сотворении земли, жизни и смерти, круговороте вещей в природе. Здесь уместны слова М.М. Бахтина: «Дело в их объективной причастности к народному ощущению своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия и непрерывного обновления — роста» [2, с. 275].

Всеобщее укоренение метафоры и аллегории в искусстве изучаемого периода отмечает А.М. Кантор: «Постепенно превращается в живо-

писную традицию и стиль рубежа 60–70-х годов, с его “метафорическим” строем, новой пространственностью, условным сдвигом живописных планов, лирической мечтательной замкнутостью и неуловимостью настроения, с его приверженностью к поэтическому ясновидению и воспоминанию о бывшем и не бывшем» [12, с. 98]. Это в должной мере относится к направлениям искусства: станковым, монументальным и декоративным видам. Рассуждая в этой связи о развитии конкретно монументального искусства, Н.В. Воронов написал следующее: «Монументальное же искусство по самой своей природе символично, оно становится бессмысленным и бесцельным, если образ не доведен до символического выражения, а представляет собой лишь увеличенную станковую скульптуру» [4, с. 22].

Характерным направлением эксперимента и мифологизации 70–90-х годов XX века стал процесс размывания границ жанров и взаимного обогащения станкового и декоративного искусства, в котором условность была сохранена в декоративном искусстве как его неотъемлемая принадлежность. Благодаря монументальному искусству, условность, наряду с ассоциативностью, постепенно стала преобладать и в станковых направлениях. В данном исследовании мы остановимся на разнотипных произведениях станкового, монументального и декоративного искусства, чтобы дать характерный срез для всех художественных течений и определить основные направления, где синтез авторского мифотворчества выразился более всего. Именно при общем наполнении образной символикой это определяется: в исторических интерпретациях и аллюзиях, реминисценциях; новом авторском осмыслении библейских сюжетов; использовании композиционного принципа «окна», рамы как перехода в другую символическую реальность, к которому же относится принцип «картина в картине»; в активном применении гротесков, примитивов и темы карнавализации в творчестве. Это те направления, которые в отечественном искусствоведении 70–80-х годов XX века получили статус важной критической проблемы, вызвавшей бурную полемику на страницах журналов: «Декоративное искусство СССР», «Творчество», «Советское искусствознание».

Рассуждая о наличии реминисценций и историзмов в искусстве, искусствовед И.Н. Карасик пишет: «Начиная с середины 60-х годов общим местом критических статей оказывается констатация повышенного внимания к живописно-пластическим и образным средствам искусства давних веков, которая именуется традицией» [16, с. 25].

Реминисценции на тему Древней Греции и эпохи Возрождения с разной интенсивностью сопровождали развитие искусства прошлого столетия. Но именно в 60–80-е годы XX века, с любовью к историзмам, открылась новая глава в осознании данного наследия. В современной творческой практике художники стали использовать исторические интерпретации, подталкивающие зрителя к тому или иному пониманию художественного произведения. В связи с этим А.К. Якимович справедливо заметил: «Речь идет о том самом искусстве символического подтекста, которое получило высокое развитие в искусстве Возрождения (прежде всего нидерландского и немецкого)» [28, с. 110]. Ярким примером является художник Д.Д. Жилинский, которого считают основоположником этого направления, и О.П. Филатчев (6). Они преподносят свою авторскую версию трансформации исторического наследия эпохи Возрождения, разрабатывая формулировки темы вечности и сакрализации в бытовых сюжетах, что нашло отражение в изображении открытых книг, репродукций старых мастеров и различных других символических подтекстов в произведениях. Это заметно выражено в картинах О.П. Филатчева: «Семья», 1977; «Портрет художника Б. Валуева», 1981; «Автопортрет с матерью», 1982; «Автопортрет с сыном», 1982 (5). Описывая эту ситуацию применительно к О.П. Филатчеву, искусствовед А.К. Якимович пишет: «…образы художника представляются квинтэссенцией человеческого начала <…> здесь постоянно возникает отзвук классицизма. Он возникает и тогда, когда умудренность и рафинированность облекаются в якобы наивные, незамысловатые формы» [28, с. 112–114]. Данная концепция также находит свой отклик в творчестве Т.Г. Назаренко. Особенно ярко мотивы Возрождения проявили себя в конце 60-х — начале 80-х годов XX века в таких произведениях, как: «Партизаны пришли», 1975; «Казнь народовольцев», 1969; «Проводы зимы», 1973; «Карнавал», 1979. Показательна творческая работа Т.Г. Назаренко «Цветы. Автопортрет» (1980-е годы), где в композицию встроено изображение картины Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини». В ней заметна интерпретация сюжета, также любимого О.П. Филатчевым. Это яркий пример присутствия символического указания на историзм — картины в собственном произведении как преемственность по отношению к великому наследию культуры.

В декоративном искусстве восьмидесятых годов ярким примером может служить произведение ленинградского художника М.А. Копылкова «Автопортрет», 1983, керамика, роспись (рис. 1). Он создан в 70-х годах XX века в русле исторической реминисценции как концепции, поэтому

художник изобразил себя в двух ипостасях, одна из которых представила автора в костюме XVI века со складчатым воротником «раф». Московский скульптор М.Д. Житкова также отдала дань историзму в композиции «Декоративные аллегории» (1976, дерево). Однако Марта Житкова в конце 60-х годов XX века отдавала предпочтение керамической скульптуре, затем в 70-е годы она увлеклась мотивами примитивов и традициями пермской скульптуры, выполненной из дерева. На протяжении всего творчества ее волновала проблема взаимодействия цвета и формы в произведениях, выполненных в дереве и керамике [18, с. 7–8].



Рис. 1. Копылков М.А. «Автопортрет», шамот, соли, глазури. 1983. Собственность автора

Тема Античности была у художников-семидесятников не менее популярна, нежели эпоха Возрождения. Ее интерпретации в последней трети XX века особенно часто интересовали российских скульпторов и художников монументально-декоративного направления. Этому, безусловно, соответствовало стирание межжанровых границ, взаимопроникновение керамики и скульптуры, когда представители станковых видов увлекались цветом на форме, а принципы Большого станкового искусства стали притягательны для художников декоративного направления.

Мы находим осмысление темы Античности в произведениях, выполненных в стекле. Примером являются произведения Ф.М.-А. Ибрагимова: «Минотавр» (1969); «Торсы» «Ника», «Голова Геракла», 80-е годы XX века (4); Б.В. Федорова: «Архаика» (1980), «Плач Пенелопы» (1987), декоративная форма «Сирена» (1988). Выполненная позднее скульптура В.Я. Шевченко «Торс» (1991, рис. 2) относит нас к более ранним опытам Ф.М.-А. Ибрагимова. К этому направлению также примыкают керамические поиски художника В.А. Цивина. Это прослеживается в его работах «Двуликий Янус» (1978, керамика, роспись), а также в многофигурной композиции «Диалоги» (1981, керамика, роспись), которая является авторским осмыслением темы Парфенона, а точнее — восточного фронтона в исполнении Фидия.

Тема античности и экспериментальных поисков синтеза материалов ощущается в значимой творческой работе Т.М. Соколовой «Амазонка» (1981, керамика, роспись, рис. 3), в которой угадываются портретные черты автора. Нужно отметить новаторский «Античный цикл» (шамот, ангобы, глазури, 1975, рис. 4) скульптора Г.В. Франгуляна [24, с. 31]. В скульптуре малых форм он отказывается от статики в пользу динамической композиции и, согласно магистральным направлениям времени, экспериментирует с материалом. Этот цикл, выполненный в керамике, явно характеризует межжанровое размывание границ монументально-декоративного и станкового видов искусства. Рассуждая об этой проблеме, исследователь И.Н. Карасик пишет: «Современный “ретроспективизм” имеет скорее не столько инструментальный, сколько концептуальный характер» [16, с. 33].



Рис. 2. Шевченко В.Я. «Торс», ЛЭКСФ ХФ СССР, стекло цветное, тиходутая техника. 1990. ВМДИ



Рис. 3. Соколова Т.М. «Амазонка», керамика, роспись. 1981. ГТГ



Рис. 4. Франгулян Г.В. «Античный цикл», шамот, ангобы, глазури. 1975. Собственность автора

Тема евангельских мотивов, близкая по духу к историзму, также была востребована художниками-семидесятниками. Несмотря на отсутствие религиозных направлений в искусстве, своеобразное прочтение художниками 70–90-х годов XX века данной инвенции оставило немало оригинальных произведений искусства. Авторское прочтение современными художниками традиционных библейских сюжетов и религиозных предпочтений в итоге формировало собственную творческую мифологию. Точную характеристику этому направлению определил К.Г. Юнг: «Архетипическое содержание выражает себя, прежде всего посредством метафор», — язык метафоры и был основным направлением диалога художника со зрителем последней трети XX века [27, с. 7].

Переосмысление религиозной темы постепенно приобретало значительное место в творческих поисках ведущих мастеров данного времени. Несмотря на официальный атеизм, в изобразительном искусстве той поры присутствовали различные трансформации этого популярного ветхозаветного сюжета в мировом искусстве — сюжета об «Адаме и Еве». Скорее всего, он был самой безопасной религиозной темой, ибо прикрывался внешней оболочкой сюжета об отношениях мужчины и женщины (Т.Г. Назаренко, «Рок». 1989, «Заколдованный круг», 1989), наравне с темой материнства.



Рис. 5. Курилов А.С. «Вдохновение», хрусталь, выдувание в форму, алмазная грань, шлифовка, полировка, пескоструйная техника, матовая гравировка. Гравировал мастер Дианов К.Д. 1974. Музей хрусталя имени Мальцевых, г. Гусь-Хрустальный

В декоративном искусстве этого периода тема «Адама и Евы» также получила развитие в творчестве художника А.С. Курилова («Вдохновение», 1979, хрусталь; «На острие», 1989, хрусталь, рис. 5), Ф.М.-А. Ибрагимова («Адам и Ева», оптическое стекло, 1995–2000), (3,4), у А.А. Иванова (декоративная форма «Рождение мира. Адам и Ева», стекло, 2000).

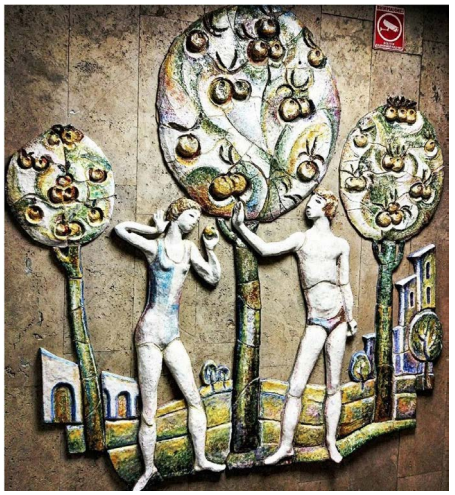


Рис. 6. Пологова А.Г. «Адам и Ева», барельеф для бассейна «Чайка», керамика, роспись. 1979. Москва

Сюжет «Адама и Евы», который при первом рассмотрении трактовался как отношения мужчины и женщины, имел и более сложное определение: метафорические рассуждения художников XX века о «Древе познания», формирующем ось добра и зла. В этом направлении создан монументальный барельеф А.Г. Пологовой «Адам и Ева» для бассейна «Чайка» в Москве

(1979, рис. 6). В этом керамическом произведении акцент отношений сдвинут в сторону «Древа познания», у которого собираются вкушать запретный плод современные Адам и Ева, одетые в купальные костюмы.

Свою космологию разрабатывал в монументальном рельефе «Древо жизни» скульптор А.М. Белашов. В этом произведении трехчастная архитектура средневекового мистериального пространства — Ад-Рай, серединная точка — Грешная земля, трансформировалась в символический рельеф «Древо Жизни» (2) (Палеонтологический музей РАН им. Ю.А. Орлова, Москва, 90-е годы XX века).



Рис. 7. Филатчев О.П. «Валя с сыном», ДСП/левкас, темпера. 1978. Собственность автора

Глубоко метафоричную и оригинальную версию своеобразного «Древа познания» представил В.И. Николаев в монументальном произведении «Дружба народов» (2) на станции «Боровицкая» (керамика, роспись, архитектор Л.Н. Попов, 1986). Своей, более жизнерадостной, портретной трактовкой отмечено произведение А.Г. Пологовой «Древо жизни» (1986, керамика).

Следует также отметить авторские интерпретации на одну из самых популярных тем в искусстве, восходящую своей историей к древним языческим культам (в частности — культ Исиды), — образу Мадонны, которая вполне могла быть скрыта под темой материнства. Обоснование этой темы К.Г. Юнгом вполне объясняет этот феномен: «Мифологические аспекты мотива первообраза материнства есть практически у всех народов» [27, с. 53]. Этот сюжет всегда определяется образно-смысловыми ассоциациями с будущим, с продолжением рода и естественным круговоротом вещей в природе. В них всегда присутствует незримо мощный древний импульс к возрождению всего сущего на земле.

Художников последней трети XX века отличает новаторское решение этой древней инвенции. В полной мере эту мысль наглядно подтверждает талантливая трактовка сюжета материнства А.Г. Пологовой в наполненных философскими смыслами скульптурных композициях: «Хранительница домашнего очага» (дерево, 1983), «Успевайте петь колыбельные песни» (дерево, 1983), «Иди, и след мой сохрани» (дерево, позолота, 1987). Рубленные деревянные формы монументальных «Мадонн»

А.Г. Пологовой, выполненных в 80-е годы XX века с применением золочения, стали ярким примером глубоких пластических поисков и находок в отечественной скульптуре конца XX века. В этом смысле нужно также отметить произведение талантливого московского скульптора Т.М. Соколовой «Материнство» (1979, дерево). В разных интерпретациях эта тема находила выражение в работе О.П. Филатчева «Валя с сыном» (1978, рис. 7), в произведении Т.Г. Назаренко «Цветы в мастерской» (1972, рис. 8), с акцентированным белым холстом и приклеенным к нему небольшим эскизом портрета матери с ребенком. Характерный и символический момент всей композиции — это историзм, обращенный к Северному Возрождению в виде холста с женскими ликами на заднем плане. Вся эта сложная композиция определяла амбивалентность пространства происходящей жизни.



Рис. 8. Назаренко Т.Г. «Цветы в мастерской», холст/масло. 1970-е годы. Собственность автора

В керамике показательны станковые скульптурные композиции М.Д. Житковой «Колонна-фигура Мать» (1979) и ленинградца М.А. Копылкова «Мария» (1981).

В другой сюжетной проблематике выполнены керамические интересные работы художника А.М. Задорина «Себастьян» (1980) и рельефы А.Г. Пологовой «Не боги горшки обжигали» (1983), «Рай моей юности» (1986). Нужно отметить обширный цикл скульптора Д.Ю. Митлянского «Книги Библии», созданный в 1990-2000-е годы. Это было авторское переосмысление религиозных сюжетов, выполненных в керамике, дереве, с применением тканей и металла.

Образ окна как выход в другое пространство волновал мастеров изобразительного искусства на протяжении всей истории. Но в последней трети XX века он получил особое, своеобразное направление, характеризующее время. Интерпретации этого направления были обширны – метаморфозы рамы в различных композиционных решениях, окна и двери как переход между разными реальностями, миром бытия и горним миром, получили значительное место в творческих поисках художников-семидесятников.

Рассуждая о глубоком значении этих понятий, О.М. Фрейденберг отмечает: «Двери-ворота, ограда, стол-высота, полог или завеса — вот основные вещные метафоры примитивного мифа» [25, с. 18]. Они предшествуют бытовым дверям и окнам. Символ окна и его трансформируемые вариации — рама-картина и прочие производные — имеют связь с формированием вертепных действий, мистерий, театральных подмостков и алтарей. Они разделяют реальность, но и являются переходом из одной в другую. Подчеркнутая двойственность, царившая в общественной жизни, определяла любовь к этому сюжету. Искусствовед К.А. Макаров писал: «Характерен (и популярен) мотив с окном и с одиноко стоящей фигурой [20, с. 9]. Это мог быть прозаичный объект — окно, дверной проем, зеркало или наделенная своеобразной символикой рамочная конструкция («Казнь народовольцев» Т.Г. Назаренко, 1972). Вариация «картина в картине», характерная прикосновением к другой реальности, как правило, сакрального толка или исторического, находит место в ряде произведений О.П. Филатчева (5).

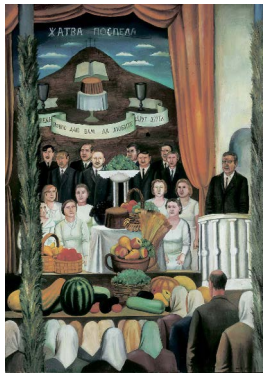


Рис. 9. Назаренко Т.Г. «Праздник урожая», холст/масло. 1980-е годы. Собственность автора

В картине Т.Г. Назаренко «Казнь народовольцев» (1972) образ метафорического окна в другую реальность определяют бревна виселицы. Силуэты людей в темных одеждах в этом очерченном квадрате напоминают нам, что им предстоит скоро покинуть этот бренный мир. Аналогичный принцип построения композиции художник применила в картине «Партизаны пришли», 1975.

Среди других станковых произведений художника данное направление прослеживается в произведениях «Разорванный портрет» (1974), символизируя выход в другое пространство бытия, «Праздник урожая» (1980-е годы, рис. 9), где вертепная рамочная конструкция определяет композицию, и «Мои современники» (1975).

Другое авторское прочтение этого сюжета предлагает зрителю О.В. Булгакова в картине «Молодые художники» (1975). Мотив «окна» как путь в неведомое пространство, эту же роль исполняет зеркало в руке у девушки.

В станковой скульптуре и декоративном искусстве России эта тема была не менее популярна, так как предполагала еще большие пла-

стические поиски и усложнение. Особенно наглядно это направление прозвучало в творчестве московского скульптора А.Н. Бурганова в произведениях: «Памяти А.К. Чекалова», 1976; «Девушка с конем», 1980; «Профиль», 1982, «Любовь убегает», 1994; «Благовещенье», 1984 (5).



Рис. 10. Булгакова О.В. «Представление», холст/масло. 1977. ГТГ

В керамике рамочный принцип, или картина в картине, нашел выражение в известной работе М.А. Копылкова «Розовое платье и осеннее пальто», 1976 года. В металлической конструкции, которая трактуется как окно в другое пространство, висят два разнохарактерных одеяния, символизирующие разные времена года. Автор ведет диалог со зрителем о философском осмыслении текущего времени. Можно отметить керамический пласт А.Г. Пологовой «Окно», 1980. Художник Л.А. Сошинская часто использовала этот мотив как выход в другую реальность. Это отразилось в барельефах «Окна», монументальной архитектурной композиции в холлах гостиницы в Пущино (1975, академгородок Пущино-на-Оке) (2). Также интересен керамический пласт «Выход» (Л.А. Сошинская, 1980-е) — философское произведение, изображающее открытую «дверь — врата», за которыми высится голубое небо, но у порога стоит Ангел, предваряющий выход.

В стекле эта тема нашла отражение в работах В.Я. Шевченко «Врата» (1990, цветное стекло, моллирование), А.С. Курилова «Вид из окна» (цветной хрусталь, 2002) (3; 4).

Темы карнавализации, гротеска и примитива нашли широкое отражение в творчестве художников последней трети XX века. Идея театрализации в обществе была свойственна всему историческому срезу этого времени как одна из принципиальных основ синтетических поисков в искусстве данного периода. В станковых видах многие отечественные художники также нередко обращались к этим сюжетам. Часто эти направления сопровождали библейское осмысление тем, согласно философской мысли М.М. Бахтина о карнавализации сознания, древних архетипических установках круговорота вещей в природе и всеобщей победе жизни над смертью: «Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [2, с. 12]. В образцах примитива и переработанных формах фольклора всегда заложена существующая культурная память народа, память мифов и эпосов. Благодаря этому, она проявляла себя в творчестве художников и их авторской манере, при этом являясь логическим продолжением и развитием древних первооснов. В станковом искусстве это направление ярко отразила художник О.В. Булгакова в картинах: «Представление» (1977, рис. 10), «Фокусник и клоун» (1977) и «Фигляры» (1979); еще более она присутствует в работах Н.И. Нестеровой, «Карусель» (1975); Т.Г. Назаренко: «Портрет цирковой актрисы» (1970), «Новогоднее гулянье» (1973), «Праздник в Тарусе» (1970-е), «Площадь в Каргополе» (1970-е). Творческая концепция примитивов явно отразилась в работах Е.А. Струлева, а также талантливого живописца К.В. Нечитайло.

В пластических видах искусства прежде всего следует отметить работу А.Г. Пологовой «Керамика и керамисты» (1973). Это направление ранее получило развитие в оформлении Ташкентского республиканского театра кукол (1968) и в серии «Сельский мотив» (1990-е) скульптора Т.М. Соколовой.



Рис. 11. Задорин А.Е. «Кукольный театр», исполн. Дом творчества «Дзинтари», шамот, соли, глазури. 1974. Коллекция Е. Омининой

Исследователь искусства А.А. Каменский пишет: «Прямая зависимость развития метафорического строя в нашей живописи и то увлечение стилевыми приемами народного искусства (в частности, «примитивом») — связь с эстетическими основами народного художественного мировосприятия» [11, с. 15]. Характерный пример — картина Н.И. Нестеровой «Ловля бабочек» (1981, ГТГ). В ее творчестве, построенном на ассоциативной образности, ближе к концу XX века была активно выражена тенденция к переосмыслению библейских мотивов и различных мифологем, развитию «неопримитивистского» направления.

Кроме этого, в искусстве «семидесятников» активно использовалась вертепная тема: «Вместе с маской вошла и сценическая декорация» [20, с. 11]. Это активно выразилось в керамике, преобладали двух-трехчастные конструкции, имитирующие сценическое пространство, на котором разыгрывались всевозможные действа.

Таковы композиции А.Е. Задорина «Кукольный театр» (1974, керамика, роспись, рис. 11), И.П. Афанасьевой «Город» (1970-е, керамика, роспись), Л.А. Сошинской «Музыкант» (1974, керамика, роспись).

В этом направлении следует отметить керамические работы художника Л.А. Сошинской (2), которые отличались своим особым театрализованным творчеством. Исследователь Л.Г. Крамаренко отмечает: «“Игра” художницы подобна той арлекинаде, когда в шутейной форме выступает серьезное, печальное, иногда трагичное содержание… Под смешной маской проглядывает мучительное раздумье…» [17, с. 37]. Также в керамике скульптор М.Д. Житкова выполнила значительную композицию «Торжественная колонна» (1987), входившую в серию «Театр».

Тема карнавала и гротеска также сопровождала творчество московского скульптора Д.Ю. Митлянского. Она также явно выражена в серии работ «Книги Библии», о которой авторы писали ранее. Скульптора волновали уникальные возможности соединения цвета, формы и пространства, а тема карнавала и гротеска как нельзя лучше подходила для решения этих задач. Особенно хочется отметить серию «Цирк», конец 60-х — начало 70-х годов XX века, металл, керамика; «Показ мод» (1982–1984, дерево). В более поздней серии «Моя сладкая Европа» особенно выразительны скульптуры: «Италия. Венеция» (1993, дерево, роспись), «Испания» (1993, керамика, дерево, металл, роспись).

Искусствовед К.А. Макаров пишет: «Такие продукты взаимодействия станкового, декоративного и декорационного искусства также нельзя оценить однозначно, как и всю тенденцию карнавализации изобразительного искусства» [20, с. 11]. Примером являются великие мистерии средневековья, когда символ мироздания был встроен в архитектонику сцены и «священный сюжет делается общечеловеческим и делается символом жизненной ступени, через которую мы все прошли» [2, с. 101]. Авторская интерпретация мистерий также характерна для творчества скульптора А.Н. Бурганова (5), глубоко символичного по своей сути, который выстраивает свои грандиозные мистерии и в рамках одного произведения. Он формирует свое театрализованное пространство на своих выставочных проектах, в своем доме-музее, в мастерской. В более камерном масштабе свои авторские мистерии также активно выстраивает в своих, наполненных гротеском и символами, работах художник Л.А. Сошинская.

На основе всего сказанного выше, авторы исследования стремились показать все многообразие, синкретичность и плодотворность

весьма интересного и творчески насыщенного периода развития отечественного искусства последней трети XX века. Основным магистральным направлением, наряду с главенствующим экспериментом в творчестве, был язык метафоры и ассоциативной образности. Активное размывание межжанровых границ, взаимное обогащение станковых и монументально-декоративных видов, безусловно, способствовали этому многообразию и появлению интересных композиционных решений. Двойственность, присутствовавшая в обществе, определяла наличие реминисценций и историзмов, которые способствовали более сложному формированию визуального ряда. Однако самым интересным и плодотворным итогом развития нашего искусства, несмотря на официальный атеизм, стало то, что творчество лучших художников последней трети XX века было наполнено уникальными смысловыми, пластическими и цветовыми трансформациями. Произошло глубокое переосмысление самых различных тем в искусстве, древних первообразов и архетипов, которые нашли свое убедительное отражение не только в станковых, но и в декоративных видах. Ассоциативно-образный язык творчества, главенствующий в этот период, был проводником характерной метафоричности и символической наполненности произведений, определяя совершенно отличный и не имеющий аналогов в мире этап развития культуры нашей страны.

Примечания:

1. Тема амбивалентности в должной мере раскрыта М.М. Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». — 2-е издание — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.

2. Авторы подробно касались пластических творческих экспериментов в керамике художников А.М. Белашова, И.В. Николаева, Л.А. Сошинской в статьях:

Серова А.В., Малолетков В.А. Новации московской архитектурной керамики мастеров строгановской школы 70–90 годов XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3/1. — С. 362–376;

Серова А.В., Малолетков В.А. Синтез искусств в московской монументальной керамики последней трети XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 2/1. — С. 333–354;

Серова А.В., Малолетков В.А. Новации московской архитектурной керамики мастеров строгановской школы 70–90 годов XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3/1. — С. 362–376.

3. Тематика развития стекла в искусстве рассматривалась в изданиях: *Ибрагимов Ф. М.-А*. Авторское стекло России. — М., 2016. — 360 с.; *Казакова Л.В.* Новый взгляд. Стекло и керамика конца XX — начала XXI века. — М.: [б. и.], 2022. — 131 с.; Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — М.: Пинакотека, — 2007. — 272 с.; Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве. — М., 2017. — 132 с.

4. Авторы подробно рассматривали новации в творчестве художников стекла Ф.М.-А. Ибрагимова и А.С. Курилова в статье: *Серова А.В., Малолетков В.А.* Диалектика развития декоративного искусства в системе изобразительной культуры России последней трети XX века (на примере творчества выдающихся мастеров Строгановской школы) // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 4/1. — С. 130–147.

5. Принципы творчества художников О.П. Филатчева, А.Н. Бурганова, а также основные направления в развитии отечественного искусства периода последней трети XX века, авторы рассматривали в статье: Серова А.В., Малолетков В.А. Традиции и поиск. Гуманистические тенденции развития искусства 1970–1990-х годов в контексте творчества ведущих мастеров Строгановской школы // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 3/1. — С. 372–387.

6. Резонансная статья К.А. Макарова: «В поисках целостности» (Творчество. 1976. № 8. С. 9–12), вызвавшая бурную полемику, длившуюся не один год («Творчество». 1976. № 8, 10, 12; 1977. № 1, 3, 8, 10), где он употребил термин «Классицисты», назвав основоположником направления Д.Д. Жилинского.

Список литературы:

1. *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности // Вопросы литературы. — 1970. — № 3. — С. 113–143 [Электронный ресурс]. — URL:https://voplit.ru/article/analiticheskaya-psihologiya-k-g-yunga-i-zakonomernosti/ (дата обращения: 14.02.2026).

2. *Бахтин М.М.* «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». — 2-е издание — Москва: Художественная литература, 1990. — 543 с.

3. *Воронов Н.В.* Стиль детских грез // Декоративное искусство СССР. — 1981. — № 1 (278). — С. 24 — 26.

4. *Воронов Н.В.* Некоторые вопросы монументального искусства. — «Искусство». — 1962. — №1. — С. 18 — 22.

5. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. — Москва: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. — 640 с.

6. *Ибрагимов Ф.М.-А.* Авторское стекло России. — М., 2016. — 360 с.

7. *Казакова Л.В.* Новый взгляд. Стекло и керамика конца XX – начала XXI века. — Москва, 2022. — 131 с.

8. *Казакова Л.В.* Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — Москва: Пинакотека, 2007. — 272 с.

9. *Казакова Л.В.* Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве. — Москва, 2017. — 132 с.

10. *Каменский А.А.* О смысле художественной традиции//Советские искусствознание' 82. Сборник статей. — вып. 1. — Москва: Советский художник. — 1983. — С. 202–243.

11. *Каменский А.А.* Реальность метафоры // Творчество. — 1969. — № 8. — С. 13–15.

12. *Кантор А.М.* Живописец и картина // Советская живопись'78. Сборник статей. — М.: Советский художник. — 1980. — С. 92–102.

13. *Кантор А.М.* 1979-е годы как этап истории искусства // Советское искусствознание'79. Сборник статей. — М.: Советский художник. — 1980. — С. 43–59.

14. *Кантор А.М.* Советская живопись на рубеже 70-х и 80-х годов // Советское искусствознание'82. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1983. — С. 3–31.

15. *Кантор К.М.* Ренессанс и мы // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 1 (362). — С. 29–31.

16. *Карасик И.Н.* К проблеме историзма художественного сознания 1970-х годов (на материале советской художественной критики) // Советское искусствознание'81. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 24–50.

17. *Крамаренко Л.Г.* Людмила Сошинская // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 5 (378). — С. 36–38.

18. *Лебедев В.А.* Утверждая ценности бытия // Творчество. — 1976. — № 9. — С. 7–9.

19. *Манин В.С.* О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х–начала 70-х годов // Советское искусствознание'79. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1980. — С. 5 — 57.

20. *Макаров К.А.* В поисках целостности // Творчество. — 1976. — № 8. — С. 9–12.

21. *Морозов А.И.* В поисках нового содержания // Творчество. —1976. — № 10. — С. 2–3.

22. *Некрасова М.А.* О целостности и критериях ценностей // Творчество. — 1977. — № 9. — С. 16–18.

23. *Орлов С.И.* Ракурсы. — Москва: Памятники исторической мысли, 2009. — 175 с.

24. *Светлов И.Е.* «Античный цикл Георгия Франгуляна» // «Декоративное искусство». — 1981. — № 9. — С. 3–34.

25. *Фрейденберг О.М.* Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. — 1976. — № 12 (229). — С. 16–22.

26. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. — Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

27. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. — Москва–Киев: ЗАО «Совершенство» «Port-Royal», 1997. — 384 с.

28. *Якимович А.К.* Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия // Советская живопись'78. Сборник статей. — Москва: Советский художник. — 1980. — С. 109–123.

29. *Якимович А.К.* Советское изобразительное искусство 1970-х — начала 1980-х годов // Советское искусствознание'19. Сборник статей. — Москва: Советский художник. — 1985. — С. 29–64.

П.О. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

Т.А. СКОРУПСКАЯ

Студент 4 курса бакалавриата направления «Теория и история искусств» кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: tskoruu@mail.ru

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, assistant professor department «Theory and History of Decorative Art and Design» of the Stroganov University (RGHPU)
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

T.A. SKORUPSKAIA

4th-year undergraduate bachelor student majoring in «Theory and History of Art» in the department «Theory and History of Decorative Art and Design» of the Stroganov University (RGHPU)
e-mail: tskoruu@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_83_93

ДОХОДНЫЙ ДОМ ПАНОВА В Г. УХАНЬ

THE PANOV'S TENEMENT HOUSE IN WUHAN, CHINA

Данное исследование посвящено анализу особенностей развития архитектуры эклектики в Китае на примере доходного дома русского купца Я.К. Панова. Рассматривается исторический контекст формирования иностранных концессий, благодаря которым в Китае появились здания с европейскими чертами. В процессе анализа памятника европейской эклектики изучены как и более ранние здания, находящиеся в Европе, так и другие примеры колониальной архитектуры. В исследовании также за-

тронута тема межкультурного взаимодействия с помощью архитектуры и его влияние на архитектурное наследие Китая.

This study is devoted to analyzing the features of the development of eclectic architecture in China, using the apartment building of the Russian merchant Y.K. Panov as an example. It examines the historical context of the formation of foreign concessions, which led to the emergence of buildings with European characteristics in China. in analyzing this monument of European eclectic architecture, both earlier European buildings and other examples of colonial architecture have been considered. the research also addresses the theme of intercultural interaction through architecture and its impact on China's architectural heritage.

Ключевые слова: эклектика, архитектура, Ухань, доходный дом, русская концессия
Keywords: eclecticism, architecture, Wuhan, apartment building, Russian concession

Европейская архитектурная традиция оставила свой след и в Китае конца XIX — начала XX века. Известно об образовании иностранных концессий в некоторых торговых городах, таких как Ханькоу и Шанхай, также известно о множестве архитекторов, приезжавших работать в Китай. Здесь, в особенности в городах с развитым международным сообществом, таких как Тяньцзинь и Гонконг, они реализовали свои проекты. Несмотря на то, что многие из этих зданий сохранились до сих пор, далеко не все они изучены, а если изучены, то в их истории содержатся пробелы. В то время как существуют подробные сочинения о традиционной китайской архитектуре, к примеру, авторства Ляна Сычэна (1), известного историка китайской архитектуры, о вкладе европейских архитекторов в китайский ландшафт написано не так много, однако эта тема не перестает интересовать ученых. В частности, о влиянии русской общины на городской ландшафт в своих статьях упоминают исследователи В.Г. Шаронова, Чень Кайке, А.А. Хисамутдинов. Из иностранных исследователей стоит выделить бельгийского доктора археологии и истории искусств Томаса Кууманса, который в своем изучении иностранных архитектурных фирм, работающих в Китае, подчеркнул важность данного вопроса.

Данная тема была затронута и китайскими исследователями, в частности — в сборнике комитета культурного туризма города Ухань 2024 года была собрана информация об архитектурном наследии, оставленном городу иностранными концессиями. Для того, чтобы в полной мере оценить его характер, необходимо обратиться к конкретным примерам.

Китайский город Ухань в XIX веке был крупным торговым центром. Удачное географическое расположение на реке Янцзы, на пересечении водных, транспортных путей из разных областей страны, обеспечивало городу процветание еще во времена Древнего Китая (2). Особый статус города появился после поражения Китая во Второй Опиумной Войне 1858 года (3). В результате подписания Тяньцзинского мирного договора Ханькоу был открыт как порт для иностранцев. Спустя некоторое время, а именно в марте 1861 года на берегу реки Янцзы образовались торговые концессии: Британская, Русская (4), Французская, Немецкая, Японская. В этом городе сконцентрировались иностранные предприниматели и приезжавшие в Китай по рабочим делам и владельцы иностранных компаний.

Появление районов, заселенных иностранцами, способствовало изменению архитектурной среды. Город в XIX веке активно застраивался, в том числе облик части зданий отражал модные европейские стили. В Ханькоу приезжали иностранные архитекторы, однако нередко рачительные предприниматели нанимали местных архитекторов для проектирования зданий в знакомых им стилях. Коренное китайское население поначалу не принимало таких изменений, и только со временем здания в стиле европейской эклектики стали восприниматься как неотъемлемая часть городского пространства.

Главным товаром на торговом рынке Ханькоу был чай, его отправляли в другие страны, в том числе и в Российскую Империю. В 1869 году в качестве торговцев чаем в Ханькоу приехали члены семьи русского купца Панова из г. Кяхты (5). Особо примечательны два брата Иван Кириллович и Яков Кириллович Пановы. Именно Яков Панов закрепился на чайном рынке Ханькоу, благодаря знанию китайского языка и умению продать себя, — в частности, есть свидетельства о том, что Яков Панов заявлял о себе как о прямом родственнике российского императора, что, конечно же, вряд ли является правдой (6). До сих пор по Ханькоу, уже району города Ухань, ходят легенды о неком русском князе, построившим чудный дом на свои средства. Яков Панов стал управляющим на фабри-

ке «Фу-Чан», производящей прессованный чай. Эта фабрика также стала местной достопримечательностью. Панов первый среди других иностранных чайных торговцев стал использовать на своем производстве паровые машины для прессовки чайных кирпичей. Его фабрику можно было увидеть издалека: из фабричных труб валил дым, застилая собой кровли соседних зданий (7). Брат Якова, Иван, тоже продвигался по карьерной лестнице. Заслужив уважение в местной среде, И.К. Панов стал членом общественного совета концессии в 1913 году (8). Исходя из этих данных, можно заявить о том, что русские предприниматели владели успешными предприятиями и были уважаемы, по крайней мере, на территории русской концессии в китайском городе Ханькоу. Благоприятные условия способствовали и вложению в местную среду.



Рис. 1. Здание фирмы «Хэммингс и Берклей». Источник: wikimedia.org

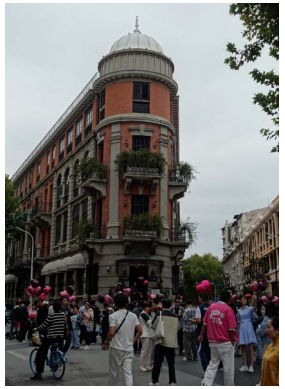


Рис. 2. Дом Панова. Ухань. Фото автора

В 1901 году Я.К. Панов на свои средства покупает небольшой участок земли в городе под строительство. Проект он заказал местному архитектору Р.М. Хеммингсу, выпускнику Британского королевского архитектурного института в Лондоне. Фирма «Хеммингс и Берклей» имела добросовестную репутацию в деловых кругах, неоднократно создавала проекты по заказу британской и русской концессий в Ханькоу и других городах Китая, производила экспертизу архитектурных и инженерных проектов (9). Собственный офис компании,



Рис. 3. Бывшая резиденция Панова и консульство США, Ухань. Фото автора

построенный в 1920–1921 году (рис. 1), демонстрирует узнаваемый архитектурный почерк фирмы — классические, простые и изысканные формы, которые намекают на европейские традиции, но в то же время кажутся весьма современными. Респектабельный неоклассический архитектурный язык проектов «Хеммингс и Берклей» узнается и в доходном доме Панова, который был построен в 1908–1910 годах (рис. 2). Кроме этого, для того же заказчика спроектирован и построен собственный дом-резиденция купца (рис. 3), на данный момент в здании располагается посольство США.

По форме плана (рис. 4), здание доходного дома ближе к треугольнику, поскольку расположено на угловом участке у перекрестка. Основной материал фасада — красный кирпич, дополняется он поэтажной ордерной разбивкой из серого камня. Ордерные детали четко выверены по пропорциям и выполнены в невысоком рельефе, как накладная структура. В данное время здание является доминантой на пересечении улиц, эта роль подчеркивается завершением парадного фасада в виде башни с куполом, однако архивные фотографии показывают, что изначально его не было (рис. 5). Завершение в виде купола присутствовало, но оно не находилось на возвышении. Это доказывает то, что пропорции здания изначально были другими, более вытянутыми.

Принцип наложения ордерных элементов как декоративных позволяет говорить об эклектичном подходе в архитектурном



Рис. 4. План дома Панова. Комитет культурного туризма города Ухань. Золотой берег реки. Карта исторического района Ханькоу. Издательство Уханьского университета, 2024. С. 70



Рис. 5. Почтовая карточка с фотографией дома Панова. Ок. 1947. Источник: https://www.sohu.com/a/431111748_120538322

решении фасада данной постройки. Истинная конструктивная система построения здания остается скрытой за условной неоклассической программой фасада. Ее можно подробнее изучить при рассмотрении плана — здание имеет две части, большую и маленькую, у обоих есть внутренние дворы. Внутренние дворы в данном случае могут выступать как использование принципов традиционной китайской архитектуры. Издревле в основе китайских жилищ присутствовала схема «сыхэюаня», замкнутого двора (10). В данном случае замкнутые дворы не совсем отвечают традиционным требованиям, так как сыхэюани должны быть четырехсторонние, но само наличие дворов говорит о том, что британские архитекторы уделили внимание к архитектурной традиции местности, на которой они реализовывали свои проекты. В то время как декор и материал были выбраны с учетом эклектики и неоклассицизма, сама структура здания больше отсылает к китайской традиции. Наличие двух дворов также может быть обосновано погодными условиями региона с теплым климатом, в котором внутренний двор необходим для сбора дождевой воды.



Рис. 6. Дом Панова. Ухань. Фото автора



Рис. 7. Дом Панова. Ухань. Фото автора

Отдельные архитектурные элементы, такие как балконы, пилястры на втором из трех сегментов деления фасада, разнообразное оформление окон в виде чередования полукруглого завершения и плоского (рис. 6), создают впечатление некоторой какофонии в сочетании разновременных по стилю решений. Набор декоративных элементов является перечислением цитат европейской архитектуры, отсылающих к эпохе классицизма. В здании четыре этажа, уровень цоколя выделен рустом (рис. 7)

Несмотря на обилие деталей, архитекторы использовали градацию элементов, плотность их и объем, постепенно уменьшаются по мере

движения вверх. Этот прием позволяет создать уравновешенную композицию, удерживая самые массивные части ближе к земле, убирая «тяжесть» с верхних ярусов. Применение контрастного сочетания красного кирпича с камнем на фасаде продолжает традиционный прием английского барокко из творчества архитектора XVII века К. Рена (дворец Хемптон Корт, 1733, Лондон), заметно влияние строгого классицизма Голландии XVII века (дворец Маурицхейс, 1815, Гаага, арх. Якоб Ван Кампен и Питер Пост, дворец Хэт Лоо, 1680-е, Апелдорн, арх. Якоб Роман и др.).



Рис. 8. Здание Укан, Шанхай, 1924 год постройки. Фото автора

В то же время такое сочетание материалов можно считать достаточно характерной чертой колониальных построек в неоклассическом стиле, в частности, к таким принадлежат проекты американского архитектора Ч. Булфинча, в так называемом «федеральном стиле» для Бостона и Вашингтона, проекты в Индии и Австралии. Похожий памятник находится в Канаде — это здание Гудерхэм, возведенное в 1892 году в Торонто. Офисное здание было построено по проекту архитектора Дэвида Робертса младшего для компании Джорджа Гудерхэма по производству алкогольных напитков (11). Помимо этого, доходный дом Панова можно сравнить с доходным домом Каукадденс в Глазго, построенном около 1910 года, автором проекта выступает архитектор Нил Кэмпбелл Дафф. Эти примеры объединяют такие элементы, как выступающие башни и активное использование красного кирпича. Можно предположить, что проект дома Панова следует принципам колониальной архитектуры, которая, в свою очередь, использовала принципы эклектизма и следовала традициям прошлых веков. Этим принципам следовал и венгерско-словацкий архитектор Ласло Худьец, ставший одним из известнейших в Шанхае. Его работы выполнены в стиле Ар деко, однако в своих ранних проектах он также использовал цитаты, характерные для эклектики. Примечательно здание Укан, построенное в Шанхае по его проекту в 1924 году (рис. 8). Спустя сто лет это здание не утратило своей популярности, и его также сравнивают с домом Панова. У этих двух зданий есть схожие черты, такие как материал, цвет, даже форма с планом в виде треугольника с одним закругленным углом и двумя внутренними двора-

ми. Вполне возможно, что Ласло Худьец мог быть знаком с домом Панова и взял его образ в основу своего проекта. Худьец был военнопленным в России в период Первой мировой войны. Во время пересылки в Сибирь ему удалось бежать в Китай. Можно предположить, что его путь в Шанхай лежал через Ухань. Данная история может быть доказательством того, что дом Панова мог служить образцом известным архитекторам.

Дом Панова был построен в качестве доходного дома для содержания растущего по своему количеству населения русской концессии в Ханькоу. Данное архитектурное произведение демонстрирует благосостояние русских купцов в Китае и их статус. В начале XX века в Москве и Санкт-Петербурге наблюдается активное строительство доходных домов в неоклассическом стиле (12).

Это объясняется, в первую очередь, индустриализацией и перемещением людей в города. В условиях ограниченного количества земли на территории русской концессии возведение доходного дома для сдачи квартир более чем обосновано. В то время как для иностранных жителей такие здания могли казаться знакомыми и привлекательными, китайская часть населения не принимала их. Этому способствовало несколько политических и исторических факторов: общий моральный упадок после проигрыша во Второй Опиумной Войне и экономическая ситуация в Ханькоу после открытия его как интернационального порта. В то время как европейские предприниматели развивали свой бизнес и успешно переправляли товар за границу, средства коренного населения не пополнялись. Вскоре эти факторы привели к волне восстаний, свержению императорской власти и основанию национального движения, которое начнет революцию и приведет к образованию Китайской Народной Республики (КНР, 1912–1949). Архитектура в том числе выступала как рычаг влияния на местное население, но, несмотря на все негативные впечатления, оставленные ей, современное китайское население принимает ее. Каждый памятник в европейском стиле становится национальным достоянием и находится под защитой государства, за его состоянием следят и проводят реставрации, как было доказано ранее. Европейская эклектика стала частью истории Китая.

Примечания:

1. Лян Сычэн (1901–1972). Китайский историк и теоретик архитектуры. Окончил колледж Цинхуа в Пекине, обучался в Пенсильванском и Гарвардском университетах. Участвовал в реставрации Запретного города в Пекине, составлении планов развития Пекина. Произведение «История архитектуры Китая» является одним из лучших произведений, содержащих информацию о традиционной архитектуре Китая.

2. История города Ухань, столицы провинции Хубэй в Китае насчитывает несколько тысяч лет. На территории провинции были захоронения древней культуры Чу (XI–III вв. до н. э.). В эпоху Сун (960–1279) на месте современного города был основан портовый город Ханькоу. Ко времени правления династии Мин (1368–1644) стал одним из самых богатых городов страны. Во время правления императора Ченьхуа (1465–1487) на территории современного города были уже три крупные поселения — Учан, Ханьян и Ханькоу. — Интернет-источник. Encyclopaedia Britannica. — URL: https://www.britannica.com/place/Hankou (дата обращения: 30.11.2025).

3. *Меликсетов А.В.* История Китая. — Москва: Издательство московского университета «Высшая школа», 2002. — С. 323.

4. Официально русская концессия была образована в 1896 г., однако русские купцы приезжали в город и раньше. Положение о русской концессии в Ханькоу издано 21 мая 1896 г. — URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/XVII/1680-1700/Russ_kit_otn_1689_1916/21-40/25.htm (дата обращения: 17.12.2025).

5. *Шаронова В.Г.* Православная община в Ханькоу (1860–1910) // Вестник Исторического общества Санкт-Петербургской Духовной Академии. — 2020. — № 2 (5). — С. 154.

6. Комитет культурного туризма города Ухань. Золотой берег реки. Карта исторического района Ханькоу. — Ухань: Издательство Уханьского университета, 2024.— С. 72.

7. Комитет культурного туризма города Ухань. Золотой берег реки. Карта исторического района Ханькоу. — Ухань: Издательство Уханьского университета, 2024.— С. 77.

8. *Шаронова В.Г., Кафке Ч.* Русская концессия в Ханькоу // Русское зарубежье. — 2017. — № 6. — С. 158.

9. Известно, что в конце XIX века в Китае присутствовало некоторое количество иностранных архитектурных бюро. К примеру, существовала Дальневосточная Компания по Кредитованию Земельных Участков, в том числе специализировавшаяся на финансировании инфраструктуры, современных технологий, возведении и обслуживании зданий. На финансы этой компании в конце 1920–1930-е годы были возведены в том числе и жилые здания: здание Бельфран в Тяньцзине, которое своей формой и цветовым решением напоминает дом Па-

нова, Муниципальное здание Французской концессии в Тяньцзине. Существовали ответвления ДККЗУ, в том числе и такие, где архитекторы работали на других заказчиков. Иногда заказчиками выступала и китайская сторона, которой было необходимо построить муниципальные здания. К примеру, проект коммерческого банка Йен Йе в Ханькоу был заказан архитекторам Хемингсу и Берклей, а построен на средства ДККЗУ, то есть работа архитекторов фирмы «Хеммингс и Берклей» распространялась не только на их собственную компанию, но также заключались сделки и с другими иностранными компаниями.

10. *Шевченко М.Ю.* Феномен подобия структуры в традиционной архитектуре Китая // Academia. Архитектура и строительство. — 2021. — № 4. — С. 39.

11. Gooderham Flatiron Building 1892. — URL: https://www.lostrivers.ca/points/gooderhamb.htm (дата обращения: 17.12.2025).

12. *Большеротов А.Л., Большеротова Л.В.* Доходные жилые дома // Жилищное строительство. — 2012. — № 7. — С. 56.

Список литературы:

1. *Большеротов А.Л., Большеротова Л.В.* Доходные жилые дома // Жилищное строительство. — 2012. — № 7. — 55–60 с.

2. *Дацышен В.Г.* Чайная торговля в истории русско-китайских отношений (1861–1917) // Современная научная мысль. — 2018. — № 4. 37–8 с.

3. *Кравцова М.Е. Титаренко М.Л.* Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 томах / Институт Дальнего Востока. — Москва: Восточная литература, 2006. — Т. 6 (дополнительный). 2010. — С. 842–845.

4. *Меликсетов А.В.* История Китая. — Москва: Издательство московского университета «Высшая школа», 2002. — 752 с.

5. *Хисамутдинов А.А., Мингью Г.* Русская община в Ханькоу (вторая половина XIX – начало XX века) // Вестник БГУ. — 2024. — № 1.— 99–107 с.

6. *Хао Ч.* 意笔神的中国水墨人物画的风格与之趣 — 2 том. / Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2024. — 115 с.

7. *Шаронова В.Г.* Православная община в Ханькоу (1860–1910). Вестник Исторического общества Санкт-Петербургской Духовной Академии. — 2020. — № 2 (5). — 151–167 с.

8. *Шаронова В.Г., Кайке Ч.* Русская концессия в Ханькоу. Русское зарубежье. — 2017. — № 6. — 153–159 с.

9. *Шевченко М.Ю.* Феномен подобия структуры в традиционной архитектуре Китая. Academia. Архитектура и строительство. — 2021. — № 4. — 39–47 с.

10. Комитет культурного туризма города Ухань. Золотой берег реки. Карта исторического района Ханькоу. — Ухань: Издательство Уханьского университета, 2024. — 296

11. Интернет-источник. Encyclopaedia Britannica. — URL: https://www.britannica.com/place/Hankou (дата обращения: 30.11.2025).

12. Интернет-источник. Государственный информационный сайт КНР. — URL: https://english.wuhan.gov.cn/overview4of4wuhan/history/202110/t20211026_1819199.shtml (дата обращения: 30.11.2025).

13. Интернет-источник. Сайт провинции Хубэй. — URL: https://en.hubei.gov.cn/photo_gallery/architecture/201608/t20160802_874490.shtml (дата обращения: 30.11.2025).

14. Интернет-источник. Официальный сайт г. Ухань. — URL: https://dfz.wuhan.gov.cn/lsmc/shgc/202001/t20200114_803621.shtml (дата обращения: 30.11.2025).

Д.Н. АНДРЕЕВ
Доцент кафедры монументально-декоративной скульптуры, СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: dimaandreyv@mail.ru

D.N. ANDREEV
Assistant Professor of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
e-mail: dimaandreyv@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_94_105

ПАМЯТНИК «СТУДЕНТАМ И ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ ЛЭТИ, ПОГИБШИМ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ» КАК ПРИМЕР СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ О ВОЙНЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ СООБЩЕСТВАХ

MONUMENT “TO LETI STUDENTS AND TEACHERS WHO DIED DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR” AS AN EXAMPLE OF PRESERVING THE MEMORY OF THE WAR IN PROFESSIONAL COMMUNITIES

Памятник «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина), погибшим в годы Великой Отечественной войны» рассматривается в статье как пример произведения, созданного для сохранения корпоративной (цеховой) памяти о Великой Отечественной войне в контексте нескольких десятков памятников, посвященных этой теме, установленных на территории высших учебных заведений и заводов Ленинграда в 1960–1980-е гг. Сопоставление этой скульптуры с произведениями как советского искусства 1950-х гг., так и с работой последних лет Российской Империи позволили выявить тенденции в монументальной скульптуре Ленинграда 1980-х гг.

The monument “To students and teachers of the Leningrad Electrotechnical Institute named after V.I. Ulyanov (Lenin) who died during the Great Patriotic War” is considered in the article as an example of a work created to preserve the corporate (guild) memory of the Great Patriotic War in the context of several dozen monuments dedicated to this topic, which were erected on the grounds of higher educational institutions and factories in Leningrad in the 1960–1980s. the comparison of this sculpture with works of art from both the Soviet era of the 1950s and the work of the final years of the Russian Empire revealed trends in the monumental sculpture of Leningrad in the 1980s.

Ключевые слова: монумент, память о войне, монументальная скульптура, скульптор А.Г. Дёма, ЛЭТИ.
Keywords: monument, memory of the war, monumental sculpture, sculptor A.G. Dyoma, LETI.

В культуре России последних лет сохранению памяти о Великой Отечественной войне уделяется большое внимание. Многие участники акции «Бессмертный полк» стремятся подчеркнуть свою сопричастность этому трагическому событию в судьбе страны через историю своей семьи, выходя с портретами дедов и отцов — участников войны. Сотрудник образовательного учреждения или производства, вспоминая на памятных мероприятиях работников своей организации, ушедших на войну, или специалист какой-либо профессии, осознавая, какой вклад в Победу внесли его коллеги в 1941–1945 гг., ощущает значимость своего профессионального сообщества и связь с Великой Отечественной войной. Еще в конце 1960-х —начале 1970-х годов появилась потребность не просто воплотить в монументе, посвященном войне, собирательный образ воина, а более детально показать представителей разных родов войск, не просто создать обобщенный образ работника тыла, а показать представителей разных рабочих профессий. Часто это достигалось путем изображения характерных для определенной профессии костюмов и различных атрибутов в руках изображаемых героев, как мы это видим в памятнике «Героическим защитникам Ленинграда» на площади Победы (скульптор М.К. Аникушин, архитекторы С.Б. Сперанский и В.А. Каменский, 1975 г.). В приведенном примере каждый из представителей различных гражданских и военных специальностей был изображен в виде отдельной скульптурной фигуры или группы в рамках общего монумента, и ветеран войны, относящийся к одной из представленных профессий, может почувствовать, что и его участие в обороне Ленинграда не забыто. Уже с

1960-х гг. начал удовлетворяться запрос коллективов многих организаций на создание своего места памяти, и стали появляться памятные знаки и скульптурные композиции во дворах и на прилегающих территориях этих учреждений. Полный список таких памятников, установленных на территории Санкт-Петербурга, приводится в иллюстрированной энциклопедии О.А. Кривдиной и Б.Б. Тычинина «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703–2007» [7, с. 463].

Проследим основные тенденции в монументальной скульптуре Ленинграда, отразившиеся в этих монументах. Использование массивные кубических объемов, в пределах которых развиваются рельефные скульптурные композиции, характерно для памятников конца 1960-х гг. и первой половины 1970-х гг. Три стоящие фигуры молодых солдат вписаны в горизонтальную каменную плиту в памятнике «Политехникам, погибшим в годы великой Отечественной войны» (скульпторы А.М. Арьев, С.Ф. Корытина, В.П. Петин, архитектор О.Н. Башинский, 1967) [7, с. 515]. Для рельефной композиции памятника «Героям горного института им. Г.В. Плеханова, сражавшимся в годы Великой Отечественной войны» (скульпторы В.Б. Пинчук, Р.П. Куриляк, И.С. Табачник, Б.С. Чибунин, архитекторы И.И. Фомин, А.И. Прибульский, 1976) также использованы три фигуры: санитарки, солдата и ополченца, выступающие из толщи вертикальной гранитной стелы [7, с. 169].

Взглянув на памятник «Студентам, сотрудникам и преподавателям Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта им. Академика В.Н. Образцова, погибшим в годы Великой Отечественной войны на фронте и в дни блокады Ленинграда» (скульптор А.Г. Гаккель, архитектор И.Г. Явейн, 1969) с фронтальной стороны, мы видим выходящее на зрителя типизированное, условное лицо воина, расположенное на углу вертикального каменного блока [7, с. 606]. Из-за него появляются, выстроенные в ряд друг за другом, с двух сторон, портретные изображения его товарищей. Таким образом показана многочисленность сотрудников, участвовавших в войне. Обобщенный портрет солдата в памятнике «Трудящимся Ленмясокомбината им. С.М. Кирова — участникам Великой Отечественной войны» (скульптор А.Н. Черницкий, архитектор И.И. Фомин, 1971) сохранил в своей основе форму каменного блока, из которого он высечен [7, с. 629].

Блок с рельефными изображениями стоящих воинов и надписью пересекает по горизонтали обелиск, находящийся на территории

внутреннего дворового пространства Морского корпуса имени Петра Великого Военно-морского института. В этом памятнике, имеющем название «Героям училища им. М.В. Фрунзе, павшим в годы гражданской и Великой Отечественной войн» (скульптор Н.В. Долинская, А.В. Семченко, художник Х.Г. Сайботалов, архитектор Я.Н. Лукин, 1970), за основу взята осовремененная традиционная мемориальная архитектурная форма, и скульптурное изображение занимает небольшое пространство в общей композиции памятного знака [7, с.170]. Та же тенденция прослеживается и в нескольких памятниках 1980-х гг. Наблюдается отказ от использования синтетического образа в пользу многословного сюжетного изображения, что в совокупности с небольшим размером композиций наделяет их свойствами, характерными для станкового искусства.

Как и рельефы на обелиске «Городу-герою Ленинграду», композиция в памятнике «Студентам и Преподавателям Ленинградского государственного Университета, погибшим в годы Великой Отечественной войны» (скульпторы В.П. Астапов, С.В. Астапов, архитектор В.С. Васильковский, 1986) приобретает сходство с медалью [7, с. 606]. На рельефе, вписанном в круг, мы видим шеренги уходящих на войну педагогов и учащихся университета, провожаемые матерью с ребенком. Подобный сюжет взят за основу и для квадратной плакетки, расположенной в центре мемориальной доски «Павшим за отечество студентам, преподавателям ЛФЭИ» (скульптор Я.Я. Нейман, архитектор Ф.А. Гепнер, 1990) [7, с. 462].

В сложившуюся к 1980-м гг. сюжетную программу памятников, устанавливавшихся на территории крупных заводов, помимо тем, связанных с Октябрьской революцией и созидательной деятельностью в мирное время, как правило, входили изображения, отражающие работу завода по изготовлению вооружения и боеприпасов во время Великой Отечественной войны и участие сотрудников в боевых действиях. Например, рельефы памятника «Боевым и трудовым подвигам рабочих завода им. М.И. Калинина» (архитектор В. Громенков, скульпторы С.Ю. Алипов, П.О. Шевченко, 1985). Тема трудового фронта представлена часто использовавшимся в таких произведениях сюжетом — женщина и подросток работают на производстве снарядов [7, с.108]. Памятник «Подвигу трудящихся завода им. К. Маркса в годы Великой Отечественной войны» (скульптор Л.Г. Могилевский, архитектор В.А. Петров, 1984) состоит из двух скульптурных композиций, имеющих обрамление [7, с. 513]. Одна из них посвящена трудовым достижениям завода во время войны, а вторая

— участию рабочих в боях. На последней присутствует изображение падающего раненого воина с простреленным знаменем в руках.

Идеализированная фигура идущего вперед с оружием солдата, имеющая мощные пропорции, дополняет стелу памятника «Ополченцам завода подъемно-транспортного оборудования им. С.М. Кирова, погибшим в годы Великой Отечественной войны» (скульпторы В.С. Иванов, А.В. Семченко, Н.А. Теплов, архитектор А.Н. Амосков, 1968), установленного на территории этого завода. Скульптура воина-освободителя, представляющая собирательный образ всех солдат, участвовавших в войне, использовалась в качестве основной скульптурной фигуры монумента на протяжении всего советского периода, но особенно часто в 1960-е гг., обращая внимание, в первую очередь, на героический аспект военных действий. Желание авторов отразить не только героическую борьбу, но и затронуть тему скорби по погибшим все больше проявляется в памятниках, и к 1980-м гг. чаще используется тип композиции из двух фигур, одна из которых — раненый боец. Такой сюжет В.Л. Симонов разрабатывал в скульптурной группе, посвященной событиям гражданской войны: «За власть советов» (1938). В момент создания этой работы такой вариант решения темы войны не получил большого распространения в монументальной скульптуре. В.М. Рогачевский отмечает, что в скульптуре В.Л. Симонова «значительную роль приобретает повествовательное начало», оговариваясь при этом, что оно не переходит все же «пассивную описательность» [12, с. 28].

Примером такого типа композиции является памятник «Героям института им. П.Л. Лесгафта, сражавшимся в годы советско-финляндской войны 1939–1940 гг. и Великой Отечественной войны» (скульптор М.П. Щеглов, архитектор С.А. Ушаков, 1974) [7, с. 606]. В памятнике «Подвигу пожарных Ленинграда. 1941–1945 гг.» (скульптор Л.К. Лазарев, архитектор В.В. Попов, 1983), помимо двух фигур в разных состояниях, используется более воздушная легкая композиция и атрибуты, относящиеся к профессиональной деятельности пожарных, свободно расположенные в пространстве вокруг фигур [7, с. 511]. Эта композиция показывает утвердившийся к этому времени окончательный отказ от монументальности, выраженной тяжеловесными устойчивыми формами. Тоже состоящий из двух фигур памятник «Героям-морякам Балтийского морского пароходства и Ленинградского порта» (скульптор Я.Я. Нейман, архитекторы В.Д. Кирхоглани, В.М. Липовский, 1989), наиболее крупный монумент,

увековечивающий память о Великой Отечественной войне в профессиональных сообществах, занимает значительное место в городской среде перед входом в Ленинградский порт и является уже, как и предыдущее рассмотренное произведение, полноценным городским памятником [7, с. 170].



Рис. 1. Памятник «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина)». 1986 г.

Установленный несколькими годами ранее памятник «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина)» (скульптор А.Г. Дёма, архитектор В.Н. Гребеньков,1986) также вышел за рамки локального памятного знака (рис. 1). Развернувшаяся в пространстве на стыке 3-го и 5-го корпусов Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В.И. Ульянова (Ленина) (СПбГЭТУ «ЛЭТИ») архитектурно-скульптурная композиция претендует на значимую роль в общественном городском пространстве. Памятник не замкнут во внутреннем дворе, а вынесен во внешнюю среду, представляя университет зрителю извне изображением, не отражающим специфику профессии, а памятником погибшим студентам и сотрудникам. Связь с профессией электротехника определяется в данном случае местом размещения скульптуры.

Восстанавливая хронологию истории создания памятника, в чем нам помогут многочисленные публикации в газете «Электрик» [5; 6; 8; 9; 13; 14]; начнем с 1947 г., когда у только что демобилизовавшихся ветеранов войны, сотрудников ЛЭТИ, зарождается мысль о необходимости создания мемориала [5, с. 7]. Позже выдвигались идеи приурочить открытие памятника к юбилею вуза [5, с. 7]. В 1956 г., когда исполнилось 70 лет со дня основания института, был заложен камень на предполагаемом месте установки памятника, у входа в только что построенный 3-й корпус [11]. Вероятно, это должен был быть небольшой памятный знак, поскольку в этом месте нет площади для размещения более крупного монумента.

В 1968 г. среди студентов последнего, дипломного, курса кафедры архитектурно-декоративной скульптуры ЛВХПУ им. В.И. Мухиной был проведен конкурс на проект памятника «Студентам и преподавате-

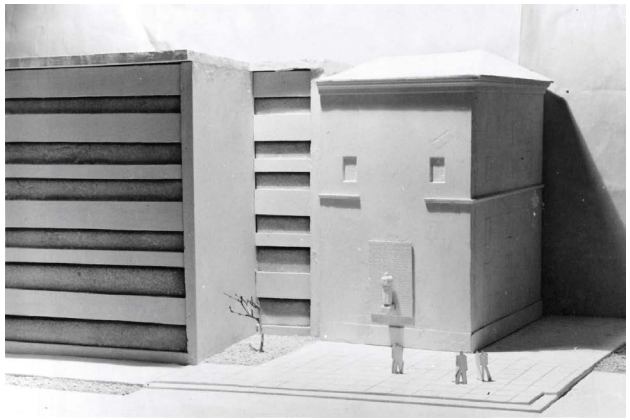




Рис. 2. Макет памятника «Студентам и преподавателям ЛЭТИ, погибшим в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». 1968 г.
Рис. 3. Модель памятника «Студентам и преподавателям ЛЭТИ, погибшим в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». 1968 г.

лям ЛЭТИ, погибшим в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», в ходе которого были выбраны три лучших проекта [5, с. 7]. Это произошло спустя два года после того, как будущий автор памятника и недавний выпускник ЛВХПУ им. В.И. Мухиной А.Г. Дёма был приглашен преподавателем на эту кафедру. Как можно увидеть на сохранившемся в Архиве фотографий СПГХПА им. А.Л. Штиглица снимке одного из конкурсных проектов, место размещения памятника сместилось на торцевую стену правого крыла 3-го корпуса (рис. 2), ближе к тому месту, где в конечном итоге он и был установлен [2]. Фигура скорбящей матери, выполненная студентом Г.М. Мирошниченко под руководством скульпторов П.А. Якимовича и Р.В. Мелик-Акопяна и архитектора В.Ф. Дроздова, размещается на кронштейне на фоне прямоугольной плиты, запроектированной вместо арочного проема, существующего на стене 3-го корпуса. В данном решении памятник приближается скорее к формату мемориальной доски. Скульптурная фигура в этом проекте (рис. 3) показывает характерную для конца 1960-х гг. — начала 1970-х гг. тенденцию в монументальной скульптуре — процесс перехода от аллегорического образа «Матери-Родины» к реалистической фигуре скорбящей матери [2].

В 1969 г. А.Г. Дёма создал в соавторстве с архитектором Ф.К. Романовским «Памятник односельчанам, погибшим в Великой Отечествен-



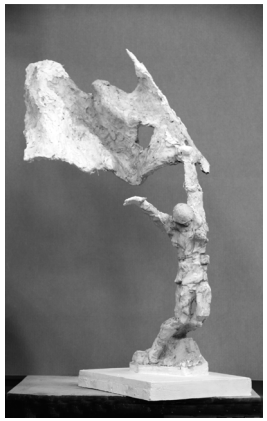


Рис. 4. Памятник «Односельчанам, погибшим в Великой Отечественной войне». Пос. Чистовский, Казахстан. 1969 г.
Рис. 5. Модель памятника «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина)». 1980 г.

ной войне» в поселке Чистовский Северо-Казахской области Казахстана (рис. 4) [1, л. 28, 72]. Фигура раненого воина со знаменем является прообразом осуществленного спустя годы памятника погибшим преподавателям и студентам ЛЭТИ, проект которого был разработан в 1980 г. (рис. 5). Модель композиции «Последний бой» была выполнена автором в «проектную величину» (5 м 60 см) в 1985 г. [1, л. 45, 78]. Для полноты картин необходимо отметить, что окончательное становление образа памятника проходило на фоне другого вооруженного конфликта, протекавшего в это время в Афганистане (1979–1989).

Сравнение памятника в поселке Чистовский (1969) и версии композиции «Последний бой» для ЛЭТИ (1986) помогает проследить эволюцию композиционного решения от работы молодого скульптора к произведению уже зрелого мастера. В обоих случаях мы не видим, куда ранен боец, и зияющее отверстие в знамени может восприниматься как метафора ранения солдата. В первом варианте А.Г. Дёма отталкивался от сцены, где боец, несущий знамя полка, получает ранение в бою. Уход от необходимости достоверного описания сюжетного действия, которое присутствует в более ранней версии, дал автору ряд преимуществ. Так, в памятнике 1986 г. избавление от каски, которая отбрасывала тень на лицо и представляла нам несколько обезличенную фигуру солдата, дало







Рис. 6. Памятник «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина)». 1986 г.

Рис. 7. Фрагмент памятника «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина)». 1986 г.

Рис. 8. Памятник «Броненосцу Потемкину» для мемориальной площади на территории завода имени «61 коммунара». Николаев, Украина. 1984 г.

возможность придать портрету более конкретизированные черты и использовать мимику для отражения состояния героя. Высвобождение рук от необходимости держать оружие и знамя позволило в полной мере использовать язык жестов, излюбленный инструмент скульпторов-монументалистов. Винтовка, парящая в воздухе, появилась уже в процессе доработки памятника в бронзе и отсутствует в эскизе 1980 г. [11]. Вместе со знаменем она дополняет необходимую иконографию и усиливает динамику своими диагональными ритмами (рис. 6). Смелое комбинирование готовых элементов — один из излюбленных приемов работы А.Г. Дёмы, который не раз применялся им и в других произведениях.

Пучок винтовок, визуализирующий множество погибших студентов и преподавателей ЛЭТИ, чьи фамилии перечислены на мемориальной доске на стене 5-го корпуса университета, был использован А.Г. Дёмой также в памятнике «Броненосцу Потемкину» (1984) для мемориальной площади на территории завода имени «61 коммунара» в г. Николаеве (Украина), создававшемся им в соавторстве с В.С. Новиковым в тот же временной промежуток, в начале 1980-х гг. (рис. 7, 8) [1, л. 34, 78].



Рис. 9. Фрагмент памятника «Студентам и преподавателям Ленинградского Электротехнического Института им. В.И. Ульянова (Ленина)». 1986 г.

Сравним работу А.Г. Дёмы, родившуюся на стыке эпох, в начале «перестройки», с еще одним произведением на эту тему, появившимся в последние годы Российской Империи: картиной К.С. Петрова-Водкина «На линии огня» (1916). Читая в рецензии Л.Н. Андреева (1917) описание прапорщика — главного героя картины, невольно можно поймать себя на мысли, что речь идет о скульптуре А.Г. Дёмы: «Он жив, он смотрит — и в то же время вы ясно видите, что он мертв, убит, что земля уже не служит опорой его ногам, что он весь в воздухе, без поддержки, как луч, что в следующее мгновение он рухнет, навсегда прильнет к сырой земле. Эта необыкновенная воздушность, этот полет на невидимых крыльях — удивительны» [3, с. 3].

В то же время невозможно не заметить и различия, если взглянуть на вдохновленный иконописными образами «лик» прапорщика в картине К.С. Петрова-Водкина и прочитать другой отзыв на это произведение: «Лицо прапорщика, напротив, спокойно и безмятежно. Он уже один с божьим миром, его душа словно возносится над родной землей, над уходящей к линии горизонта равниной, пашнями, лесами и деревьями. Он герой и жертва, и он победитель над смертью» [4]. Сосредоточенное выражение лица воина-«лэтийца», его нахмуренные брови, сжатый кулак одной руки и распростертая вперед в напряжении вторая рука, в совокупности с флагом на заднем плане — символом государства — заставляют нас вспомнить героические образы советской скульптуры конца 1940-х гг. — начала 1950-х гг. (рис. 9). Верхняя и нижняя части фигуры солдата будто бы запечатлены в разные мгновения развивающегося во времени события: ноги уже подгибаются, а движение рук и головы показывают волю к борьбе.

Стоит также отметить, что есть и существенные отличия в работе А.Г. Дёмы относительно произведений первого послевоенного десятилетия. Он не выбрал для памятника момент изображения героя в спокойной величественной позе, когда он, полный сил, движется вперед, выражая готовность совершить экстраординарный поступок — подвиг,

а представил все же драматический момент его гибели, таким образом смещая акцент. Автор заставляет зрителя сопереживать судьбе рядового участника войны, одного из тех, о ком могла остаться лишь короткая запись в картотеке — «пропал без вести» [8, с. 3]. В интервью 2006 г. А.Г. Дёма так пояснил замысел мемориала: «Вначале был поиск философской концепции. Ведь на фронте первые ополченцы, не будучи профессионалами, практически все погибали. Однако каждый из них, умирая, приближал победу. Поэтому мы остановились на идее “Последний бой”. Даже погибая, смертельно раненный человек не выпускает знамя и оружие» [5, с. 7].

В более раннем интервью 1986 г. А.Г. Дёма упоминает фрагмент фразы из тропаря св. Пасхи «Смертью смерть поправ», ставшей своего рода девизом при работе над памятником [9, с. 1]. Полностью это песнопение звучит таким образом: «Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав» [10, с. 14]. Тема христианского самопожертвования и мученичества становится одной из основных в памятниках, посвященных Великой Отечественной войне в 1980-е гг., в том числе и в области увековечивания корпоративной памяти о войне таких, как памятник «Студентам и преподавателям ЛЭТИ», где она сочетается с пафосом героизма. Для решения такой задачи во многих произведениях 1970–1980-х гг. авторы использовали две фигуры: одна — воина в момент гибели, а вторая — бойца, помогающего товарищу и продолжающего борьбу. А.Г. Дёме удалось мастерски воплотить оба состояния в одной фигуре, благодаря чему его работа представляет большой интерес для изучения.

Список литературы:

1. Арх. СПГХПА им. А.Л. Штиглица, Оп. 4-а. Д. 588. Личное дело А.Г. Дёмы. Список произведений. Л. 36–79.

2. Арх. фотографий СПГХПА им. А.Л. Штиглица.

3. *Андреев Л.Н.* Картина Петрова-Водкина // Русская воля. — 1917. — № 52 (23 февраля). — С. 3.

4. Аннотация картины С.К. Петрова-Водкина «На линии огня» // Виртуальная коллекции Русского музея. — URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/18_19/zhb_1894/index.php (дата обращения: 28.09.2025).

5. *Гурбашков Н.* «Пока помним, мы живем...» // Электрик. — 2006. — № 10–11 (июнь). — С. 7.

6. «И останется людям память о нас, память...»: Репортаж с митинга, посвященного открытию мемориала лэтийцам, погибшим на фронтах Великой Отечественной // Электрик. — 1986. — № 32 (20 ноября). — С. 1.

7. *Кривдина О. А., Тычинин Б.Б.* Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703–2007: [иллюстрированная энциклопедия] / О.А. Кривдина, Б.Б. Тычинин. — Санкт-Петербург: LOGOS, 2007. — 764, [3] с.

8. «Они ушли, чтобы сражаться, они сражались, чтобы жить!» Завершается создание памятника лэтийцам, погибшим на фронтах Великой Отечественной войны // Электрик. — 1986. — № 17 (8 мая). — С. 3.

9. «Они ушли, чтобы сражаться, они сражались, чтобы жить!»: Открывается памятник лэтийцам, погибшим на фронтах Великой Отечественной // Электрик. — 1986. — № 31 (4 ноября). — С. 1.

10. Пасха Христова: [сборник]. — Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2013. — 121 с.

11. *Петрова Е.* «И остается людям память о нас...» // Сайт газеты «Электрик». — URL: https://elektriknews.ru/ru/home/rubriki/istoriya/i-ostayotsya-lyudyam-pamyat-o-nas (дата обращения: 28.09.2025).

12. *Рогачевский В.М.* Василий Львович Симонов. — Ленинград: Ленинградский художник, 1959. — 47 с.

13. *Смолов В.* Мы помним их имена // Электрик. — 1986. — № 31 (4 ноября). — С. 1.

14. [Фотография митинга 7 мая 1987 г., посвященного памяти лэтийцев, погибших на фронтах Великой Отечественной войны] // Электрик. — 1987. — № 17 (18 мая). — С. 1.

Т.И. СЕДОВА
Кандидат искусствоведения, ООО «НМГ Кинопрокат», менеджер
e-mail: tiana.sedova@gmail.com

T.I. SEDOVA
Ph.D. in Art History, «NMG Kinoprokat» LLC, manager
e-mail: tiana.sedova@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_106_124

АДРИЕН-ОРЕЛЬЕН ЭБРАР, ÉDITEUR D'ART

ADRIEN-AURÉLIEN HÉBRARD, ÉDITEUR D'ART

Статья посвящена одному из самых известных французских бронзолитейщиков А.-О.Эбрару, который рассматривается как éditeur d'art в области скульптуры. Противопоставляя свою деятельность серийному производству, используя методы и инструменты, доказавшие свою эффективность в сфере живописи, он восстановил ценность художественной бронзы и оказал серьезное влияние на рынок французской тиражной скульптуры начала XX века.

The article focuses on one of the most famous French bronze founders A.-A. Hébrard who is considered to be an éditeur d'art with regard to sculpture. While he opposed himself to mass production in his activity by using methods and tools that proved their efficiency in the realm of painting, he reestablished the value of bronze casts and significantly influenced the French sculpture reproduction market of the early XX century.

Ключевые слова: скульптура, литье методом утраченного воска, литье в песчаные формы, арт-дилер, арт-издатель, Франция, выставка, искусство начала XX века.
Keywords: sculpture, last wax casting, sand casting, art dealer, éditeur d'art, France, exhibition, early XX century art.

Адриен-Орельен Эбрар (1865–1937), как и многие литейщики, остается в тени тех скульпторов, чьи произведения он воспроизводил в бронзе. До сих пор очень редкие издания, посвященные тому или иному скульптору, исследуют вопрос о взаимодействии художника с литейными мастерскими или хотя бы дают историческую справку о них. Между тем Эбрар сыграл заметную роль в истории скульптуры и является прекрасным примером нового типа предпринимателя, уловившего актуальные тенденции и сумевшего добиться успеха в качестве éditeur d'art.

Как явствует из самого термина, éditeur d'art в широком смысле означает издателя, выпускающего произведение искусства. Однако речь тут идет о предпринимателе, не просто занимающемся тиражированием. В этой своей деятельности он также оказывает поддержку чаще еще не известным художникам, продвигает и объясняет их искусство, знает рынок и даже формирует спрос на определенные работы как на поистине уникальные, выдающиеся, а потому дорогие произведения. Таким образом, эта фигура объединяет в себе издателя, мецената, галериста и, говоря современным языком, пиарщика.

Одним из первых арт-издателей (1) был, несомненно, Амбруаз Воллар, привлекавший самых разных художников к созданию книг художника (livre d'artiste), где иллюстрации были главной художественной ценностью, а потому могли не соответствовать тексту. Ограниченный тираж таких книг сохранял их ценность как самостоятельного произведения. Это касалось и производства литографий, гравюр и прочих видов графики неизменно высокого качества, которые, с одной стороны, популяризовали картину, послужившую источником, а с другой — являлись таким же предметом купли-продажи, как и само живописное полотно. При этом Воллар, наверное, как никто умел превращать организованные им выставки в настоящие светские события, в определенной мере создавая моду на того или иного художника или направление, а сконцентрировав в своих руках большую часть произведений постимпрессионистов, управлял предложением, влиял на формирование цен, то есть по большому счету создавал для них рынок.

Воллар, равно как и другие известные арт-дилеры начала XX века Даниэль-Анри Канвайлер, Поль и Леонс Розенберг, занимались преимущественно живописью и графикой, скульптуру же избегали по целому ряду причин: она требовала больших инвестиций (бронза даже по цене сырья остается дорогостоящим предметом), создавала трудности при

транспортировке, поглощала пространство (картины более компактны) и т. п. И, тем не менее, подобный опыт, осторожный и эпизодический, все же имелся. Так, например, Воллар заказывал отливки нескольких скульптур, из которых можно назвать «Бюст Ренуара» А. Майоля, «Женскую голову» П. Пикассо (обе — музей Метрополитен), но обращался для этого к неизвестным литейщикам, что не всегда гарантировало качество. Канвайлер же не мог позволить себе отливку в бронзе терракотовых скульптур Анри Лорана, а Маноло до 1920 года был единственным скульптором, которого он поддерживал. От сотрудничества с Липшицем и Цадкиным Канвайлер отказался, «заявив, что скульптура — это разорение торговцев» [11, с. 30. Здесь и далее перевод автора]. Даже издатель-литейщик Камиллы Клодель Эжен Бло считал коллекционирование картин более прибыльным делом, чем свою основную деятельность [11, с. 30]. Таким образом, в галереях произведения современных скульпторов, претендовавших или пытавшихся претендовать на некоторую элитарность, лишь дополняли, оттеняли живопись.

Хотя во второй половине XIX века скульпторы продолжали зависеть от Салона, где создавалась и поддерживалась их репутация, приобретались их произведения, они обнаружили и новые возможности, которые давало серийное производство мелкой пластики, удовлетворяющее все более возрастающий спрос со стороны буржуазии. В только что построенных особняках находилось место и уменьшенным до нужного размера копиям античных и ренессансных статуй, на производстве которых создал свою империю Фердинанд Барбедьен, и миниатюрным бронзовым изображениям известных монументов, и камерной скульптуре, и статуэткам анималистического жанра, тиражируемых также литейными предприятиями братьев Сюсс, Тьебо и др. (при этом, наряду с пластикой, такие предприятия производили широкий ассортимент предметов интерьера и кухонной утвари). Постепенно серийная скульптура «стала сферой французского художественного производства, наиболее интенсивно извлекающей коммерческую выгоду. <…> Спрос на репродуцированную и декоративную скульптуру рос как грибы, создавая высоко конкурентный рынок, контролируемый немногими специализированными мастерскими» [2, с. 262]. Именно они взяли на себя роль торговца, ставшую столь важной для живописи к началу XX столетия, поскольку вкладывали деньги в производство, были лучше оснащены для хранения готовых произведений и чаще всего имели «салоны продаж» в самых престижных районах Парижа.

Мастерская Эбрара открылась в декабре 1902 года с весьма неплохими стартовыми позициями. Хотя сам Эбрар, как и Барбедьен, например, изначально не имел никакого отношения к литейному делу, у него было три преимущества: химико-инженерное образование, особая страсть к современной скульптуре и финансовые возможности, чтобы эту страсть удовлетворить. Он находит инвестора, который вносит 100 000 франков наличными. Эбрар вкладывается в материально-техническое обеспечение примерно на ту же сумму. При этом он сохраняет за собой полный контроль и определяет стратегию компании, деятельность которой, согласно уставу, распространяется на «производство, торговлю или предпринимательскую деятельность в отношении всех видов искусства или декоративных изделий, и в частности, производство и торговлю художественными изделиями из бронзы; организацию художественных выставок всех видов, <…> всех художественных мероприятий, от которых компания может получить выгоду; приобретение, использование, предоставление или продажу всех патентов или лицензий, относящихся к этим же целям; в целом, все операции или соглашения, прямо или косвенно связанные с вышеуказанными целями» [11, с. 182].

С самого начала Эбрар максимально дистанцируется от массового производства, которое к концу XIX столетия особенно обострило, прежде всего, для коллекционеров, вопросы качества, оригинальности и подлинности. Он исходит из того, что, если скульптура — по-прежнему один из великих видов искусства, необходимо отказаться от массовой клиентуры и вернуться к элите, которая никогда не будет вкладывать деньги в дешевый объект, к тому же неоднократно воспроизведенный. Действуя как коммерсант, он вводит новые правила, которые в той ситуации производят настоящую революцию, и делает ставку на избирательность и уникальность. Как мы увидим далее, эта генеральная линия будет последовательно выражаться во всех его решениях и по всем направлениям.

Литейная мастерская

Как уже говорилось, производство художественной бронзы во Франции к моменту открытия мастерской Эбрара стало почти индустриальным: огромные заводы, на которых были заняты сотни рабочих, обслуживали вкусы буржуазии большим количеством разнообразных изделий, часто дешевых. Техника литья в песчаные формы, позволявшая такое производство, стала синонимом быстрого и часто низкокачественного воспро-

изведения предмета искусства. Литье же методом утраченного воска стало восприниматься как обращение к историческому наследию, а именно — к великой бронзовой пластике и литейщикам античности и Ренессанса, прежде всего, Челлини, который не только сам выполнял отливки своих работ, но и оставил подробное описание применяемого им метода. Не последнюю роль тут сыграл и тот факт, что литье по выплавляемым восковым моделям, забытое во Франции, в XIX веке почти не использовалось в силу ряда причин. Эта технология была вновь «завезена» сюда из Италии, где данная традиция не умирала и имела ремесленный характер, поскольку практиковалась в многочисленных небольших мастерских.

Подобный цех открывает Эбрар, увлеченный техникой, которая, в отличие от литья в песчаные формы, позволяет создавать цельную скульптуру, воспроизводя при этом мельчайшие детали поверхности, и предполагает минимальную корректировку при финишной обработке. К тому же, поскольку восковая модель для отливки дорабатывается самим скульптором, готовая бронза остается подлинным произведением искусства, наиболее близким к глиняному или пластилиновому оригиналу. Характерны слова Эбрара о только что отлитой в его мастерской статуе «Мыслителя», адресованные О. Родену: «Она выглядит так, будто вылеплена прямо из бронзы вашими пальцами» [11, с. 182].

В соответствии со своей стратегией, будущий арт-издатель нанимает лучших итальянских мастеров. Первым был Марчелло Вальсуани, приехавший во Францию по приглашению Эбрара вместе с двумя сыновьями, Клодом и Аттилио, которые тоже станут литейщиками и будут работать с такими скульпторами, как А. Бурдель, Ш. Деспио, Ж. Арп, К. Бранкузи, Ж.Липшиц, П. Трубецкой и др. Однако год спустя, в 1903, владелец открывшейся мастерской знакомится с недавно прибывшим в Париж 20-летним литейщиком Альбино Палаццоло и сразу же нанимает его, а вскоре делает начальником цеха. Это демонстрирует предпринимательскую смелость Эбрара, который умеет распознать талант и без колебаний делает ставку на пусть неизвестных, но многообещающих молодых людей. Принятое им решение, несомненно, оказалось судьбоносным, поскольку именно Палаццоло во многом способствовал славе и отличной репутации фирмы. Более того: считается, что его техника оказала влияние на других парижских литейщиков.

Сильной стороной Палаццоло было, конечно, и художественное образование: он изучал рисунок и лепку в миланской Академии Брера, а

потому отлично понимал не только замысел скульптора, но и движения его пальцев, что было особенно важно при подготовке форм для отливки импрессионистической скульптуры Трубецкого или Бугатти. Ему удавалось переводить самые сложные модели в тонкостенные отливки непревзойденного качества, да так, что их нельзя было подделать. Палаццоло передавал в бронзе даже мельчайшие детали — складки материи, отпечатки пальцев, добиваясь невероятно выразительной поверхности в каждом миллиметре, увековечивая таким образом «следы мимолетности в рабочем процессе, равно как и намеренное нон-финито во многих моделях, — а с ним и две важные характеристики импрессионистической скульптуры» [7, с. 260].

Показательно, что не слишком жаловавший литье методом утраченного воска О. Роден поздравил Палаццоло, когда была завершена вторая отливка его монументального «Мыслителя», сказав: «Юноша, вы далеко пойдете, если и дальше будете любить свою работу так, как сейчас» [1, с. 35]. В печати отмечалось, что «эти бронзы, кажется, сохранили послушную и мягкую пульсацию воска, поэтому их нельзя сравнивать с коммерческими “подделками”, в которых не сохранилось ничего из того, что составляет жизнь произведения искусства» [8, с. 53].

Второй составляющей успеха литейной мастерской Эбрара была характерная темно-коричневая патина, которая обеспечивала мягкую игру света и тени на законченных отливках, что было очень важно, в частности, для «живописного» эффекта импрессионистической скульптуры. Главным, или официальным, патинировщиком цеха становится литейщик Адольф Грюэ, известный превосходным качеством своих патин. Однако его сотрудничество с Эбраром продолжалось лишь около года. В 1904 году Грюэ подал иск в Коммерческий суд против своего нанимателя, обвинив его в том, что тот хотел лишь раскрыть его секреты, а потом безжалостно выгнал его. Возможно, в этом есть некоторая доля правды, ведь Эбрар, как уже говорилось, химик по образованию, действительно очень интересовался патиной.

Тогда как многие литейщики в то время использовали паяльную лампу для ускорения процесса патинирования, Эбрар пошел более сложным и долгим путем. Этот метод, наряду с техникой литья, описал Луи Воксель в 1905 году. Согласно ему, патинирование второй отливки «Мыслителя» потребовало шесть месяцев и включало в себя нанесение на бронзу сульфида аммония, обработку различными кислотами. После

этого бронзу на месяц закапывали в смесь компоста и речного песка, промывали и сушили, еще 10 дней выдерживали в печи, снова промывали, снова закапывали и сушили, а затем натирали очень мягкой замшей, пропитанной сульфидом бария и хлоридом золота, «и так далее, и так далее — серия операций, столь же деликатных, сколь и сложных» [15, с. 195]. Таким образом бронза за короткий промежуток времени подвергалась тем изменениям, которые в естественной среде происходили веками, и в этом вновь состояла отсылка к лучшим античным бронзовым изделиям.

Наряду с гарантией высочайшего качества своей продукции, Эбрар с самого начала заботился и о ее количественном ограничении в противовес существовавшему положению вещей. На протяжении всего XIX века производство бронзовой скульптуры не ограничивалось, а спорадические попытки (преимущественно в первой половине столетия) нумеровать отливки никак не влияли на сокращение тиража и делались «по непонятным причинам», вероятно, «для более эффективного бухгалтерского учета» [11, с. 56]. Вполне понятно, что чем больший номер стоял на том или ином бронзовом экземпляре, тем меньше желания было его покупать, поэтому вместо уменьшения тиражей литейщики отказались от нумерации. Однако рынок диктовал свои законы, и Эбрар стал одним из первых литейщиков (наряду с Вальсуани и Рюдье), кто начал выпускать небольшие тиражи, ограниченные несколькими экземплярами (от 3 до 20), которые за редким исключением нумеровались арабскими цифрами, часто заключенными в круглые скобки. Общее количество сообщалось покупателю устно и не указывалось на самом произведении, что, конечно, не исключало редких случаев незначительного превышения тиража.

По мере того как на фоне массового производства обостряется вопрос о ценности скульптуры как произведения искусства, все больше скульпторов начинают сожалеть о своем решении отдать свои работы в литейные мастерские для репродуцирования и стараются искать другие пути, подобно тому, который предложил Эбрар. Но только в середине XX столетия эта практика ограничения тиража, которую он популяризировал, перейдет во Франции в правовое поле.

Взаимодействие скульптора и литейщика в XIX веке могло идти двумя путями: литейщики либо договаривались о получении прав на серийное воспроизведение работ скульпторов, получивших определенное признание в Салонах или после выполнения крупных общественных заказов, либо заказывали им те или иные модели для тиражирования,

часто, подобно Гупилю и другим маршанам, диктуя жанр и тематику, облегчающие сбыт. Барбедьен, например, предпочитал работать с уже известными скульпторами, заключая с ними контракты на неограниченное количество экземпляров в течение определенного периода — обычно от 5 до 8 лет, но и до 20 (О.Роден) или даже пожизненно (Ф. Рюд, О. Клезингер) — в среднем примерно за 20 % от прибыли. При этом скульптор сохранял право расторгнуть договор при условии предварительного уведомления.

Вместе с тем, успешный пример таких арт-дилеров, как А.Гупиль и Э.Гамбар, способствовал распространению монополистского подхода сначала на рынке современной живописи, а затем и скульптуры, когда дилеры стремились подписать эксклюзивные контракты с художниками. Р. Йенсен объясняет это тем, что «господствующие экономические теории, использовавшиеся коммерсантами во всех индустриальных нациях, поддерживали веру в то, что монопольный контроль над продуктом или ресурсом дает возможность для саморегуляции цен к максимальной финансовой выгоде» [9, с. 52]. Подобными механизмами в той или иной степени пользовались Поль Дюран-Рюэль, Амбруаз Воллар, Александр Бернхайм, Альберто Грубичи и, конечно, Эбрар.

Хотя последний часто привечал скульпторов, уже известных столичной публике, он использует также свою невероятную способность открывать новые таланты. При этом Эбрар одинаково интересуется не только местными, но и иностранными скульпторами, приехавшими в Париж в поисках славы (итальянец Рембрандт Бугатти, чех Богумил Кафка, американец Эндрю О'Коннор, русский Борис Фредман-Клузель, русский итальянец Паоло Трубецкой). Неизвестно, чего в этом было больше — интереса страстного любителя и коллекционера или интереса бизнесмена. В любом случае, этот дар Эбрара превосходно вписывался в его предпринимательскую стратегию. Тем, кто «в нищете видит в нем в первую очередь шанс» [11, с. 184], он предлагает эксклюзивные договоры (Р. Бугатти, А. Бурдель, Ж. Бернар, Ф. Помпон и др.) и действительно довольно быстро обеспечивает им успех, используя все имеющиеся в его распоряжении инструменты: непревзойденное мастерство литейщиков, вес галереи, свои связи, известность и репутацию, но все это имеет горький привкус, поскольку ставит скульптора в полную зависимость от арт-издателя и неизбежно приводит к недовольству.

Пожалуй, самым показательным примером является Рембрандт Бугатти, пострадавший от такой политики больше всех и при этом соста-

вивший одну из самых главных страниц истории успеха компании Эбрара. «Сначала я с недоверием отнесся, — говорил тот, — к этому красивому звучному имени, напоминающему о слишком большой славе и слишком большом искусстве, когда мой друг пригласил меня посмотреть работы молодого художника». Однако искренние, тонкие, виртуозные анималистические произведения Бугатти с живой, легкой импрессионистической моделировкой, должно быть, действительно впечатлили этого знатока, поскольку закончил он так: «Мне настолько редко удается найти такого самобытного и искреннего художника, что я не могу отказать себе в удовольствии познакомить с ним публику» [8, с. 51].

Заключению договора предшествовала выставка Бугатти, организованная Эбраром. Уже месяц спустя после ее открытия, 22 июля 1904 года, Карло Бугатти подписывает годовой контракт как законный представитель сына, которому не хватило года до совершеннолетия. По условиям соглашения Эбрар за фиксированную сумму в 200 франков за произведение получал преимущественное право покупки всех скульптур Рембрандта и эксклюзивное право их воспроизведения. Через год в договор были внесены некоторые изменения: теперь он действовал три года; цена за скульптуру, включая право на тиражирование, варьировалась в зависимости от трех категорий размера от 80 до 200 франков (в случае многофигурной анималистической композиции, сумма выплачивалась за каждое животное); скульптор получал ежемесячные выплаты «для облегчения существования господина Рембрандта Бугатти как художника» [11, с. 187], которые по завершении года сверялись с фактической выработкой и в случае отрицательной разницы подлежали возмещению Эбрару; наконец, последний при условии уведомления за месяц имел право расторгнуть договор, если Бугатти не мог создавать значительное количество работ «надлежащего качества» [5, с. 37].

Поначалу Бугатти был так благодарен арт-издателю, «создавшему его искусство и его имя», что посвятил ему одну из скульптур, а к «Большому муравьеду» добавил надпись: «Для месье А.-О.Эбрара от благодарного и преданного Бугатти, 1909, Антверпен» [5, с. 37]. Однако постепенно отношения между ними становились все более натянутыми, ведь хотя Эбрар брал на себя финансирование выставок и тиражировал переданные ему работы без предварительных клиентских заказов, он сам назначал на них цены и, конечно, успешно реализовывал. Бугатти же не получал с продаж ничего. Более того, как и другие скульпторы, он должен

был сам оплачивать расходы на создание своих работ и выкупать бронзовый экземпляр, если хотел его кому-нибудь подарить, поэтому неудивительно, что в 1908 году Бугатти, несмотря на успех и известность уже находившийся в стесненных обстоятельствах, попросил брата Этторе о финансовой помощи, чтобы уйти на вольные хлеба, но, по-видимому, этот план не удался.

Следующие соглашения были более щадящие, по сравнению с контрактом Бугатти. 8 апреля 1905 года Эбрар заключил договор с А. Бурделем, содержавший список работ и допустимое количество отливок каждой их них, а также предусматривавший их доработку скульптором. В обмен на предоставленные ему права Эбрар обязался выплачивать Бурделю 30 % с продажи каждого экземпляра. При этом он старался не допускать прямых контактов скульпторов с клиентами, требуя «безоговорочно отправить этих людей обратно» к нему, поскольку «это единственный способ не попасться на уловки умных дилетантов» [11, с. 184]. Тому же Бурделю, назвавшему потенциальному покупателю на выставке низкую цену на свою скульптуру и обратившемуся к издателю с просьбой сделать в этот раз исключение, продав работу по указанной им цене, Эбрар поручает исправить эту ошибку, потому что подобную любезность можно проявить «только к музеям, людям, имеющим полезное влияние, или друзьям» и «необходимо не играть роль вороны из басни, и я убежден, что, действуя столь строго, я оказываю вам услугу» [11, с. 184]. Именно поэтому совсем неудивительно, что в конце концов и Бурдель восстал против его диктата, направив ему собственный проект договора, который тот счел «написанным турецкими купцами, имеющими дело с маврами», и заявил, что не подпишет его ни при каких обстоятельствах [11, с. 184].

Один из следующих стандартных контрактов, заключенный 18 марта 1907 года между Эбраром и Жозефом Бернаром, предусматривал выплату 25 % выручки от продажи при тираже 10 экземпляров с 6 работ скульптора. Расходы на подготовку произведений издатель на себя не брал. При этом допускалась некоторая свобода для контактов скульптора с покупателями, правда, оговаривалось, что издателю полагалось 10 % от любых других продаж, которые скульптор мог совершить с клиентами, пришедшими от Эбрара [11, с. 187].

Подобного рода монополистский подход, все больше практиковавшийся и в области живописи, легко реализовывался с малоизвестными скульпторами. Тем, кто уже достиг определенной славы, Эбрар, естествен-

но, уже не мог навязывать свои условия. Многие из этих мастеров, выбирая более выгодные предложения и расценки, отдавали заказы нескольким литейным мастерским, вынужденным конкурировать между собой. Безусловно, заполучить вошедшего в зенит славы Родена было делом чести для Эбрара. Когда он в 1903 году услышал о большом проекте по переводу в бронзу «Мыслителя» в монументальном размере, то быстро понял репутационную выгоду и потенциал сотрудничества с мэтром. Это заставило его проявить невероятную гибкость. И большую самоуверенность.

Роден, настороженно относившийся к неопытным и много обещающим литейщикам (на момент переговоров мастерская Эбрара существовала менее года) и в целом предпочитавший литье в песчаные формы, все же заказывает отливку двух монументальных скульптур «Мыслителя» у предложившего сниженную цену Эбрара. При этом были установлены очень сжатые сроки, почти противоречащие процессу литья методом утраченного воска: первая скульптура должна была быть представлена на Всемирной выставке в Сент-Луисе в апреле 1904 года. Учитывая, что отливка была завершена лишь незадолго до Рождества 1903 года (по словам Вокселя, только полный цикл выплавления воска занимал около 6 недель), у литейщиков было очень мало времени для финишной обработки и подготовки поверхности бронзы к патинированию. И тем не менее, за оставшиеся три недели мастерская Эбрара смогла закончить работу и 17 января 1904 года передала статую Ж. Лиме, постоянному патинировщику Родена.

Надо сказать, что скульптор, в отличие от Эбрара, остался недоволен результатом настолько, что не захотел отправлять этого «Мыслителя» на выставку и перед самым открытием заменил его на гипсовую модель. Вероятно, Роден заметил некоторые изменения, связанные с исправлением дефектов в восковой модели, которая была изготовлена с помощью желатиновых форм, оставлявших на поверхности следы воздушных пузырьков. Чеканка, которая должна была восстановить детали, утраченные при отливке, также его не удовлетворила. К чести Эбрара, все недочеты были устранены при отливке второй скульптуры, и ей потребовалась лишь незначительная доработка [4, с. 237–239].

Судя по всему, дальнейшие переговоры оказались чрезвычайно напряженными: Роден оказался очень сложным клиентом. Он требовал неукоснительного соблюдения сроков, часто очень коротких, устанавливал разорительные цены, а финишную обработку и патинирование предпочитал поручать своим собственным мастерам. Эбрар, таким образом,

был вынужден подчиняться этим условиям, если хотел получить произведения скульптора для тиражирования. Известно, что он был готов работать без контракта и даже согласиться на установленные самим Роденом цены, но полноценное сотрудничество так и не сложилось. Представляется, что причиной здесь послужило принципиальное различие подходов. Популярность Родена привела к возросшему спросу на его работы, а ремесленная природа литья по восковым моделям, требовавшая длительного процесса, ограничивала производительность. Кроме того, этот метод предполагал участие скульптора в доработке восковой модели, чего Роден при его занятости делать не хотел или не мог. Да и поверхность была более спокойной, однородной, по сравнению с динамичной текучестью граней импрессионистической пластики, а потому легко могла быть воспроизведена со всеми нюансами при литье в песчаные формы, более быстром и менее дорогом (2). Все же, чтобы не порывать с Роденом, принявшим решение «не отдавать [свои] модели в тираж и <…> не видеть [их] в продаже», и сохранить лицо, Эбрар пишет мэтру: «Чтобы угодить вам, я отказываюсь от приобретения тех ваших скульптур, которые были мне предложены, и впредь буду направлять к вам тех их своих клиентов, кто захочет иметь ваши работы в бронзе, созданные по выплавляемым моделям. Мне нет нужды говорить вам, мой дорогой Мэтр, что с вашими гипсами, которые вы мне доверите в таких случаях, будут обращаться бережно и что без вашего ведома не будет произведено никаких отливок» [11, с. 184].

Помимо работ упомянутых скульпторов, в мастерской Эбрара был переведен в бронзу ряд произведений Ж. Далу, Ж. Дебуа, А. Фальгьера, А. Шарпаньте, Ф. Валлоттона, Ж.-А. Энжальбера, А. Отеро, И. Серрюс, Т.-А. Стейнлена и др., а также сделаны посмертные отливки работ Ж.-Б. Карпо, Э. Дега. При этом, если другие арт-издатели выпускали также экземпляры скульптур из менее дорогих материалов (олово, цинк, железо, свинец), чтобы расширить рынок, охватив многочисленную, но менее зажиточную клиентуру, Эбрар остается верен себе. Расширяя ассортимент, он, владея еще и ювелирной мастерской, выпускает золотые и серебряные изделия по моделям Р. Бугатти, А. Шарпаньте, Ж. Дебуа, О. Юссона, Ж. Серрьера, а также декоративные изделия с использованием драгоценных материалов.

Галерея

Первые бронзовые скульптуры, созданные в мастерской Эбрара в технике литья по выплавляемым моделям, были представлены еще в

салоне Национального общества изящных искусств в 1903 году и сразу привлекли к себе внимание. Его имя фигурировало и в обзоре выставки Общества французских художников благодаря высокому качеству работы и изысканности патины. А в 1904 году Эбрар открывает собственную галерею на улице Камбон, 21, недалеко от Вандомской площади, но уже через год переносит ее на улицу Руайяль, 8, в один из самых престижных районов Парижа. Подобно своим коллегам из области живописи, он понимал, что мало просто создать произведение искусства, его нужно сделать доступным публике, продвигая на рынке творческие индивидуальности и формируя таким образом их статус и коммерческую привлекательность.

Несмотря на то, что Эбрар в своей галерее делал выставки и других художников, например, стеклодува М. Марино, А. Кроса, керамистов А. Метти, Ж. Серрьер, Р. Гино, эта площадка предназначалась, прежде всего, для поддержки скульпторов, которых он пестовал, произведения которых переводил в бронзу. Первая же выставка в только что открытой галерее принесла успех как ее герою Р. Бугатти, так и организатору. Как отмечалось в журнале «Аврора», «его (Эбрара — Т.С.) имя следует связывать с именем скульптора», поскольку и тот, и другой были «двумя великими художниками» [8, с. 54]. После этого издатель будет регулярно устраивать персональные выставки Бугатти в своей галерее, равно как организовывать его участие в некоторых других, в том числе, зарубежных выставках. Таким образом, их имена действительно окажутся связанными на долгое время.

Эбрар был, очевидно, настолько убежден в качестве работ Бугатти, что уже на первой выставке 1904 года представил их в виде бронзовых отливок, уверенный в том, что они будут востребованы его клиентами. Это действительно говорит о многом, поскольку в то время скульптура обычно экспонировалась в виде экземпляров из гипса (иногда также из глины или пластилина и даже из воска), которые переводились в бронзу только по заказу покупателя. Эбрар не ошибся и здесь, ведь выставка принесла финансовую прибыль и утвердила его репутацию: именитые критики Луи Воксель и Арсен Александр, писавший для «Фигаро», высоко оценивая самобытный импрессионистический стиль Бугатти, дружно отдали должное Эбрару за то, что он открыл для публики этот неизвестный ранее талант. Кроме того, Воксель отметил написанное издателем вступление к выставочному каталогу, где также высказывалось восхищение непосредственностью и правдивостью представленных скульптур.

Мелкая жанровая и светская пластика оставалась востребованной не только на официальных выставках, но и в частных экспозициях, а потому Эбрар не колеблясь каждый год устраивал в своей галерее выставки для поддержки скульпторов, в чьем творчестве можно найти черты, свойственные Бугатти: предпочтение отдавалось скульптурам небольшого формата, сюжет которых варьировался от женских образов до анималистических изображений. Именно поэтому, готовя персональную выставку Ж. Далу в 1910 году, Эбрар решил выделить место для демонстрации менее известного направления его деятельности, то есть «его животным, [которые] сделали бы честь профессиональному анималисту» [8, с. 54]. Помимо анималистических работ, популярностью пользовались женские статуэтки Ж. Дебуа и П.-Ф. Фикс-Массо, также сотрудничавшего с арт-издателем и принявшего участие в коллективной выставке, организованной еще на ул. Камбон. Иногда масштабная выставка следовала за заключением эксклюзивного договора, как в случае с Бугатти или Бурделем. Так, например, с последним договор был подписан в апреле 1905 года, а уже в мае в галерее были показаны 70 работ скульптора, из которых 20 были отлиты в мастерской Эбрара методом утраченного воска (среди них «Торс Афины Паллады», «Голова Геркулеса» и др.). Выставкой могло быть также ознаменовано начало сотрудничества с уже популярным скульптором: в 1908 году издатель устраивает персональную выставку П. Трубецкого, на которой было представлено около 50 произведений, в том числе уже хорошо известные парижской публике («Лев Толстой на лошади», «Огюст Роден», «граф Робер де Монтескью-Фезензак», «Анатоль Франс», «Бернард Шоу» и др.).

Излишне говорить, что каждая выставка освещалась в прессе, а некоторые становились настоящими событиями на художественном рынке. При этом Эбрар прекрасно знал, как работает печатное слово при создании репутации.

Газета «Le Temps»

Являясь коллекционером, выходцем из буржуазной семьи, выросшим в среде большой журналистики, Эбрар не только понимал нужды и ценности своих клиентов, но и умел говорить с ними на одном языке, мастерски используя рекламные возможности. Его отец Франсуа-Адриан Эбрар с 1867 года руководил, а через 5 лет стал владельцем популярной ежедневной газеты «Le Temps», которая поддерживала модернизацию, экономический и научно-технический прогресс, уделяла большое вни-

мание литературе, истории, культуре. Основной аудиторией газеты была французская элита, а несколько ее представителей на заре карьеры даже сотрудничали с ней, например, будущий премьер-министр Франции А. Тардьё писал о внешней политике, а знаменитый писатель А. Франс выступал литературным критиком.

О том, что редакция газеты держала в фокусе внимания все современные тенденции, говорит, в частности, тот факт, что с начала 1880-х годов с определенной периодичностью в ней поднимались вопросы, связанные с техникой литья по выплавляемым моделям. Развитие интереса шло от простой оценки скульптур, представленных на международных выставках и созданных этим методом, до все более глубокого погружения в процесс, выявления преимуществ и рассмотрения соответствующей практики немногочисленных местных литейщиков. Возвращаясь к этой теме в 1890 году в статье, посвященной отливке в этой технике монументального горельефа Ж. Далу «Мирабо отвечает Дрё-Брезе», ее автор отмечает, что «это система, которая [во Франции] основательно еще не разработана и, возможно, никогда не будет разработана из-за огромных затрат с ней связанных. Для художников и для литейщиков, которые останутся ей верны, она в некотором смысле окажется преимущественно аристократической, той, которую будут использовать для воспроизведения предметов искусства в единственном экземпляре» [12, с. 2]. Эту точку зрения разделял и последовательно претворял в жизнь А.-О. Эбрар, сам некоторое время после смерти отца руководивший газетой.

Помимо того, что на ее страницах печатаются обзоры персональных выставок в галерее Эбрара, с достаточной периодичностью упоминаются поддерживаемые им скульпторы, издатель ненавязчиво укрепляет ассоциативную связь с ними и их успехом посредством, например, такой заметки: «Сегодня г-н Дюжарден-Бомес вновь посетил выставку работ князя Трубецкого в галерее Эбрара и приобрел там для Люксембургского музея конный портрет царя Александра III» [10, с. 4]. Это становится посылом его потенциальным клиентам, читающим газету, о том, что именно в этой галерее продаются редкие и ценные предметы, достойные лучших собраний.

Естественно, «Le Temps» — лишь один из инструментов, использовавшихся арт-издателем для создания своего бренда. Статьи, заметки или упоминания о нем появляются в самых разных газетах и журналах того времени — «Le Figaro», «Le Gaulois», «La vie illustrée», «Art et

Decoration» и др. Даже в выставочных каталогах он отмечен особо. Наиболее показательный пример — каталог Художественной выставки 1912 года, в котором Эбрар, единственный из литейщиков, упоминается в записях, наряду с художниками: вместо адреса самого скульптора указывается адрес галереи, а стандартные данные о названии произведения и материала (бронза) дополняются информацией о методе литья (cire perdue) и фамилией Эбрара. Таким образом, уникальный бронзовый экземпляр, отлитый по утраченной восковой модели, имплицитно противопоставляется экспонируемым тут же изделиям, воспроизведенным «в песке», а его создание и коммерческая судьба замыкаются на фигуре издателя.

Подогревая интерес к используемой в его мастерской технике литья, в конце ноября 1903 года Эбрар приглашает представителей прессы посмотреть на внушительную восковую фигуру «Мыслителя», подготовленную для отливки. В этом он идет по следам Медардо Россо, который устраивал в своей мастерской литейные приемы (casting parties), где на глазах восхищенных гостей зрелищно отливал бронзу методом утраченного воска, а затем угощал всех шампанским. Но если Россо таким образом восстанавливал значимость художника-творца, нивелированную массовым производством, то Эбрар демонстрировал внушительные возможности цеха создавать в бронзе цельнолитную монументальную скульптуру, тем самым наглядно противопоставляя главное достоинство литья по выплавляемым моделям литью «в песке». С «Мыслителем» арт-издатель дошел даже до того, что без ведома Родена выставил в Лейпциге эту свою работу параллельно с той, которая была отлита другой мастерской в песчаных формах. Роден, узнав об этом, сначала попросил Эбрара убрать бронзу, но потом, видя ее успех, уступил [11, с. 187] (3).

Столь же уверенно литейщик заявляет об уникальности патины. В прессе он хвастался тем, что еще до найма Грюэ лично разработал применяемый им процесс патинирования: «Вам достаточно знать, — заявил он одному журналисту, — что мне в некотором смысле удалось воссоздать газ Везувия вулканического происхождения <…> Я распыляю этот газ на бронзу, которая, таким образом, становится похожа на найденные в пепле Помпей [бронзовые изделия]» [14, с. 236]. Эти слова сопровождались в статье соответствующей фотографией Эбрара.

Пресса никогда не упускает случая отметить качество его «редких патин» и «роскошных материалов» в том числе и благодаря небольшому мифотворчеству со стороны издателя. Очевидно, с его подачи Воксель при-

водит использованный для «Мыслителя» состав сплава, в который, по его словам, помимо меди и олова, входят также 4 % серебра и 6 % никеля. Как отмечает Т. Бетьес, столь высокое содержание этих металлов «должно сделать этот сплав не только почти белым и очень твердым, но и довольно дорогим», а потому, вероятно, было указано для придания отливке особой ценности и таинственности или для введения в заблуждение конкурентов. Реальный сплав, как показывают последние исследования, оказался более стандартным и состоял из меди, цинка, олова и небольшой доли свинца [4, с. 194].

Как бы то ни было, усилия Эбрара полностью себя оправдали. Его имя ассоциировалось с возрождением литья методом утраченного воска, стало синонимом совершенства и превосходного результата, поскольку этот литейщик «столь же искусен и увлечен, как и его предшественники эпохи Ренессанса», а технические достижения заставили «задуматься о бронзах, найденных в пепле Помпей» [8, с. 53]. У него богатая клиентура и обилие связей, которые он чаще всего использует к обоюдной выгоде. Наконец, он являет собой тип успешного торговца, сумевшего открыть высокое искусство молодых талантов, как П. Дюран-Рюэль, в свое время открывший миру импрессионистов. «Мы должны поздравить господина А.-О. Эбрара, которому наша художественная промышленность обязана возрождением, столь горячо желаемым энтузиастами и приветствуемым ими от всей души» — так завершалась одна из посвященных ему статей [13, с. 2].

А.-О. Эбрар поистине стал уникумом для Парижа начала века. Он не только попал в болевые точки художественного сообщества (4), но предложил наиболее эффективные на тот момент пути их решения, что и лежало в основе его успеха. Пусть с некоторыми перегибами, проходя вместе со скульпторами все основные этапы — воспроизведение, популяризацию, продажу, он гарантировал им технически безукоризненный результат, не искажающий исходные работы, обеспечивал престижную клиентуру, готовую заплатить высокую цену за исключительное произведение искусства, а с ней — уникальную возможность попасть в большие частные собрания и, конечно, способствовал росту известности, ведь «стать «жеребенком» Эбрара значило сразу войти в легенду современного искусства» [11, с. 65].

Несомненно, последнее от этого только выиграло, поскольку арт-издатель не тиражировал в бронзе старые шедевры, а выпускал работы современников, всеми силами дистанцируясь от массового потребления. Слова cire perdue на его клише (и клише других мастерских) стали своеобразным знаком особого качества. Ограничивая тиражи, он

создал рынок для коллекционеров, открыл важный путь к признанию художников, все чаще задумывавшихся о своем положении на рынке промышленной скульптуры и все больше стремившихся сохранить свою самобытность. Последние затем стали сами требовать нумерации отливок и по-иному начали взаимодействовать с литейщиками. Наконец, Эбрар, обладавший прекрасным вкусом и страстью собирателя, часто выступавший консультантом и посредником, не переставал утверждать ценность скульптуры как искусства, видя свою миссию в том, чтобы каждый отлитый в его мастерской бронзовый экземпляр обладал достоинствами оригинала, «в котором все еще виден почерк художника» [14, с. 236]. Все это, несомненно, позволяет поставить его в один ряд с выдающимися арт-дилерами и арт-издателями XIX — начала XX века.

Примечания:

1. Прямого аналога термину éditeur d’art в русском языке нет, поэтому остановимся на данном варианте, на наш взгляд, наиболее близком и оригиналу, и современной русской языковой практике.

2. Т. Бентьес приводит очень интересное сравнение цен на изготовление одних и тех же произведений, созданных с разницей в 2—3 года по двум технологиям. Это сопоставление демонстрирует, что литье методом утраченного воска стоило в 2 или почти в 2 раза дороже, чем литье в песчаные формы, а в случае с отливками роденовского «Мыслителя» — в 2,4 раза: 12 тысяч франков у Эбрара против 5 тысяч франков у литейного завода Алексиса Рюдье [4, с. 244].

3. Несколько иную версию рассказывает американский исследователь творчества Родена Альберт Элсен: галерея Келлер и Райнер в Берлине, несмотря на «запрет» мэтра, выставила «Мыслителя», отлитого в «песке». Поскольку Эбрар там же экспонировал свой бронзовый экземпляр, отлитый по утраченной восковой модели, он попросил Родена написать этим дилерам с требованием прекратить несанкционированную демонстрацию. «Но, похоже, предпринимать какие-либо шаги было уже поздно». [6, с. 85]. Расходясь в деталях и акцентах, обе истории демонстрируют, насколько серьезно Эбрар воспринимал конкуренцию с распространенным методом литья в песчаные формы.

4. Одну из главных проблем выразил автор статьи в «Le Temps»: «Художник, в свою очередь, хотел бы, чтобы с его работ делали не репродукции или уменьшенные копии промышленным способом, имеющие лишь очень отдаленное сходство с искусством, а уникальную бронзу, отлитую по восковой модели, которую он корректирует и которая исчезает, уступив место металлу. Тогда ему от-

вечают, что на бронзу такого рода не будет покупателей, поскольку цена окажется слишком высока. В наше время любовь питают только к живописцам. Мы осыпаем деньгами полотно модного художника, но наше художественное восприятие совершенно не распространяется на металл. Мы возмутились бы, если бы кто-то попытался выдать хромолитографическую репродукцию известной картины за произведение искусства; между тем, мы регулярно покупаем как произведения искусства бронзовые статуэтки, созданные с помощью редукции Колла» [3, с. 2].

Список литературы:

1. *Adhémar J.* Before the Degas Bronzes // Art News. — 1955. — Vol. 54. — № 7. — P. 34–35, 70.

2. Art Crossing Borders / ed. by J.D. Baetens, D. Lyna. — Leiden, Boston: Brill, 2019. — 351 p.

3. Artistes et Fondeurs // Le Temps. — 1887. — № 9381. — 10 janvier.

4. *Beentjes T.P.C.* Casting Rodin's Thinker. — Thesis, Universiteit van Amsterdam, 2019. – 367 p.

5. *Daemgen A.* Rembrandt Bugatti. His Life, Family and Work // Rembrandt Bugatti. The Sculptor 1884–1916. Exh. cat. — Munich: Hirmer, 2014. — P. 24–43.

6. *Elsen A.E.* Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture. — New Haven and London: Yale University Press, 1985. – 196 p.

7. *En Passant.* Impressionism in sculpture / ed. By Eiling A. and Mongi-Vollmer E: Exh. cat. — Munich, London, NY: Prestel, 2020. — 328 p.

8. *Giorio M.B.* Gli scultori italiani e la Francia. Influenze e modelli francesi nella prima metà del Novecento. — Tesi di dottorato. Un-iversità degli studi di Trieste, 2011. — 384 p.

9. *Jensen R.* Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe. — Prin-ceton: Princeton University Press, 1994. – 367 p.

10. Le Temps. — 1908. — №17159. — 17 juin.

11. Lebon E. Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art. France 1890–1950. — Perth: Marjon éditions, 2003. – 292 p.

12. *Anonymous.* «Mirabeau et le marquis de Dreux-Brézé» // Le Temps. — 1890. — № 10618. — 3 june.

13. *P.R.* Les Marbres et les Cires perdues de la Galerie A.-A. Hebrard // Le Gaulois. — 1904. — № 9930. — 21 décembre.

14. *Vautel C.* Un fondeur artiste // La Vie illustrée. — 1904. — 8 juil-let.

15. *Vauxcelles L.* La fonte à Cire perdue // Art et Decoration. — 1905. — T. XVIII (julliet-decembre). — P. 189–197.

И.В. ОСТРОВСКИЙ

Соискатель на кафедре истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 3dcooking@gmail.com

I.V. OSTROVSKIY

Applicant for Ph. D. at Department of History of Art and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 3dcooking@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_125_132

ДИАЛОГ ГЕНРИ МУРА И ЭРНСТА НЕИЗВЕСТНОГО: К ПРОБЛЕМЕ СКУЛЬПТУРНОГО ЯЗЫКА

THE DIALOGUE BETWEEN HENRY MOORE AND ERNST NEIZVESTNIY: ON THE PROBLEM OF SCULPTURAL LANGUAGE

Данная статья представляет собой попытку конструирования диалога между двумя знаменитыми скульпторами XX века Генри Муром и Эрнстом Неизвестным. В основу статьи положены рассуждения двух мастеров о природе и проблемных особенностях скульптурного языка. Проводится анализ и сопоставление их скульптурных произведений, дается оценка сходству их взглядов на глубоком теоретическом уровне. Открывает статью разбор цитаты Эрнста Неизвестного о диалогическом искусстве.

The article represents an approach of constructing a dialogue between two prominent sculptors of XX century Henry Moore and Ernst Nezvestniy. The article is based on considerations by two masters made about the nature and problematic features of sculptural language. The analysis and comparison of their sculptural pieces give the evaluation of their similarities in their views on a deep theoretical level. The article is opened by quote by Ernst Neizvestniy about dialogical art.

Ключевые слова: Генри Мур, Эрнст Неизвестный, диалогическое искусство, скульптурный язык, модернизм, распятие
Keywords: Henry Moore, Ernst Neizvestniy, dialogical art, sculptural language, modernism, crucifixion

Зачином напряженного творческого диалога между Генри Муром и Эрнстом Неизвестным может послужить категоричная цитата Эрнста Неизвестного о творчестве Генри Мура в сборнике эссе «Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии». В этой цитате Неизвестный, рассуждая о вдохновляющем его творчестве Достоевского, заявляет следующее: «Достоевский мне близок полифоничностью своего искусства, его многоголосием и борьбой противоречий, которая содержится в нем. Он является для меня вдохновляющим примером, так же как и Данте <…> это искусство не монологическое, как, например, искусство Тургенева или Генри Мура (курсив мой — И.О.), а диалогическое, то есть их творчество не замкнутое, а раскрытое и спроецированное в идею» [1, с. 50]. Безусловно, Эрнст Неизвестный обладает своим правом на субъективную оценку творчества Мура, однако заявление о том, что творчество Мура не «раскрытое» и не «спроецированное в идею», а также постановка Мура в один ряд с Тургеневым выглядит в высшей степени произвольным и грубым. Вытеснение Мура за рамки «монологического искусства» не только скрывает влияние творчества Мура на самого Неизвестного, но и в рамках данного эссе незаслуженно умаляет фигуру Генри Мура в истории современного искусства.

При этом с высокой долей вероятности, зная противоречивый характер Неизвестного, можно предположить, что в его высказывании все же содержится провокационный подтекст и попытка обострить внимание своего читателя. Ведь из всех возможных скульпторов он выбрал именно Генри Мура, и следовательно, на тот момент, очевидно, ровнялся на него, пускай даже в поисках отличия. В качестве принципиального возражения Эрнсту Неизвестному необходимо напомнить, что Генри Мур на протяжении всего периода своего активного творчества занимался как раз соединением в своем искусстве самых противоречивых направлений и эпох мировой скульптуры, что привело к образованию сложнейшей полифонической модели, если рас-сматривать его творчество в целом. Творческий опыт Мура макси-мально сближает его с поэтикой Достоевского, который, как писал М. Бахтин, «обладал гениальным даром […] слышать

свою эпоху как ве-ликий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие. <…> слышал и резонансы голосов-идей прошлого — и ближайшего <…> и более далекого <…> старался услышать и голоса-идеи будущего, пытаясь их угадать, так сказать, по месту, подготовленному для них в диалоге настоящего…» [4, с. 103, перевод автора]. Вопреки сложившемуся мнению об эклектике Мура, необходимо вспомнить как он в рамках отдельных произведений раскрывал тенденции формообразования, объединяющие свободную африканскую пластику с классической античностью, биоморфный сюрреализм с отвлеченной геометрической абстракцией, признаки утонченного Ренессанса с острыми гранями мексиканской скульптуры. В своем творческом процессе Мур действовал подобно писателю. Для него восприятие скульптуры других эпох и культур было равносильно чтению текста, состоящего из цепочки скульптурных высказываний. Мур обладал глубоким видением, позволившим ему разглядеть за непохожими языками смысловые поля, отражавшие различные взгляды, идеи и принципы формотворчества. Мур не ограничивался ни временными, ни культурными границами: различные языки с присущей им условностью, воспринимались в его творчестве как речевые потоки в рамках общего пластического дискурса. Что же касается отношения к Достоевскому, то Мур хорошо его знал и, как он сам говорит, даже предпочитал его Толстому [3, с. 26, перевод автора]. Это важное замечание, сделанное Муром, свидетельствует в пользу его полифонического склада, поскольку в работе Бахтина Достоевский как раз противопоставляется именно Толстому, с его ярко выраженной монологической линией.

Обращаясь к пластической специфике скульптурного языка Генри Мура и Эрнста Неизвестного, мы находим немало выраженных противоположностей – при том, что оба мастера принадлежат общей модернистской художественной парадигме. Так, Мур ассоциируется с органическими мотивами, языком природного формообразования, проблемами взаимопроникновения материала и пространства; языку Неизвестного присуща технологическая и машинная артикуляция, более характерная для круга футуристов и конструктивистов. К этим различиям также добавляется разная тематическая направленность их поисков, включавшая в случае с Муром, тему материнства и окружающей природы, а в случае с Неизвестным — тему изувеченного тела, преодоления препятствий, страдания и скорби. Из общего и объединяющего — оба скульпто-

ра прошли мировые войны, получили серьезные ранения и, безусловно, инкорпорировали свой телесный опыт в развитие своего скульптурного творчества. Несмотря на кажущуюся различную направленность и выразительные особенности двух знаменитых скульпторов, сближающей основой их творческих поисков выступает разделяемый ими обоими подход к пониманию скульптурного языка. Именно в нем наблюдается сходство и общий фундамент их интересов, на фоне которого и рассеиваются видимые различия.

В дальнейших рассуждениях Эрнста Неизвестного о скульптуре выделяется еще одна важная цитата, в которой точка зрения Неизвестного тесно переплетается с видением Мура. «Говоря о диалогической скульптуре, — пишет Эрнст Неизвестный, — трудно думать о прекрасном, исходя только из монологических классических представлений о человеческом теле. Скорее прекрасным в ней является проявленное в форме скульптуры состояние души человека, то есть не безразличное — напряженное (выделено мной — И.О.). Но не просто напряженное, как физическая форма, а форма и пространство в своем взаимодействии как выражение психологии и — больше, чем психологии, — духовной жизни человека» (выделено мной — И.О.) [4, с. 44]. Скульптура в этом случае — не просто находящееся в пространстве количество окружающего физического материала, организованного по подобию внешней формы человека, зверя или других природных или геометрических форм; в этом случае скульптура внутри себя самой есть диалог духа и плоти. Она едина, но не единородна. Ключевая мысль Неизвестного сводится к построению связи между нематериальной духовной жизнью человека и ее выражением в напряженной поверхности материала скульптуры. Материал и скрытое за ним состояние человеческой души — вот тот корень пластического мышления, который берет свое начало как в искусстве Эрнста Неизвестного, так и в искусстве Генри Мура. В одной из своих ранних статей Генри Мур писал следующее: «Для меня скульптура должна обладать своей собственной витальностью. Я не имею в виду отображения живой витальности, движений, физических действий, прыгающих или танцующих фигур и тому подобного, но работа может обладать сжатой энергией, интенсивной внутренней жизнью, (выделено мной — И.О.) независящей от объекта, который она представляет» [5, с. 192, перевод автора]. В попытке описать внутренне напряжение скульптуры Мур, словно снимая лишние слои этого напряжения, оставляет самый существенный смысл с точки зрения скульптурного содержания. Далее в

той же самой статье Мур писал: «Моя цель в том, чтобы как можно ближе соединить принципы абстрактной скульптуры и реализацию моей идеи. Всё искусство представляет собой в некотором роде абстракцию: сам материал заставляет скульптора уходить от чистой репрезентации в сторону абстракции. Абстрактные черты работы необходимы для её ценности, но для меня равное значение имеет и психологическая, человеческая составляющая (выделено мной — И.О.). Если абстрактные и человеческие компоненты объединены друг с другом, работа обретает более наполненный, глубокий смысл» [5, с. 192, перевод автора]. Соединение абстрактных и человеческих компо-нентов выражалось у Мура в применении различных концепций формообразования к пластическим возможностям человеческой фигуры. Метод, используемый Муром, раскрывается в серии рисунков с трансформациями, где он первоначально зарисовывал форму природного объекта, будь это кость или камень, а затем на том же листе бумаги постепенно отклонялся от нее, выявляя в ней очертания человеческой фигуры, как, например, в рисунке «Идеи для скульптуры: трансформация костей, 1932». У Неизвестного, например, в рисунке «Эскиз скульптуры, 1969» человеческая фигура сосуществует в рамках противоборства между своим собственным телом, очертаниями кентавра и гранеными поверхностями индустриального станка.

Очевидно, что, несмотря на тематические различия, оба скульп-тора избирают основным мотивом своих поисков человека. Человека — как форму и носителя телесного опыта, позволяющего осознавать мир в его феноменологическом присутствии. Именно авторская трактовка пластики человеческого тела ложится в основу индивидуального скульптурного языка. Человек как страдающая машина или человек как элемент ландшафта — в основе визуального кода всегда общая система, заданная структурной логикой человеческого организма.

Осмысление телесного опыта через усиленную активацию тактильных ощущений образует общую концептуальную базу как для Мура, так и для Эрнста Неизвестного. Оба мастера на глубоком феноменологическом уровне использовали язык скульптуры именно для раскрытия граней пространственного бытия, которые ранее не осознавались и не проявлялись, кроме как в многоголосой культуре XX века, наполненной противоречиями, столкновениями и обострениями всех возможных сфер человеческой жизни. Как писал Неизвестный, «мы видим, что пластическое искусство — это язык, в котором есть свои закономерности, как

в поэзии мы знаем рифмы, ритмы, аллитерации и т. д. Так гармония, ритм, тон и т. д. делают музыку отличной от обы-денных шумов. Многие не чувствуют этого, потому что нас учат гово-рить, учат читать, учат писать, учат быть хорошими, но не учат видеть — видеть пространство и форму как эстетическую категорию» [1, с. 64]. Подобное обострение внимания, на столь фундаментальных во-просах как пространство, форма и ощущение человека в их взаимо-связи было отражено Муром еще в 1937 году в знаковой статье «Скульптор говорит», опубликованной в журнале The Listener. В этой статье Мур освятил множество аспектов своего скульптурного видения, и Неизвестный должен был быть, безусловно, с ними знаком. Как писал Мур, «гораздо больше людей слепы-к-форме, нежели слепы к цвету. Ребенок, учащийся видеть, сперва различает только двухмерные формы; он не может судить о расстояниях, глубине. Позднее, для своей безопасности и практических нужд, он развивает (частично благодаря осязанию) способность грубо оценивать трехмерные дистанции. Но разобравшись с удовлетворением повседневных задач, большинство людей не идут дальше. И хотя они могут достичь значительной точности в восприятии плоских форм, они не делают последующих интеллектуальных и эмоциональных усилий, необходимых для осознания формы в ее полном пространственном существовании» [5, с. 194, перевод автора].

Высказывания двух скульпторов представляют особую ценность для анализа и понимания скульптурного языка, однако еще больший смысл раскрывается при сопоставлении их скульптурных произведе-ний. Не самая известная, но показательная для характерная для раннего творчества Эрнста Неизвестного и важная для сопоставления с Муром скульптура называется «Шаг, 1960». Эта небольшая по размерам вещь скорее похожа на эскиз будущего монументального произведения, чем на законченную самостоятельную скульптуру. Она была создана спустя четыре года после того, как Генри Мур создал знаменитую скульптуру под названием «Вертикальный мотив № 1: Распятие Гленкилн, 1955–56». Скульптура Неизвестного представляет собой фигуру человека с непропорционально увеличенными объемами ног, редуцированным и похожим на рукоятку торсом, резкое движение которого завершается отброшенной назад головой и вскинутыми обрубками рук. В этой скульптуре есть все основные формальные приемы Мура, которые выражаются в предельно обобщенной трактовке фигуры и контрастном противопоставлении оси таза направлению грудной клетки и головы, которая при обзоре с обратного ракурса становится похожей на голову животного с острыми ушами. Авторский почерк Неизвестного прослеживается в использовании граненой, «подкубленной» трактовки пластических объемов, форсированной экспрессии образа и бурной динамике масс.

Очевидно, что с «Распятия Гленкилн» данную скульптуру Неизвестного сближает только средняя часть, а именно туловище, которое отсутствием внутреннего скелета и вытянутой цилиндричностью максимально близко напоминает вертикальную часть скульптуры Мура. Руки в скульптуре Мура также усечены, но если у Неизвестного они вздернуты жестом вверх, то у Мура они спокойно горизонтально расправлены в виде перекладины креста. Вертикальная часть «Распятия Гленкилн» обладает двойным визуальным прочтением и, с одной стороны, определяется как фрагмент человеческого торса с округлыми бедрами, гладкой спиной и едва выступающими ребрами, а, с другой — эта же часть напоминает форму тазобедренной кости с округлым суставом внизу. Если в анатомическом отношении кость находится внутри туловища, а туловище своей плотью скрывает кость, то в этой скульптуре внутреннее и внешнее выражены одновременно, за счет чего в рамках одной формы возникает сильное противодействие: кость выпирает наружу, а плоть сдерживает ее. Это напряжение усиливается в области стыка вертикальной и горизонтальной частей и отражается в трех выступающих объемах, после чего оно покидает скульптуру через отверстие сверху, оставляя ощущение легкой опустошенности. В скульптуре Мура «Распятие Гленкилн» происходит борьба за удержание тела в рамках структурной связи между плотью и костью, с другой — освобождение от этой борьбы и уже безразличное локальное соседство кости и плоти, оставшихся без жизненных сил. Сам Мур не оставил широких рассуждений на тему этой скульптуры и лишь вскользь упоминает о её аналогии с традиционными изображениями распятия. При этом как нельзя точно для ее описания подходит цитата Эрнста Неизвестного, который писал: «Изобразительное искусство не имитирует жизнь. Оно создает жизнь. Напряженную жизнь пластической формы. Тело, чтобы стать выразительным, обобщается, деформируется или трансформируется. Тело в искусстве начинает жить своей жизнью, отличной от жизни живого тела, и в пространстве, отличном от реального пространства. И в самой высокой точке напряжения, очищения и обобщения изображение человека и частей его тела становится знаковым» [1, с. 65].

Список литературы:

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — Москва, 1972. — 318 с.

2. *Леонг А.* Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. — Москва, 1992. — 240 с.

3. *Jianou I.* Henry Moore. — Paris, 1968.

4. *Moore H.* The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — Pp. 338–40

5. *Moore H.* Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. — Los Angeles, 2002.

Е.А. ЛАРИНА

Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: e.a.larina@inbox.ru

E.A. LARINA

Postgraduate student of the Lomonosov Moscow State University. Art History Department
e-mail: e.a.larina@inbox.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_133_139

АЛОИЗ РИГЛЬ И ГЕОРГ ДЕХИО: ДВА ПОДХОДА К СОХРАНЕНИЮ ПАМЯТНИКОВ

ALOIS RIEGL AND GEORG DEHIO: TWO APPROACHES TO MONUMENT CONSERVATION

Различие взглядов Алоиза Ригля и Георга Дехио на проблему сохранения памятников привело к публичной полемике. Если австрийский искусствовед в своей теории выводил принцип, основанный на обращении к ценностям, которые в памятниках определяет общество с учетом своих актуальных потребностей, то его немецкий коллега настаивал на том, что в первую очередь памятники необходимо сохранять из уважения к историческому бытию.

This article examines the approaches to preserving monuments taken by Alois Riegl and Georg Dehio. While the Austrian art historian developed a principle based on an appeal to the values that society defines in monuments based on its current needs, his German colleague insists that monuments must be preserved primarily out of respect for their historical existence.

Ключевые слова: Алоиз Ригль, Георг Дехио, охрана памятников, реставрация и консервация
Keywords: Alois Riegl, Georg Dehio, monument preservation, restoration and conservation

Целью настоящей статьи является анализ особенностей подходов к вопросу сохранения памятников двух выдающихся немецкоязычных историков искусства — Алоиза Ригля и Георга Дехио. Зачастую исследователи называют обоих последователями идей Джона Рёскина (1), однако сами теоретики придерживались контрастных взглядов, которые были отражены ими в короткой, но яркой публичной полемике.

В 1903 г. было опубликовано эссе Алоиза Ригля «Современный культ памятников: его сущность и возникновение» (2). Согласно представленной концепции, принципы сохранения памятников основываются на динамичной системе приоритетных ценностей, выделяемых в них обществом с учетом своих актуальных потребностей. В соответствии с этим, общая ценность произведения являет собой мобильную конструкцию, находящуюся в прямой зависимости от субъективного восприятия реципиента и взаимоотношения составляющих ее частей (3).

Неким фундаментом способна стать ценность возраста, которая обращается через «следы времени» на произведении ко всем слоям населения. Ее всеохватная аттракция базировалась на эмоциях и настроении — смотрящий видел в разрушающемся памятнике свидетельство своего участия в закономерном круговороте становления и исчезновения, выходя за пределы объективного физического и психического восприятия в субъективное переживание [7, s. 48].

Основная задача в деле сохранения памятников состоит в том, чтобы наиболее объективно выяснить ценностные характеристики памятника и достичь баланса между их частыми противоречиями через тщательное сопоставление возможных рисков и преимуществ [7, s. 62]. Рекомендации по реставрационным и консервационным вмешательствам должны разрабатываться специалистами на основе результатов такого анализа, при этом предпочтительнее выбирать второй вид работ, обращаясь к реставрации в исключительных случаях, поскольку она является менее обратимой мерой. Поздние дополнения, как правило, соответствуют художественному волению эпохи и могут привести к ошибочным трактовкам [7, s. 63].

Спустя пару лет после публикации текста на тезисы Ригля публично отреагировал его немецкий коллега Георг Дехио — университетский преподаватель истории искусства, активно занимавшийся в своей стране вопросами охраны памятников.

Ответ Дехио был представлен в ином контексте: в январе 1905 г. он прочитал открытую лекцию под названием «Охрана и сохранение

памятников в XIX в.» [5] в Страсбургском университете, приуроченную к празднованию дня рождения кайзера Вильгельма II.

Дехио, не прибегая к точному цитированию, выступает против положений Ригля, настаивая на том, что памятники необходимо сохранять из уважения к историческому бытию как к таковому, на основе патриотизма. Основополагающей целью изучения истории искусств для него являлся поиск ответа на вопрос: «Что искусство открывает нам о сущности немцев?» [4, s. 15].

Произведения искусства, по его убеждению, неизменно являли собой свидетельства истории, но «их полнокровная сила живого настоящего легко позволяла забыть, что мы имеем дело с осадками исторического процесса, который давно миновал» [3, s. 65] и привести к некоторым заблуждениям. Таким заблуждением считал Дехио обусловленность развития стиля «внутренними законами», так как они являют лишь малую долю сил, способствующих искусству, что допускало разговор только об истории художественной мысли, но не походило на всеобъемлющий отчет о художественном процессе в его запутанных причинно-следственных связях [3, s. 67].

Произведения не могут быть не объясненными, не интерпретированными с помощью художественных законов развития и структуры, в то время как ключом к их анализу становится историческое представление, которое принимает во внимание не только деяния художников, но и «их контрагентов — публику; жизнь дает материал для произведения искусства, а искусство — форму ‹…› Настоящая задача ученого, которую он один может выполнить — раскрыть материал жизни» [3, s. 68].

Интерпретация же истории искусства происходила с коллективистской точки зрения. Ее главным героем являлась нация, а не отдельные имена. Памятники считались частью национального бытия, а их сохранение производилось в целях воспитания благочестия и «объединения их в постоянно растущий капитал» [5, s. 89]. Поскольку эстетические и искусствоведческие суждения были постоянно подвижными ввиду своей субъективности, не имея четких критериев и правил, основой сохранения памятников должен был стать неизменный ценностный ориентир: «Мы сохраняем памятник не потому, что считаем его красивым, а потому что он является частью нашего национального существования» [5, s. 92]. Сохранение памятников должно функционировать как символический аспект, обеспечивающий укрепление государства.

Немецкий историк искусства в противоречие круговорота распада и становления, выраженного в риглевской ценности возраста, рассуждает, что последнее, что можно сделать — «положить руки на колени и наблюдать за прогрессирующим распадом с фаталистическим результатом» [5, s. 97]. Бороться за сохранение каждого памятника нужно до тех пор, пока это возможно, и только в самом крайнем случае поставить вопрос о целесообразности. Осуществляться оно должно обязательно консервационными, а не реставрационными методами, которые должны применяться как неотвратимое исключение.

Алоиз Ригль незамедлительно отреагировал на страсбургскую речь, опубликовав на страницах «Сообщений Императорской Центральной комиссии по исследованию и сохранению памятников искусства и истории» очерк «Новые течения в сохранении исторического наследия» [8], ставший его последним трудом.

В нем он прямо называет причину, побудившую его написать текст, — «полезное и неотложное разъяснение непримиримых разногласий, относящихся к существенным аспектам отдельных вопросов реставрации» [8, s. 104], простимулированных недавней публикацией двух трудов о современном сохранении исторического наследия авторства ординарного профессора искусствоведения Георга Готфрида Дехио и берлинского архитектора Бодо Эбхардта (4).

Обширно приводя цитаты из выступления Дехио о том, что памятники требуется сохранять как часть национального бытия, Ригль называет его версию «слишком узкой и все еще находящейся под влиянием чар взглядов XIX в., которые стремились подчеркнуть важность памятника, в основном, в исторические моменты» [8, s. 106]. Достаточно резко, но объективно высказывается он по поводу ситуации с чашей, созданной немецким ювелиром Северного Возрождения Венцелем Ямницером, находящейся тогда в собрании французского Лувра, на которую, по мнению, Дехио, должен посмотреть каждый немец, попавший в Париж. «Альтруистический момент в этом чувстве, — отмечает Ригль, — по видимому, ограничен: оно сразу же становится эгоистичным, как только его испытывают по отношению к представителям другой нации; тогда это называется жаждой славы, а вовсе не благочестием — разве не бесчисленное количество раз мы замирали при виде памятника, даже не отдавая себе отчета в его национальном происхождении?» [8, s. 106].

По мнению Алоиза Ригля, ограниченный образ мышления, продвигаемый Дехио, может подойти только тому, кто не знает других памятников, кроме памятников своей родины, что, по его словам, «вероятно, сегодня справедливо только для немногих образованных» [8, s. 108].

Кроме того, Ригль расширяет рассуждения о необходимости демократизации понятия «памятник». Определение памятников как исторических и художественных все еще было обусловлено «элитарным» отбором, что должно исчезнуть, как только памятник станет, по существу, просто «старинным» как таковым. Иначе говоря, любая вещь из прошлого могла получить статус памятника. От него не требуется ничего, кроме явных следов возраста и достаточной индивидуальной замкнутости, благодаря чему он противопоставляет себя своему окружению и всему остальному миру, и удовлетворяет неутолимое стремление современного зрителя к созерцанию «старинного» [8, s. 110].

То, что общество так долго не осознавало этого факта и сегодня еще не все готовы безоговорочно его принять, может быть наиболее понятно объяснено «беспокойством, которое современный образованный человек испытывает всякий раз, когда сталкивается с противником, который не может быть немедленно понят» [8, s. 111], — так безапелляционно Ригль предотвращает всякую критику в свой адрес и уничтожает даже гипотетическую возможность существования других взглядов на вопрос сохранения наследия. Далее он персонально обращается к своему немецкому коллеге, аналогично обвиняя его в заблуждении: «Зритель не хочет признаваться себе, что не может сразу объяснить чувство, которое он испытывает к памятнику, и поэтому он обманывает себя, думая, что памятник ему нравится, потому что он красив или потому что интересен с исторической точки зрения; на этом пути, вероятно, стоит и Дехио» [8, s. 111].

Две точки зрения, представленные в плодотворных дебатах, завершившихся в связи со скоропостижной смертью Ригля в июне 1905 г., имели аргументацию и свое право на существование. Для Германской империи, руководство которой продвигало концепцию «культурной нации» как однородной языковой и культурной общности, в деле сохранения памятников было важно соблюдать патриотический интерес, однако для многонационального союза различных этнических групп Австро-Венгрии необходимо было найти более универсальное основание.

Предложенное Риглем решение апеллировало к единению через чувство индивидуальности, в то время как немецкий подход выступал за

общественное, где каждый определялся как составная часть коллектива. Ретроспективный дискурс Дехио был действителен в условиях восприятия через призму ситуации, сложившейся в собственном государстве, но не актуален для изрядной доли других. В большей степени лояльная позиция его оппонента имела превосходящую тенденцию к глобальному распространению, позволяя обществу самостоятельно определять ценности памятника, исходя из того, какую цель оно ставит перед собой.

Контуры новой парадигмы по отношению к памятникам наблюдаются в работах обоих теоретиков: стремление к расширению понятия «памятник», отказ от примата исторической реставрации в пользу консервации. Тем не менее, воспринимая историю искусства как вспомогательную дисциплину для исторической науки с предложенным XIX в. образом прошлого и обнаруживая интерпретацию произведений в исторических условиях, изыскания Георга Дехио, в особенности, на фоне Алоиза Ригля представляются в контексте научной мысли начала XX в. несколько архаичными.

Примечания:

1. Так, например, М. Воллебен полагает, что они «считаются, каждый по-своему, сторонниками того реформаторского курса рубежа веков, который начал воплощать идеи Рескина и движения против реставрации» [9, S. 12]. Непосредственное влияние мысли Д. Рескина на сложение концепций Ригля и Дехио носит гипотетический характер. Скорее, их можно назвать единомышленниками, нежели последователями, поскольку формирование взглядов ученых началось задолго до перевода текстов Рескина на немецкий язык.

2. Публикацию перевода текста на русский язык осуществило издательство V-A-C Press в 2018 г. См.: [2].

3. Подробнее об этом см.: [1].

4. Речь шла о работе под названием «О разрушении, сохранении и реставрации памятников с правилами практического исполнения». По мнению автора, памятники сохраняют, поскольку они раскрывают обществу «закрытую картину» более ранней культурно-исторической стадии развития. Ценность памятника заключается в его историческом значении, полноты которой можно достичь только заполнив все имеющиеся пробелы путем реставрации, аналогично ведущим тенденциям XIX в. [6]. Однако большая часть текста Ригля посвящена именно речи Дехио.

Список литературы:

1. *Ларина Е.А.* Понятие «памятник» у Алоиза Ригля: к проблеме определения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2025. — № 2/1. — С. 73–80.

2. *Ригль А.* Современный культ памятников: его сущность и возникновение / перевод с немецкого Г.З. Гимельштейна. — Москва: ЦЭМ, V-A-C Press, 2018. — 96 с.

3. *Dehio G.* Kunsthistorische Aufsätze. — München: Oldenbourg, 1914. — 303 s.

4. *Dehio G.* Geschichte der deutschen Kunst, Band 4. — Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1930. — 358 s.

5. *Dehio G.* Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert // Georg Dehio und Alois Riegl — Konservieren, nicht restaurieren.: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 / Hrsg. G. Mörsch, M. Wohlleben. — Berlin, Boston: Birkhäuser, 1988. — S. 88–104.

6. *Ebhardt B.* Über Verfall, Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalen mit Regeln für praktische Ausführungen. — Berlin: Franz Ebardt & Co, 1905. — 43 s.

7. *Riegl A.* Der moderne Denkmalskultus, sein Wesen und seine Entstehung // Georg Dehio und Alois Riegl — Konservieren, nicht restaurieren.: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 / Hrsg. G. Mörsch, M. Wohlleben. — Berlin, Boston: Birkhäuser, 1988. — S. 43–88.

8. *Riegl A.* Neue Strömungen in der Denkmalpflege // Georg Dehio und Alois Riegl — Konservieren, nicht restaurieren.: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 / Hrsg. G. Mörsch, M. Wohlleben. — Berlin, Boston: Birkhäuser, 1988. — S. 104–120.

9. *Wohlleben M.* Vorwort. // Georg Dehio und Alois Riegl — Konservieren, nicht restaurieren.: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 / Hrsg. G. Mörsch, M. Wohlleben. — Berlin, Boston: Birkhäuser, 1988. — S. 7–33.

Л.С. ФАДЕЕВА
Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

L.S. FADEEVA
Graduate student in the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_140_149

НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА КАК ИКОНА ИКОН. ДУХОВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ И СТИЛЕВЫЕ РЕШЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ НОВГОРОДСКОГО ПАМЯТНИКА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XII в.

THE IMAGE OF JESUS CHRIST NOT MADE BY HANDS AS AN ICON OF ICONS. SPIRITUAL MEANING AND STYLISH SOLUTIONS USING THE EXAMPLE OF A NOVGOROD MONUMENT TO AN ICONOGRAPHY FROM THE LAST QUARTER OF THE 12th CENTURY

Актуальность темы связана с тем, что Нерукотворный Образ Спасителя, прежде всего, является началом осознания и подтверждения Образа Творца как Личности. Понимание природы образности, а также мнения о внутреннем потенциале иконы чрезвычайно важны в аспекте ее художественно-религиозной созерцательности, выступающей антитезой ничего не значащих для человека информационных потоков, заполнивших окружающую действительность. Икона Спаса Нерукотворного из Новгорода XII в. в контексте общей истории занимает особое место как своего рода феноменального эйдоса — фактов откровения и свободной Воли в отношениях Творца с его Творением — Человеком. Фактически, этот пример является одним из ключей изобразительного искусства, поскольку проясняет смысл всякого изображения независимо от ракурса формируемой идеи — нового знания Эры Воплощенного Слова.

The relevance of the topic is connected with the fact that the Image of the Savior Not Made by Hands is, first of all, the beginning of the awareness and confirmation of the Image of the Creator as a Personality. Understanding the imagery of nature, as well as views on the external potential of the icon, is extremely important in terms of its artistic and religious contemplation, which acts as an antithesis to the meaningless information flows that fill reality. the XII century Novgorod icon of the Savior Not Made by Hands occupies a special place in the context of general history as a kind of phenomenal eidos — the facts of revelation and free will in the relationship between the Creator and His Creation — Humanity. in fact, this example is one of the keys to visual art, as it clarifies the meaning of any image, regardless of the perspective of the idea being conceived — the new knowledge of the Era of the Incarnate Word.

Ключевые слова: икона, Спаситель, искусство, предание, Нерукотворный, Образ, вера, Новгород, откровение, сакральность, духовность.
Keywords: icon, Savior, art, tradition, Holy Face, Image, faith, Novgorod, revelation, sacredness, spirituality.

За последние два тысячелетия Личность и Образ Иисуса Христа стали не только основой христианской веры и богослужения. Образ обнаружен как архетипическая в отношении человека данность. Одним из наиболее сильных видимых символов человечности и божественности Христа является изображение Его Нерукотворного Лика на плате и чрепии. Подобное изображение носит название Нерукотворного Образа, Мандилиона, который исследовал А.М. Лидов. Мандилион (от греч. Μανδύη — «убрус», «мантия»), также Образа из Эдессы. Основой для изображения Иисуса Христа послужили исторические свидетельства, откровения, священные предания. Также ключом иконописи, безусловно, является образ Туринской плащаницы. Определение Мандилион или Святой Мандилион, Керамидион более распространено в западной традиции. В восточной — это Спас на Убрусе, Святой Убрус, Убрус, Спас на Холсте, Спас на Чрепии, Чрепие [19].

В общем виде степень разработанности темы касается общеисторической сути Спаса Нерукотворного. Понимание иконописного об-

раза, в нашем случае — Нерукотворного образа Спасителя (Мандилиона), в историческом и художественном контекстах невозможно представить без обширного пласта литературных источников. Это, прежде всего, духовные, философские, богословские, а также научные тексты. Хрестоматийным источником, восходящим к греческим текстам о возникновении легенды о Мандилионе, относится академическое издание Э. фон Дюбшюца [27]. Елена Никитична Мещерская в своей работе «Легенда об Авгаре» выполнила исследование и перевод на русский язык ранних сирийских текстов XIII в., связанных с Мандилионом [22]. В книге Леонида Александровича Успенского «Богословие иконы Православной Церкви» [24] показана эволюция иконы в целом в исторической перспективе. Для детального стилистического анализа источников византийской живописи, его особенностях именно как в произведениях искусства мы обратились к монографии Виктора Никитича Лазарева «История византийской живописи» [17]. Более обширным является исследование археолога, историка византийского, раннехристианского, древнерусского искусства Никодима Павловича Кондакова — «Иконография Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» [15], включающего в себя главу о Нерукотворенном Образе. Различные аспекты искусства иконы изложены в исследованиях князя Евгения Николаевича Трубецкого [23], отца Павла Флоренского [26]. Виктор Васильевич Бычков определяет эстетику иконы как способ причастности к бытию [3]. Для искусствоведения это важно, но только как онтологический аспект восприятия, характеристику которого предложил Владимир Борисович Кошаев [16]. Виктор Георгиевич Власов сопоставляет идеи христианства в искусстве Востока и запада [5]. Бесценны труды Антона Владимировича Карташева [14] по многим вопросам истории иконы и церкви. Под редакцией Николая Константиновича Гаврюшина изданы материалы по антологии философии русского религиозного искусства XVI–XX вв. [6]. Важное место икона занимает в наследии истории средневекового и византийского искусства Андрея Николаевича Грабара [8], также Михаила Владимировича Алпатова [1]. Важно отметить, что степень разработанности материалов по теме Образа Спаса Нерукотворного касается фактов присутствия Его в художественном поле созданных человеком произведений, но очень мало говорится о том, что непосредственно этот «тип» Образа — это центральное условие обнаружения человеком представления о себе как изначально художественной и священной данности.

В этом отношении важно отметить, что онтософский аспект в православном учении дословно определяется как «Мудрость Сущего» или «Мудрость Божия». Он связан с понятием «самобытнее» (Бога), в частности в обращении к Моисею на горе Хорив фразой Творца «Я ЕСТЬ СУЩИЙ» (Исх. 3:14). В варианте Евангелия Иисус использовал формулу «Я есть путь, истина и жизнь. Никто не приходит к отцу, как только через меня» (Ин 14:6), также в ряде других фрагментах Библии.

Проблема Образа и изображения Иисуса Христа особенно обостряется в иконоборческий период. Иконоборцы отвергали изображение Христа, ссылаясь на ветхозаветную заповедь, запрещающую изображать Бога. Иконопочитатели утверждали возможность изображения Воплотившегося Христа как Второго Лица Троицы, то есть икона являлась отражением Воплощенного Бога-Слова.

Таким образом, рождение образа Спаса Нерукотворного обусловлено потребностью выражения христологического догмата. Но его значение несколько шире, поскольку затрагивает вопрос художественного языка. В нем наиболее полно раскрыты связь иконы как с божественной реальностью, так и с земным миром. В 787 году Седьмой Вселенский собор приводит наличие Нерукотворного Образ одним из основных аргументов в пользу иконопочитания [12]. В частности, на Нерукотворный Образ ссылался святой Иоанн Дамаскин, написавший «Три защитительных слова в защиту иконопочитания» (ок. 730 г.) [11], когда в период иконоборчества были попытки к пересмотру решений предыдущих соборов и отмены иконопочитания. Блестящий теоретик обосновывал правомерность изображения Бога, поскольку Бог стал видимым во плоти. Святой Иоанн в своем фундаментальном труде «Источник знания» в третьей части, которая носит название «Точное изложение православной веры» (Глава XVI (89). Об иконах) [10] приводит Его как неопровержимый аргумент в защиту иконопочитания: «Рассказывается же и некоторая история, что когда царствовавший в Эдесском городе Авгарь послал живописца, чтобы он нарисовал похожий образ Господа, и когда живописец был не в состоянии по причине сиявшего блеска Его лица, то Господь Сам, приложив кусок материи к Своему Божественному и животворящему лицу, напечатлел на куске материи Свой образ, и при таких обстоятельствах послал это сильно желавшему Авгарю» [10, с. 480].

Русь приняла христианство в то время, как в Византии был пик почитания Нерукотворного Образа. Уже в 990 г. первым епископом и

просветителем Суздальской земли св. Феодором на Русь был принесен первый список [13, с. 181] с Мандилиона [13]. Новгород, стоявший на пути «из варяг в греки», был в тесной связи с не только с Константинополем, откуда в Новгород постоянно приезжали художники, но и со странами Скандинавии и Средней Азии.

Произведений живописи древнейшего времени сохранилось мало, к тому же многие исследователи ставят под сомнение их новгородское происхождение. Одной из ранних икон, которые ученые относят к новгородскому искусству, является двусторонняя икона Спаса Нерукотворного последней четверти XII в. из Успенского собора Московского Кремля, хранящаяся сейчас в Государственной Третьяковской галерее (ил. 1). Такие иконы, как Новгородский Спас последней четверти XII в. считаются уже отечественным иконографическим архетипом, сочетающим в себе возвышенную духовность, выразительную графичность, которые подчеркивают его силу и нетварность.



Рис. 1. Спас Нерукотворный, двусторонняя выносная икона. Новгород. Последняя четверть XII в. ГТГ. Размер: 77 × 71 см



Рис. 2. Поклонение Кресту. Последняя четверть XII – начало XIII вв. Новгород. Государственная Третьяковская Галерея

Надо сказать, что для живописи XII–XIII веков характерна ясность образов, простота композиции и сдержанная цветность колорита. «Идеал новгородца — сила и красота его — красота силы, — писал И.Э. Грабарь. — Не всегда складно, но всегда великолепно, ибо сильно, величественно, покоряюще. Такова же и новгородская живопись — яркая по краскам, сильная, смелая, с мазками, положенными уверенной рукой, с графами, прочерченными без колебаний, решительно и властно» [9, с. 160].

Г.И. Вздорнов считал, что икона связана с ныне не существующей церковью Св. Образа (постр. 1191 г.), где она была главной храмовой иконой [4, с. 266–267]. Икона двусторонняя — на оборотной стороне — «Поклонение кресту» (ил. 2). Изображение орудий Страстей и тернового венца — реликвии, которые хранились с Мандилионом в Фаросской церкви, таким образом композиции составляли единую программу.

Лик Спасителя изображен в круге нимба на чистом фоне, без плата. Изображение исполнено в византийской манере, что свойственно для новгородских икон того времени. Большие выразительные глаза выделяются на общем фоне. Взгляд направлен влево. Черты лица характеризуются гармонией и строгостью (ил. 3). В выборе красок художник крайне аскетичен: преобладают желтоватые, оливковые и цвета слоновой кости. Киноварью подчеркнуты губы и линия носа. Центром композиции являются темно-коричневые глаза, особая выразительность которых достигнута благодаря виртуозному владению линией. Экспрессии добавляет и заметная асимметричность Лика. На перекрестье нимба видны следы от драгоценных камней, в углах — полустертые буквы IC XC. Имя, помещенное на иконе, имело важное онтологическое значение и обозначало единство Слова и Образа. Убрус на иконе не прописан, оставлен лишь охристый фон. Лик Спаса напоминает образы Христа Пантократора в монументальном искусстве: грозный лик мозаики Пантократора в куполе Дафни (ил. 4), также образ в апсиде из собора в Чефалу (ил. 5).



Рис. 3. Спас Нерукотворный, двусторонняя выносная икона. Новгород. Фрагмент. ГТГ

Рис. 4. Христос Пантократор. Мозаика церкви Успения Богоматери, Дафни. Вторая половина XI века



Рис. 5. Христос Пантократор. Собор в Чефалу. Мозаика в апсиде. 1148

Надо сказать, что Новгородский Спас практически по всем параметрам типологически близок к монументальным византийским образам того периода. Типично изображение волос и бороды, не выходящее за черту нимба. Ханс Бельтинг пишет об этом следующее: «…можно сказать, что образ сам по себе, как таковой, безжизнен, однако он улавливает в лике изображенной личности жизнь, которая в ее телесном облике присутствует только временно. Телесная внешность является, с одной стороны, отраже-

нием характера и добродетели, с другой — тенью более высокого существования, которая трансформирует облик в иную красоту» [2, с. 246].

Надо отметить, что похожей, характерной для Константинополя, композицией обладает иконописный образ из г. Лана во Франции (ил. 6), которую А. Грабар отнес к концу Комниновского периода (ок. 1185 г.) [7]. Формат иконы также приближен к квадрату, как и Нерукотворный Образ из Третьяковской галереи, но менее монументален. Но если на Новгородской иконе Лик представляется вне зависимости от плата, предположительно, на утраченном золотом фоне, то на Ланском Спасе Лик расположен на плоскости натянутого орнаментального плата, что свидетельствует о разности иконографических схем.



Рис. 6. Нерукотворный образ Христа. Первая треть XIII в. Византия.Находится в церкви Нотр-дам-де-Лаон во Франции

Говоря об оборотной стороне Новгородского Спаса, стоит отметить значительную стилистическую и художественную разницу, относительно лицевой, в своей лаконичности. В ней очевидно сильное влияние народной живописи: яркий колорит и декоративность, манера написания фигур Ангелов, характерная замена букв «ч» на «ц», схожесть ангелов с фресками в апсиде церкви на Нередице (ил. 8) (построена в Новгороде в 1198 году (ил. 9).

Во времена Великой Отечественной войны город сильно пострадал, как и многие находившиеся в нем памятники древнерусского искусства. В 1941 году храм был практически полностью разрушен, уцелели некоторые



Рис. 7. Фресковые росписи церкви Спаса на Нередице. Ангелы из композиции Вознесения



Рис. 8. Церковь Спаса на Нередице

части здания, в основном те, которые оказались под обвалившимся куполом и стенами), частичное воспроизведение лика в новгородской рукописи Лобковский Пролог (Пролог Захарии) (Хлуд. 187), датируемой 1282 г. (ил. 10) [18, с. 10].



Рис. 9. Спас Нерукотворный с ангелами и херувимами. Новгород, 1282 г. Лобковский Пролог (Пролог Захарии). ГИ

В других городах, опустошенных татаро-монголами, подобных рукописей сохранилось очень мало, но существующие образцы свидетельствуют о том, что общая эволюция стиля в XI–XIII веках была одинаковой для всего русского искусства. По мнению О.С. Поповой, обе стороны иконы из Государственной Третьяковской галереи соединены в этой небольшой миниатюре: Лик Спаса и Ангелы из «Прославления Креста» [29, p. 51-52]. Новый стиль русской живописи XIII века, будучи по своей сути графическим, естественным образом приближается к миниатюре и отвечает ее возможностям. По используемым методам миниатюра близка современным ей миниатюрам, и в этого времени мы впервые в истории русской живописи отмечаем основные черты этого стиля. Контрастный декоративный язык совершенно чужд стилю византийской живописи и характерен исключительно для русского искусства.

Это свидетельствует о том, что Спас в то время уже был чтимой иконой, иначе его изображение не воспроизводили бы на рукописной заставке.

Несмотря на обилие художественных влияний и связей, новгородское искусство долгое время оставалось самобытным, развиваясь по собственному пути. Д.С. Лихачев в отношении Новгорода вводит термин «предвозрождение» [20, с. 247], говоря о том, что на Руси не было Возрождения как такового, но предпосылки к нему общие со многими западными и восточными странами. Помимо постоянного обмена с Византией, существовала еще и связь с сербским и македонским искусством, примером которой может служить несохранившаяся церковь Спаса на Ковалеве.

Очень важно отметить и подчеркнуть главенствующую истину, что никакая часть мира и вся космическая реальность не сопоставима с Иисусом Христом, и это догматическое положение об изобразимости сформировано к Седьмому Вселенскому Собору, от истории ранней церкви, всех образов Средневековья, Нового и Новейшего времени. Хри-

стианское сознание обращено не к явлениям природы, не к ландшафту земли, не к системе космогонического универсума или восточным гностическим представлениям о мире, а идее воплощения Бога в человека как подтверждения его, человека, происхождения — физической и духовной ипостаси Творца. Икона есть олицетворение этого таинства. По сути, ничего сложнее в истории изобразительного искусства не существовало и не существует, и это самый сложный художественно-эстетический и богословско-этический феномен в истории искусства.

Догматическая сторона Лика символизирует тайну Боговоплощения для Церкви, что является подтверждением метафизической природы искусства, — не от человека. Это сыграло определяющую роль в период гонения на иконы как видимое подтверждение пребывания самого Бога на земле, принесшего идею любви в ее высшем жертвенном значении. Феномен Любви лежит в основе импульса художественного образа Спаса Нерукотворного, который сформировался постепенно в изобразительном искусстве как цель самого искусства и является началом начал, а иными словами — Иконой Икон.

Список литературы:

1. *Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись. — Москва: Искусство, 1978.

2. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

3. *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. — Москва, 1994.

4. *Вздорнов Г.И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // ДРИ: Художественная культура домонгольской Руси. — Москва, 1972.

5. *Власов В.Г.* Идеи христианства в искусстве Востока и Запада (опыт сравнительной иконографии). — Москва: Академия, 2009.

6. *Гаврюшин Н.К.* Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. — Москва: Прогресс, 1993.

7. *Грабар А.Н.* Нерукотворный Спас Ланского Собора. — Прага: Seminarium Kondakovianum, 1930.

8. *Грабар А.Н.* Византийское иконоборчество. — Париж, 1957.

9. *Грабарь И.Э.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Грабарь Игорь. О древнерусском искусстве. — Москва, 1966.

10. *Дамаскин Иоанн.* Точное изложение православной веры. — Москва: Отчий дом. 2011.

11. *Дамаскин Иоанн.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения — Санкт-Петербург, 1893.

12. Деяния Вселенских Соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии: В 7 том. — Том 7. — Изд. 3-е. — Казань: Центральная тип., 1910.

13. *Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н.* Спас Нерукотворный в русской иконе. — Москва: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2005.

14. *Карташев А.В.* Вселенские соборы. — Москва, 2002.

15. *Кондаков Н.П.* Иконография Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. — Москва: Паломникъ, 2001 (Репр. изд. 1905 г.).

16. *Кошаев В.Б.* Онтософия искусства христианского мира I — нач. II тыс. н. э. — Москва, 2025.

17. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — Москва: Искусство, 1986.

18. *Лазарев В.Н.* Новгородская иконопись. — Москва: Искусство, 1976.

19. *Лидов А.М.* Образ Христа-Спасителя. Эдесский Мандилион в византийской традиции. — Москва: Арт-Берег, 2007.

20. *Лихачев Д.С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV века). — Москва–Ленинград, 1962.

21. *Мещерская Е.Н.* Апокрифические деяния апостолов. — Москва, 1997.

22. *Мещерская Е.Н.* Легенда об Авгаре — раннесирийский литературный памятник. — Москва, 1984.

23. *Трубецкой Е.* Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. — Париж, 1965.

24. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Глава II. Первые иконы Спасителя и Божией Матери. — Москва, 2008.

25. *Ушаков Н.Н.* Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. — Владимир, 1913.

26. *Флоренский П.* Иконостас: Избранные труды по искусству. — Санкт-Петербург, 1993.

Dobschütz E., von. Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende. — Leipzig, 1899.

27. *Grabar A.* La tradition de masques du Christ en Orient Chretien / Archives alsaciences d'Histoire de l'art. II-e annee, 1923.

28. *Popova O.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle = Russian minuatures of the 11th to the 15th centuries. — Leningrad: Éditions d'art Aurore, 1975.

В.А. ГОНЧАРОВА
Аспирант 2 курса кафедры ДиХОМ Липецкого государственного технического университета (ЛГТУ)
e-mail: gon4arova2015@yandex.ru

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор, почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой «Дизайна и художественной обработки материалов» Липецкого государственного технического университета (ЛГТУ)
e-mail: igorlov64@mail.ru

V.A. GONTCHAROVA
Applicant of department «Design and art processing of materials» Lipetsk state technical university
e-mail: gon4arova2015@yandex.ru

I.I. ORLOV
Doctor of art criticism, professor of department «Design and art processing of materials» Lipetsk state technical university
e-mail: igorlov64@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_150_157

АВАНГАРД, ПОСТ-АВАНГАРД И ПОСТМОДЕРН — ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ НОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

THE AVANT-GARDE, POST-AVANT-GARDE AND POSTMODERN — ARTISTIC QUEST FOR A NEW INTERPRETATION OF CLASSICAL ART

В данной статье рассматриваются три составляющие исторического и художественного развития современного искусства — авангард как высшую точку развития модерна, пост-авангард, который более известен под термином «классический авангард» и постмодерн. В статье рассмотрены как особенности каждого этапа, их преемственность, так и общий культурный процесс XX века. В статье также уточнен ряд устоявшихся терминов. Главной целью статьи является доказательство единства процесса развития современного искусства в XX веке.

This article examines the three components of the historical and artistic development of modern art — the avant-garde as the highest point of the development of modernity, the post-avant-garde, which is better known under the term “classical avant-garde” and postmodern art... The article considers both the features of each stage, their continuity from each other, and the general cultural process XX century. The article also clarified a number of well-established terms. The main purpose of the article is to prove the unity of the process of development of modern art in the world XX century.

Ключевые слова: модерн, авангард, классический авангард, пост-авангард, постмодерн, современное искусство.
Keywords: Art Nouveau, avant-garde, classical avant-garde, post-avant-garde, postmodern, Contemporary Art.

Авангард, пост-авангард и постмодерн — культурно-художественные исторические явления, имевшие решающее влияние на всю мировую художественную и проектную культуру XX–XXI века не только России (Советского Союза), но и всего мира. Все три этих культурно-художественных явления можно вполне объединить единым термином «современное искусство», включающее в себя авангард как высшую точку развития модерна, пост-авангард, который чаще называют «классическим авангардом» и постмодернизмом.

Для того, чтобы понять в какой связи друг с другом находятся эти явления, стоит рассмотреть их по отдельности и выявить схожие черты и различия.

Модернизм (Modern Art). В авангарде сохраняется и даже приумножается значение творца как просветленного, избранного искателя и хранителя Истины. Подробно об этом пишет В.В. Кандинский в своей классической работе «О духовном в искусстве» (первое издание в 1911 году). В главе, посвященной взаимосвязи произведению искусства и художника, говорится об особой ответственности творческого человека:

продуктивно использовать свой талант, создавать чистую духовную атмосферу через поступки, мысли и чувства, использовать свои мысли, чувства и поступки как материал для творений, способствующих очищению духовной атмосферы [7]. Таким образом, для авангардистов, которые испытали на себе большое религиозное влияние, талант воспринимается как дар свыше, его неиспользование и неразвитее воспринимается как «яд» [7], а сам творец подобен пророку или святому, через которого Истина (Космос) осуществляет связь с внешним миром.

Неслучайно именно К.С. Малевич и В.В. Кандинский считаются лидерами авангарда [8], как самые яркие и самые «типичные» (не в смысле «обычные», а в смысле «собравшие в своем искусстве все основные положения авангарда») представители. В их искусстве сочетается преодоление физического мира через разложение его на простые составляющие, идеи о синтезе видов творческой деятельности (например, в случае В.В. Кандинского — живописи и музыки, у Н.С. Гончаровой — живописи, скульптуры и дизайна), влияние религиозных течений (теософии, христианства, восточных религий), попытка преодолеть культурный кризис через революционно-новый подход.

Пост-авангард — период Interbellum (межвоенный период 1918–1939 гг.). Существует и другое его обозначение в историографии — «классический» авангард. Однако использование этого термина противоречит самому определению «авангард», который, несмотря на огромное разнообразие стилей и направлений, считается единым культурным явлением, объединенным принципиально новым, революционным подходом к искусству, важной частью которого являлась борьба с академическим искусством. После Октябрьской революции 1917 года и начала Гражданской войны в России новое большевистское правительство активно сотрудничало с авангардистами: на официальных должностях находили такие разные художники как: К. С. Малевич, А. М. Родченко, В. Е. Татлин, П. П. Кончаловский, Л. М. Лисицкий, поэты В. В. Маяковский, О. М. Брик и другие [3]. Благодаря этому авангардисты, бывшие до революции пусть и активным, но меньшинством, получили возможность официально устраивать государственные выставки, преподавать в государственных учреждениях, печататься в официальных журналах и издавать свои. Признание государством авангардистов имело диалектические последствия: с точки зрения формы авангард получил признание и преимущество над классическим искусством, но с точки зрения содержания он утратил ту самую

революционность, выражавшуюся через борьбу и противопоставление себя официальному искусству.

Именно поэтому использование термина «классический авангард» в применении к периоду 1917–1920-м гг, на наш взгляд, не вполне корректен, поскольку авангард изначально по определению не может быть классическим. Авангард остается актуальным вызывая революционное возмущение среди обывателей раздражая их «…попусту, бескорыстно, из любви к искусству» [13]. Для периода становления авангарда практически официальным направлением искусства уместнее использование термина «пост-авангард», который показывает качественное и количественное изменение в работе авангардистов. Эти изменения не приводят к деградации авангарда, напротив, появляются принципиально новые возможности его развития: ярким примером служат эксперименты К. Малевича в сфере архитектуры, которые, по мнению и самого Казимира Севериновича (в письме Малевича в журнал «Современная архитектура» он пишет о том, что «весь путь нового искусства во всех своих видах культуры вышел к современному искусству, которое есть архитектура» [5]) и его исследователей [4] стали логичным продолжением живописного авангарда и окончательно завершили его.

Союз большевиков и авангардистов был тактический, временный (традиционно считается, что окончился он в 1932 г., но А.Д. Сарабьянов предлагает новую дату — 17 сентября 1928 г. с связи с созданием Главискусства [2]), однако влияние пост-авангарда (как в смысле культуры, так и кадрового) продолжалось до начала Второй мировой войны. В Германии, одной из столиц авангардизма, против модернизма в 1937 г. развернулась компания, включавшая в себя выставку «Entartete Kunst» («Дегенеративное искусство»), на которой были представлены работы В. В. Кандинского, Э. Нольде, П. Клее и других. Целью была критика авангарда за его агрессивность, разрыв с традицией, вдохновение творчеством «примитивных» народов и душевнобольных, за общий революционно-разрушительный посыл. Аналогичные процессы протекали и в других странах и были связаны с общим кризисом модернизма, усталости от него, запросом на возвращение к классическим формам и сюжетам [9].

Если рассматривать авангард как революционное, протестное искусство, то следующее его возрождение в России случится в 1960-е гг.

Постмодернизм (Contemporary Art) — исторический период, охватывающий время от окончания Второй мировой войны и до совре-

менности (хотя некоторые авторы уж в 1998 г. называют его «давно шаблонным» [1]).

Вторая мировая война нанесла мировому сообществу огромную травму: экономическую, социальную, психологическую и культурную. Геноцид славянского народа, проводимый фашистами на оккупированных территориях, долгое время оставался в тени Холокоста, памяти которого было посвящено огромное количество политических культурных заявлений. Одним из них стал философ еврейского происхождения Теодор Адорно: «Писать после Освенцима стихи — это варварство, оно подтачивает и понимание того, почему сегодня невозможно писать стихи» [10]. Несмотря на очевидную политическую ангажированность цитаты, прозвучавшей в 50-е гг., она точно выражает все настроение культуры послевоенной Европы. Конечно, «Освенцим» здесь стоит воспринимать как нарицательное понятие, выражающее крайнюю степень бесчеловечности, и то, что такое произошло по воле человека, лишает существование самого человека того смысла, которое в него закладывалось христианством, призывающего к состраданию и радости, приводит человека и всего его опыта (закрепленного во времени с помощью культуры) к состоянию абсолютного нуля [11].

Вторая мировая война навсегда изменила восприятие человеком идей рациональности, гуманизма, прогресса, которые теперь стали восприниматься как популизм, не имеющий под собой основания, — случился тот самых эсхатологический Апокалипсис, которого ждали и которого боялись. На смену ему пришли ирония, разочарование, обесценивание традиционных смыслов, свобода от каких-либо правил. Добиться подобного состояния человечество смогло только после ужаса фашизма и мировой войны, предчувствие которого будоражило его с начала XX в., однако ни Первая мировая война, ни революции в России и Европе не смогли довести человечество до состояния экзистенциального ужаса, «после которого нельзя писать стихи, но не писать стихи невозможно». Теперь мир нуждается в искусстве, но в искусстве настолько принципиально новом, социальном, что сложилась уникальная ситуация, в которой бунтари авангардисты, футуристы и сюрреалисты (например, Сальвадор Дали или Пабло Пикассо) воспринимались современниками как классики, то есть их искусство уходило для музеев и выставок, уже не вызывая былого шока, возмущения и интереса. Из-за обилия и быстрой сменяемости трендов, моды, лиц, направлений появилось огромное количество

псевдоискусства, заполняющего возникшую пустоту тем самым ядом, о котором писал В.В. Кандинский. Современные искусствоведы и философы предлагают в данном случае решение — возвращение к вечной классике, отождествление с котором предлагает образ героя-интеллигента из произведений писателя А.П. Чехова [12].

Термин появился как стилевой в архитектуре, то есть отказ от модернистского увлечения стеклом и бетоном (некоторые исследователи называют даже точную дату начала постмодернизма) и переход к орнаменту, более сложным и причудливым композициям (поэтому и появился термин «необарокко» [1]).

Через время философия начала активно разрабатывать тему постмодернизма, давались разные определения. Например, французский теоретик постмодернизма Жан-Франсуа Лиотар говорит о времени постмодерна как о «состоянии культуры после трансформаций, которыми подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [6]. М.И. Шапир определяет постмодернизм как «реванш потребителя, так и не сумевшего понять авангардного искусства», отмечая его вневременной и внесоциальный характер. Происходит как бы отказ от претензии на поиск вечной Истины традиционными методами науки и искусства, отказ от таких фундаментальных культурно-исторических понятий: Бог, Истина, Добро и Зло. Роль творца как человека, наделенного особым «даром», тоже отвергается, так как грань между элитарным и популярным, творцом и публикой стирается: искусство становится интерактивным. Именно в постмодерне появляется ставшее теперь популярным мнение о том, что каждый находит собственный смысл в искусстве, теперь не нужно стараться возвыситься до уровня художника, чтобы «прочитать» картину. В театре зритель и актер в любой момент могут поменяться местами и изменить конец сюжета. В этом смысле постмодерн стал тем, чем хотел стать авангард, — преодолевшим все правила искусства, вырвавшимся из традиции и начавшим искусство с «абсолютного нуля».

Таким образом, можно сделать вывод о том, что авангард, пост-авангард и постмодерн являются взаимосвязанными культурными явлениями не в хронологическом смысле, а в смысле преемственности и развития настроений, способов и методов, отношения к искусству и его формам. Каждое из них нацелено, в первую очередь, на мгновенную реакцию: непонимание, негодование, радость, удивление и т. д., то есть искусство XX в. — прагматичное, нацеленное на действенность.

При этом нельзя сказать, что авангардное искусство XX – XXI века смогло вырваться из «плена» традиции: авангард был напрямую зависим от традиционного искусства через его отрицание, пост-авангард, не умеет самостоятельно создавать, но зато умеет только лишь интерпретировать, используя достижения классического искусства. Как отмечает М.И. Шапир, «авангард не создал новой поэтики и своей поэтики не имеет; но зато он создал свою, новую риторику: неклассическую, “неаристотелевскую” систему средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя» [13]. Ярким примерами в живописи здесь является поп-арт, постмодернистский экспрессионизм: Энди Уорхол и его банки супа, Фрэнсис Бэкон и его кричащие папы, в литературе главенствует метапроза (Луис Борхес, Пьер-Луи Ганьон). Таким образом, даже современное «обнуленное» искусстве не существует автономно от своего многовекового опыта, сохраненного в классическом искусстве. Актуален совершенно иной вопрос — насколько реально развитие искусства через интерпретацию классики, когда начнется новый созидательно-экономический период дальнейшего развития художественной культуры и каким он будет вообще.

Примечания:

1. *Голынко – Вольфсон Д.Ю.* Поставангард. Необарокко // Художественный журнал Moscow Art Magazine. — 1998. — № 21.

2. *Сарабьянов А.Д., Стрижкова Н.А.* Русский авангард и советская власть. Новая художественная культура. 1917–1928. — London: Unicorn, 2021. — 196 с.

3. *Шестухина С.Н.* Русский авангард в контексте революции 1917 год // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — Т. 183. — 2008.

4. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: в 2 книгах: Книга 1: Проблема формообразования. Мастера и течения. — Москва: Стройиздат. 1996. — 709 с.

5. *Малевич К.С.* Письмо в редакцию // Современная архитектура. — 1928. — № 5. — С. 156.

6. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / перевод с французского Н.А. Шматко. — Москва: Институт экспериментальной социологии, 1998. — 160 с.

7. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — New York: МЛС, 1967. — 160 с.

8. *Мигунов А.* К. Малевич и В. Кандинский — лидеры русского авангарда // Философия русского авангарда. Коллективная монография. Под редакцией Н.Н. Ростовой. — Москва: Проспект, 2018. — С. 8–14.

9. *Гройс Б.* Дегенеративное искусство: судьба авангарда в нацистской Германии // Moscow Art Magazine. — 1993. — № 1.

10. *Адорно Т.В.* Негативная диалектика / перевод с немецкого Е.Л. Петренко. — Москва: Научный мир, 2003. — 374 с.

11. *Крылов К.А.* Проба пера: Философия после приватизации / Кто сегодня делает философию в России. Том 1. — Москва: Поколение, 2007. — С. 422–428.

12. *Семкин А.Д.* К вопросу о гуманизме: Возможен ли Чехов после Освенцима? // Нева. — 2023. — № 9. — С. 181–185.

13. *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. — Том 2. — № ¾. — С. 136–143.

Т.О. БЕРДНИК
Кандидат филосовских наук, профессор кафедры «Дизайн».
Донской государственный технический университет
e-mail: tatiana@berdnik.me

П.В. ЛЕНИВКИНА
Магистрант. Донской государственный технический университет
e-mail: polinaleniv@mail.ru

T.O. BERDNIK
Candidate of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Design. Don State Technical University
e-mail: tatiana@berdnik.me

P.V. LENIVKINA
Master's student. Don State Technical University
e-mail: polinaleniv@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_158_164

СОЗДАНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ФОРМАТЕ ЗИН-КУЛЬТУРЫ

CREATING A VISUAL IMAGE OF A LITERARY TEXT IN THE ZINE-CULTURE FORMAT

В статье рассматривается эффективность дизайнерских методов визуализации художественного текста с целью его популяризации. Основой для данного исследования послужил опыт авторов в поиске визуальных метафор для графического оформления произведения А.П. Чехова «Остров Сахалин», написанного в жанре путевых заметок. Делается вывод о том, что современные художественные приемы в условиях засилья клипового мышления помогают актуализировать литературные идеи и визуально донести значимость социальных проблем.

This article examines the effectiveness of design methods for visualizing literary text for its popularization. This study draws on the authors' experience in searching for visual metaphors for the graphic design of A.P. Chekhov's travelogue "Sakhalin Island". It is concluded that modern artistic techniques, in the context of the dominance of clip-based thinking, help to actualize literary ideas and visually convey the significance of social problems.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Остров Сахалин», визуализация информации, передача смысла, художественная метафора, клиповое мышление, коммуникационный дизайн, ЗИН, инфографика.
Keywords: A.P. Chekhov, "Sakhalin Island", information visualization, transmission of meaning, artistic metaphor, clip thinking, communication design, ZIN, infographics.

Миссия дизайна в эпоху информационного общества выходит за рамки художественного оформления объективного мира среды обитания человеческой цивилизации. При стремительном увеличении количества и скорости распространения информации крайне важно расставить приоритеты и акценты для более уверенной ориентации человека в океане сообщений, которые он получает ежесекундно. Графический, или, что более актуально, определенный, коммуникативный дизайн становится навигатором в перенасыщенном информационном пространстве. Дизайн визуализирует информацию, помогает повысить ее привлекательность и конкурентоспособность. Его возможности в формировании идеологических установок, принципов и мировоззренческих установок, определяющих отношение общества к наиболее актуальным проблемам современности, поистине безграничны. Неслучайно коммуникативный дизайн считается наиболее эффективным инструментом социальной рекламы, который формирует систему морально-нравственных ценностей, определяющих отношение человека к окружающему миру и к самому себе в нем.

Важнейшей темой социальной рекламы является привлечение внимания к национальной истории и художественной культуре. Проблема нашего века — фрагментарное восприятие информации, провоцируемое современными СМИ и социальными сетями, которые транслируют сообщения в виде разрозненных, поверхностных нарративов [1, 2]. Получить полное и углубленное представление о логике культурно-исторических событий,

определяющих суть цивилизационных процессов, можно только путем тщательного и последовательного изучения их природы, причин и следствий.

Как и прежде, наиболее эффективной формой познания является чтение классической художественной и научной литературы. К сожалению, потребность в чтении в эпоху клипового мышления утрачивается значительной частью общества. Данное исследование представляет собой попытку понять возможности дизайна в привлечении интереса к чтению и изучению истории через знакомство с произведениями писателей-классиков. Материалом для исследования послужил авторский опыт визуализации в формате рекламных и образовательных плакатов и инфографики великого произведения Антона Павловича Чехова «Остров Сахалин».

Книга «Остров Сахалин» занимает особое место в русской классической литературе. Это не художественная литература и не бесстрастный репортаж, а глубоко-эмоциональный опыт документального повествования, посвященного «отдельным сторонам сахалинского образа жизни, сельскохозяйственной колонизации, детям, женщинам, беглым, труду сахалинцев, их нравственности и т.д. [3, с.1]. «Остров Сахалин» занимает особое место в русской классической прозе. Несмотря на свою уникальность, этот текст остается одним из самых непрочитанных и недооцененных в наследии А.П. Чехова, его затмевают более знаменитые пьесы и рассказы автора. Успешный писатель, находящийся на пике литературной славы, сознательно отказался от комфортной жизни в столице, чтобы отправиться в изнурительное и опасное путешествие на «край света». Будучи не только писателем, но и врачом по профессии, Чехов чувствовал необходимость вырваться из круга литературной среды и обратиться к подлинной, суровой жизни [4].

В замысле Чехова решающим стал человеческий фактор —— желание увидеть глазами врача и писателя крайнюю степень человеческих страданий, на которую обрекала каторга. На Сахалине он не только изучал жизнь осужденных, но и, следуя своему врачебному долгу, бесплатно лечил людей, пытаясь хоть как-то облегчить их участь. Чехов вел настоящую исследовательскую работу: он лично общался с тысячами каторжан и поселенцев, заполнил статистические карточки почти на десять тысяч человек, изучал быт, условия труда и социальные связи [5].

Уникальная ценность книги — синтез беспристрастного научного метода и активного сострадания. Главное значение творчества А.П. Чехова заключается в его беспрецедентной аутентичности. Это не наблюдение со стороны, а результат опасного путешествия, основанные на ярких впечатлениях, ставших следствием интервью с осужденными и точной статистике. Чехов сознательно предпринял опасное по тем временам путешествоие, чтобы преодолеть чувство незнания подлинной России и русского человека в его самых трагических проявлениях.



Рис. 1. Дизайн многостраничного издания, посвященного книге А.П. Чехова «Остров Сахалин» (иллюстрация авторов)

Чтобы привлечь интерес к этому незаслуженно обделенному вниманием читателя произведению, возникла идея перевести уникальный документальный текст Чехова в визуальную форму. Более того, задача состояла не в том, чтобы проиллюстрировать книгу традиционным способом, а в том, чтобы создать многогранный визуальный образ, который позволил бы нам по-новому понять русский характер и историю России, увидеть их через призму чеховского опыта.

Современный культурный контекст радикально отличается от чеховской эпохи. Мы являемся свидетелями фундаментального изменения восприятия информации. Феномен клипового мышления стал неотъемлемой чертой современного человека. Мозг, перегруженный лавиной информации, стремится «экономить энергию», отсеивая многословие и цепляясь за краткое, яркое и динамичное. Глубокий анализ уступает место быстрому сканированию. В этой реальности инфографика переживает свой звездный час. Это идеальный ответ на запрос фрагментарного сознания [6]. Вместо длинного текста она предлагает готовый визуальный образ, который, благодаря выразительной метафоре, становится понятен за несколько секунд. Популярность инфографики — это не просто мода, а прямое следствие изменившегося способа восприятия.

Однако яркая картинка, которая когда-то была гарантом внимания, теперь тонет в общем потоке конкурентов. Эстетика ради эстетики перестала работать эффективно. Дизайн вынужден эволюционировать и играть новую, более глубокую, роль. Его функция меняется с привлечения внимания к «красивой обертке» на вовлечение сознания в социальную

проблему, к важной идее через культурный код. Таким образом, современный дизайн становится мостом между сложной темой и зрителем, инструментом коммуникации и просвещения. Это превращает информацию не просто в объект потребления, но и в повод для размышлений, становясь мощным языком современной культуры [7].



Рис. 2. Композиционно-художественное оформление авторского малотиражного журнала «Остров Сахалин» (иллюстрация авторов)

Актуальность классического произведения сегодня только возрастает, но современный ритм жизни и изменившиеся модели восприятия информации создают барьер между сложным, многослойным текстом и потенциальным читателем. Актуальность классического произведения сегодня только возрастает, но современный ритм жизни и изменившиеся модели восприятия информации создают барьер между сложным, многослойным текстом и потенциальным читателем. Этот проект предлагает решение проблемы путем создания визуальной интерпретации произведения А.П. Чехова «Остров Сахалин» в формате ЗИНа (авторского малотиражного журнала) и инфографики.

Визуальный язык помогает книге, незаслуженно находящейся в тени, раскрыть зрителю суровую правду о жизни на окраине империи, которая становится ключом к разгадке «загадочной русской души» [8]. Образы, созданные по мотивам книги «Остров Сахалин», проливают свет на Россию и ее народ, одновременно знакомя зрителя с суровой, деловой и сострадательной стороной документального творчества Чехова.

Визуальная интерпретация острова Сахалин дает возможность увидеть подлинную Россию через правдивый текст Чехова. Это шанс заново открыть для себя забытый шедевр, который, будучи переведен на язык образов, позволяет не только узнать, но и прочувствовать историю России и менталитет ее народа без прикрас и излишней романтизации. Такое визуальное прочтение становится окном в понимание русской жизни — ее иерархии, абсурдности, непоколебимости и смирения, показывая историю не через даты и войны, а через человеческие судьбы [9, 10].

Современный темп жизни оставляет все меньше места для медленного, вдумчивого чтения. Сокращая время и смысл, проект стремится к тому, чтобы каждый кадр, каждое изображение представляли собой визуальное резюме книги. Интерактивный аспект этой задачи состоял не только в том, чтобы рассказать, но и в том, чтобы через зрительные образы побудить зрителя постичь описанные Чеховым боль и отчаяние каторжан.



Рис. 3. Журналистский стиль оформления страниц малотиражного авторского журнала «Остров Сахалин» (иллюстрация авторов)

Чтобы подчеркнуть публицистический характер произведения А.П. Чехова, был выбран дизайн страниц ЗИНа в стиле оформления документов. Визуальные материалы передают экспрессию чеховского текста через такие художественно-композиционные приемы, как эмоционально-яркий цвет, динамичные диагональные ритмы, буквально разрезающие страницы, выразительные контрасты, подчеркивающие ощущения тревоги и боли писателя. Авторская концепция строится на запоминающейся образности, чувственности, призывности визуального языка, сочетающего документальную логику с художественной экспрессией. Цель данного дизайнерского решения состояла в привлечении читателя-зрителя сначала на уровне интереса к иллюстративному материалу, а затем на уровне желания расшифровать визуальные коды, погрузившись в текст писателя.

Дизайн создает визуальные цитаты, которые говорят громче любого пересказа. Это не замена чтению, а дополнительный стимул для возникновения интереса к нему. Таким образом, дизайнерская визуализация становится ключом к актуализации литературной классики, превращая ее из объекта академического изучения в острое, социально значимое высказывание, доступное здесь и сейчас. Чехов отправился на Сахалин за правдой, которую он так реалистично и колоритно передал словами. Дизайнерский метод визуализации произведения позволяет превратить сложный, многослойный текст Чехова в мгновенно узнаваемые визуальные архетипы, создать эмоциональный портрет книги,

который не отбивает желания ее читать, а создает глубокую личную потребность в более глубоком погружении в ее содержание. Для того чтобы понять глубину великого чеховского текста, одного взгляда будет недостаточно, и рука сама потянется к книге.

Список литературы:

1. *Исаева А.Н., Малахова С.А.* «Клиповое мышление»: психологические дефициты и альтернативы (пространственная ориентация) // Мир психологии. Научно-методический журнал. — 2015. — Том 84. — № 4. — С. 177–191.

2. *Добровольский В.* Клиповое мышление, концептуальность и равновесие. — URL: http://www.proza.ru/2014/04/30/258 (дата обращения: 04.10.2025).

3. *Чехов А.* Остров Сахалин. — Москва: АСТ, 2025. — 512 с.

4. *Мифтахов И.Ф.* Современники А.П. Чехова об «Острове Сахалин» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2015. — Том 17. — № 1 (4). — С. 960–962.

5. *Иванова Т.В.* Книга А.П. Чехова «Остров Сахалин»: проблемы и значение: автореферат диссертации кандидата филологических наук (10.01.01). — Саратов, 2004. — 16 с.

6. *Захарова А., Шкляр А.* Метафоры визуализации // Научная визуализация. — 2013. — Том 5. — № 2. — С. 16–24. — URL: http://sv-journal.org/2013-2/02/index.html (дата обращения: 03.10.2025).

7. *Колчикова Н.Л.* Визуализация художественного текста как средство формирования читательской грамотности студентов // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. — 2020. — № 4 (34). — С. 107–114.

8. *Чигаев Д.П.* Способы креолизации современного рекламного текста: автореф. дис. … канд. филол. наук. — Москва, 2010. — URL: http://cheloveknauka.com/sposoby-kreolizatsii-sovremennogo-reklamnogo-teksta (дата обращения: 24.12.2025).

9. *Луптон Э.* Графический дизайн от идеи до воплощения; перевод с английского В. Иванова. — Санкт-Петербург: Издательский Дом «Питер», 2013. — 184 с.

10. *Бердник Т.О., Морозова П.О.* Средства и инструменты коммуникации в графическом дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С.Г. Строганова. — 2021. — № 4/2. — С. 127–133.

Т.Ю. СЕРИКОВА

Канд. искусствоведения, доцент кафедры дизайна института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета
e-mail: serikova_72@mail.ru

С.А. ТИТОВА

Доцент кафедры материаловедения и технологии обработки материалов, политехнического института Сибирского федерального университета
e-mail: sve.tit@mail.ru

T.Y. SERIKOVA

Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Design, Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University
e-mail: serikova_72@mail.ru

S.A. TITOVA

Associate Professor, Department of Materials Science and Materials Processing Technology, Polytechnic Institute, Siberian Federal University
e-mail: sve.tit@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_165_178

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ПРОЦЕСС С МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СИБИРСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ СЕРЕДИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

ARTISTIC CREATIVITY AS A PROCESS FROM A METHODOLOGICAL PERSPECTIVE: USING THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS OF THE MID-20th AND EARLY 21st CENTURIES AS AN EXAMPLE

В публикации рассматривается с методологической точки зрения процесс художественного творчества, верификация которого сложна из-за его глубинной сущности, включающей эпи-

стемологические, культурные и индивидуальные аспекты, а не только технические. В работе будут проанализированы ключевые аспекты творчества: личность автора, историко-культурный контекст, мировидение художника, эстетические принципы художника и его визуальный язык, а также психологические аспекты и целостный подход, учитывающий субъективные и объективные факторы. Указывается, что процесс создания произведения искусства представляет собой серию экспериментов, ведущих к открытиям, а не линейное развитие. При этом новые достижения дополняют старые, не отвергая их.

This publication examines the process of artistic creativity from a methodological perspective. Verification is complex due to its profound nature, encompassing epistemological, cultural, and individual aspects, not just technical ones. the paper analyzes key aspects of creativity: the author's personality, historical and cultural context, the artist's worldview, the artist's aesthetic principles and visual language, as well as psychological aspects and a holistic approach that takes into account subjective and objective factors. It is argued that the process of creating a work of art is a series of experiments leading to discoveries, rather than a linear development. New achievements complement existing ones without overriding them.

Ключевые слова: методология, художественное творчество, автор, миропонимание, эстетические принципы, образный язык, субъективная реальность, объективная действительность.
Keywords: methodology, artistic creativity, author, worldview, aesthetic principles, figurative language, subjective reality, objective reality

Актуальность исследования обусловлена возросшим интересом к методологии создания произведений искусства. Работа анализирует формы, этапы, принципы и средства художественного творчества, рассматривая его как феномен с эпистемологическими, культурными и индивидуальными аспектами. Исследование затрагивает ключевые факторы творчества: личность автора (биография, психотип, опыт, мировоззрение), исторические, культурные и социальные условия, а также мировидение художника. Изучается процесс создания произведения как

ряд экспериментов, ведущих к открытиям, анализируются эстетические принципы, визуальный язык автора, композиция, колорит, форма, а также психологические аспекты (интуиция, подсознание, эмоции). В работе применялся целостный, междисциплинарный подход к пониманию создания произведений изобразительного искусства, учитывающий субъективные и объективные факторы, с привлечением данных философии, психологии, культурологии и искусствоведения.

Анализируя научный контекст исследования, можно сказать, что вопреки существенному числу научных трудов, посвященных вопросам методологии применительно к изобразительному искусству, эта область знаний все еще требует дальнейшего изучения. Существует множество работ по данной тематике, однако проблемы методологии художественного процесса остаются не до конца понятыми. В качестве примера можно назвать ставший отправной точкой для детального изучения этого вопроса другими учеными фундаментальный труд «Методология» А.М. Новикова [5]. Теоретическую базу исследования составляют также работы Е.Ю. Вахрушевой [1], С П. Ломова [3] и А.А. Харченко [7], посвященные методологии искусства, создания художественных произведений и творческого процесса художника соответственно. Эти труды, в основном, излагают основополагающие принципы, акцентируя внимание на организации творчества и деятельности его субъектов. Однако, им присущ исключительно теоретический характер и отсутствие конкретных примеров и иллюстративного материала.

Если рассматривать основные характерные черты творческой деятельности, то сложно отрицать тот факт, что именно вдохновение как эмоциональный импульс, инициирующий процесс творчества, несомненно, является одной из важных составляющих работы художника. Важно отметить, что произведение искусства как физический объект является результатом творческого процесса, включающего сбор материала из реального мира, превращение его в художественные образы и создание физического произведения. Это можно проиллюстрировать рассказом художника Н.И. Рыбакова (1) о его работе над полотнами, о том, как он получает вдохновение от наблюдения за явлениями окружающего мира. Мастер утверждает, что он много часов проводит среди природы, но старается избегать её точного воспроизведения, поэтому он никогда не пишет этюдов с натуры. При этом ему удается достаточно глубоко погружаться в объективную реальность вокруг нас. По словам Н.И. Ры-

бакова, однажды осенью в Хакасии он испытал сильное впечатление от природных перемен. Красноярский художник отправился с фотоаппаратом по замерзающей реке и сфотографировал уникальные сюжеты, которые «легли в основу размышлений над темой превращения воды в лед, жидкого в твердое» [8]. Итогом этих творческих поисков стали серии нонфигуративных полотен, среди которых отметим такие как «Замерзающая река», «Дорога на запад. Шелковый путь» и «Три чаши», считающаяся, по праву, одной из лучших в творческом наследии мастера (Рис. 1).



Рис. 1. Н.И. Рыбаков. «Три чаши» (2019. Х., м. 90 х 99). ГАУ культуры «Музей изобразительных искусств Кузбасса»



Рис. 2. Деев Ю.Д. «Деревянный корабль». (1990. Х., м. 156 х 139). МБУ «Зеленогорский музейно-выставочный центр»

Содержание и форма живописного произведения определяются синкретизмом и художественностью искусства. Эти качества обусловливают многоаспектность образного содержания, формы и методов материализации. Работа мастера включает техническую сторону и передачу нематериальных, духовных ценностей, а также авторских концепций реальности. При этом субъективность художественного образа может привести к недопониманию между художником и зрителем. Это особенно заметно в случае с примитивистами, каковым являлся художник Ю.И. Деев (2). Работы художников требуют осмысления и времени для восприятия. Важно, чтобы искусство нашло своего зрителя, а создатель участвовал в диалоге с аудиторией. Интерес к работам меняется со временем, возрастая при понимании контекста и авторской идеи. Здесь в качестве примера приведем полотно «Деревянный корабль» (Рис. 2) Ю.Д. Деева, творчество которого достаточно продолжительное время были известно только части искусствоведов, исследующих искусство







Рис. 3. Грицюк Т.Н. «Поиски выхода». (1980-1990 гг. Х., м. 72,5 х 56,5). МКУК «Краснозерский художественно-краеведческий музей им. В.И. Коробейникова»

Рис. 4. Ротко. Н.А. «Деревенька» (1998. Х., м. 160 х 140). ГБУК города Москвы «Московский музей современного искусства»

Рис. 5. Верпета И.Ю. «Бокал абсента» (2011. Флизелин, акрил, воск. 105 х 84). ГАУК «Музей изобразительных искусств Кузбасса»

Красноярского края, и его друзьям-художникам. Признание со стороны широкой аудитории пришло к нему лишь в конце его творческого и жизненного пути.

Искусство рождается из прошлого опыта, личного восприятия и интуиции. Новое произведение — это переосмысление реальности художником, где единство выражения и отражения создает новые смыслы, а не копирует действительность. Творчество сибирских живописцев Н.И. Рыбакова, Т.Н. Грицюк и Н.А. Ротко иллюстрирует эту концепцию, исследуя границы реального и абстрактного. Искусство становится диалогом автора с реальностью, культурой и историей. Произведения художников-абстракционистов Н.И. Рыбакова, Т.Н. Грицюк (3) (Рис. 3) и Н.А. Ротко (4) (Рис. 4) могут рассматриваться в качестве иллюстрации к этому утверждению.

Произведения художника — окна в мир, где реальность переплетается с его личным восприятием и интерпретацией. Эмоциональная глубина и композиция транслируют переживания автора, на которые откликается зритель. Все вышесказанное можно в полной мере отнести к работам теперь уже санкт-петербургской художницы И.Ю. Верпеты (5), до 2023 года жившей и работавшей в городе Красноярске. Приведем в качестве примера её автопортрет «Бокал абсента» (Рис. 5). Отметим также, что

искусство, сочетая личное и общественное, служит инструментом самовыражения и социального диалога, влияя на личность и общество через эмоциональный резонанс и трансформацию реальности. В контексте этого явления особенно показательны работы красноярских мастеров реалистического направления: таких как К.С. Воинов (6), А.М. Знак (7) и А.И. Волокитин (8).



Рис. 6. Воинов К.С. Розовые облака. (1994. Х., м. 125 х 145). ОУСДВ РАХ

Профессиональная деятельность художника К.С. Воинова ярко иллюстрируется его произведением «Розовые облака» (Рис. 6). На этой картине подросток лежит на мостках, любуясь отражением розовых облаков в воде. Это не просто пейзаж, а символическое зеркало будущего художника, его первых шагов в искусстве. Атмосфера легкости и умиротворения, созданная нежными оттенками, передает чистоту ранних эстетических впечатлений автора. Картина демонстрирует, как детские переживания формируют призвание художника. контраст статичных объектов (гипсовый бюст и сухие цветы как символы прошлого) и солнечного света (символ весны) передает радость художника от пробуждения природы и вызывает схожие эмоции у зрителя. На портрете «Рыбак с Чулыма» А.И. Волокитина (Рис. 8) автор обращает внимание зрителя не только на физическую силу и смелость, но и на внутреннюю силу героя.



Рис. 7. Знак А.М. «Проводы зимы в старом Красноярске» (1996-97. 80 х 120. Х., м.). КГБУК «Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова»

Бесспорно, что искусство, как и наука, использует логику и методы, но допускает неопределенность для интерпретации и эмоционального отклика. Художественные системы и материалы формируют стиль, а индивидуальность художника зависит от времени. Научные методы по-

могают анализировать, но логика лишь дополняет эмоциональный опыт, не заменяя его. В данном случае можно сослаться на высказывание Ямной В.Б. о работах новосибирского художника М.С. Омбыш-Кузнецова (9), так называемых картинах-обманках, словно упакованные в бумагу. Она указывает на, что технология использования визуальных иллюзий в живописи, разработанная М.С. Омбыш-Кузнецовым, позволяет ему поразмышлять и высказаться по поводу нереализованных им самим замыслов картин. «Упакованные холсты» можно поворачивать к зрителю как лицевой стороной, так и обратной. При этом ничего принципиально меняться не будет. Зритель увидит «лицевую сторону с явным красочным слоем, на котором изображены очень достоверно и фактурно деревянные рейки подрамника и упаковочная бумага и обратную с теми же героями, но в яви» [9, с. 47]. Ранее этот художник создавал более реалистичные работы, такие, например, как «Нефтехим» (Рис. 9).



Рис. 8. Волокитин А.И. «Рыбак с Чулыма» (2009. Х., м. 110 х 130). КГБУК «Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова»



Рис. 9. М.С. Омбыш-КузнецовС. «Нефтехим» (1977. Х., м. 120 х 120). ФГБУК «Российская государственная художественная галерея»

Также М. С. Омбыш-Кузнецов использует коллажную технику при создании некоторых своих произведения, которые он называет «картины-монтажи» и утверждая, что открыл «новый вид живописи» [9, с. 47].

Приступая к анализу организации художественной деятельности и её формы, изучим организацию творческой деятельности в изобразительном искусстве. Искусство развивается от общих категорий

(виды, жанры) к частным (формат, техника). Основа творчества — индивидуальные работы художников, обогащаемые сотрудничеством. Выставки и музеи связывают искусство с аудиторией. Жанры и техники — ориентиры. Важна взаимосвязь индивидуальных практик и общих форм для эволюции искусства. Творческий процесс художника включает проектирование, выполнение и рефлексию. Рисунки и живопись — это не только



Рис. 10. Г.П. Кичигин. «Красная суббота» (1982. Х., м. 150 х 120). БУК города Омска «Городской музей «Искусство Омска»

техника, но и связь художника с окружением, историей, культурой, личной идентичностью и отражение внутренних переживаний. Например, в одном из своих интервью омский художник Георгий Петрович Кичигин (10) рассказал о своей любви к родной земле. Художник утверждает, что жить и работать вне родины он долго не может, потому что связан неразрывными узами родства со своей землей, он понимает её, видит причинно-следственные связи происходящих событий. Также он утверждает, что у него «чувство Родины внутри сидит, под шкурой» [6].

Творчество Г.П. Кичигина пронизано личными воспоминаниями и историческими контекстами, что придает его полотнам особую глубину и философию времени. В начале своего творчества, которое пришлось на годы Перестройки, он обращался к актуальным тот момент темам. В качестве примера можно привести его работу «Красная суббота» (Рис. 10). «Фотоальбом деда» Г.П. Кичигина — визуальная летопись семьи, где личные ассоциации переплетаются с историческим наследием. Через дореволюционные фотографии художник размышляет о преемственности поколений, связи с родной землей, идентичности и памяти.

Отметим также, что Искусство субъективно выражает эмоции, стремясь к новаторству, но реакция зрителей непредсказуема. Связь изображения, авторского восприятия и реальности обусловлена личностью художника. Тематика сочетает реальные объекты и культурные архетипы, выделенные уникальным видением. Решение темы — культурно-эстетическое исследование, формируемое мировоззрением. Для подтверждения

вышеизложенных мыслей о значимости тематического поля в искусстве стоит обратиться к интервью Е.А. Шадриной-Шестаковой (11), художницы, живущей в Новосибирске, работающей в русле монументальной живописи, члена Союза художников России. Шадрина-Шестакова провела более 15 выставок. Художница работает над ключевыми темами, которые не теряют актуальности. Вдохновение черпает в людях, считая этот процесс научным исследованием. Часто художница изображает свою дочь, любовь к которой является двигателем творчества. Она видит суть «процесса творчества в искреннем воспроизведении увиденного мира» [4, с. 55]. Отметим и автопортреты Шадриной-Шестаковой, которые можно назвать визуальным дневником, отражающим внешние и внутренние изменения художницы, и демонстрирующим связь личного опыта с темами творчества. Интерес представляют также её работы, посвященные вещам, например «Красные кресла» (Рис. 11).



Рис. 11. Е.А. Шадрина-Шестакова. (2022. Х., м. 120 х 180). БУК Омской области «Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля»

Цель художника направляет его, но конечный результат часто выходит за рамки первоначального замысла, особенно у экспрессионистов, чье мироощущение преобразует план. Творческий процесс меняет концепцию. Восприятие зрителем зависит от его эстетического развития. Анализ произведений затруднен, так как критерии качества субъективны и основаны на эмоциях. Здесь следует сказать, что А.М. Новиков [5] предлагает три критерия оценки искусства: художественную ценность, эстетическую адекватность и художественную правду. Последняя включает познавательную глубину, новизну, идейную насыщенность и связь с народным искусством. Эти критерии служат ориентирами, не ограничивая творчество.

При моделировании произведения важна координационная работа автора, включающая воображаемую реальность, предполагаемую аудиторию и ожидаемые оценки арт-критиков. Художником создаются





Рис. 12. Капелько В.Ф. «Древняя живопись Енисея» (1950–2000 гг. Х., м. 50 х 75). Минусинская картинная галерея

Рис. 13. Доржиев З.Б. «Салон красоты» (2019. Х., акрил, бумага, поталь, ткань, пуговица. 200 х 150). Собрание Константина Ханхалаева

и оптимизируются художественные образы, которые должны воплощать универсальное через частное и наоборот. Типизированный образ выполняет двойную функцию — выразительную и отражающую. Архетипы, благодаря универсальности, служат мощным инструментом коммуникации, а художники-этноархаики обогащают произведения архетипами национальной культуры. Это присуще живописным произведениям В.Ф. Капелько (12), З.Б. Доржиева (13), и А.А. Осиповой (14). Это такие работы как «Древняя живопись Енисея» (Рис. 12), «Салон красоты» (Рис. 13), «Оленный Путь» (Рис. 14).

Живописцы часто используют принцип условности, отходя от привычной интерпретации мира. Они применяют символический язык и знаковые системы для передачи сложных идей и эмоций, создавая многоплановую образность. При этом



Рис. 14. Осипова А.А. «Оленный Путь» (2017. Х., м. 91 х 152). ГБУЧ ГМХК «Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)»

применяется интеграция действия, локализации и времени, объединяющая элементы реальности и позволяющая выходить за пределы обыденного, создавая мощные ассоциации и метафоры. Примером такого творческого метода является работа А.О. Цыбиковой (15) «Поздний гость». В этом полотне один персонаж представлен в разные временные промежутки, создавая единый сюжет вне линейности времени. Художница намерено трансформирует действительность и использует символику птицы (сойки) для связи пространства и времени. Вообще образ птицы в её творчестве — будь то сойка в «Позднем госте» или удод в «Солнечной Горе» — становится мощной метафорой, выявляющей глубинные смыслы произведений. Также отметим и её портретные работы, например, этюд «Женская головка» (Рис. 15).



Рис. 15. Цыбикова А.О. «Женская головка» (1995. Х., м. 54 х 41). МБУК «Картинная галерея города Усть-Илимска»

Достижение идеала в искусстве сводится к личному решению художника, отражающему наиболее полное понимание и лучшее выражение задуманного. Ярким примером служит серия работ А.Г. Поздеева (16) под названием «В гостях у Авроры Даниловны». А.Д. Грицай (17), близкая подруга семьи художника Андрея Поздеева, в своих воспоминаниях раскрывает особенности его творческого процесса. В фильме «Чаша» она анализирует его работы, отмечая, что картины Поздеева отражают как внешний, так и внутренний мир художника, а финал его пути стал актом самореализации. Поздеева она называет философом от живописи, открывающим новые горизонты» [2]. Отметим также работу, ставшую своеобразным символом открытости в искусства его картину «Краски Земли. Цветы и солнце» (Рис. 16).



Рис. 16. Поздеев А. Г. «Краски Земли. Цветы и солнце». (1997. Х., м. 70 х 100). Коллекция телекомпании NTV в Токио (Япония)

Отметим, что создание произведения начинается с этюдов и набросков, формирующих путь к итоговому варианту. На стадии эскизирования детали обретают место, а общий вид корректируется. Взаимодействие с реальностью влияет на творчество, преобразуя полотна. Автор синтезирует объективную и субъективную реальность в композицию, которая задает эмоциональный тон и визуализирует замысел. Нет сомнения в том, что творчество — организованная система с нелинейным путем. При этом самоанализ и самокритика ведут к совершенствованию стиля и тематики, а искусствоведы и критики помогают осмыслить вневременные произведения. К сожалению, различия в восприятии неизбежны, но художник пытается быть понятым.

Заключение

Подводя итог всему вышеизложенному, можно констатировать, что методология художественного творчества сводится к совокупности знаний, с помощью которых можно изучить этапы данного процесса, определить его характерные свойств и структурные элементы. Проведенное комплексное изучение процесса творчества позволило систематизировать его характерные, уникальные черты, ключевые моменты и основные закономерности. В ходе анализа произведений и истории их создания удалось выстроить отчасти структуру процесса творчества, сформировать детальную модель, включающую взаимосвязь составляющих его частей, видов, способов воплощения в материальных формах, инструментов и методик.

Примечания:

1. Рыбаков Н.И. (род. 1947 год) — советский и российский художник, действительный член РАХ (2021). В настоящее время живет и работает в городе Красноярске.

2. Деев Ю.Д. (1944–1998) — живописец, член Союза художников СССР. Жил и работал в городе Красноярске.

3. Грицюк Т.Н. (род. 1953 год) — советский и российский художник. В настоящее время живет и работает в г. Новосибирске.

4. Ротко Н.А. (1944–2021) — заслуженный художник России, академик РАХ (2019). Жил и работал в городе Новокузнецке.

5. Верпета И.Ю. (род. 1972 год) — российский художник. В настоящее время живет и работает в городе Санкт-Петербурге.

6. Воинов К.С. (род. 1960) — российский художник-живописец, Заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ (2011), член-корреспондент Петровской Академии наук и искусств. В настоящее время живет и работает в городе Красноярске.

7. Знак А.М. (1939–2002) — советский и российский живописец, Народный художник РФ (2001), член-корреспондент РАХ (1988), профессор КГХИ (ныне СГИИ им. Дм. Хворостовского). Жил и работал в городе Красноярске.

8. Волокитин А.И. (1956–2019) — советский и российский художник. Жил и работал в городе Красноярске.

9. Омбыш-Кузнецов М.С. (род. 1947) — советский и российский художник, академик РАХ (2019). Народный художник РФ (2016). В настоящее время живет и работает в городе Новосибирске.

10. Кичигин Г.П. (род 1951) — советский и российский художник, член-корреспондент РАХ (2011). В настоящее время живет и работает в городе Омске.

11. Шадрина-Шестакова Е.А. (род. 1976) — Живописец-монументалист, член союза художников России. В настоящее время живет и работает в городе Новосибирске.

12. Капелько В.Ф. (1937–2000) — советский и российский художник, поэт, археолог, этнограф, альпинист, общественный деятель. Член Союза художников СССР, РФ (1971 год). Заслуженный художник РФ (2000 год). Жил и работал в городах Красноярске и Абакане.

13. Доржиев З.Б. (род. 1976) — российский бурятский художник, заслуженный художник Бурятии. В настоящее время живет и работает в городе Улан-Удэ.

14. Осипова А.А. (род. 1976) — российский бурятский художник. В настоящее время живет и работает в городе Санкт-Петербурге.

15. Цыбикова А.О. (1951–1998) бурятский художник, Заслуженный художник РФ (1999), Заслуженная художница Бурятии (1985). Жила и работала в городе Улан-Удэ.

16. Поздеев А.Г. (1926–1998) — советский и российский художник. Член Союза художников СССР (с 1961 года). Жил и работал в городе Красноярске.

17. Грицай А.Д. (1930–2021) — подруга семьи красноярского художника Поздеева А.Г.

Список литературы:

1. *Вахрушева Е.Ю.* Методология в художественной деятельности // Гуманитарные и социальные науки. — 2014. — № 2. — С. 181–185.

2. *Зайцев С.Л.* Чаша. Андрей Поздеев // Документальный фильм, 2003. — URL: http://mus-pozdeyev.ru/p31?ysclid=mn4e34ernd641710607 (дата обращения: 15.11.2025).

3. *Ломов С.П.* Методология художественной деятельности // Инновационные проекты и программы в образовании. — 2013. — № 2. — С. 49–52.

4. *Лопарева М.Н.* «Румяные объекты» Евгении Шадриной-Шестаковой. Рецензия на выставку // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность: Сборник материалов III Межрегиональной научно-практической конференции в рамках IX Межрегиональной молодежной художественной выставки «Аз. Арт. Сибирь — 2019», Барнаул, 14–15 марта 2019 года. — Барнаул: Алтайская краевая организация «Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России», 2019. — С. 54–56.

5. *Новиков А.М.* Методология художественной деятельности. — Москва: Эгвес, 2008. — 72 с.

6. *Разинов С.П.* Фантасмагории Георгия Кичигина // Aftershock. — URL: https://aftershock.news/?q=node/912960&full (дата обращения: 14.11.2025).

7. *Харченко А.А.* О методологии художественного творчества // Гуманитарные научные исследования. — 2016. — № 10. — С. 16–21. — URL: https://human.snauka.ru/2016/10/16642 (дата обращения: 01.11.2025).

8. *Яблонская М.В.* Художник Николай Рыбаков: «Во мне течёт кровь кочевников» // Лента новостей Красноярска. 20.03.2015. — URL: https://krasnoyarsk-news.net/other/2015/03/20/46397.html (дата обращения: 14.11.2023).

9. *Ямная В.Б.* Символическое пространство в творчестве М.С. Омбыш-Кузнецова на примере работ из цикла «Закрытые картины» // Творчество и современность. — 2022. — № 2 (17). — С. 43–49.

А.Б. ЕЛИСЕЕВ

Старший преподаватель каф. семиотики и общей теории искусства, факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: ab_elieseev@bk.ru

A.B. ELISEEV

Senior Lecturer, Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: ab_elieseev@bk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_179_187

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В.В. КАНДИНСКОГО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

W. KANDINSKY'S METHODOLOGICAL APPROACH: THEORY AND PRACTICE

Автор статьи, анализируя художественное и научное наследие В.В. Кандинского, выделяет два направления творческих поисков: монументальное (синтетическое) искусство и психологическая теория искусства, основанная на принципе внутренней необходимости. Исследование приводит автора к выводу, что творчество художника связано с его научными разработками и в какой-то степени стало апробацией его теоретического осмысления искусства.

The article analyzes the artistic and scientific contributions of Wassily Kandinsky. the author identifies two areas of the artist's creative exploration: monumental (synthetic) art and the psychological theory of art based on the principle of internal necessity. the author concludes that Kandinsky's artworks reflected his scientific postulates, and aimed to attempt his theoretical views on art.

Ключевые слова: ГАХН, Государственная академия художественных наук, искусствоведение, словарь художественных терминов, художественный метод в изображении.

Keywords: State Academy of Art Sciences (GAKHN), art criticism, dictionary of artistic terms, art history, artistic method in depiction.

Известным, но редко упоминаемым фактом является участие В.В. Кандинского в создании Российской академии художественных наук в 1921 г. При этом, возникает вопрос — зачем художнику и теоретику искусства В.В. Кандинскому, уже признанному на тот момент мэтру абстракционизма, нужна была наука, которая могла бы анализировать произведение искусства, объединяя сразу несколько методологических подходов? Ответ, по сути, кроется в направлении теоретического осмысления искусства самим В.В. Кандинским и собственно его творческие работы.

При анализе оставленного им творческого наследия (как художественного, так и научного) можно выделить два вектора его изысканий, которые неразрывно связаны. Первым отметим концепцию монументального искусства, которая, по сути, является концепцией синтеза искусств или синтетического искусства. Вторым является психологическая теория искусства в основе которой — «принцип внутренней необходимости», определяющий творческое «духовное» начало художника, которое приводит произведение к «внешней форме», чтобы его мог воспринимать зритель.

Понимание монументального искусства как направления развивалось в научных кругах Европы, а особенно в Германии, уже в XIX веке. Именно в немецкой культуре возникает термин «Gesamtkunstwerk». В российской традиции переведен Н.А. Римским-Корсаковым как «совокупное произведение искусств» [15], применительно к произведениям Р. Вагнера и характеризует музыкальную драму нового типа. Концепция В. Вагнера, реализованная им в тетралогии «Кольцо нибелунга», привела к пересмотру всей системы сценических искусств.

Для конца XIX — начала XX века характерно увлечение понятием «синтеза», и чаще это проявлялось не с познавательной и научной точки зрения в исследованиях искусствоведов и философов, а с практической, среди творческой интеллигенции. Ее представители, по мнению исследователей, «…предлагают идеальную формулу восприятия всех видов творческой и интеллектуальной деятельности как модели мироздания» [10]. В исследовании Н.А. Хренова констатируется, что «…отсутствие аналитической мысли, сопровождающей практические эксперименты художников, подвигало на теорию их самих» [14, с. 107].

Неудивительно, что вопрос монументального/синтетического искусства вошел в жизнь В.В. Кандинского одновременно с живописью. Кроме «Стога» Моне, который в биографии художника упоминается как главное потрясение и толчок к занятию живописью, преобразование Кандинского-юриста в художника произошло в том числе после его знакомства с оперой Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» [6]. Для В.В. Кандинского, становление которого как художника произошло в Германии, который с детства читал немецкую классику в подлиннике, а свой главный труд «О духовном в искусстве» (1911 г.) написал и опубликовал на немецком, немецкая философия, да и в целом немецкая мысль были близки и понятны.

В свете концепции монументального (синтетического) искусства следует выделить теоретическую работу В.В. Кандинского: «О методе работ по синтетическому искусству» (1921 г.), которая, по-видимому, имела непосредственное отношение к становлению ГАХН, поскольку в ней он определяет направление развития синтетического искусства и науки об искусстве [5]. Однако, следует заметить, что в ней он фактически возвращается к своей работе «О сценической композиции» 1912 г. [8], анализируя теорию Р. Вагнера. На примере этих статей подтверждается высказывание Н.А. Каргаполовой, которая указывает, что в более ранних теоретических работах используется определение «монументальное», а начиная с 1920-х годов — «синтетическое», поскольку оно точнее выражало суть таких произведений [9, с. 114]. В статье 1921 года Кандинский повествует о возникновении термина «синтетическое искусство» и указывает на традиции немецкого искусствоведения, в котором «…со времени Рихарда Вагнера входит в употребление термин “монументальное искусство”, понимаемое как произведения, созданные средствами всех искусств», таких как «монументальная живопись, монументальная архитектура, скульптура и т. д.» [5, 1]. Обращая внимание на творчество Р. Вагнера и А. Скрябина как образцы проявления синтетического искусства, он критически развивает их основные идеи, создавая свое собственное видение синтеза в искусстве. Следует отметить, что, говоря об «ошибке Вагнера» в статье 1912 г., В.В. Кандинский отмечал: «…органическое спаивание двух элементов остается у Вагнера чисто внешней. Он не заменяет внутреннего звучания движения и потому его не может и применить. Если бы он это сделал, то он не только подошел бы к порогу новой эпохи в искусстве, а и переступил бы его, войдя в мир духа, который только что стал открываться нашим ослепленным глазам» [8, с. 265–266]. Отмечая, что существуют лишь единичные случаи создания произведений,

где происходит органичное соединение двух искусств в одном произведении, он меняет трактовку терминов «монументальное искусство», «синтетическое искусство», под которым теперь нужно признать не «…искусство, произведения которого создаются средствами различных искусств», а «… различные виды сочетаний искусств — сочетание двух искусств и более: мелодекламация, камерный танец, цветная скульптура, опыты цветного пространственного искусства, балет, опера, архитектурные произведения, созданные при участии скульптуры и живописи» [5, 1].

Основываясь на глубоком анализе, развитие искусствоведения В.В. Кандинский видит на основе метода синтеза искусств, который может складываться в результате, во-первых, «…применения элементов отдельных искусств на основе их средства вообще», в чем и выражается «принцип параллельности», и, во-вторых, на основе «…способа конструкции, которым постоянно оперируют отдельные искусства в своих областях, а именно применение принципа противоположности» [там же]. Складывание метода синтеза искусств ставит перед новой «наукой об искусстве» и определенные задачи: «изучение аналитическим путем свойств отдельных элементов отдельных искусств»; «изучение принципа и в конечном результате законов сочетаний элементов как в произведении, так и вне его, — вопросы конструкции»; «изучение подчинения как отдельных элементов, так и конструктивного начала общему организующему произведение началу — композиционному замыслу» [там же]. По мнению В.В. Кандинского, эти задачи остаются «…одинаковыми как при изучении отдельных искусств, так и синтетического искусства» [там же]. Но «в первом случае элементы будут находиться в плоскости одного искусства, во втором — различных искусств», что также естественно потребует метода «сравнения сущности элементов одного искусства с другими» [там же]. При таком подходе к изучению возникает возможность сравнения свойств элементов различных искусств. По мнению Кандинского, с точки зрения научного подхода, это необходимость, поскольку «…именно в области синтетического искусства необходим определенный ответ на вопрос, есть ли, например, тот же цвет нечто иное, чем звук или, может быть, в конечном результате — в воздействии обоих этих элементов на человека — оба эти элемента тожественны» [там же].

Теоретическое обоснование и подходы к изучению искусства В.В. Кандинский развил в двух своих основных теоретических работах «О духовном в искусстве» (1911 г.) и «Точка и линия на плоскости» (1926 г.). Эти две работы демонстрируют его подход как к изучению, так и созданию произведения от общего к частному и наоборот: обосновывая духовное в искусстве, он переходит к элементам, которые его формируют, при этом элементам придается не меньшее значение, поскольку они формируют общее. Такой подход к исследованию определяет принципы научной работы В.В. Кандинского: «Исследование должно проходить предельно точно, с педантичной тщательностью <…> такой путь микроскопического анализа может привести науку об искусстве к обобщающему синтезу, который в итоге распространится далеко за пределы искусства в сферы «всеобщего», «человеческого» и «божественного»» [7, с. 61].

Анализ указывает на то, что в этих работах определена как методология исследования искусства, так и методика исследования конкретных произведений и конкретных искусств.

Следует понимать, что практическое воплощение этих теоретических идей, разработкой которых В.В. Кандинский фактически занимался с 1909 г., в его творчестве уже осуществлялось. Как отмечает Ф. Серс, «…в первую очередь теория Кандинского связана с художественной практикой, с самим актом художественного творения, который он ставит на первое место. Его теория рождается из этой практики» [11, с. 14]. В свою очередь Е.В. Щербакова указывает: «Эволюция художественного стиля Кандинского сопровождалась теоретической рефлексией, в которой большое место занимали аналогии с музыкальным искусством» [16, с. 177].

Представляется, что в его художественной практике важным был сам процесс перехода к абстракции в живописи. Как известно, его активная творческая деятельность по реализации концепции монументального искусства началась с 1909 г. Однако предшествующий период в 1904 г. также не следует обходить вниманием, опираясь на мнение Х. Дюхтинга, который указывает, что в циклах гравюр на дереве «Стихи без слов» 1904 г. проявилась «мысль о слиянии видов искусства … как синтез слова, изображения и звука» [1, с. 20]. Греческим словом «ксилография» В.В. Кандинский ввел отсылку не только к истории техники гравюры на дереве, а и к слову «ксилофон», что связывало изображение и звучание (музыку) в его произведениях.

В указанный период (1904–1909 гг.) В.В. Кандинский ознакомился с диссертацией В. Воррингера «Абстракция и вчуствование» (1907 г.), изучал работы Е.А. Блаватской и Р. Штейнера, вступил в переписку о связи музыки и живописи с А. Шенбергом [1, с. 26]. Для художника данные знания не были чистой теорией, а скорее становились жизненными ориенти-

рами. Он полагал, что начало XX в. закончило время «материализма», что это сказывается на состоянии человека, лишившегося привычной опоры: «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя» [2, с. 41]. Этот процесс познания облегчает, по мнению художника, в первую очередь, музыка.

Отражение первых потрясений от живописи и оперы, красной нитью проходят по всему творчеству В.В. Кандинского. Как известно, с 1909 году В.В. Кандинский подразделяет свои картины на три группы: «импрессии», «импровизации», «композиции», в которых последняя является «высшей ступенью, которой можно достичь только после долгой предварительной работы» [1, с. 30]. Х. Дюхтинг полагает, что Кандинский «играет» музыкальными терминами, видя свои цвета «звучащими и вибрирующими».

Как отмечает Н.С. Харитонова, «многие жизненные явления воспринимались художником, и это было его кредо, через звукоцвет, темброцвет» [13, с. 97–98]. В 1912 г. выйдет книга «Звуки» (Klänge). Позднее, в 1938 г., В.В. Кандинский опубликует текст «Мои ксилюры», где он назовет этот альбом поэзии и гравюр «…небольшим примером синтетической работы» [18, с. 818; перевод автора – А.Е.]. Альбом состоит из 56 гравюр, созданных с 1907 по 1912 г., и 38 стихов в прозе, написанных в 1909–1911 гг. Как отмечает К. Шорт, можно проследить как изменяется форма в представленных гравюрах и стихах: «…повествование и условный смысл в значительной степени теряются, поскольку доминирует абстрактная форма» [19].

Уход к абстракции просматривается через анализ одного из самых любимых символов в живописи В.В. Кандинского — всадника. Начиная с картины «Синий всадник» 1903 г., выполненной в импрессионистической манере, фигура присутствует на «Картине с лучником» 1909 г., переходит в картину «Лирическое» 1911 г. В конце концов, данный символ, реализованный в методе гравюры, стал «лицом» альманаха «Синий всадник», олицетворяя Георгия Победоносца, побеждающего змея.

Анализ картины «Композиция на белом 2» указывает сразу на несколько фактов. Во-первых, сравнение Этюда к «Композиции 2» 1910 г. и самой картины «Композиция на белом 2» 1923 г. демонстрирует изменение уровня абстракции. Если в Этюде хорошо заметны, хоть и размыты, группы фигур, элементы пейзажа, всадник на лошади, то в «Композиция 2» усиливается динамика движения, концентрируясь в том самом «прыжке» и «ударе» по змею, что с легкостью прочитывается в диагоналях черных

линий, в целеустремленности ярких треугольников. Во-вторых, эволюция картины подтверждает установку В.В. Кандинского на то, что композиция рассматривалась как самое подготавливаемое произведение с длительным периодом работы над ним. В-третьих, изменение всадника с Этюда на абстракцию Георгия Победоносца в «Композиции на белом 2» подтверждает единство символа всадника и святого Георгия в картинах Кандинского.

Идеи монументального искусства, как полагал В.В. Кандинский, показательно проявляется в сценической композиции. Всего в период с 1909 по 1914 г. В.В. Кандинский создал четыре сценических композиции: «Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый» и «Желтый звук» [17]. Несмотря на то, что постановка «Желтого звука», готовящаяся накануне Первой мировой войны, так и не успела воплотиться в жизнь, работа над ней имела широкий резонанс. В данной сценической композиции соединялись краска, пластика, слово, музыка (пантомима, цветные проекторы, оркестр, певцы). Драматург мюнхенского театра «Каммершпилле» Хуго Балль провозгласил Кандинского «пророком духовного обновления» [3, с. 404]. К попыткам сценической реализации своей теории В.В. Кандинский вернется в 1928 г., создав сценические композиции к циклу М.П. Мусоргского «Картинки с выставки», которая будет представлена 4 апреля 1928 г. в Театре Фридриха в Дессау [13, с. 100]. В отличие от предыдущих композиций, от которых сохранился только текст, визуализация данной постановки возможна при просмотре 16 акварельных эскизов авторства В.В. Кандинского, хранящихся в Центре Помпиду.

Данная творческая увлеченность ни в коем случае не отстраняет художника от живописи. Сценические эксперименты В.В. Кандинского — это, в первую очередь, реализация синтеза двух главных искусств в его жизни — живописи и музыки. В них он давал возможность музыке звучать не только внутренне, как это происходило в его картинах, но и внешне: «Он делал ее одной из главных участниц синтеза, одной из «трех линий, создающих ткань всей вещи» [9, с. 115]. Сценические композиции для В.В. Кандинского были практическими обоснованиями его теории влияния цвета и цветовых сочетаний на зрителя, с установлением значения формы, которая «…может смягчить или приумножить «звучание» цвета» [13, с. 99].

Для Кандинского принцип внутренней необходимости выражается в целесообразном воздействии на человеческую душу, поэтому «внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь отдельных его частей и всех его средств выражения составит форму сценической композиции»

[8, с. 273–274]. Этому принципу, по мнению Кандинского, не следует современное сценическое искусство, оно не только разграничивает разные роды искусств, но и используя их сочетание, ограничивается лишь внешним синтезом, не добиваясь их внутреннего переплетения. В своих сценических опытах В.В. Кандинский стремился именно к «внутреннему единству, поддерживаемое и даже образуемое внешней разобщенностью» [12, с. 167].

Отметим, что теоретическая и практическая деятельность В.В. Кандинского всегда подчинялась его внутренней потребности. При этом он не отделял искусство от духовной жизни, а познание от творчества. Его работа «О духовном в искусстве» сама по себе является примером междисциплинарной научной деятельности. В ней он декларирует основные принципы: «Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель» [2, с. 22]. Не потому ли излюбленный «синий всадник» на картинах художника всегда стремится вверх?

Теоретические и практические поиски В.В. Кандинского приведут его к участию в создании альманаха «Синий всадник» (1912 г.), который стал манифестом абстракционизма и монументального (синтетического) искусства, а затем к работе в ГАХН, где одной из важнейших секций и «проводницей» его идей станет секция Пространственных искусств, а сама Академия наконец-то объединит деятелей культуры и науки.

Таким образом, к моменту создания ГАХН и определения в его работе целей и задач В.В. Кандинский подошел со значительным багажом собственного опыта исследователи и практика в области искусства. Его творчество неразрывно связано с его теоретическими разработками, и это фактически стало апробацией его методологии и его методики исследования.

Список литературы:

1. *Дюхтинг Х.* Василий Кандинский, 1866–1944: революция в живописи. — Москва: АРТ-РОДНИК: Taschen, 2012. — 95 с.

2. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1967. — 160 с.

3. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Том 1: 1901–1914. — Москва: Гилея, 2008. — 428 с.

4. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Том 2: 1918–1938. — Москва: Гилея, 2008. — 445 с.

5. *Кандинский В.В.* О методе работ по синтетическому искусству. РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 198.

6. *Кандинский В.В.* Ступени. — Москва: ИЗО Наркомпроса, 1918. — С. 9–56.

7. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. — Москва: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. — 224 с.

8. *Кандинский В.В.* О сценической композиции // *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства. Том 1. — Москва, 2008. — С. 258–274.

9. *Каргаполова Н.А.* Музыка и ранние синтетические замыслы Василия Кандинского // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. — 2005. — № 35. — С. 114–119.

10. *Леванов Е.Э.* Художественно-критическая мысль абстракциониста В.В. Кандинского // Образовательный портал «Слово». — URL: https://portal-slovo.ru/art/44722.php (дата обращения: 15.09.2025).

11. *Серс Ф.* Кандинский: идеи художника и мистический опыт / перевод А. Кузнецовой // Всеобщая эстетика. — 2018. — № 3. – С.13–51.

12. *Туляков Д.С.* Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В. Кандинского и сценической композиции «Желтый звук» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2012. — № 4. — С. 167–173.

13. *Харитонова Н.С.* Синтез искусств в контексте теории Василия Кандинского // Вестник ВГИК. — 2017. — Т. 9. № 4 (34). — С. 96–104.

14. *Хренов Н.А.* Синтез искусств как синтез культур: В. Кандинский и С. Эйзенштейн // Культура культуры. — 2018. — № 4 (20). — С. 99–120.

15. *Чехович Д.О.* Синтез искусств // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — URL: https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586/?v=7024168 (дата обращения: 15.10.2025).

16. *Щербакова Е.В.* Василий Кандинский и русские музыканты: контекст формирования теории искусства художника // Вестник культурологии. — 2024. — № 1 (108). — С. 172–184.

17. *Kobialka M.* Theatre of Celebration/Disruption: Time and Space // Theatre Annual. — 1989–90. — Vol. 44. — P. 71–96.

18. *Lindsay K.* Complete Writings on Art. — London, 1982. — 924 p.

19. *Short G.* Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: a Consideration of the Album Sounds // Tate Papers. — 2006. — № 6. — URL: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/between-text-and-image-in-kandinskys-oeuvre-a-consideration-of-the-album-sounds (дата обращения: 15.10.2025).

Е.И. КОВЫЧЕВА
Доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой ДПИиНП ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск, РФ
e-mail: el_kovich@mail.ru

Д.А. ДРИАЕВ
Аспирант, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск, РФ
e-mail: driaev1@yandex.ru

E.I. KOVYCHEVA
Doctor of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Decorative and Applied Arts and Folk Crafts. Udmurt State University, Izhevsk, Russian Federation
e-mail: el_kovich@mail.ru

D.A. DRIAEV
Postgraduate student, senior lecturer, Udmurt State University, Izhevsk, Russian Federation
e-mail: driaev1@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_188_202

ПРОБЛЕМА «ТРАДИЦИОНАЛИЗМА» И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

THE PROBLEM OF “TRADITIONALISM” AND ITS EVOLUTION IN SOVIET PAINTING

В статье исследуется проблематика и история художественного метода и направления «традиционализм», этапы его развития в живописи советского времени. В разные моменты эволюции преемственность наследию прошлого является альтернативой программе тотального обновления и отказу от прошлого художественного опыта, ироничному цитированию классики. Исторический анализ творческих программ представителей «традиционализма» отечественными искусствоведами впервые позволил показать культурные, идейно-тематические, стилевые аспекты метода, доказать его значение и перспективы.

The article examines the problems and history of the artistic method and the direction of “traditionalism”, the stages of its development in Soviet-era painting. At different points in the evolution, continuity with the legacy of the past is an alternative to the program of total renewal and rejection of past artistic experience, ironic quoting of classics. For the first time, the historical analysis of the creative programs of representatives of “traditionalism” by Russian art historians made it possible to show the cultural, ideological, thematic, and stylistic aspects of the method, to prove its significance and prospects.

Ключевые слова: традиционализм, советская живопись, социалистический реализм, авангард, постмодернизм.
Keywords: traditionalism, Soviet painting, socialist realism, avant-garde, postmodernism.

Изобразительное искусство XX в. обладает мощнейшим посылом к новаторству. Стремлению к новизне противостояла верность историческим традициям, образное воплощение общечеловеческих идей, понятный язык фигуративной живописи. В.С. Манин представляет «традицию» в виде гена, управляющего структурой искусства, как «соразмеренного с человеком духовного феномена, имеющего художественные свойства» [12, с. 35]. Автор ссылается на архетипы человеческого мышления, которые сохраняют устойчивое идейное содержание искусства и доходчивые формы его выражения. В его представлении, традиция — выработанная тысячелетним развитием изобразительного искусства художественно-пластическая культура. Метод «традиционализма», который он называет «ретроспективизмом», имеет опору в наследии мировой и национальной художественной культуры. В виде особого течения в отечественном искусстве его начали выделять только в начале XXI в. Именно поэтому требуется описание его исторических модификаций и отличительных особенностей, в сравнении с хорошо изученными направлениями.

Б. Гройс пишет, что советское искусство на протяжении своего развития разделилось на течения: авангард 1920-х гг., социалистический реализм сталинского периода, позднесоветский постмодернизм. Их отделяло и противопоставляло отношение к классике. Авангардный проект был оппозицией искусства прошлого, исключал преемственность. Соцреализм, зародившийся в период НЭПа и возрождения художественного рынка, взял понятный широким массам метод реализма, применив лозунг «учиться у классиков» — прогрессивных художников, боровшихся за благо народа (передвижники, греческие скульпторы, мастера эпохи Возрождения). Политики, создававшие новый проект ради победы пролетариата, а на деле — новой элитарной власти, заимствовали у авангарда риторику обвинения традиционного миметического искусства, отражавшего целостность мира, объявив его буржуазным и контрреволюционным. Художники, не разделяющие этих позиций, были объявлены «попутчиками». Они имели влияние пока была возможна конкуренция, но установка на строительство социализма делала их присутствие невозможным в художественной жизни [7].

Среди «попутчиков» были художники, воспитанные до революции и чтившие наследие. М.Ю. Герман назовет их представителям «третьей струи», находившейся между левым искусством и социалистическим реализмом [5]. Метод, опирающийся на лучший опыт прошлого, не декларировался, но исполнялся и внушался ученикам, что позволило донести его до 1950-х гг. Половинчатость и неуверенность в себе советской культуры исследователь объясняет размежеванием «консерваторов-деревенщиков», для которых целостность мира восстанавливается через коллективный опыт народа и «неомодернистов». Направление вошло в историю искусства под термином «постмодернизм», что выражает преемственность и протест против предшественника, который на Западе встал на коммерческий путь, но продолжал отстаивать избранничество художников и новых течений. Отказ от индивидуального творчества был осуществлен через цитирование и ироничную игру, что тоже было быстро принято рынком. Таким образом, на протяжении всего советского периода изобразительного искусства наблюдается история художественного метода, у которого долго не было своего названия. Термин «Ретроспективизм» подчеркивает верность наследию прошлого, выражение «третья струя» отделяет от «авангарда» и «соцреализма» так, же как самое раннее определение «попутчики». Но все они не исчерпывают полноты характеристик.

Понятие «традиционализм» применительно к направлению, а не к методу, появилось в отечественном искусствознании в 2002 г. Е.Ю. Деготь применила его к творчеству известных художников 1920-х гг. К.С. Петрова-Водкина, В.А. Фаворского, Р.Р. Фалька и В.Н. Чекрыгина, назвав их «продолжателями традиций станкового искусства, несущего в себе гуманистические ценности индивидуального» [8, с. 102]. Эти установки делали «традиционализм» альтернативой авангарда, отрицавшего предшествующие стили как наследие буржуазной эпохи, и социалистического реализма, исходящего из постулата, что исторический опыт искусства прошлого устарел и не может быть востребован строителями нового мира.

Искусствоведы 1970–1980-х гг. также подчеркивали роль традиций в творчестве многих советских художников своего времени. Под «традицией» подразумевалось разное: в содержании отмечались сюжеты и образы, которые можно было бы назвать вечными (в противовес обращенным к злободневной советской действительности), часто связанные с народной жизнью. В художественном языке выделялось обращение к опыту предшественников. Поскольку на сегодняшний день еще не сформулировано общепринятое определение «традиционализма» и его признаков, встает задача проследить эволюцию взглядов на само понятие. Это важно для выявления своеобразия творчества художников времени «перестройки», которые вынуждены были придерживаться официально принятой тематики, но уже не могли выражать ее в формах социалистического реализма, искали новые средства выразительности, опираясь на собственные авторитеты в мировом искусстве. Наконец, актуальность проблемы «традиционализма» обусловлена современной установкой на воспитание общества на системе традиционных ценностей. В связи с этим возрастает роль искусства, обращающегося к традициям, среди молодых профессионалов, воспитанных на продуктах западной культуры. Важно оценить перспективы его вариантов в наши дни.

«Традиционализм» художников послереволюционного периода Е.Ю. Деготь объясняет их либеральным консерватизмом и буржуазным происхождением, что «воскрешает» классовую теорию искусства теоретиков марксизма-ленинизма. Ю.Б. Борев, исследовавший своеобразие социалистического реализма с позиций современности, анализирует ее на примере «ленинского принципа партийности» и эстетики Л.Д. Троцкого, доказывает, что именно они легли в основу сепарации (отсеивания) колеблющейся творческой интеллигенции посредством цензуры [1, с. 58].

Травля коснулась всех традиционалистов, особенно признанного лидера В.А. Фаворского, которого обвиняли в формализме и чуждой идеологии, лишали права преподавать, получать заказы на иллюстрации, уничтожили почти все его монументальные произведения.

Ю.М. Герчук в 2018 г., в отличие от искусствоведов советского периода, непредвзято проанализировал творчество большого мастера. Он написал о формировании его творческой программы, «привычка постоянно соотносить свою творческую практику с углублением в историю искусства и теоретическими размышлениями о нем, характерные для зрелого Фаворского, очевидно, вызревали уже в те годы» [6, с. 8]. Искусствовед по образованию, он всегда стремился к цельности образа, хотя признавал разные способы ее пространственного достижения, за что ценил европейцев Джотто, Микеланджело, Пуссена, Шардена, Сезанна, Пикассо и др. и русских Рублева, Венецианова, Сурикова, Кузнецова. Его искусство осталось глубоко русским, монументально значительным. Сюжетной основой графики мастера были шедевры мировой литературы: Библия, Шекспир, Пушкин, древнерусский памятник «Слово о полку Игореве». Авторитет Владимира Андреевича как ректора и преподавателя ВХУТЕМАСа, объединившего крайне левых реформаторов и продолжателей реализма, основывался на невероятной доброте и терпимости. Непримирим он был только к бездумной стилизации и мелочному копированию натуры. Глубочайшие знания, общечеловеческие философские и моральные убеждения, творческая программа, вся цельная личность мастера внушали уважение даже его гонителям, оказывали огромное влияние на молодежь. Он был окружен учениками в 1920-е гг., в эвакуации в Самарканде, после войны, когда был изгнан из учебных заведений. С момента «оттепели» и до последних дней бывшие ученики и их друзья приходили к нему за советом в «Красный дом на Новогиреевской», на дачу под Звенигородом.

Миссию и талант Фаворского как педагога подтверждает книга воспоминаний о художнике [3]. Большинство учеников пишут, что его знания истории искусства были фундаментальны. Он умел донести их до слушателей образно и просто. Откровением для молодых собеседников становилась мысль, что произведение искусства воздействует на зрителя и своего создателя, ведет с ними диалог, что бережное отношение к искусству прошлого, по словам О.В. Васильева «нужно для выработки взгляда на происходящее сейчас, для трезвой оценки собственной работы, чтобы

уметь отличать живое от мертворожденного, как бы красиво и модно оно не выглядело» [3, с. 261].

Э.В. Булатов заметил, что единства во взглядах на природу искусства между Фаворским и еще одним уважаемым наставником молодежи Р.Р. Фальком не было. Первый, знаток черного и белого в строгом искусстве гравюры, называл себя «метафизиком», непререкаемо верил в постоянство добра и зла. Второй, божественно передававший богатство оттенков натуры, в которой, наоборот, не было места черному и белому цвету, считал себя «диалектиком», проводником многогранности мира. М.А. Рабинович, познакомившийся с обоими еще в Самарканде, подтвердил, что они постоянно спорили. Фаворский считал Фалька, лучшего представителя «русского импрессионизма» и основателя сезаннистского объединения «Бубновый валет», «ощущенцем», не поднявшимся до понимания пространства. Тот же, признавая талант и гениальность друга, считал его самоучкой, оторванным от новейшей европейской изобразительной культуры. Одно объединяло тех, кто мог спорить часами, — «безграничная вера в профессиональную этику» [3, с. 255], честность художника, точность взамен приблизительности, уважение к реальности против субъективизма и самолюбования.

Фаворский и Фальк были яркими индивидуальностями, но они были прочно вписаны в процесс мирового искусства, стали «живыми классиками» каждый со своими образцами-опорами, делавшими их искусство идейно мощным и формально-выразительным. Фаворский тихо, но убедительно защитил уже больного, не присутствовавшего на последней своей выставке Фалька перед бойко выступавшим критиком, называвшим его живопись «плоской». «Пространство» для патриарха искусства было не столько эстетической, сколько этической категорией, воздействуя не только на зрение и чувства, но и на ум, совесть и мировоззрение. Все хорошее в искусстве, подтверждает живший с ним рядом много лет Д.М. Шаховской, он называл «пространством», оно было «живой водой» искусства, без которой никакие — сами по себе прекрасные качества — не связываются в целый, живой организм художественного произведения» [3, с. 217]. К.П. Петров-Водкин, художник с ярко выраженным авторским стилем, тоже был очень ценим Фаворским, подаренная им картина на тему материнства висела напротив него кровати.

Важно, что никогда никто из них не противопоставлял себя «социалистическому реализму». Многие из авторитетных представи-

телей этого течения были выпускниками ВХУТЕМАСа. А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов, Кукрыниксы, В.Н. Горяев, Б.И. Пророков признавали значение искусства и философии Фаворского. Но особенно почитали его ученики, которые стали лидерами искусства 1960–1980-х гг. Это не только перенимавшие у него графическое мастерство Г.Ф. Захаров, И.В. Голицын, М.П. Митурич, И.Л. Бруни, но и живописцы Д.Д. Жилинский, А.В. Васнецов, монументалисты Г.Г. Дервиз, В.Б. Эльконин, скульптор Д.М. Шаховской. Через них как представителей неофициального искусства можно выйти на современную художественную ситуацию и убедиться, что художественный метод «традиционализма» остался актуальным.

А.В. Парамонов и С.М. Червонная указывают на то, что истоки интереса к высоким идеям и монументальным подходам можно обнаружить уже в первом послевоенном десятилетии. «Повседневный эпизод, перенесенный на полотно, вырастал до большого философского символа-обобщения, будь то торжественное, но не мажорное, а сурово-драматическое раскрытие конфликтов действительности, трагической сложности той или иной человеческой судьбы. Это направление развивалось параллельно с направлением камерным, лирическим, более традиционным для старого (еще досоветского, передвижнического) бытового жанра» [16, с. 170].

М.Н. Яблонская пишет, что к концу 1960-х гг. творческие поиски художников еще заметнее сместились от бытового контекста в сторону масштабного осмысления тем: «…среди которых значительное место занимают проблемы углубленно философского уровня: искусство и мироздание, человек и планета, человек и вечность» [19, с. 9]. Интенсивность и направленность интереса к наследию менялись от этапа к этапу. Искусствовед доказывает, что смена художественных парадигм определялась традициями, которые оказывались в фокусе внимания. При этом «…осваиваемые, как бы совершенно заново, традиции эти зачастую целиком поглощали личностную концепцию художника, о чем свидетельствовало появление многочисленных тогда “сезанов”, “матисов”, “рублевых” и т. д.» [20, с. 10–11].

А.И. Морозов указывает на рубеж 1960–70-х годов как на момент качественного скачка, когда началось активное освоение всех пластов художественного опыта. Критика отмечала широкое обращение тридцатилетних художников к общечеловеческим темам: «Труд, праздник, любовь, цветение жизни, прощание с уходящими, память — постоянные мотивы

их живописи. <…> Человеческое понимается не столько как социальное, сколько как родовое. Духовное — как органически почвенное» [13, с. 91–92]. Данный подход свидетельствует о стремлении художников переосмыслить основополагающие аспекты бытия человека в его неразрывной связи с прошлым, природой и законами мироздания. Следует выделить ключевую тенденцию, которая обращала внимание художников к народным и национальным темам. А.И. Морозов пишет: «В образах старины, хранящих тенденции древних обычаев страны, видится нечто подлинное, исконное, настоящее. В каком-то смысле подобное включение традиции в конкретную действительность портретного изображения или жанровой сцены становится способом обогащения образной палитры художника, позволяет частностям приобрести характер обобщения, даже символа» [14, с. 132].

Г.С. Кириллова отмечает «традиционалистское» мировоззрение одного из самых последовательных «почвенников» В.Ф. Стожарова, создавшего в пластически крепкой, материально весомой живописной манере монументальный и, одновременно, поэтичный образ северной русской деревни. Из многочисленных поездок по Архангельской, Костромской, Ярославской области он привозил этюдный материал, который воплощался в пейзажах с огромными добротными избами, вековыми храмами, натюрмортах с самоварами и крынками: «Художник смело обращается в своем творчестве к традиции, так как знает, что она — родник для жаждущего постичь тайны мастерства» [10, с. 78].

Под национальным стало пониматься русское деревенское наследие и культурные ценности других народов Советского Союза. Фаворский на основе впечатлений о Самарканде военной поры воплотил правдивые образы узбекского народа. Еще в 1939 г., получив заказ на иллюстрирование калмыцкого эпоса «Джангар», а в 1946 г. — киргизских героических сказаний «Манас», он попросил организовать ему поездки в эти республики, где погрузился в изучение национального искусства и костюма, рисовал вместе с местными художниками пейзажи, людей степей и гор в неповторимости их облика, ментальности, традиционных занятий. В последней поездке он встретился с С.А. Чуйковым, помнившим его со времени обучения во ВХУТЕМАСе. Этот живописец, вернувшийся из Москвы на родину, был отмечен на всесоюзных выставках как автор ставшей популярной серии «Киргизская сюита», в заглавной картине которой был создан оптимистичный образ смуглой девочки с книгами как

воплощение светлого будущего некогда отсталого народа. Объектом внимания «соцреализма» была надуманная общность «советский народ», но увлеченные натурным материалом, живописными и психологическими задачами художники стремились передать ценность каждого человека. Героиня «Советской Киргизии» покоряет теплотой и грацией облика, созвучной мягко и свежо написанному пейзажу. Ученик Р.Р. Фалька переливчато, с богатством цветовых рефлексов, написал ее одежду. Даже акцент красной косынки и композиция с низким горизонтом не сделали решение схематичным.

Значительно изменяется идеал человека, вместо плакатного, спортивного, «строителя социализма» он воплощается в образах конкретных людей. Это человек, не оторванный от природы и традиционного коллектива, своей земли. Пример — черноглазые, в меховых нарядах, сочно написанные дети и старики манси В.А. Игошева, уральца по рождению. Горделивость юной матери, застенчивой белокожей рыжеволосой удмуртки, как «новой мадонны» впервые показал на Всесоюзной выставке 1959 г. выросший в Удмуртии русский художник А.П. Холмогоров. Не менее ценным для него стало самоуважение возрастных удмурток, их роль в обществе как хранительниц традиций, самоотверженность аскетичного основателя автономии И.А. Наговицына, задумчивость знающей цену своих побед олимпийской чемпионки Г.А. Кулаковой. Автор нашел для каждого из портретов свою цветовую гармонию, обобщенный язык, или, наоборот – живая манера письма передавали увлечение натурой, неповторимый характер и психологическое состояние модели. Успехам живописца способствовал опыт, полученный в Московском институте им. В.И. Сурикова.

Молодой искусствовед А.А. Галямов, изучая творческий метод В.А. Игошева, верно заметил, что его своеобразие связано с традициями «Московской школы» [4], в которой сложилось тяготение к определенным традициям. К ней принадлежало большинство художников Московского отделения Союза художников 1970-х гг., с очень разными творческими программами и ориентирами в искусстве прошлого: В.И. Иванов, Н.И. Андронов, П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, Г.М. Коржев, братья Ткачевы, Д.Д. Жилинский. Добавим к ним выпускников Суриковки из союзных и автономных республик, отдаленных регионов. Всех их объединяют пластичный, эмоциональный живописный подход, знание национальной жизни, подлинный, а не декларативный демократизм, идущий еще с

программы «Московского училища живописи, ваяния и зодчества», где преподавали А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, В.А. Серов, А.Е. Архипов, которые заложили своим ученикам, кроме любви к народным сюжетам, открытость к передовому европейскому живописному опыту. В Петербурге (Ленинграде) преобладали более строгий подход, приоритет рисунка, эстетизм, западничество, заложенные Академией художеств, поддержанные мастерами объединения «Мир искусства», большинство из которых после революции эмигрировали. Тяготение к натурному письму, работе на пленэре, любовь к колориту, жизнеутверждающим тем ам объединили таких известных художников, как А.А. Пластов и А.А. Дейнека, и даже признанных лидеров «социалистического реализма» А.М. Герасимова и Б.В. Иогансона.

Произведения А.А. Пластова уже в момент его вхождения в советское искусство 1930-х гг. имели явные прототипы в мировом искусстве, что подтверждается диссертацией и последними изданиями Т.Ю. Пластовой, в силу родства использующей богатую, ранее не публиковавшуюся базу этюдных и архивных материалов [16]. В рождении замыслов картин живописца на темы крестьянской жизни очевидно влияние великих европейских мастеров, известных ему по репродукциям и подлинникам коллекции Эрмитажа. Источником «Праздника урожая» был многолюдный «Брак в Кане Галилейской» любимого им П. Веронезе, оптимистичные композиции на тему танца П.П. Рубенса, П. Брейгеля Старшего, веселые пирушки Я. Стена, Я. Йорданса, Ф. Хальса. Опыт старых мастеров был созвучен собственной увлеченностью передачей визуального богатства мира. Не меньше повлияли на него и стилистические открытия западной живописи кон. XIX в. Достижением А.А. Пластова стал «синтез переосмысленных традиционных европейских пластических форм и сюжетов, и живописных открытий импрессионистического и постимпрессионистического искусства» [17, с. 9]. Это подтверждает всеобщий закон развития искусства, традиционные темы испокон веков адаптируются к новому, актуальному для своего времени художественно-пластическому языку.

Большинство представителей «московской школы» представляли «обновленный» европейскими живописными техниками вариант реализма, новаторство которого выражалось в национальных сюжетах и темах, натурном психологизме характеров. Но в 1970-е гг. в советское искусство решительно входили живописцы с иным художественным мышлением. Важным для них становится не только изучение традиционных

техник живописи, но и осмысление идеалов и убеждений мастеров предшествующих эпох, что открывало новые горизонты для самовыражения.

Произведения В.Е. Попкова как наиболее значимого художника отечественного изобразительного искусства 2-й пол. XX в. пронизаны глубокими чувствами к героям своих полотен, для чего он ищет новый язык, острые композиционные и формально-технические решения. А.Л. Дьяконицына раскрывает процесс работы живописца над картиной «Двое» (1966): «В ходе работы над масштабной картиной, снова написанной темперой, Попков держал в голове образцы средневековой и ренессансной живописи, особенно Боттичелли. Действительно в картине “Двое” много необычно — и решение пространства, и некоторая условность цвета, и активная роль линий, придающих “нерв” форме, и выразительность силуэтов, и общий впечатляющий лаконизм сцены» [9, с. 24].

Обратимся к анализу Г.В. Плетневой картины «Осенние дожди (Пушкин)» (1974), ставшей своеобразным завещанием художника: «Не случайно сами элементы композиции, ее “строительный материал” часто оказывались заимствованными из иных художественных эпох. Существенную роль играло здесь освоение художественного наследия, из которого мастера охотно черпали декоративные и предметно-изобразительные формы» [18, с. 114]. Попков видит в искусстве прошлого богатство пластических приемов и композиционных решений, которые могут быть переосмыслены в реалиях современного искусства. Обращение к достижениям мирового изобразительного искусства не является подражанием, а представляет собой глубокую интерпретацию, переосмысление и диалог с традицией.

Е.Ю. Деготь называет стиль изобразительного искусства 1970-х гг. «соцреализмом без берегов». «Лишенный идеологических и стилистических координат, он все же соблюдает презумпцию фигуративности. И определяет его лицо так называемое «молодежное искусство» [7, с. 147]. Показателен здесь пример Д.Д. Жилинского, который пишет членов своей семьи и друзей в манере раннего итальянского Ренессанса. Не менее важны для представителя творческой семьи, ведущей свои традиции с В.А. Серова, темы материнства, творческого вдохновения — всего, что как смысл и цель искусства утверждал еще один старейших родственников В.А. Фаворский, который в то время стал признанным авторитетом для всех членов большого семейного «клана» художников.

Как верно заметил Ю.Б. Борев, история «социалистического реализма» подтверждает, в искусстве честных мастеров важнее не та «художественная правда», которую требовало политическое руководство. Не боясь быть выброшенными из процесса советского искусства, мастера живописи выковывали личное сознание, сочетающееся с их жизненным опытом. Главное место начинал играть «самоценный человек», обычный и искренний, со своими проблемами, заботами и надеждами. По его наблюдению, к середине 1980-х гг. «возникает самоотрицание социалистического реализма. В нем, а не только в опальном и подпольном искусстве начинает звучать идея: человек не только топливо истории, дающее энергию для абстрактного прогресса. Будущее созидается людьми для людей» [1, с. 359]. Эти идеи станут фундаментом Перестройки, но позже, извращенные бюрократами, посчитавшими себя избранными, обернутся ее крахом.

Как пишет А.К. Флорковская, «эпоха постмодернизма привнесла новый оттенок в коллизии наследия и современности. Мировая история искусства воспринималась как словарь пластически и семантически самодостаточных “формул”, готовый к той игре со смыслами, которую ведет творческая воля художника» [19, с. 86]. Художники вступают в активный диалог с историей искусства, переосмысляя ее через призму новых эстетических установок и создавая поле для свободной игры цитат и смыслов.

Постмодернизм — хорошо изученное течение в искусстве. Приставка «пост» означает вторичность по отношению к модернизму. Объединяет их понятие «современность» («модерн»), общая цель — соответствовать XX веку, который отмечен скоростью технического прогресса, разрушающего связь человека с природой, трагическими сдвигами в сторону материального и бездуховного. Установка реализуется в отрицании искусства прошедших периодов, и не только «постклассицизма», но и собственных, сменяющих друг друга художественных концепций. Абстракционизм отменяет импрессионизм и кубизм. Сюрреализм и дадаизм борются с ними, сменяются концептуализмом и акционизмом (к последним, в основном, и относится название «постмодернизм»). Различие направлений — в отношении к наследию прошлого: отрицание в модернизме и ироничное цитирование в постмодернизме. Модернисты отрицали значение материального базиса, идеи прогресса, так как она служила обоснованием тоталитаризма. Это также означало уход от зрителя, от человечества. Позиция непонятого толпой гения порождала субъективизм, интуитивизм, веру в бессознательное. Качественное отличие постмодернизма — в плюрализме, в признании множественности. Все уже когда-то было, изобрести новое невозможно, но можно им восполь-

зоваться. С массовой культурой постмодернизм сращивает принцип отношения к искусству как к игре, удовольствию, раскрепощению.

Самое опасное в современной культуре — дух разрушения, неверие в исконные человеческие ценности. Увидев смерть огромного числа невинных людей от рук террористов в Вашингтоне 11 сентября 2001 года, (в России тоже произошли трагедии с захваченными больницами и школами, рушащимися в одну секунду домами), многие поняли, насколько губительны такие установки. Эта дата мыслится точкой отсчета постпостсовременности.

А.В. Венкова пишет, что новая станица в визуальной культуре началась, когда ситуативная эстетика постмодернизма начала вытесняться этикой выбора художника между элементарным жизненным драйвом и социальной активностью как необходимым условием творчества. Отсюда возрождение интереса к выразительным средствам изобразительного искусства как потерянного постмодернизмом способа репрезентации. В художнике теперь снова видят «активного медиума с социальным лицом, способного к трансляции, как духовных, так и материальных реалий» [2, с. 82]. Автор называет несколько новых концепций творчества. Это заострение идеи национальной принадлежности как первоначального архетипического истока, социальная критика как вариант политической деятельности. Это гендерная проблематика как построение зон персональной идентификации, наконец — новый гедонизм через техническое совершенство произведения искусства, что должно побудить художников вернуться к классическим основам мастерства. «Традиционализм» уважительно относится к произведениям художников прошлого, к культурному наследию разных народов. Его законы основаны на общепринятых моральных и эстетических нормах [11, с. 85]. Эта позиция позволяет противопоставить «постмодернизм» и «традиционализм», подчеркнуть сложность современного художественного процесса.

Таким образом, «традиционализм» не следует рассматривать как простое воспроизведение старых стилей. Он представляет собой осознанное переосмысление и актуализацию традиций в контексте современных требований. Выделим несколько этапов «традиционализма» в советском искусстве. В 1920–1930-е гг. художники, сформированные до революции, продолжают традиции искусства прошлого, обращаются к нему как к важной составляющей своих художественных переживаний и основе образовательных усилий, которые должны строиться на изучении мировой художественной культуры. Отказ от наследия для них не мыслим.

Их ученики и последователи, художники 1960–1980-х гг., выбирают близкую им стилевую систему прошлого для раскрытия новых актуальных тем, которые преподносятся как вечные, общезначимые. Это возведенные в степень философского звучания темы семьи, преемственности поколений, родины, разнообразных традиций народов нашей страны. «Традиционалисты» обращаются к выражению своеобразия культуры своей местности. Они усвоили от предыдущего поколения символическое мышление, решение общечеловеческих в понятной большинству зрителей фигуративной форме.

Этот подход противопоставляет их постмодернизму, исключающему преемственность с художественными достижениями прошлого. В этом качестве «традиционализм» видится следующим этапом современного искусства, не принимающего провокаций постмодернизма, подчеркивающего бесплодность опыта предшественников как устаревшего и не актуального. Прогноз перспектив развития «традиционализма» определяется степенью его влияния на молодежное художественное сообщество. Новые цифровые технологии облегчают доступность к культурным традициям. Накапливается усталость от искусственного, сиюминутного, отвлеченного от реалий искусства. Начинающие художники чаще обращается к традиционным ценностям и академическим законам изобразительного искусства, что проявляется в выборе тем, техник и приемов. Понимание важности преемственности опыта позволяет поднимать общечеловеческие темы, такие как любовь, смерть, природа, социальная справедливость и национальная идентичность. Они связывают прошлое и настоящее, дают возможность переосмысливать идеи и способы выразительности великих.

Список литературы:

1. *Борев Ю.Б.* Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. — Москва: АСТ: Олимп, 2008. — 478 с.

2. *Венкова А.В.* Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы международного научного форума 12–16 апреля 2005. — Санкт-Петербург: Центр изучения культуры, 2005.

3. Владимир Андреевич Фаворский. Воспоминания о художнике. — Москва: Книга, 1990. — 355 с.

4. *Галямов А.А.* Творческий метод В.А. Игошева в контексте отечественного изобразительного искусства второй половины XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Галямов А.А. – Барнаул, 2024. — 270 с.

5. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. — 477 с.: ил.

6. *Герчук Ю.Я.* Фаворский. — Москва: РИП-холдинг, 2018. — 271 с.

7. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 1987. — 191 с.

8. *Деготь Е.Ю.* Русское искусство XX века. — Москва: Трилистник, 2002. — 223 с.

9. *Дьяконицына А.Л.* Виктор Попков / А.Л. Дьяконицына. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2024. – 52 с.

10. *Кириллова Г.С.* Владимир Федорович Стожаров. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 78 с.

11. *Ковычева Е.И.* Роль традиционализма в решении проблем современного искусства // Художник и Время: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А. Лебедевой (1912–2001). — Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2013. — С. 80–87.

12. *Манин В.С.* Неискусство как искусство. — Санкт-Петербург: Аврора, 2006. — 271 с.

13. *Морозов А.И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг. — Москва: Советский художник, 1989. — 252 с.

14. Очерки истории советского искусства: Архитектура, живопись, скульптура, графика / [П.А. Павлов, А.М. Журавлев, А.И. Морозов и др.]; ответственный редактор Г.Г. Поспелов. — Москва: Советский художник, 1980. — 263 с.

15. *Парамонов А.В.*, *Червонная С.М.* Советская живопись: книга для учителя. — Москва: Просвещение, 1981. — 272 с.

16. *Пластова Т.Ю.* Творчество А.А. Пластова в европейском контексте: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2020. — 431 с.

17. *Пластова Т.Ю.* Картины Аркадия Пластова. История создания. — Москва: БуксМАрт, 2023. — 256 с.

18. *Плетнева Г.В.* Тема, образ, стиль в произведениях Виктора Попкова // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов: сб. статей. — Москва: Наука, 1979. — С. 95–117.

19. *Флорковская А.К.* Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е гг. // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества: коллективная монография / ответственный редактор А.Н. Иньшаков. — Москва: БуксМАрт, 2018. — С. 84–93.

20. *Яблонская М.Н.* Творчество молодых художников на новом этапе развития советского изобразительного искусства // Советское искусствознание. — Выпуск 1 / редколлегия: В.М. Полевой и др. — Москва: Советский художник, 1978. — С. 5–15.

А.О. КОТЛОМАНОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: kotlomanov@yandex.ru

A.O. KOTLOMANOV

Ph.D. in the History of Arts, Professor of the Department of Social Sciences and History of Arts of St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
e-mail: kotlomanov@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_203_213

ФЕНОМЕН ЛЕНИНГРАДСКОЙ «ШКОЛЫ» ЛИТОГРАФИИ: ФАКТОР ИДЕНТИЧНОСТИ И АСПЕКТЫ ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

THE PHENOMENON OF THE LENINGRAD “SCHOOL” OF LITHOGRAPHY: THE IDENTITY FACTOR AND ASPECTS OF LOCAL TRADITION

В связи с актуализацией вопроса о специфике петербургской печатной графики, предлагаем вновь обратиться к теме ленинградской «школы» литографии, что, в основном, связано с деятельностью экспериментальной мастерской Союза художников. В контексте поиска идентичности локальной традиции анализируются аспекты теоретической трактовки данного феномена, в основном, высказанные в позднесоветский период и в новейшее время.

In connection with the actualization of the question of the specifics of St. Petersburg printed graphics, we propose to return once again to the topic of the Leningrad “school” of lithography, which is mainly associated with the activities of the experimental workshop of the Union of Artists. in the context of the search for the identity of the local tradition, aspects of the theoretical interpretation of this phenomenon, mainly expressed in the late Soviet period and in modern times, are analyzed.

Ключевые слова: литография, эстамп, печатная графика, советская графика, искусство Ленинграда.
Keywords: lithography, printmaking, printed graphics, Soviet graphics, Leningrad art.

Поводом для настоящей публикации стали некоторые события, которые вновь актуализировали дискуссию об идентичности нашего искусства. Во-первых, это выставка «Случайный тираж», прошедшая в петербургской «К-Галерее» (2024), во-вторых — выход в свет книги коллекционера и исследователя, энтузиаста ленинградской «школы» литографии Николая Кононихина «Петербург в XXI году. От Добужинского до наших дней» (2025) [5]. И в том, и в другом случае это были попытки актуализации ленинградской — петербургской традиции. Так, в галерейной экспозиции малоизвестные молодые художники выставлялись рядом с произведениями мастеров 1960–1980-х гг., а в контексте издательского проекта представители современного искусства вспоминали о легендарных литографских альбомах начала 1920-х гг., о жанре городского пейзажа, особенно характерного в своем графическом отображении.

Заметим, что фактор идентичности в данном контексте связан с представлением о том, что русская графика своим происхождением обязана Петербургу. Об этом часто говорили в 1920–1930-е гг., подчеркивая значение «Мира искусства» [14, с. 51], и в дальнейшем эта точка зрения, в общем, сохранялась. Однако в те же годы теоретически определялась и значимость Москвы относительно новой истории графики, уже советского периода. Так, следуя этой логике, Петербургу присуща некая особая графичность (выраженная, прежде всего, в рисунке, линеарности и контрастно-тоновых сопоставлениях), а Москве — более «материальный и технический подход» [15, с. 201].

Как бы то ни было, но графика стала неотъемлемой составляющей петербургского мифа, в создании и культивировании которого действительно большая заслуга «Мира искусства», а также мастеров, близких мирискусникам по духу и образу мышления. Вопрос в том, насколько эти традиции сохранялись в дальнейшем и в какой степени в ленинградском/петербургском искусстве второй половины XX — начала XXI в. проявляется фактор преемственности, генетической связи с творчеством предшественников.

Противоречия в нашем представлении о традиции ленинградской/петербургской графики возникают, когда мы видим (например, на

вышеупомянутой выставке 2024 г.) диапазон произведений относительно молодых авторов, которые уже не связаны с какими-либо локальными «нарративами», будучи образчиками некоего глобального «мейнстрима», но которые, тем не менее, выставляются рядом с произведениями музейного уровня, чьи авторы, безусловно, вошли в историю и, соответственно, стали частью традиции.

Напомним, — речь идет о таком явлении, как ленинградская «школа» литографии, которая представляет собой особую часть петербургского мифа, обращенного к искусству графики.

Если провести экскурс в историю по поводу русской литографии в целом, то мы увидим, что в XIX столетии ее привязка к локальной традиции вряд ли была актуальной, да и тогда не было принято говорить о художественных особенностях городской мифологии. Хотя, благодаря известным литературным произведениям (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский и др.), она уже создавалась. Затем, уже после революции, в Петербурге (Петрограде) выходят факсимильные издания, которые утверждают особенный (в его характерном графическом, контрастном, линейном и тональном звучании) художественный образ города. Вспомним работы А.Н. Бенуа (иллюстрации к «Медному всаднику», 1922), М.В. Добужинского (альбом литографий «Петербург в двадцать первом году», 1923), А.П. Остроумовой-Лебедевой (альбом автолитографий «Петербург», 1922).

Так, городской ландшафт вступает в синтез с графическими средствами выражения: «При сохраняющихся принципиальных различиях, определяющих кредо тех или иных направлений и художественных систем, главным видится очерчивание некоего куста петербургской идентичности, то, как одно прорастает в другом <…> именно в 1920–1930-е годы, в эпоху позднего авангарда, происходит некая кристаллизация языка графической культуры Петербурга» [4, с. 9]. Это — то, что напрямую предшествует рождению мифа ленинградской «школы» литографии, — начинается примерно сто лет тому назад и затем «легитимируется» путем создания в 1933 г. в Союзе художников мастерской печатной графики, известной также под названием «ЭЛМ ЛОСХ» (Экспериментальная литографская мастерская Ленинградского отделения Союза художников). Мастерская, в которой активно работали члены графической секции ЛОСХа, занималась не только литографией, но именно эта техника в то время (1930–1960-е) в большей степени подходила для инновации художественного подхода в массовой тиражной печати. Таким образом, это имен-

но ленинградское явление, напрямую связанное с реалиями советского периода: «Ленинградская экспериментальная графическая мастерская стала едва ли не единственной “экологической нишей” для художников, восприимчивых к новому, ищущих» [8, с. 4]. Также заметим, что относительно феномена ленинградской «школы» литографского эстампа речь, прежде всего, идет о цветной печати, о выявлении и акцентировании в ней колористических возможностей эстампа.

Научное изучение ленинградской литографии начинается в 1980 е гг., в последний период работы литографской мастерской Союза художников (в 1960–1980-е гг. в составе Цеха эстампов Комбината графического искусства Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР (КГИ ЛОХФ РСФСР)). Помимо отдельных публикаций [6; 9], это отобразилось и в музейно-экспозиционной деятельности, флагманом которой был Русский музей, где, в частности, в 1986 г. прошла первая большая выставка, посвященная данной теме, — «Ленинградская станковая литография, 1933–1963: из истории экспериментальной графической мастерской ЛОСХа».

Среди более поздних экспозиционных проектов выделим, прежде всего, выставку «Экспериментальная мастерская петербургского эстампа» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1996), идея которой представлялась как запоздалое поздравление с 60-летием печатной мастерской Союза художников и признание ее роли в развитии советской графики. Спустя почти тридцать лет по аналогичному «юбилейному» случаю — к 200-летию Общества поощрения художеств, существовавшего в Петербурге/Ленинграде до 1929 г., — была организована выставка «Ленинградский эстамп. 1930–1990» (Санкт-Петербургский Союз художников, 2021). Устроители экспозиции 2021 г. особенно подчеркивали то, что изготовление художественной литографии было в Ленинграде общественно-полезным делом, которое к тому же приносило прибыль: «В то время ими [литографиями] было принято украшать дворцы культуры, театры и другие общественные учреждения. А так называемая массовая печатная продукция шла в народ. Она была очень популярна и вполне доступна для обычных любителей искусства» [1] (что подтверждалось представленными на экспозиции договорами госзаказа). Также акцентировался позитивный настрой представленных работ, как будто все они были воплощением идеологии соцреализма: «Работы 30-х годов прошлого века показывают нам, как прекрасна, на взгляд художников, советская жизнь.

О годах войны и блокады повествуют агитационные плакаты в технике цветной литографии “Боевого карандаша”. В работах 50–60-х годов мы видим удивительно красивых женщин и детей, целеустремленных людей, верящих в светлое будущее» [1].

Процитированные слова очень характеризуют отношение к ленинградскому эстампу с позиции апологии того, как советская власть поддерживала художественное творчество.

Это действительно было так, хотя и в относительной степени. Создание в 1930-е гг. графической мастерской в здании Союза художников было поначалу экспериментом, который уже через несколько лет показал потенциальные возможности цветной печати для создания «настенной картины» (по выражению Н.А. Тырсы) [13, с. 260]. В дальнейшем деятельность мастерской приобретала все более системный характер, и в этом отношении было вполне логично, что в 1960-е гг. ее соединили с Комбинатом графического искусства. Литографии (а также ксилографии, линогравюры и офорты) ленинградских художников расходились по всему Советскому Союзу, в «одном только Ленинграде в 1973 году эстампы продавались в восьми книжных магазинах “Ленкниготорга” (пять из них — на Невском проспекте), салонах Худфонда и сувенирных отделах трех ведущих универмагов: Гостиного двора, Московского и Кировского» [3, с. 151]. Однако в начале 1990-х гг. система худфондов и худкомбинатов была упразднена, мастерские меняли собственников, находившееся в них оборудование, в основном, было утрачено. Таким образом, ленинградская «школа» литографии, ее зарождение, история и упадок тесно взаимосвязаны с реалиями советского времени.

Ее история (в отличие от современного ей развития художественной технологии на Западе) начиналась с того, что после революции и гражданской войны, при разрушенном типографском деле и несовершенстве фотомеханических способов печати, литографию в Советской России как бы изобретали заново [7, с. 49], с чем были связаны и определенные открытия. Следовательно, она превращалась в нечто уникальное (благодаря энтузиазму работавших в этой технике художников), хотя и предназначалась для широкой публики. В этом проявляло себя характерное качество советской культурной политики, затрагивавшей все сферы, в том числе и элитарно-творческие, которые, по идее, должны были бы стать «эгалитарными». Таким образом, советский эстамп был чем-то вроде паблик-арта (буквально «общественного искусства»), но выраженного

в форме печатной «картины», которая могла бы украсить интерьер практически любого дома.

Помимо паблик-арта, серийная художественная печать близка по своей специфике и такой категории, как дизайн. И мы вполне можем утверждать, что достижения советской печатной графики изначально базировались на прежнем высоком развитии (еще в дореволюционной России) художественной и кустарной промышленности, которая, по сути, выполняла и дизайнерские функции. Другое дело, что понятия паблик-арта и дизайна у нас долгое время официально не использовались — еще и потому, что они были бы лишними уточнениями того, что в принципе соответствовало общей направленности советского искусства в его, во-первых, народном характере и, во-вторых, его взаимосвязи с производством. Но, в то же время, характерно, что по прошествии многих лет мы все-таки, в основном, воспринимаем продукцию ленинградской «школы» литографии как уникальные работы больших художников, как если бы это была живопись или авторская графика. Она и была авторской, но при этом выполнялась в союзовской мастерской, бывшей чем-то вроде мануфактурного производства.

Также история ленинградской «школы» литографии напрямую связана и с развитием в нашей стране (прежде всего в Ленинграде) книжной графики, что также было синтезом авторского подхода и обращения к массовой аудитории. В принципе, это всегда было одной из специфических функций печатной графики, в тех случаях, когда с ней работали талантливые художники и создавали своеобразные «картины», которые могли быть доступны широкой публике, то есть мы смотрим на литографию и видим в ней авторскую работу, хотя в то же время она может пониматься и как репродукция, хотя и высочайшего качества, но существующая во множестве практически одинаковых и относительно недорогих копий.

Одной из характеристик ленинградской литографии была ее выраженная цветность, что также являлось и объединяющим фактором, ведь эстампы разных художников печатали на одних и тех же станках, используя те же краски. В середине 1990-х гг. художник В.В. Бродский, размышляя об этом, говорил: «Как возникает то, что потом называют школой, традицией? Что определяет жизненность этой традиции — внешние стилистические признаки или что-то другое? В этом городе, в Санкт-Петербурге, в Ленинграде, в силу ряда причин возник интерес художников к литографии, особенно цветной. <…>. В отличие от ксилографской школы Фаворского или офортной студии Нивинского — культурных явлений, связанных с Москвой, — традиция эта не может быть привязана к имени одного художника. Скорее, она складывалась в исследовании разными мастерами границ и возможностей техники» [2, с. 5].

В конце 1980-х гг., словно предчувствуя близящийся конец советской системы (в том числе и системы советского искусства), в некоторых изданиях были опубликованы дискуссионные материалы, смысл которых заключался в поиске определенности тогдашнего состояния литографского эстампа в Ленинграде. Во-первых, это было продиктовано объективными причинами, а именно — упадком материальной базы литографской мастерской Цеха эстампов (хотя, как выяснилось спустя всего пару лет, это был еще далеко не упадок), во-вторых — назрели некоторые теоретические проблемы. Последние были связаны с тем, что в 1970–1980-е гг. диапазон советской графики, ее жанрового и стилистического разнообразия, с одной стороны, стремительно расширился, с другой — нивелировались прежние качества «школы», особенности той или иной традиции.

Так, в относительно герметичном состоянии, в котором долгое время пребывало советское искусство, было возможно сохранение старых традиций художественного производства, примером чего являлась экспериментальная литографская мастерская и, в дальнейшем, Цех эстампов. Теперь же, в ситуации быстро меняющегося времени, выяснилось, что фактор традиции не является абсолютной ценностью и нуждается хотя бы в уточнении, если не в ревизии или полной переоценке прежних ценностей.

В публикации о перспективах ленинградской литографии «Рисунок на камне» (1989) В.Г. Перц в первую очередь задается вопросом о традиционности ленинградской графики и делает вывод о том, что ее идентичность раскрывается больше всего в литографии: «Если попытаться разобраться во множестве сложных процессов, происходящих в ней, то, может быть, именно ленинградская литография воспринимается как основная ее составная часть. <…> О ленинградской акварели, офорте, гравюре сложно говорить с такой же определенностью» [11, с. 88]. Автор публикации перечисляет художников, плодотворно работавших в то время с литографией (точнее, с автолитографией, на чем настаивает В.Г. Перц), это В.С. Вильнер, В.Ф. Матюх, С.М. Белый, В.В. Бродский, М.С. Карасик, В.С. Видерман, Ю.К. Люкшин и Б.П. Забирохин. При очевидных проблемах с

материалами они способны совершать иногда удивительные открытия: «Правда, эта “нищета” мастерской дала неожиданный эффект — цветную литографию с одного камня делают только в Советском Союзе» [11, с. 89].

Но можно ли всерьез говорить о том, что это действительно особый ленинградский феномен?

На данный вопрос — есть ли в современной графике особенная ленинградская школа и чем она отличается, например, от московской, — пытались ответить авторы статей в журнале «Дружба народов» (1990), где была опубликована подборка произведений двух ленинградских художников, Михаила Карасика и Валерия Мишина. По мнению Б.Б. Холопова, их объединяет прежде всего то, что они оба любят литографию, много лет работают в этой технике: «Приверженность литографии — это вообще одна из характерных черт ленинградской школы графики» [16, с. 93].

Впрочем, относительно определения ленинградской школы у автора статьи «Питерское в графике» все же остается некоторая неопределенность, притом что ему хорошо известны формулировки, сделанные в контексте данной проблематики еще в первой половине — середине столетия. Так, А.А. Федоров-Давыдов говорил, подчеркивая стремление ленинградцев к большему обобщению в своих работах, к символике, знаковости: «Мы определяем основное различие графических искусств Москвы и Ленинграда как различие материального и абстрактного подходов в искусстве» [15, с. 218]. А.П. Остроумова-Лебедева — «одна из основоположниц современной ленинградской школы графики» [16, с. 93], — оценивая свой метод, писала, что «отбрасывала все случайное и малохарактерное. Получалось упрощение, синтез и вместе с этим стиль» [10, с. 234].

«Так что, исчез ли этот ленинградский стиль теперь?» [16, с. 93], — вопрошает Б.Б. Холопов. И отвечает сам себе: «Все-таки думается, что ленинградский поиск синтеза характерен и для Карасика, и для Мишина, роднит их. <…> Так, М. Карасик работает более интенсивным, активным цветом. Его литографии построены по живописному принципу, и в этом чувствуется интерес художника к московской традиции. В. Мишин в обращении с цветом, линией, формой — больше ленинградец. Глядя на него, вспоминаешь мастеров “Мира искусства” с их четкой графической культурой» [16, с. 93]. Специфика «школ» сохраняется, но в настоящее время границы между ними становятся все более условными.

В другой статье, опубликованной в том же журнале, дается более пространное определение: «Давно утихли разговоры о резком размежевании московской и ленинградской графических школ. Для искусства 80-х годов характерно стремление к индивидуальному стилю без оглядки на традицию. И все-таки Ленинград — его облик, воздух, память — по сей день создает художников, генетически продолжающих петербургский графический стиль — изысканный, остраненно-интеллектуальный» [12, с. 95].

Уже в начале 1990-х гг. подобные рассуждения об особенностях ленинградского эстампа ушли в историю, хотя бы потому что Ленинград вновь стал именоваться Санкт-Петербургом. Также в 1990-е гг. прекратил свое существование худфонд, в ведении которого находилась мастерская в Доме художников на Песочной набережной (Цех эстампов). В то же время на протяжении 1990–2000-х гг. предпринимались некоторые попытки реанимировать ленинградскую традицию эстампа. Так в 1990-е гг. в качестве наследника Экспериментальной графической мастерской заявило о себе Творческое объединение художников печатной графики имени Н.А. Тырсы, однако, как оказалось, данная инициатива лишь подтвердила то, что история в этом отношении завершилась. Также 1990-е — начало 2000-х гг. были отмечены активизацией деятельности и некоторых поздних представителей ленинградской «школы» литографии (М.С. Карасик и др.), и относительно молодого поколения, среди которых выделялись, в частности, Юрий Штапаков, Петр Белый и Петр Швецов. Однако в каждом из трех примеров (особенно в случае с П.С. Белым и П.М. Швецовым) наблюдалась ситуация отхода от печатной графики в сторону более эклектичного подхода, что характерно для современного искусства.

Итак, проблема в определении ленинградской «школы» литографии такова, что мы сталкиваемся с противоположными точками зрения, одна из которых говорит о феноменальности данного явления, другая — о том, что оно было производным общей направленности советского искусства, его тематического диапазона и специфической индустрии (художественной промышленности), сформировавшейся к середине прошлого столетия.

Вопрос также в том, насколько данная «школа» идентифицируется в контексте особого петербургского стиля, базовые основы которого заложены в феномене городского образа — в синтезе художественных, архитектурных и литературных качеств. Этому образу в полной мере соответствовало творчество мастеров «Мира искусства» и некоторых художников 1920–1930-х гг., где характерными примерами были вариации городского пейзажа с его особенной строгостью и своеобразным колоритом, а лучше всего — в остро-тональной манере контраста черного

и белого. Несмотря на то, что специфика тиражного эстампа зачастую нивелировала индивидуальные качества, очевидно, что выразительная строгость петербургской традиции все же получила развитие — в контексте времени, в котором развивалась ленинградская «школа» литографии.

Список литературы:

1. *Алексеева М.В.* Петербурге отметили 60 лет ленинградского эстампа // Петербургский дневник. — 2021. — 1 декабря. — URL: https://spbdnevnik.ru/news/2021-12-01/v-peterburge-otmetili-60-let-leningradskogo-estampa (дата обращения: 07.01.2026).

2. *Бродский В.В.* Близящийся к концу XX век… // Экспериментальная мастерская петербургского эстампа. 1985–1995: каталог выставки, 4–25 января 1996, галерея «Серебряный век», Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. — Санкт-Петербург, 1996. — С. 5–6.

3. *Васильев В.В.* Ленинградский эстамп. Невесомое бремя коллекции // Русское искусство. — 2013. — № 4. — С. 148–153.

4. *Ершов Г.Ю.* Век петербургской графики // Личный мотив. Графика 1920–1980-х годов из собраний Михаила Карасика и Анны и Леонида Франц. — Санкт-Петербург: Библиотека книжной графики, 2019. — С. 7–13.

5. *Кононихин Н.Ю.* Петербург в XXI году. От Добужинского до наших дней. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2025. — 264 с.

6. *Козырева Н.М.* Ленинградская литографская мастерская // Художник. — 1986. — № 9.— С. 42–46.

7. *Молок Ю.А.* Владимир Михайлович Конашевич. — Ленинград: Художник РСФСР, 1969. — 335 с.

8. *Мочалов Л.В.* Остров блаженных // Экспериментальная мастерская петербургского эстампа. 1985–1995: каталог выставки, 4–25 января 1996, галерея «Серебряный век», Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. — Санкт-Петербург: Творческое объединение художников печатной графики имени Н.А. Тырсы, 1996. — С. 4–5.

9. *Мямлин И.Г.* Ленинградский эстамп 1970-х годов (Ленинградский эстамп сегодня: истоки, достижения, тенденции, перспективы) // Вторая выставка эстампа ленинградских художников: каталог. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984.— С. 5–14.

10. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. Том I, II / [составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н.Л. Приймак]. — Москва: Центрполиграф, 2003. — 590 с.

11. *Перц В.Г.* Рисунок на камне // Искусство Ленинграда. — 1989. — № 4.— С. 87–89.

12. *Скобкина Л.А.* Пространство символа // Дружба народов. — 1990. — № 7. — С. 95–96.

13. *Сурис Б.Д.* «Букет», эстамп Н. Тырсы // Советская графика’7. — Москва: Советский художник, 1983. — С. 259–271.

14. *Тугендхольд Я.А.* Искусство Октябрьской эпохи. — Ленинград: Academia, 1930. — 200 с.

15. *Федоров-Давыдов А.А.* Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики: сборник материалов / редакция [и предисловие] В.П. Полонского. — Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1928. — С. 189–225.

16. *Холопов Б.Б.* Питерское в графике // Дружба народов. — 1990.— № 7. — С. 93–94.

А.А. ГАЛЯМОВ

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела истории и этнологии. Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок
e-mail: galyamov-artur@mail.ru

A.A. GALYAMOV

Candidate of Art History, Leading Researcher, Department of History and Ethnology. Ob-Ugric Institute of Applied Researches and Development
e-mail: galyamov-artur@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_214_221

КОРЕННЫЕ НАРОДЫ СЕВЕРА В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В.И. СУРИКОВА

THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE NORTH IN THE MIRROR OF HISTORICAL PAINTING BY V.I. SURIKOV

Статья посвящена искусствоведческому анализу монументального полотна великого русского художника Василия Ивановича Сурикова — «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895). Новизна заключается в выборе исследовательского ракурса, помогающего выявить место и роль коренных народов Севера (ханты и манси) в живописном произведении исторического жанра, а вместе с этим — и в «картине мира» прославленного художника.

The article is devoted to the art criticism analysis of the monumental painting by the great Russian artist Vasily Ivanovich Surikov — “The Conquest of Siberia by Ermak” (1895). the novelty lies in the choice of a research perspective that helps to identify the place and role of the indigenous peoples of the North (Khanty and Mansi) in the painting of the historical genre, and at the same time in the “picture of the world” of the famous artist.

Ключевые слова: В.И. Суриков, коренные народы Севера, историческая живопись, этюд, Сибирь, Ермак, картина мира.
Keywords: V.I. Surikov, indigenous peoples of the North, historical painting, sketch, Siberia, Ermak, worldview.

По словам искусствоведа В.П. Токарева, «настоящая сибирская история пришла в сибирскую и российскую живопись вместе с творчеством Сурикова» [11, с. 62]. При этом надо отметить, что непосредственно сибирской теме были посвящены две картины прославленного художника — «Взятие снежного городка» (1891) и «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895). Вторая из перечисленных живописных работ требует более подробного и обстоятельного анализа по той причине, что именно в монументальной историко-батальной композиции были впервые представлены коренные народы Севера (устаревшее название — «остяки» и «вогулы»), ранее встречаемые или в графических репрезентациях (отечественные и зарубежные иллюстрированные, «костюмные» издания конца XVIII — первой половины XIX в.), или в «малых формах» такой разновидности изобразительного искусства, как акварель (Е.М. Корнеев, П.М. Кошаров, М.С. Знаменский и др.).

Нельзя обойти своим вниманием знаменитое произведение В.И. Сурикова «Меншиков в Березове» (1883), которое, по мнению Д.С. Панариной, больше говорит о России, чем о Сибири, ибо сибирская тема оказалась сознательно подчинена художником «задаче создания общероссийского исторического эпоса» [8, с. 41]. Однако интерес вызывает отраженный мастером образ Сибири с его лиминальными атрибутами («царство вечного холода»), усиливающими трагическое звучание рассматриваемой картины. Если десятилетием позже (1895) Сибирь будет ассоциироваться со славной историей казацкой вольницы, то в картине «Меншиков в Березове» она, напротив, символизирует то место, где историческое время остановилось и замерло в нулевой точке. Остановилось оно и для Меншикова, некогда находившегося в центре бурного исторического потока и олицетворявшего собой эпоху петровских преобразований. «Сибирь как заповедник воли, олицетворяемой казацкой вольницей, одновременно был землей острогов и ссыльных поселенцев <…> Это грозное схождение лишь по видимости противоположных, а на самом деле готовых к сотрудничеству “начал” русской жизни и подчеркивал Суриков в характеристике сибирского мира. Эта коллизия — воля и власть, воля и принуждение — образует сибирский, но

одновременно исторический комплекс, который формирует драматургию, психологию, атмосферу суриковских произведений» [1, с. 91]. Следует сказать, что для создания полотна художник опирался на значительный корпус источников, включая мемуарную литературу, многочисленные варианты биографий о Меншикове, а также изобразительные материалы, трактуя их в совершенно ином ключе, в отличие от существовавшей на тот момент традиции, часто уводящей в плоскость морализаторства в духе христианского смирения [5, с. 222].

Монументальному полотну на историческую тему «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895) предшествовали четыре года кропотливой и трудоемкой работы. До него еще в 1860 году другой сибирский художник М.И. Песков, будучи учащимся Императорской Академии Художеств, обращался к похожей теме. Задуманное им произведение — «Взятие Искера Ермаком» — осталось нереализованным по причине скорой смерти молодого мастера. В.И. Суриков как бы унаследовал тему Пескова, но разработал и завершил ее согласно своей художественной программе.

Замысел произведения резюмировался в известных словах художника, сказанных в беседе Максимилиану Волошину: «Хотелось передать как две стихии встречаются» [2, с. 134]. Характерно, как В.И. Суриков подходил к теме, обращаясь, в первую очередь, не к историческим источникам, как это было с произведением «Меншиков в Березове», а к семейным преданиям об участии предков в экспедиции Ермака, народным песням и детским впечатлениям о «живой старине»: «Я ведь летописи и не читал <…> картина сама мне так представилась. А когда я потом уж Кунгурскую летопись начал читать, — вижу, совсем, как у меня. Совсем похоже» [2, с. 134]. Таким образом, следуя «сознательно выбранным личной родовой гордостью» историческим сюжетом, художник воспевает подвиг казачества, утверждая свою духовную связь со своей малой родиной — Сибирью.

С 1891 по 1894 год Суриков объездил разные места Сибири, написал множество этюдов на Оби, Иртыше и Енисее: «Иртыш» (1892), «Шаман» (1893), «Молодые остяки» (1894) (рис. 1) и др. В одном из своих писем в июне 1892 года, художник писал: «Я живу теперь в Тобольске. Пишу этюды в музее, и татар здешних, и еще виды Иртыша <…> Дня через два уезжаем в Самарово или Сургут, остяков в картину писать <…> Этюды нужны» [6, с. 197]. В Тобольском музее художник рассматривал предметы

остяцкого и татарского древнего быта, найденных в раскопках на месте, где в прошлом располагалась столица Сибирского ханства — Искер. Здесь он делал зарисовки, писал акварелью, старался схватить все самое характерное или типическое.



Рис. 1. В.И. Суриков. Молодые остяки. Этюд. 1894. Х., м. 14,5 х 20,5. Музей-усадьба В.И. Сурикова

В.И. Суриков смог побывать в остяцкой юрте, недалеко от села Самарово, где ему удалось выполнить рисунки с натуры. Говоря о своих многочисленных работах с типами татар и остяков, художник замечал: «Знаете, что значит симпатичное лицо? Это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали, — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти» [2, с. 192].

Представленное публике в феврале 1895 года масштабное полотно «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» получило одобрение у официальных лиц Академии художеств и лично графа И.И. Толстого. Картину с аплодисментами встретили передвижники, а также И.Е. Репин и ученики его студии. Незадолго до открытия XXIII выставки Товарищества передвижников ее приобрел император Николай II. Однако были и отрицательные рецензии критиков, касающиеся, главным образом, не содержания, а формально-технических особенностей исполнения. Что касается идеи самого полотна, то ее часто сводили к формуле «имперского официоза» — «православие, самодержавие, народность». Например, один из критиков писал, «что в картине всех объединяет духовное единство, на всех лежит отпечаток разбойничества, разрыв с обществом, сознания вины перед царем и Россией, загладить которую они идут своей кровью и челобитьем покоренной трети величайшей части света. Это могучий натиск народности во имя самодержавия и православия» [6, с. 213].

В картине сплоченная и монолитная дружина Ермака, казачья флотилия входит клином в хаотичное, беспомощное и прижатое к берегу войско хана Кучума, теряющего последние остатки боевого духа. Противоположность «двух стихий» строится на противопоставлении деталей. Если казачьи пищали и пушки, с одной стороны, и луки со стрелами пе-

строго кучумова войска — с другой, подчеркивают разницу в технически-боевом оснащении, то сопоставление знамени Спаса Нерукотворного, возвышающегося над всем происходящим, и фигуры шамана с бубном, будто тонущего в «людском море», говорит о символическом противостоянии двух сил.

В картине противопоставлены и предводители войск. В решительном жесте Ермака сосредоточена, по словам М.В. Нестерова, «непреклонная воля, воля не момента, а неизбежности рока над обреченной людской стаей» [7, с. 85], тогда как в жесте Кучума, чья фигура едва различима зрителем, выражено отчаяние мольбы, обращенной к небу. Сам Кучум, в отличие от Ермака, не участвует, а наблюдает за происходящим сражением, что соответствует его месту в композиционном строе картины. Безвыходность положения кучумова войска в композиции символизирует историческую обреченность Сибирского ханства, которому предначертано неминуемое падение и гибель.

Советская критика отмечала, что монументальное полотно «Покорение Сибири Ермаком» знаменовало собой «вершину творческого подъема художника», а его главной темой являлся «народный героизм» [10, с. 29]. Имеющиеся в картине отступления от правдоподобия, связанные, в том числе, с нарушением масштабного соотношения фигур казаков и кучумова войска, были оправданы во имя отражения «высшей, исторической и художественной правды» [10, с. 29]. По словам самого мастера, «в исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже» [2, с. 136].

Однако «угадывание», или, по словам М. Волошина, «темный голос подсознательного», который был характерен для тематического цикла произведений 1880-х годов («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове»), сменилось композицией 1895 года. В ней сложно усмотреть трагическое противостояние сил, шекспировский накал чувств, и особую «правду побежденных» — побежденных, но духовно не сломленных людей. Напротив, в «Покорении Сибири Ермаком Тимофеевичем» представлен апофеоз и триумф одной из сторон конфликта, который был заранее предопределен самим ходом исторического процесса.

В современной искусствоведческой науке в противовес «хрестоматийным» трактовкам произведения встречаются примеры «деконструкции». Так, по словам искусствоведа М.М. Алленова, В.И. Суриков утратил в картине «символическую перспективу» [1, с. 80], благодаря которой ранее представленные им события получали верные с точки зрения мировой истории масштаб и пропорции. Пестрой и хаотично раскинутой многоликой толпе противопоставлен «портретно-индивидуализированный барельеф», живописующий о славных деяниях Ермакова войска. Несмотря на подробную передачу художником внешних этнографических особенностей и деталей (богато расшитые малицы вогулов и остяков, точно переданные физиогномические черты и т. д.), психологически разработанные характеристики и даже некоторые отдельные микросюжеты (сцена поддержки раненого товарища в правой части композиции), коренные северяне (рис. 2) воспринимаются в качестве одних из элементов разнородной толпы, вынужденных против своей воли противостоять вольным казакам. Характерно в этой связи суждение советского искусствоведа В.С. Кеменова: «Художник показывает трагедию племен Сибири, вовлеченных Кучумом в битву против русских, хотя и никак не заинтересованных в сохранении над собой господства татарского хана» [4, с. 98–100].



Рис. 2. В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем. Фрагмент. 1895. Х., м. 285 х 599. ГРМ

Если в работах 1880-х годов сюжеты русской истории рассматривались В.И. Суриковым через призму трагического в искусстве, то теперь, продолжая мысль М.М. Алленова, его «патриотическое умонастроение переместило акцент на избранные страницы национальной истории, составлявшие предмет гордости» [1, с. 80]. Факт того, что картина создавалась во время официального празднования 300-летия завоевания Сибири вместе с открытием Транссибирской железнодорожной магистрали, говорит о сознательном выборе художника сюжета из «завоевательной истории», перекладывая «колонизационный эпос» на язык живописи [1, с. 69–79].

Несмотря на категоричность подобных суждений, они, тем не менее, ведут к пониманию «картины мира» самого художника, воплощенной в жанре историко-батального апофеоза. В зеркале его искусства

Ермак предстает не просто героем, а национальным символом, в уста которого будто бы вложена реплика из одноименной трагедии А.С. Хомякова: «Сибири боле нет: отныне здесь Россия!» [12, с. 277]. Что касается живописной репрезентации коренных северян, то, несмотря на подробно, до мельчайших нюансов воспроизведенные детали их одежд, украшений, оружия, а также несмотря на правдоподобно переданные психологические характеристики и найденные аутентичные типы, они выступают в качестве недифференцированной общности, не имеющие собственной истории и дальнейшее будущее которых зависит от славы и могущества Российского государства. По словам историка Юрия Слезкина, прошлое коренных народов «состояло в слабом сопротивлении казакам и радостном принятии русского господства; их будущее сулило полную русификацию» [9, с. 99]. Подобный взгляд значительно сужал возможности живописной репрезентации коренных этносов, едва ли отличающейся от архаизирующей традиции «костюмного жанра», с известным оттенком этнографической экзотики и музейности.

Можно сделать вывод, что общее композиционное решение «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем», определившее в нем место и роль коренных северян, было продиктовано отнюдь не только формально-техническими соображениями. Озаренный яркой метафорой («две стихии встречаются») и «родовой гордостью» о славных подвигах казачества, художник проецирует на величественном полотне историческую коллизию «воли и власти, воли и принуждения» [1, с. 91]. Однако в отличие от «московских картин» («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова»), где присутствует трагическая и неукротимая «правда побежденных», в работе «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем», напротив, безгранично властвует одна лишь воля победителей, поглощающая собой пространство с его «прибитыми» к берегу «дикими инородцами». Можно предположить, что присущая образованным современникам система представлений о коренных северянах как о «пассивных объектах, начисто лишенных волевых усилий» [3, с. 127], вполне поддерживалась и актуализировалась самим В.И. Суриковым. Для него и прошлое, и настоящее коренных народов Сибири — модусы «застывшего», «замороженного» времени. Напротив, с казаками как активной и деятельной силой связаны процессы «пробуждения» Сибири, а их подвиги требуют увековечивания не только в народных песнях, но и в живописных полотнах.

Список литературы:

1. *Алленов М.М.* Василий Суриков. — Москва: Слово/Slovo, 1996. — 95 с.

2. *Волошин М.* Суриков. — Ленинград: Художник РСФСР, 1985. — 223 с.

3. *Ершов М.Ф.* Социокультурные контакты иностранных путешественников на Тобольском Севере в XIX — начале XX века // Вестник Удмуртского университета. — 2021. – Том 31. — Выпуск 1. — С. 124–130.

4. *Кеменов В.С.* Василий Иванович Суриков. — Ленинград: Художник РСФСР, 1991. — 239 с.

5. *Кеменов В.С.* Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы. — Москва: Искусство, 1963. — 507 с.

6. *Кончаловская Н.* Дар бесценный. Романтическая быль. — Москва: Детская литература, 1965. — 304 с.

7. *Нестеров М.В.* Давние дни. — Москва: Искусство, 1959. — 400 с.

8. *Панарина Д.С.* Мифы и образы сибирского фронтира // Культурная и гуманитарная география. — 2013. — Том 2. — № 1. — С. 39–52.

9. *Слезкин Ю.* Арктические зеркала. Россия и малые народы Севера. — Москва: Новое литературное обозрение, 2017. — 512 с.

10. *Суриков В.И.* Альбом / автор текста и составитель Г.П. Перепелкина. — Москва: Искусство, 1974. — 144 с.

11. *Токарев В.П.* Художники Сибири. XIX век. — Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. — 117 с.

12. *Хомяков А.С.* Стихотворения и драмы. — Ленинград: Советский писатель, 1969. — 607 с.

П.О. ЦВЕТКОВА
Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

С.А. ДОРФМАН
Студент 2 курса магистратуры факультета «Искусство реставрации» кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dorsvetlana54@gmail.com

P.O. TSVETKOVA
Candidate of art history, professor, assistant professor department History and theories decorative art and design theory of the Stroganov Moscow State University of Design and Applied Arts
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

S.A. DORFMAN
2nd-year student of the master's program of the faculty of «Art of Restoration» in the department «History and theories decorative art and design theory» of the Stroganov Moscow State University of Design and Applied Arts
e-mail: dorsvetlana54@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_222_234

ШВЕЙЦАРСКОЕ АР НУВО И «ЕЛОВЫЙ СТИЛЬ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ ЛА ШО-ДЕ-ФОН

SWISS ART NOUVEAU AND THE "SPRUCE STYLE" AT THE LA CHAUX-DE-FONDS ART SCHOOL

В статье рассматривается исторический контекст сложения стиля Ар Нуво и его уникальное проявление в художественной жизни Швейцарского кантона Невшатель. Выявляются истоки проникновения стиля в Швейцарию, описываются ранние примеры его применения в постройках города Ла Шо-де-Фон. Сложение самобытного варианта модерна «елового стиля» в рамках деятельности художественной школы города, рассмотрено на конкретных примерах построек — виллы Фалле, крематория Ла Шо-де-Фон и других. Описаны основные черты стиля, узнаваемые символы, материалы, техники и виды, в которых создавались произведения. Уделяется внимание значению художественного образования и роли личности педагога и художника Шарля Л'Эплаттенье в процессе формирования концепции школы и стиля.

The article examines the historical context of the formation of the Art Nouveau style and its unique manifestation in the artistic life of the Swiss canton of Neuchâtel. the origins of the penetration of the style into Switzerland are revealed, and early examples of its application in buildings in the city of La Chaux-de-Fonds are described. the formation of a distinctive version of the Art Nouveau "spruce style" within the framework of the activities of the city's art school is examined using specific examples of buildings — Villa Falle, La Chaux-de-Fonds crematorium and others. the main features of the style, recognizable symbols, materials, techniques and types in which the works were created are described. Attention is paid to the importance of art education and the role of the personality of the teacher and artist Charles L'Eplattenier in the process of forming the concept of the school and style.

Ключевые слова: Ар Нуво, еловый стиль, Швейцария, художественная школа, орнамент, модерн, декоративно-прикладное искусство.
Keywords: Art Nouveau, fir style, Switzerland, art school, ornament, modern, decorative and applied arts.

В XX веке к модерну начала века, Ар Нуво, относились очень неоднозначно. Стиль возник в кризисный, специфический период в истории, во многом он явился следствием общественного напряжения. Технический прогресс двигался семимильными шагами, что не могло не вызвать существенный резонанс в обществе и культуре. Начало XX столетия стало временем глобальных естественнонаучных открытий в науке,

особенно в области физики и математики. Мировоззрение человечества перевернули создание квантовой теории и теории относительности. В этот период изобрели телефон, двигатель внутреннего сгорания, радио, кинематограф и самолет, повсеместно распространяется электричество, развиваются технические средства. Изменился транспорт, скорость перемещения, что открыло далекие и экзотические культуры и страны. Изменились темпы распространения информации и знаний, открылись публичные библиотеки, печатались ежедневные новостные газеты, а телеграф давал возможность молниеносно передавать новости на любые расстояния. Все эти изменения, связанные, в первую очередь, с индустриализацией и научными открытиями, внесли значительные изменения и в социальную структуру общества. Наступило время буржуазии, нового общественного класса. Художники модерна были ориентированы на очень состоятельную часть населения и выполняли заказы роскошных особняков, эксклюзивной фурнитуры, изысканных ювелирных украшений, изящных и дорогих предметов, таких, например, как эксклюзивные футляры для часов.

Параллельно и очень активно разрабатываются новые философские концепции, угасает позитивизм, на смену которому пришли идеалистические философские направления, разные варианты жизненной философии. Возникает бергсонианство, ницшеанство, концепция Кассира, фрейдизм. В этот период одним из важнейших вопросов, становится вопрос о том, что такое искусство. Волновал теоретиков и вопрос о взаимодействии, соотношении промышленного и ручного труда в производстве предметов декоративно-прикладного искусства.

На рубеже XIX–XX веков стиль модерн охватил почти все европейские страны. В каждой из них он приобрел свое название: Ар Нуво — во Франции и Бельгии, Югендштиль — в Германии, Модернизмо — в Испании, Стиль Глазго — в Шотландии, Либерти — в Италии, стиль Тиффани — в США, вариант швейцарского модерна — le style sapin — в переводе с французского «еловый стиль».

Одним из важнейших призывов модерна, был лозунг «Назад к природе», сформулированный бельгийским архитектором и теоретиком искусства Анри ван де Вельде [1] . Характерные изогнутые линии и органические формы можно встретить в искусстве Востока. На стиль оказало влияние такое течение в искусстве Японии, как укиё-э (жанр японского искусства, процветавший с XVII по XIX век). Основные темы были сосредоточены вокруг природных стихий и чувственности. Элементы японского декоративного искусства, такие как асимметрия, использование насыщенных цветов, стилизованные мотивы природы и животного мира, оказались важными для эстетики модерна и для «елового стиля» в частности. В некоторых элементах прослеживается влияние кельтских узоров, индийских или китайских орнаментов. Вдохновением для художников служили и предметы декоративно-прикладного искусства экзотических стран — ковры, керамика, фарфор, металл.

Ар Нуво стал реакцией на строгие ограничения и формализм предыдущих эпох. Название стиля происходит от названия галереи, открытой Самуэлем Зигфридом Бингом в Париже в 1895 году, «Maison de L'Art Nouveau» («Дом Нового искусства»), в которой он показывал не только произведения стран Востока, но и произведения молодых французских художников в новом стиле. Это были последователи движения «Искусства и ремесла», в частности, Поль Гоген и члены группы «Наби»: Эдуард Вюйар, Пьер Боннар и другие. Бинг занимался преимущественно торговлей с Японией и другими странами Востока, откуда его компания ввозила разнообразные предметы декоративного и прикладного искусства, пользовавшиеся все большим спросом в Европе, благодаря расцвету так называемого «японизма».

Сама концепция пересмотра основных положений формирования нового стиля оказала влияние на появление и развитие разного рода художественных организаций, кружков и региональных школ стиля. Вместо следования единому вектору больших стилей, как это было ранее, региональные школы начинают демонстрировать самостоятельность. Среди таких школ можно выделить Глазго, Дармштадтскую колонию, школу Нанси и, конечно, швейцарскую школу Ла Шо-де-Фон. Именно в рамках художественной деятельности школы города Ла Шо-де-Фон [2] возникнет со временем «еловый стиль» [3]. О различных аспектах стиля и памятниках писал искусствовед Хельманн А., в частности, о комплексе крематория Ла Шо-де-Фон «Участие Шарля Л'Эплаттенье в украшении крематория и кладбища Ла Шо-де-Фон (1909–1937): историческое и конструктивное исследование», Ла Шо-де-Фон, 1996 [4]. Другая значительная работа принадлежит перу Томсон Х. Б. «Опыт модерна: стиль ели в Ла Шо-де-Фон», Ла Шо-де-Фон, 2006 [5], в которой автор рассматривает деятельность представителей школы как опыт художественного переосмысления модерна в рамках национальной идентичности Швейцарии. Краткие

упоминание стиля, как явления, можно зачастую встретить в биографии Ле Корбюзье, который был уроженцем города Ла Шо-де-Фон и на раннем этапе своего творческого пути примкнул к школе, учился в ней, а затем преподавал, описание такого характера встречается в книге Morel G. Le Corbusier: construire la vie modern / G. Morel. — Paris: Patrimoine, 2015 [6]. Крупных исследований по данной теме в российском научном обороте не выявлено, встречаются лишь отдельные интернет-статьи, наиболее интересная из них — статья Н.В. Щенниковой У истоков «елового стиля» в Ла Шо-де-Фон 2022 [7].

Зарождение стиля связано, в первую очередь, географическими особенностями местности, город расположен в горах Юра, в кантоне Невшатель, в нескольких километрах к югу от французской границы, логично поэтому предположить значительное влияние идей французского Ар Нуво. В определенной степени, этот не большой провинциальный швейцарский город уже до прихода в него модерна был очень современным, с архитектурной точки зрения. Открытость городского сообщества всему новому представляла благодатную почву и для развития стиля Ар Нуво. Именно в виде импорта отдельных предметов мебели, освещения и декоративно-прикладного искусства модерн начал проникать в город, вероятно, еще в 1890-х годах.

Только в конце XIX века были построены первые буржуазные особняки, которые вписывались в ортогональную плоскость рядом с фабриками или рабочими зданиями. На смену моде, выраженной в отдельных предметах импорта в стиле интернационального модерна, приходит осознанное желание заказывать комплексные постройки в новом стиле.

Первые здания, в которых широко использовался стиль Ар Нуво, появились примерно в 1903–1904 годах. При этом на раннем этапе еще не произошел полный разрыв с практикой историзма XIX века. Элементы модерна в изобилии присутствуют в изделиях из металла, витражах, фаянсе, лепнине, изделиях из дерева и расписных декорах, но словарь неоклассицизма и необарокко также встречается, чаще всего, в каменных орнаментах. Решение конструктивных и типологических вопросов также остается традиционным, основанным на обычной практике того времени. В большинстве этих случаев мы могли бы говорить об эклектизме в стиле модерн. Такими примером можно считать виллу Шантепуле (1899) [8], архитектор Чарльз Боллини. Вилла является одним из первых частных домов, где были использованы декоративные элементы в стиле Ар

Нуво. На первом этаже мы можем увидеть кованые ограждение лестницы в виде стеблей, цветов и птиц. В эркере, на лестнице, витражные окна с флорально-орнаментальным рисунком: ряд этих декоративных приемов демонстрирует особое внимание, уделяемое архитектором орнаменту.

Другой пример раннего модерна — вилла Мон Рев (1905), архитектор Леон Бойо, построена для супруги часовщика Эдмана Пикара. Модерн здесь смешивается с необарокко. В некоторых интерьерах имитирован стиль Людовика XIV. На лестничной клетке находится витражное окно с изображением попугая в обрамлении типичных для модерна флоральных элементов. На фасаде кованые элементы, стилизованные под листья и цветы каштана, поддерживают вынос кровли.

Приведенные выше примеры составляют представление о коротком переходном этапе, когда элементы модерна сочетаются с достаточно безликими архитектурными решениями самих зданий, стиль не проявляется как целостное явление и памятники данного периода нельзя назвать синтетическими произведениями.

Ситуация кардинально изменилась после появления в городе собственной художественной школы, которая была основана в 1870 году [9]. Покровители школы, среди которых были, прежде всего, владельцы часовых мануфактур, предоставляли место для обучения и ознакомления с самыми разнообразными процессами, не ограниченными производством как таковым. Целью обучения являлось развитие художественных способностей учащихся и углубленное изучение рисунка и орнамента. Кроме этого, изучали моду, декоративную композицию, архитектуру, анатомический рисунок и живопись. Одним из ведущих наставников школы был Шарль Л’Эплаттенье. Первоначальное художественное образование он получил в Будапеште, в школе декоративного искусства (1890–1893 гг.), продолжил обучение в Национальной школе изящных искусств (1893–1897 гг.). После возвращения в Ла Шо-де-Фон, он был принят в местную художественную школу в качестве преподавателя рисования и декоративной композиции [10]. По инициативе Шарля, прежде всего была собрана обширная библиотека при художественной школе, в которой хранились альбомы с изображением архитектурных сооружений, фотографии, книги по композиции и теории орнамента. В октябре 1905 года Шарль Л’Эплаттенье предложил открыть высший курс по искусству и декорированию для лучших учеников школы. Основным нововведением и главной идеей было то, что этот курс больше не будет ограничивать-

ся предметами, связанными с часовым делом. Наставник изменил всю систему образования, пересмотрел учебную программу и решительно применил современные и инновационные методы обучения. Теперь в преподавании Ш. Л'Эплаттенье помогают выпускники школы: Жорж Обер — по рисованию и лепке, Леон Перрен — по орнаментальной композиции и Шарль-Эдуард Жаннере-Гри (будущий Ле Корбюзье) — по архитектуре и скульптуре. Инновация заключалась во введении пяти последовательных этапов, начиная с наблюдения за естественной формой, чтобы извлечь существенный элемент, идею и постепенно приходя к геометрическому стилизованному мотиву, который затем можно было использовать в декоративных композициях и на производстве. Он призывал своих учеников наблюдать за природой, чтобы, применяя фундаментальные законы геометрии, производить художественную стилизацию форм (еловые ветви, шишки, деревья) (рис. 1, 2, 3).



Рис. 1. Эскизная разработка орнамента из еловой шишки. Фото из открытых источников

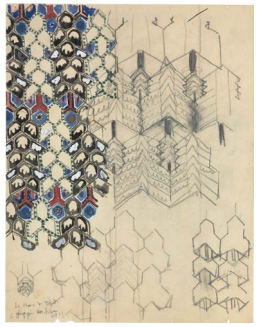


Рис. 2. Разработка рисунка ткани в «еловом стиле». Фото из открытых источников



Рис. 3. Керамическая шкатулка с росписью в «еловом стиле». Фото из открытых источников

Под руководством Шарля Л'Эплаттелье студенты школы искусств Ла Шо-де-Фон принимали участие в конкурсах и международных выставках. Одним из достижений стал почетный диплом, полученный в 1906 году на Миланской международной выставке за футляры для карманных часов (рис. 4). Школа была, по сути, училищем художественных ремесел, в котором ученикам давали общую профессиональную подготовку.

В 1907 году Шарль Л'Эплаттелье со своими учениками частично отделился от школы, создав новое объединение. Цель состояла в том, чтобы работать вместе над проектами и, в идеале, интегрировать художественное производство в регион. Предполагался широкий формат проектной деятельности — архитектура, изобразительное, декоративно-прикладное искусство, скульптура и интерьер, производство мебели, тканей, керамики и так далее.



Рис. 4. Футляры для часов по эскизам учеников художественной школы 1906 год. Фото из открытых источников

Перед лицом модерна, опиравшегося на книги образцов, линия национального стиля будет развиваться под руководством Шарля Л'Эплаттенье и его ученика, архитектора Рене Чапаллаза, как более авторская, чувствительная к зарождающемуся в Швейцарии течению Хаймат-штиля (heimatkunst — «родное, отечественное искусство»; heimatstill — «уютный, домашний стиль»). Описанный впервые в 1904 году, максимальное развитие он получил в первой половине XX века. Стиль стремится к некоторой форме современности, но черпает вдохновение в образцах фахверковой архитектуры и обновляет использование традиционных материалов, таких как дерево и камень. Эта практика встречается в других странах Европы, где некоторые тенденции движения в стиле модерн чувствительны к народным традициям местной архитектуры, например, в Шотландии или в скандинавских странах. Шарль-Эдуард Жаннере-Гри (Ле Корбюзье) [11] так выразился в письме к своему учителю, Шарлю Л'Эплаттенье, датированном 1908 годом: «Если парижский стиль легкомыслен, если в нём отсутствуют планели, латунные болты и жесть, мы достаточно очарованы нашей прекрасной страной, чтобы оставаться ей верными. Там, где парижане кладут лист, созданный по образцу природы, и где немцы — квадрат, отполированный, как зеркало, там мы положим треугольник с шишками и наш вкус будет исключительным» [12].

В 1905 году Шарль Л'Эплаттенье совместно с лучшими учениками, и в том числе Шарль-Эдуард Жаннере, работает над проектом частного дома — виллы Фалле в окрестностях Ла Шо-де-Фона (рис. 5, 6). Этот



Рис. 5. Вилла Фалле в Ла Шо-де-Фон. Фото автора



Рис. 6. Интерьер главного холла виллы Фалле в Ла Шо-де-Фон. Фото автора

проект стал манифестом «елового стиля». По общим формам архитектуры вилла — это традиционное шале, с крутой крышей в альпийском стиле. Дом строился по заказу ювелира Луи Эдуарда Фалле, одного из членов совета художественной школы. Это попытка внедрить лексику «елового стиля» и интегрировать его уже не в промышленное производство, а в жилую архитектуру. Цветные сграфитто на фасадах, дверные ручки, ограды на балконе, дверные и оконные обрамления, мебель, обшивка стен в интерьере — каждая деталь уникальна. Весь декор виллы, тонко уравновешивающий изгибы и прямые, поражает своей простотой, однородностью и высокой степенью стилизации. Студенты работали в группах: некоторые из которых занимались металлоконструкциями, другие — отделкой по дереву или сграффито. Фасад украшен мастерски выполненными геометрическими узорами с изображением треугольных сосен и сосновых шишек в «еловом стиле». Интерьеры также декорированы орнаментами [13].

Другим крупным памятником, в котором очевиден тотальный подход к общему архитектурно-художественному решению всего комплекса, является здание крематория в Ла-Шо-де-Фон (1909–1910). В 1908 году городское «Общество кремации» заказало проект крематория Шарлю Л'Эплаттенье и его ученикам. Функционально проект соответствовал традиционной конструкции крематория — первый этаж — технический, здесь находятся печь, служебные помещения. Второй этаж — парадный, в нем — вестибюль, церемониальный зал и колумбарий. Архитектурный проект создан Р. Белли и А. Робером.

Основной интерьер главного церемониального зала крематория представляет собой пример синтетического соединения разных видов

монументально-декоративного искусства (рис. 7). Пол решен в светлых тонах, на нем присутствует геометрический рисунок из фрагментов натурального мрамора, чередующихся с мозаичными вставками. Нижний ярус стен отделан более темным мрамором, плоскости расчленены нишами для хранения урн с прахом. Вертикальное устремление свойственно рельефным скульптурным вставкам, выполненным в технике выколотки. Ритмически рисунок пола и разбивки стен вызывает ассоциации с римскими античными интерьерами. Однако структура орнамента и детали тяготеют к теме пламени, огня и соответствуют скорее образам древней скандинавской традиции. Флоральные мотивы орнамента включают цветки мака как символа вечного сна. Верхний ярус стен, до купола, покрыт художественной росписью и витражными окнами, преобладающий цвет здесь синий как символ жизни и перерождения. В орнаменте появляются мавританские и восточные мотивы. Довершает общее впечатление резкий взлет купола, расписанного орнаментом, совмещающим в себе языки пламени и конусную форму еловой шишки. Несмотря на богатство декоративной программы, в интерьере постройки не наблюдается отсылок к христианской иконографии. Эта архитектура уже выходит за рамки художественного самовыражения и сама по себе является предлогом для глубокого дискурса о духовном.

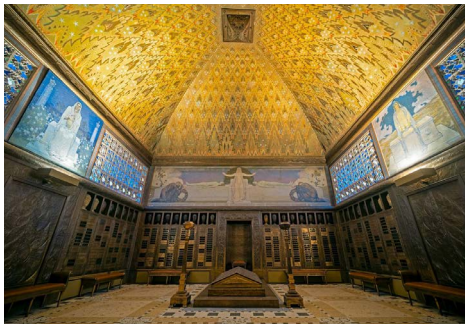


Рис. 7. Интерьер крематория в Ла Шо-де-Фон. Фото автора

Примеры оформления жилых городских пространств в еловом стиле немногочисленны. Одним из них является интерьер голубого салона в квартире Шарля-Родольфа Спилманна, богатого производителя золотых коробок для часов, созданный учениками школы в 1907 году (рис. 8). Нижняя часть стен покрыта деревянными панелями, выше все пространство занято росписями с использованием мотивов гор, елей, лесных птиц, ягод, общий колорит росписи — голубой, что и дало название салону. Большой витраж имеет пышный растительный декор, в котором спрятаны маленькие птички. Эффектно выглядит массивное решение камина и каминного экрана с продолжением использования орнаментальных мотивов «елового стиля».

К сожалению, в силу объективных обстоятельств деятельность группы художников, объединенных общими идеями «елового стиля», продолжалась недолго. Эстетически мастера школы приближали свои проекты к национальному образу горной страны, придавая им неповторимое своеобразие. Проекты разрабатывались с прицелом на промышленное воплощение, но оставались при этом объектами декоративно-прикладного искусства. В рамках деятельности школы сложился уникальный прецедент нового стиля, была разработана определенная система образования, общая художественная программа школы, создала возможность сложения стилистической однородности произведений. Метод наблюдения за природой и объединение наиболее узнаваемых элементов флоры швейцарских гор, в частности, мотива еловых и пихтовых ветвей, стволов, шишек, сформировали визуальный код стиля и его особую локальную эстетику.

Причиной заката школы Ле-Шо-де-Фон стали растущие разногласия между Шарлем Л'Эплаттенье и другими преподавателями, а иногда и студентами художественной школы. Активным противником художественного объединения внутри школы был Эрнест-Поль Грабер, учитель, журналист и политик, который активнее остальных настаивал на закрытии Высшего курса художественной школы. Фактически творческое объединение постепенно прекратило свою деятельность уже с 1911 года, поскольку на смену национально-романтическим идеям «елового стиля» постепенно приходили новые представления о дизайне и теоретическом подходе в искусстве. В 1914 году Эрнест-Поль Грабер добился отставки профессора Шарля Л'Эплаттенье, и, хотя сам мастер жил в городе и плодотворно работал вплоть до 1946 года, художественное объединение, создавшее уникальный «еловый стиль» швейцарского модерна, прекратило свое существование.

Примечания:

1. *Van de Velde H.* Récit de ma vie (édité par Anne Van Loo). — Bruxelles et Paris, 1992—1995. — P. 7.

2. Город был основан в 1656 году его развитие связаны с часовой промышленностью. После пожара 5 мая 1794 года Ла Шо-де-Фон был практически уничтожен, но это способствовало динамичному городскому планированию.

3. *Gaitzsch M.* Le style sapin. — La Chaux-de-Founds: David Lemaire University Press, 2021.

4. *Hellmann A.* Charles L'Eplattenier (1874–1946). — Hauterive: Attinger, 2011. p. 76-78

5. Le Style sapin: une expérience art nouveau, à La Chaux-de-Fonds / sous la direction de H.B. Thomson. — Paris: Somogy, 2006.

6. *Morel G.* Le Corbusier: construire la vie modern / G. Morel. — Paris: Patrimoine, 2015.

7. *Щенникова Н.В.* У истоков «елового стиля» в Ла Шо-де-Фон» // SANEWS. ONLINE, Новости Швейцарии, Аналитика, События: [сайт]. — 2022. — 24 сент. — URL: https://www.sanews.online/post/u-istokov-elovogo-stilja-v-la-sho-do-fon (дата обращения: 20.12.2025).

8. Интересно, что именно в этом доме, в одной из квартир, жил преподаватель школы Ла Шо-де-Фон и фактический создатель «елового стиля» в 1902–1905 годах.

9. Еще до 1830 года художники-декораторы и граверы уже давали уроки рисования подмастерьям и рабочим, но художественная школа официально была основана лишь в 1870 году.

10. *Hellmann A.* Charles L'Eplattenier (1874–1946). — Hauterive: Attinger, 2011. — С. 185

11. Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль-Эдуард Жаннере-Гри) — архитектор швейцарского происхождения. Родился 6 октября 1887 года в городе Ла-Шо-де-Фон в Швейцарии. Получил специальность гравера, и в 1902 году его работа, часы швейцарской марки «Брегет», были отмечены наградой на Международной выставке в Турине. Работа выполнена в национальном швейцарском «еловом стиле». Часы украшены чеканкой с применением сплавов меди и золота. Над ритмическими прямоугольными формами, напоминающими силуэт современного города, изображена пчела — символ, находящийся на городском гербе Ла-Шо-де-Фон.

12. *Morel G.* Le Corbusier: construire la vie modern / G. Morel. — Paris: Patrimoine, 2015. p. 36

13. Успех этого проекта привел к тому, что было построил две похожие виллы в том же районе, Жакме и Штоцер. Вилла Жакме построена в 1907 году. Проект был разработан Шарлем-Эдуардом Жаннере, во время его пребывания в Вене. Построенный в том же региональном стиле, что и вилла Фалле, он отличается более аскетичным фасадом.

Список литературы:

1. *Wenche F.* Mindretallets mangfold: kyinner i norsk arkitekturhistorie. — Oslo: Abstrakt, 2004.

2. Autour de Charles L'Eplattenier: exposition; Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 13 juin au 4 octobre 1987: catalogue. — La Chaux-de-Fondsn: Musée des Beaux-Arts, 1987.

3. Le Style sapin: une expérience art nouveau, à La Chaux-de-Fonds / sous la direction de H.B. Thomson. — Paris : Somogy, 2006. – 199 p.

4. *Englert M*. Charles L'Eplattenier, les pastels / M. Englert, N. M. Güdel. — Genève: Notari, 2022. — 194 p.

5. *Hellmann A*. Charles L'Eplattenier (1874–1946). — Hauterive: Attinger, 2011.

6. *Jeanneret M*. Charles L'Eplattenier. — Neuchâtel: Baconnière, 1933.

7. *Piguet C*. L'Observatoire cantonal de Neuchâtel: une architecture et un ensemble décoratif // Revue historique neuchâteloise. — 2003. — № 3–4. — P. 307–329.

8. *Piguet C*. Entre ciel et terre: le pavillon Hirsch // Botanique et Art nouveau, de la plante vivante au décor d'apparat. — 2006. — Numéro special. — P. 8–11.

9. *Barthe G*. Une œuvre patriotique, passé simple // Mensuel romand d'histoire et d'archéologie. — 2022. — No. 79. — P. 34.

10. L'art nouveau à La Chaux-de-Fonds / Jeanneret J.D. [et al] // Revue historique neuchâteloise, 1998. — No. 2. — P. 57–127.

11. *Morel G*. Le Corbusier: construire la vie modern. — Paris: Patrimoine, 2015. — 224 p.

12. *Щенникова Н.В*. У истоков «елового стиля» в Ла Шо-де-Фон» // SANEWS.ONLINE, Новости Швейцарии, Аналитика, События: [сайт]. — 2022. — 24 сент. — URL: https://www.sanews.online/post/u-istokov-elovogo-stilja-v-la-sho-de-fon (дата обращения: 20.12.2025).

О.И. ЧЕРДАКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, факультет теории и истории искусств, кафедра зарубежного искусства
e-mail: kipriniada@mail.ru

O.I. CHERDAKOVA

PhD (Art History), Associate professor of the Foreign Art History Department, St. Petersburg Academy of Fine Arts (St. Petersburg)
e-mail: kipriniada@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_235_246

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ТАНСЭКХВА В 1970–1980-х гг.

ARTISTIC AND AESTHETIC ASPECTS OF KOREAN PAINTING DANSAEKHWA IN THE 1970–1980s

Статья посвящена исследованию тансэкхва («монохромной живописи»), значимого направления корейского искусства 1970–1980-х годов, гармонично соединившего традиционную корейскую эстетику с современными художественными практиками. Особое внимание уделяется творческим подходам Пак Собо, Ха Чжонхёна, Юн Хёнгына, Ли Ухвана (Уфана) с акцентом на антиэкспрессивность, медитативный процесс и материальность. Анализируются их новаторские методы, отражающие национальную идентичность в контексте постколониальной модернизации, и подчеркивается вклад мастеров тансэкхва в развитии современного искусства.

The article is devoted to the study of Dansaekhwa ("monochromatic painting") a significant movement in Korean art of the 1970s and 1980s, which harmoniously integrated traditional Korean aesthetics with contemporary artistic practices. Particular attention is given to the creative approaches of Park Seo-bo, Ha Chong-hyun, Yun Hyong-keun, and Lee Ufan, with an emphasis on anti-expressiveness, medi-

tative processes, and materiality. the analysis focuses on their innovative methods, which reflect national identity within the context of postcolonial modernization, and highlights the contributions of Dansaekhwa masters to the development of contemporary art.

Ключевые слова: Ли Ухван (Уфан) (1936), Пак Собо (1931–2023), Ха Чжонхён (1935), Юн Хёнгын (1928–2007), Чон Санхва (1932), Чхве Мёнён (1941), Чон Чансоп (1927–2011), корейская живопись, корейская абстрактная живопись, современное искусство Кореи.
Keywords: Lee Ufan (1936), Park Seo-bo (1931–2023), Ha Chong-hyun (1935), Yun Hyong-keun (1928–2007), Korean art, Korean abstract painting, Korean contemporary art.

Корейское современное искусство укрепляет свои позиции на мировой арене, о чем свидетельствует внимание международных кураторов и коллекционеров к таким событиям, как Биеннале в Кванджу и Сеульская биеннале архитектуры и градостроительства. Эти выставки подчеркивают глобальную значимость корейского искусства, которое гармонично сочетает многовековые традиции с новаторскими подходами.

Актуальность исследования обусловлена усилением культурного диалога между Республикой Корея и мировым сообществом, чему способствует феномен корейской волны (한류), рост интереса к азиатским художественным практикам и активное участие корейских художников в глобальных дискурсах. Особое внимание привлекает вопрос сохранения национальной идентичности в условиях глобализации, что проявляется в переосмыслении традиционных жанров, таких как минхва 민화 и каллиграфии в современных формах. Изучение ключевых этапов становления современного корейского искусства способствует пониманию текущих тенденций его развития.

В первой половине XX века корейское искусство испытывало влияние японского художественного образования с акцентом на европейскую художественную традицию, однако уже в это время начинают появляться мастера, которые отказываются от общепринятых и навязанных методов и направлений, и самостоятельно экспериментируют с материалами и техниками в поисках собственного творческого пути. Эти эксперименты заложили прочный фундамент для появления выдающихся авангардных художников, чья самобытность впоследствии определила развитие всего современного корейского искусства.

Во второй половине XX века в Южной Корее обострились дискуссии о развитии национального искусства, начавшиеся после освобождения от японской колонизации. Художники стремились создать современный визуальный язык, отражающий новую Корею, свободную от колониального влияния, но к 1948 году не достигли консенсуса, что привело к творческому кризису. Одни возвращались к стилям колониального периода, избегая влияние японской живописи нихонга, другие, особенно молодые, с конца 1950-х годов обращались к абстрактным формам как символу новизны и современности. Абстрактное искусство занимало центральное место на независимо организованных выставках, закрепившись в качестве преобладающей тенденции в южнокорейской художественной практике в течение 1960–1970-х годов. Постколониальный период также ознаменовался развитием перформанса и авангардных форм самовыражения [5, p. 108]. Корейская война (1950–1953) усилила дебаты о синтезе национальных традиций и современных тенденций, что привело к экспериментам с разнообразными стилями и техниками.

Изменения в конце 1960-х, в период, когда Южная Корея вступила в период быстрого экономического восстановления экономики, привела к распространению западных авангардных течений, таких как поп-арт и оп-арт, хэппенинги, ленд-арт и минимализм. Однако эти западные авангардные тенденции не нашли широкого отклика у корейских критиков и художников, что, возможно, связано с негативными высказываниями о западном влиянии, так и тем, что для южнокорейцев воспоминания о японской колонизации (1910–1945) и Корейской войне надолго оставались в памяти, и побудило их к созданию уникальной «корейской» идентичности. Эта атмосфера способствовала формированию движения тансэкхва (кор. — 단색화) («монохромная живопись»), органично синтезировавшее национальную идентичность с современным эстетическим и концептуальным подходом [8, p. 45].

С 1970-х годов направление тансэкхва стало ведущим течением современного корейского искусства, и получило широкое признание. Художественный критик Ли Ил (1932–1997) сыграл важную роль в популяризации тансэкхва, особенно в 1990-е годы [4, p. 4]. Термин «тансэкхва», означающий «живопись в одном цвете», был закреплен критиком Юн Чжинсупом (р. 1955) и стал общепринятым, хотя до конца 1990-х годов в Корее вместо определения «монохромная живопись» использовались термины «монотонная живопись» и «корейский минимализм». Юн Чжин-

суп способствовал международному признанию тансэкхва, организовав выставку «Тансэкхва: корейская монохромная живопись» в Музее современного искусства (Квачхон, 2002). Термин «тансэкхва» прочно утвердился в международном художественном сообществе, подчеркнув отличия от западных определений, таких как минимализм или информализм [6, p. 14]. Безусловно, можно согласиться с определением «живопись одного цвета», предложенным российским исследователем корейского искусства Е.А. Хохловой [3, p. 28].

Направление тансэкхва, возникшее в 1970-х годах, стало значимым движением в корейском искусстве, хотя отсутствие формального провозглашения стиля или группы привело к спорам о его истоках и характеристиках. Групповая выставка «Five Hinsek «White», Five Korean artists» (Токийская галерея, 1975) считается отправной точкой тансэкхва. В ней участвовали Пак Собо и Квон Ёнво (1926–2013), уже представлявшие монохромные работы на персональных выставках в 1973–1974 годах, тогда как Сух Сенвон, Ли Донюп и Хё Хван не использовали белый цвет. Юн Хёнгын и Ха Чжонхён, не принимавшие участия в коллективных выставках, также представляли монохромные произведения — «Синяя умбра» (рис. 3) в 1973 году и «Союз» (рис. 5) в 1974 году, способствуя укреплению позиций тансэкхва посредством проведения персональных выставок, в том числе в галерее Мёндон (Сеул) [9, p. 76–78].

Во второй половине 1970-х годов тансэкхва приобрело значительное влияние в корейском искусстве, однако в 1980-х годах, с усилением популярности направления минчжун мисуль (민중미술), ориентированного на социально-политическую проблематику, это течение утратило свою ведущую роль. Тем не менее, художники тансэкхва продолжали активно работать, представляя ахроматические абстракции на выставках «Корея: Грань современности» в Токио (1977), «IV Школа Сеула» (1978), «Статус корейского современного искусства» в Киото (1982), «Работа с природой» в Тейт, Ливерпуль (1992), а также «70 лет корейской монохромной живописи» в Хёндэ, Сеул (1996) и «Эпоха философии и эстетики» в Национальном музее современного искусства Кореи (2002), способствовали переосмыслению тансэкхва, подчеркивая его связь с корейской и восточной эстетикой [9, p. 78]. Экспозиции 2012 года, включая выставку «Монохромные художники» в Национальном музее современного искусства Кореи и «Тансэкхва» на Венецианской биеннале, способствовали утверждению международного статуса этого художественного движения.

Состав участников выставок варьировался, несмотря на отсутствие строгой самоидентификации с тансэкхва, на общие эстетические принципы, что подчеркивает гибкость и подвижность этого понятия.

Что касается основных художественных принципов живописи тансэкхва, можно выделить понятие «анти-экспрессивность». Эта черта объединяет работы Квон Ёну, Чон Чансопа, Пак Собо, Юн Хёнгына, Чон Санхва, Ха Чжонхёна и Чхве Мёнёна. Несмотря на разный возраст, мастеров объединял художественный подход. Их абстрактные полотна полностью покрывались монохромным слоем нейтрального, преимущественно светлого тона. В различных вариациях использовалась розовато-охристая гамма, вызывающая ассоциации с колоритом традиционной корейской керамики. Утверждая преобладание духовного над материальным и считая, что живопись должна выражать сущность природы, они создавали картины на минимальных, почти однородных, цветовых отношениях, «требующих внимания и размышления» [2, с. 270].

Пак Собо и Ха Чжонхён высказывались о том, что их целью было «создавать работы, которые не являются картинами» [9, p. 80]. Для мастеров тансэкхва «рисовать» означает нечто иное, чем работать кистью на холсте или бумаге [10, p. 203]. Холст — или любой другой материал, используемый в качестве основы, — является «пространством», в котором художник «выполняет действия». Применение однотонных цветов никогда не было конечной или основной целью для них, произведение искусства являлось результатом их недеяния, или у-вэй. В дальневосточной традиции занятия живописью и каллиграфией, подобно изучению боевых искусств и философии, всегда воспринимались как способ самосовершенствования. Живопись художников тансэкхва в данном случае не является исключением, это не просто творческая работа с материалом, а духовная и концептуальная практика аскетизма [9, p. 80]. Длительный акт творчества напоминает продолжительную и весьма мучительную медитацию буддийского монаха в попытке достичь нирваны. Этот незавершающийся процесс поиска глубочайшей истины восточных философских учений путем «разговора» художника с материалом и создания «молчаливой» картины является главной целью данного художественного движения [1, с. 26].

Отступая от установленных традиций, каждый из этих художников выработал уникальный творческий подход. В частности, отказ от традиционных кистей для масляной живописи в пользу необычных ин-

струментов, таких как карандаши, кисти для туши и валики, служил способом преодоления иллюзионизма и репрезентативности классической живописи [10, p. 214]. Этот экспериментальный метод перекликается с подходами западных модернистских художников. Новые инструменты также позволяли художникам оставлять следы или метки на поверхности картины, подчеркивая физические свойства материалов. Традиционная корейская бумага ханчжи (문화어) использовалась не только как материал или основа, но и подчеркивались ее уникальные фактурные свойства.



Рис. 1. Пак Собо. «Ecriture No. 41–78», 1978 г. Конопляная ткань, масло, карандаш. 194,8 x 300 см

Термин «тансэкхва» подразумевает внимание к цвету, однако художники этого направления не акцентировали значение конкретных оттенков или их символический смысл. Вместо этого предпочтение нейтральных тонов отражало стремление избегать фигуративности, репрезентации физического мира или антропоцентрических идей [9, p. 80]. При детальном рассмотрении их работы предстают не просто плоскими поверхностями, а сложными текстурами, созданными посредством индивидуального и интенсивного использования тщательно продуманных техник и приёмов.

Пак Собо наносит на холст масляную краску цвета слоновой кости и, пока она не высохла, проводит карандашом линии, многократно повторяя процесс до завершения произведения. Серия «Écriture» (рис. 1) состоит из белых холстов, на которые нанесены многочисленные штрихи и линии. Эта техника подчеркивает разрыв с традиционными живописными методами и отражает уникальный авторский подход [9, p. 81].

Интерес Пака Собо к линейному рисунку может быть воспринят как отражение художественных тенденций 1970-х годов, однако Ли Ухван, участник японской группы моно-ха, также исследовал эстетику «письма» и «отметок» в своих живописных работах. Хотя Ли Ухван преимущественно занимался скульптурой, на персональной выставке в Токийской галерее в 1973 году он представил живописные произведения

«От точки к линии», которые японский искусствовед Накахара Юсукэ охарактеризовал как «утонченное напряжение между рисованием и письмом», хотя сам художник, возможно, не вкладывал в свои работы подобного значения [4, p. 4] (перевод автора). В дальневосточной традиции техника туши на бумаге занимает особое место, где линия кисти, требующая дисциплины и практики, служит основой как для живописи, так и для каллиграфии, не строго соответствуя ни одной из этих категорий. Творческий метод Ли Ухвана подчеркивает неразрывную связь между письмом, рисованием и живописью. Повторяющееся нанесение линий кистью составляет основу живописи тушью, где акцент делается не на результате, а на самом процессе как форме духовной практики и тренировки ума. Освоение техники предполагает многократное повторение, что воспринимается как выражение самодисциплины. В этом философском контексте Пак Собо, как и Ли Ухван, формировал свой художественный метод. Процесс нанесения карандашных меток осуществляется как практика, лишенная целенаправленного результата [9, p. 81].



Рис. 2. Чон Санхва. «Без названия», 1974 г. 227,3 x 181,6 см. Холст, акрил

Согласно буддийской философии, повторяющееся нанесение линий кистью на бумагу способствует достижению единства с природой и просветлению. Концепции ментальной дисциплины и созерцательной сосредоточенности составляют важный элемент для практики тансэкхва. Пак Собо отразил эти идеи в своем авторском заявлении к серии «Écriture», опубликованном в журнале «Пространство» в 1977 году: «Моя главная забота — жить в чистой, бесцельной практике… Причина, почему я подчеркиваю анти-образ или анти-экспрессию, заключается в том, что я хочу жить в самом акте через его бесцельность и при этом вкусить чувство свободы в этом бесцельном, невинном действии… Я повторяю этот изощренный акт нанесения линий и затем стирания их. В этом процессе нет ничего, что я приобретаю или теряю. Остается лишь нейтральная система, которая смывает меня или которая уже опустошила меня» [7, p. 38] (перевод автора).

Чон Санхва (р. 1932) разработал метод, акцентирующий повторение, присоединившись к тансэкхва около 1974 года (рис. 2). Отказав-

шись от кисти, он наносил слой каолина (3–5 мм) на холст, после высыхания снимал его с рамы, проводил на обратной стороне линии карандашом, складывал и прижимал их долотом, создавая трещины. Затем холст возвращал на раму, выравнивал, а куски каолина заменял акриловой краской. Этот трудоемкий процесс многократного разрыва и заполнения Чон Санхва описал как «моя работа — это процесс» [9, p. 83] (перевод автора), тем самым подчеркивая терпение, настойчивость. Как и у Пак Собо, его работы лишены экспрессии, а повторяющиеся действия нанесения и удаления краски воплощают самоотречение и созерцательную медитацию.

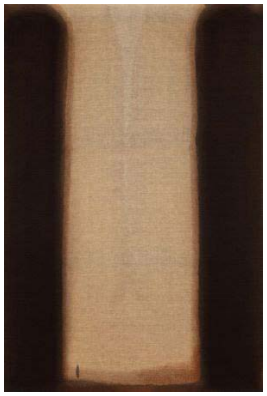


Рис. 3. Юн Хёнгён. «Синяя умбра», 1974 г. Хлопчатобумажная ткань, масло. 144,8 x 97,3 см

Подобная практика занимает центральное место и в творчестве Юн Хёнгына (1928–2007). В серии «Синяя умбра» он последовательно наносил тонкие слои умбры, синей или красной краски, разведенной скипидаром (рис. 3). Эти работы, за счет пропитки пигмента в мягкую основу, сравнивают с произведениями Морриса Луиса (1912–1962), хотя Юн Хёнгын ориентировался на творчество Ким Хванги (1913–1974), пионера корейской абстракции. Это произведение исполнено на необработанном холсте в сине-коричневой цветовой гамме, где эффект обожжённой умбры выступает символическим обозначением земли, а ультрамариновый синий — воды. Полотно «Синяя умбра» было выставлено галерее Мёндон в Сеуле (1973) и затем в галерее Мурамацу в Токио (1976).

Чхве Мёнён (р. 1941) стал применять медитативный подход в своей творческой практике с середины 1970-х годов. В произведении «Связанные плоскости» (рис. 4) краска наносится валиком послойно, формируя лаконичные композиции, которые вызывают ассоциации с каллиграфическими линиями. С середины 1980-х годов в его работах фигурировали горизонтальные и вертикальные линии, созданные путем многократного наложения слоев краски. Чхве Мёнён сравнивал свой метод с буддийской практикой переписывания священных текстов, подчеркивая живопись как форму самодисциплины. Искусствовед Ким Ёнде охарактеризовал данные работы как «тонкое письмо» со штрихами, указывая на связь с техниками Пак Собо и Ли Ухвана [9, p. 88] (перевод автора). Хотя простые композиции и акцент на двухмерности в работах тансэкхва намекают на связь с западным модернизмом, следует отметить, что поверхность работ участников тансэкхва никогда не рассматривалась как плоский двумерный элемент в манере модернистской живописи. Для художников тансэкхва поверхность картины была полем для медитативной и духовной практики, очищения. Это подчеркивает принципиальную разницу между монохромной живописью и западной модернистской живописью.

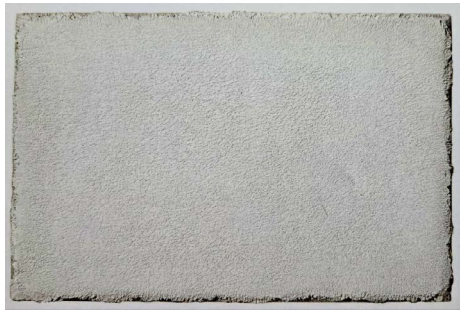


Рис. 4. Чхве Мёнён «Связанные плоскости 79-1», 1979 г. Панельная доска, масло. 22 x 34 см



Рис. 5. Ха Чжонхён. «Союз 74–98», 1974 г. Конопляная ткань, масло. 225 x 99 см

Художники тансэкхва, работая в двумерной форме, избегают упорядоченных поверхностей, сохраняя следы своих действий как воплощение материальности. Стремясь к гармонии с природой, они используют техники, подчеркивающие уникальные свойства материалов, которые воспринимаются как их «голос». Например, Ха Чжонхён в серии «Союз» применял технику «проталкивания» масляной краски через конопляный холст, позволяя ей свободно растекаться (рис. 5), что минимизировало участие автора в процессе, и представляло сознательный отход от традиционных методов нанесения краски на лицевую поверхность холста. Художник отмечал: «Я стремился исключить любые следы намерений или действий художника, и наносил материалы на поверхность холста с минимальным усилием, чтобы воздействие оставалось едва заметным. Именно поэтому я выбрал данный метод. Это, безусловно, соответствует духу естественности, о котором говорилось ранее» [9, p. 91] (перевод автора).

В методе Ха Чжонхёна прослеживается натурфилософская направленность, выраженная в предоставлении свободы краске проникать через конопляный холст. Натуральные материалы — конопля, краска —

имеют важное значение для творческого процесса, в то время как участие художника сводится к минимуму, важнее всего раскрыть их внутреннюю природу. Таким образом, центральным объектом изображения становится сама материя, а не художник или человек. Многократное проталкивание масляной краски через обратную сторону холста и удаление ее с лицевой стороны подчеркивает этот принцип. Отказываясь от изобразительности, художник посредством творческого акта обеспечивает взаимодействие краски и конопляной ткани, достигающее гармоничного единства без их подчинения друг другу.

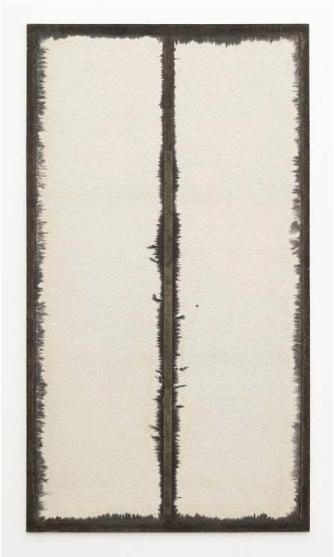


Рис. 6. Чон Чансоп. «Возвращение 77-М», 1977 г. Смешанная техника, бумага. 197 x 110 см

В серии Écriture (1980-х гг.) Пак Собо использовал бумагу ханчжи, делая акцент на ее материальных свойствах. Располагая несколько слоев бумаги на холст и проводя карандашом линии по влажной поверхности, художник провоцировал естественные разрывы, подчеркивающие фактуру материала [9, p. 92]. Многократные действия, лишенные преднамеренного замысла и связанные с интенсивностью нанесения линий, способствуют установлению гармоничного соответствия между внутренним миром художника и физическим миром.

Единство самовыражения художника и материи можно также обнаружить в работах Чон Чансопа (рис. 6) с мятой черной бумагой (из ханчжи), которую он разминал, отбивал, тем самым, приближаясь к слиянию с материальностью среды. Мастер отмечал: «Я стремился достичь гармоничного единства между собой и материалом, которое могло быть обретено через принятие текучести и растворимости материалов, проявляющихся в таких процессах, как капание и впитывание. По мере того как я развивал способность воспринимать присущую материалу чувствительность через случайность и спонтанную импровизацию, я постепенно отошел от традиционных методов живописи, предполагающих предварительное планирование композиции перед нанесением краски» [9, p. 92] (перевод автора).

Художники тансэкхва рассматривают материю как живую субстанцию, способную раскрыть свои внутренние качества. Иными словами, вместо манипуляции материей, в соответствии с человеческими намерениями, они стремятся выявить и представить ее природный голос. Данная концепция была обозначена искусствоведом Ли Илом как «пан-натурализм» [9, p. 93], характеризующая восточную философию, которая отличается от западной традиции, ориентированной на антропоцентризм (перевод автора).

Ключевая особенность тансэкхва заключается в применении нейтральных цветов, зачастую, оттенков белого, лишенных символического значения. Пак Собо, активно использовавший белый в 1970-х, подчеркивал: «Мое творчество направлено на достижение гармоничного единения человека с природой, исключая любое насильственное воздействие на нее, что определило использование белого цвета и карандаша как основных выразительных средств» [9, p. 93]. Нейтральный белый цвет ценится за свои материальные свойства, а не за символическое значение. В работах Квона Ёну и Чон Чансопа цвета неотделимы от материалов, таких как ханчжи и черная бумага. Хотя термин «тансэкхва» указывает на цвет, но он в данном случае не является центральной темой. Произведения тансэкхва характеризуют духовные и медитативные аспекты творческого процесса, отказ от искусственного воздействия на природу и акцент на материальности.

Таким образом, можно заключить, что направление тансэкхва отличается от западных авангардных течений, таких как информализм, минимализм или абстрактный экспрессионизм, сформировавшееся как самобытное художественное явление, интегрирующее традиционную корейскую эстетику с современными техниками.

С конца 1990-х годов направление тансэкхва получило международное признание, благодаря выставке «Тансэкхва: корейская монохромная живопись» (Национальный музей современного искусства, Сеул, 2001) и экспозиции на Венецианской биеннале 2015 года. Это было обусловлено нарастающим интересом к неевропейским художественным традициям и стремлением к изучению альтернативных траекторий развития современного искусства.

Тансэкхва оказывает значительное влияние на современное искусство, открывая новые подходы к взаимодействию художника, материала и природы. Концентрация на медитативной практике и антиэкспрес-

сивном подходе контрастирует с западными концепциями, приоритет которых заключается в индивидуальном самовыражении. Таким образом, тансэкхва утверждается в истории мирового искусства как выражение уникальной культурной идентичности и глубокой философской рефлексии.

Список литературы:

1. *Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е., Черкашина Д.* Корейское современное искусство: ориентирование на местности. — Санкт-Петербург: Своё издательство, 2016. — 117 с.

2. *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX в. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва: ГИИ, 2003. — 425 с.

3. *Хохлова Е.* Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники / Елена Хохлова. — Москва: Манн, Иванов и Фебер, 2023. — 224 с.

4. *Chung Y.S.* the Storied Space of Korean Dansaekhwa: the 1992 and 2012 Exhibitions. — Korean Modern & Contemprary Art. 2014, M+ Matters. — P. 2–17.

5. *Horlyck C.* Korean Art from the 19th Century to the Present. — L.: Reaktion Books Ltd., 2017. — 651 p.

6. *Kee J.* Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method (1 ed.). — Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013. — 384 p.

7. *Kim Y.* Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting, in Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction. — London: Phaidon, 2020. — P. 73–95.

8. *Kim Y.* Modern and contemporary art in Korea. — Seoul, Hollym Corp., 2010. — 110 p.

9. Korean Art from 1953: Collision, Innovation and Interaction. — Phaidon Press, 2020. — 359 p.

10. *Ким Юна*. Корейское современное искусство после 1945 года) / Ким Юна. — Сеул: Миджинса, 2020. — 432 с. (김영나 지음. 1945년 이후 한국 현대 미술. 서울: 미진사, 2020. — 432 쪽) (Перевод автора).

Ф.Ю. КАНОКОВА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры архитектуры и дизайна КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: f.kanokova@mail.ru

F.Y. KANOKOVA

Doctor of Art History, Professor of the Department of Architecture and Design of KBSU named after. H.M. Berbekova
e-mail: f.kanokova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_247_254

ЖИЗНЬ, ОТДАННАЯ ИСКУССТВУ. ПАМЯТИ МОЕГО НАУЧНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ БОРИСА ХАСАНОВИЧА МАЛЬБАХОВА

A LIFE DEDICATED TO ART. IN MEMORY OF MY TEACHER BORIS KHASANOVICH MALBAKHOV

Статья посвящена воспоминаниям о моем учителе и научном руководителе, первом докторе искусствоведения Кабардино-Балкарской Республики, профессоре Борисе Хасановиче Мальбахове [1]. Описывается жизненный путь, приводятся важные этапы биографии, повлиявшие на его становление как художника, педагога и искусствоведа. Подчеркивается значимость достижений Бориса Хасановича Мальбахова для науки, развития декоративно-прикладного искусства Кабардино-Балкарской Республики. Перечисляются научные труды, говорится о его сотрудничестве с «любимой Строгановкой» [2], заведовании кафедрой и вкладе в формирование кадрового потенциала республики в области декоративно-прикладного искусства.

The article is dedicated to memories of my teacher and scientific advisor, the first Doctor of Art History in Kabardino-Balkaria, Professor Boris Khasanovich Malbakhov [1]. It describes his life path, highlighting important stages of his biography that influenced his development as an artist, teacher, and art historian. the significance

of Boris Khasanovich Malbakhov's achievements for science and the development of decorative and applied arts in Kabardino-Balkaria is emphasized. His scientific works are listed, and his collaboration with his “beloved Stroganovka” [2], his leadership of the department, and his contribution to the development of the republic's human resources in the field of decorative and applied arts are discussed.

Ключевые слова: Мальбахов Борис Хасанович, декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии, доктор искусствоведения, педагог, заведующий кафедрой.
Keywords: Malbakhov Boris Khasanovich, decorative and applied arts of Kabardino-Balkaria, Doctor of Art Studies, educator, head of the department.

В тибетской книге мертвых говорится: «Человек не уходит из этого мира окончательно, пока есть те, кто его помнит» [3]. Память о великом педагоге, докторе искусствоведения, профессоре Борисе Хасановиче Мальбахове будет жить не одно десятилетие в сердцах его учеников, а тот бесценный опыт, который он вложил в каждого, будет продолжаться в изделиях декоративно-прикладного искусства, создаваемых в его родной республике.

Прошло уже три года, как Кабардино-Балкария потеряла одного из своих преданных сыновей. Одного из немногих, кто стоял у истоков возрождения декоративно-прикладного искусства республики и кто сделал это делом всей своей жизни.

«О том, что я посвящу свою жизнь искусству, я понял еще в детстве» — говорил Борис Хасанович, рассказывая, как ему, ученику третьего класса, подарили коробочку с цветными карандашами и он начал рисовать, а с 5 класса и до окончания школы он посещал кружок рисования [4].

Уже в школьные годы Борис Хасанович участвовал в различных выставках детского творчества. Его работы из серии «Революционные места Бетала Калмыкова» были отобраны на Всесоюзную выставку в Москве, а оттуда попали на международную выставку детского рисунка «Я вижу мир» в Югославии. Творческие навыки помогли Борису Хасановичу и во время его учебы в Астраханском мореходном училище, где он был редактором и художником стенгазеты «Штурман».

Один из учеников Бориса Хасановича, известный в Кабардино-Балкарии ювелир-оружейник Ратмир Браев, вспоминая о своем педагоге, рассказывает: «Когда я спросил у Бориса Хасановича, почему он поступил в мореходное училище, он мне ответил, что полюбил море благодаря Айвазовскому, но все-таки не смог отдать ему свое сердце, которое оставил дома — в горах Кабардино-Балкарии» [5].

Поняв свое предназначение, Борис Хасанович поступает и оканчивает с отличием Георгиевское ремесленное училище, затем школу по искусству Министерства культуры КБАССР и Кубанский государственный университет. По окончании вуза дипломированный выпускник художественно-графического факультета возвращается в родное село, где работает преподавателем по рисованию и черчению.

В 1970-м году Бориса Хасановича принимают в Кабардино-Балкарский государственный университет, где он проходит путь от ассистента до заведующего кафедрой. «В университет меня приняли по конкурсу, — рассказывает Борис Хасанович в интервью корреспонденту газеты «Советская молодежь». — Дали задание составить программу по черчению для первого курса. Хотя в вуз я пришел уже с опытом, но все же многому научился у своих наставников, которым благодарен по сей день — декану ИТФ В. Кимову, заместителю декана В. Ворокову, заведующему кафедрой М. Аксирову. Все они повлияли на мое формирование как педагога высшей школы… Я преподавал черчение, рисунок, художественное конструирование. В течение 5 лет каждый месяц вместе со студентами выпускал факультетскую газету. Шесть лет вел занятия по изобразительному искусству на факультете общественных профессий. 23 года оформлял фасады главного корпуса и корпуса ИТФ, праздничные демонстрации к 1 мая и 7 ноября» [6].

По примеру своих наставников, Борис Хасанович всегда стремился к научному росту — окончил аспирантуру в Научно-исследовательском институте художественной промышленности; приступил к работе над кандидатской диссертацией, в процессе написания которой изучал декоративно-прикладное искусство адыгов в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Адыгеи, Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, а также в частных коллекциях. По крупицам собирал полевой материал в родной Кабардино-Балкарии, в Карачаево-Черкесии и в Адыгее. Беседовал со старожилами, народными мастерами, изучал техники художественной обработки твердых и мягких материалов, зарисовывал орнаменты, родовые знаки-тамги, делал фотоснимки предметов декоративно-прикладного искусства, записывал сведения о народных мастерах.

Собранный Борисом Хасановичем материал лег в основу его диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора искусствоведения, которые он успешно защитил в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. Таким образом, Борис Хасанович стал первым кандидатом и доктором искусствоведения в Кабардино-Балкарии. На протяжении долгих лет он являлся членом диссертационного совета при Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. Под его руководством защищена одна диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения (Ф.Ю. Канокова) и четыре диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (А.А. Довлатбекян, Ф.Ю. Канокова, М.Г. Куек, А.М. Султанова).

Впоследствии академия стала для Бориса Хасановича родной, он всегда говорил «моя любимая Строгановка», с нетерпением ждал каждую поездку в академию, часто проходил там курсы повышения квалификации, читал лекции, возвращаясь на родину полным идей и вдохновленным для создания новых творческих и научных произведений.

При поддержке Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, в 2000 году Борис Хасанович открывает в Кабардино-Балкарском государственном университете им. Х.М. Бербекова кафедру декоративно-прикладного искусства, которой он руководит на протяжении 12 лет. Для подготовки высококвалифицированных специалистов он собрал коллектив лучших педагогов-практиков, среди которых: члены Союза художников России, ювелиры — Мурад Гаджибакарович Юзбашев и Фатима Асланбиевна Хаджиева, член Союза художников России Сэф Талович Бичоев, Народный мастер России, мастер по холодной ковке Александр Залимханович Пазов, Народный мастер России, мастер по художественной обработке дерева Валерий Хазраилович Тубаев и его супруга — мастер по художественной обработке дерева Фатима Хабаловна Тубаева, члены Союза дизайнеров России Равида Шагировна Махова и Анаит Сережаевна Хачиева, мастера золотного шитья — Джульетта Руслановна Шетова и Маринетта Руслановна Дагирова и др. В качестве председателей государственных экзаменационных комиссий Борис Хасанович приглашал авторитетных ученых, специалистов в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, с которыми он дружил и безмерно уважал: доктора искусствоведения, профессора, академика, члена Союза архитекторов Москвы, Творческого

Союза художников России, Союза дизайнеров России Николая Кирилловича Соловьева (рис. 1) [[7]; доктора искусствоведения, профессора, академика, члена Союза дизайнеров России, Союза художников Москвы Марию Терентьевну Майстровскую; доктора искусствоведения, профессора, академика, члена Союза художников Москвы, Творческого Союза художников России, Народного художника России Валерия Александровича Малолеткова.



Рис. 1. На фотографии запечатлены председатель государственной экзаменационной комиссии, доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова Николай Кириллович Соловьев, преподаватели и выпускники кафедры декоративно-прикладного искусства. 2005 г.

Ежедневная работа сплоченного коллектива и мотивированных студентов приносила свои плоды в виде высокохудожественных изделий декоративно-прикладного искусства: ювелирных украшений, холодного оружия, медно-чеканных блюд, сосудов, гарнитуров, резной посуды, мебели, декорированных различными видами вышивки костюмов, головных уборов, кисетов, предметов быта. Курсовые и дипломные работы, коллекции одежды демонстрировались на выставках, конкурсах и модных показах как в России, так и за рубежом. Они отмечались грамотами, дипломами победителей и призеров. Борис Хасанович неоднократно проводил выставки работ преподавателей и студентов кафедры в стенах университета, в Национальном музее Кабардино-Балкарии и Кабардино-Балкарском музее изобразительных искусств им. А.Л. Ткаченко, которые посещали такие политические деятели как Сергей Евгеньевич Нарышкин, Дмитрий Николаевич Козак, Александр Геннадиевич Хлопонин, Арсен Баширович Каноков, Андрей Александрович Фурсенко, Александр Викторович Меркулов (рис. 2, 3) [7].

Сегодня выпускники кафедры, возглавляемой Борисом Хасановичем, являются ведущими специалистами в области декоративно-прикладного искусства, изобразительного искусства и дизайна не только в России, но и за ее пределами. Среди многочисленных учеников Бориса Хасановича: доктор искусствоведения, доцент, член Союза дизайнеров России, член Творческого Союза художников России, член Международной Ассоциации Союза дизайнеров, член двух дис-

сертационных советов, в том числе диссертационного совета при Российском государственном художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова Фатима Юрьевна Канокова, кандидат искусствоведения, доцент, председатель регионального отделения Союза Дизайнеров России Аминат Мурадиновна Султанова, член-корреспондент Российской академии художеств, член Союза художников России Руслан Замирович Мазлоев, член Союза дизайнеров России, член международной ассоциации ЮНЕСКО, член творческого союза работников культуры и искусств Залина Сафаровна Унежева, член Союза художников России, член Гильдии мастеров-оружейников, член Союза художников декоративно-прикладного искусства, член международной ассоциации ЮНЕСКО Аслан Аркадьевич Тумов, Члены Союза художников России Яромир Игоревич Галинский, Мурат Валерьевич Тубаев, Народные мастера России, мастера по художественной обработке металла, кости и рога — Заур Салимович Лакунов, Ратмир Феликсович Браев, Залим Юрьевич Алиев, Исса Адамеевич Аккизов, Народные мастера России, мастера по золотному шитью — Агнесса Аниуаровна Бжембахова, Анета Ауесовна Кишева и многие другие.



Рис. 2. На фотографии запечатлены Глава КБР Арсен Баширович Каноков, Министр образования и науки РФ Андрей Александрович Фурсенко и заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства Борис Хасанович Мальбахов на выставке студенческих работ в КБГУ. 2006 г.



Рисунок 3. На фотографии запечатлены Заместитель председателя правительства РФ Сергей Евгеньевич Нарышкин, Полномочный представитель Президента РФ в ЮФО Дмитрий Николаевич Козак, ректор КБГУ Барасби Сулейманович Карамурзов и заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства Борис Хасанович Мальбахов на выставке студенческих работ в КБГУ. 2007 г.

Отрадно, что вклад Бориса Хасановича в возрождение и развитие декоративно-прикладного искусства Кабардино-Балкарии неоднократно был отмечен многочисленными благодарственными письмами, дипломами и почетными грамотами, среди которых можно выделить: благодарственные письма Министра культуры Кабардино-Балкарской Республики Заура Тутова, Президента Национальной академии индустрии моды Вячеслава Зайцева, Первого проректора Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова Александра Петровича Блиева, председателя жюри регионального фестиваля молодых дизайнеров Изабеллы Рим. Борису Хасановичу были присвоены звания Заслуженного работника культуры КБР, Почетного работника высшего профессионального образования Российской Федерации, Почетного профессора Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова.

Борис Хасанович опубликовал более шестидесяти научных трудов по художественной обработке металла, резьбе по камню и дереву у адыгов, традиционным адыгским женским и мужским костюмам, золотошвейному искусству, плетению из рогоза, современному состоянию и проблемам развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства, народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии в ведущих российских и зарубежных изданиях. Он издал шесть иллюстрированных монографий, среди которых пять книг по декоративно-прикладному искусству: «Кабардинское народное декоративное искусство», 1984; «Художественные особенности декоративно-прикладного искусства адыгов», 2001; «Изобразительное и народное искусство в общеобразовательных школах и вузах КБР», 2003; «Резьба по камню у адыгов», 2007; «Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство», 2012, и одна книга, в которой Борис Хасанович собрал цитаты по истории черкесов (адыгов), — «Черкесы (адыги) в мировой литературе,» 2013.

Есть еще одна монография, которую Борис Хасанович не успел издать. За три дня до своей кончины он позвонил мне и попросил стать рецензентом в этой книге: «Фатима, раньше я рецензировал твои издания, а теперь хочу, чтобы ты прочитала мое новое творение и написала рецензию», — мягко добавив в конце беседы: «Я горжусь тобой, ты оправдала мои ожидания» [8]. Если бы я только знала, что говорю с ним в последний раз и больше не услышу его голос… 30 ноября 2022 года моего научного руководителя и родного по духу человека не стало. Он ушел на 82-м году жизни, оставив после себя богатое наследие.

Сегодня труды Бориса Хасановича являются настольными книгами искусствоведов, художников, мастеров, педагогов и студентов. О нем часто вспоминают коллеги, ученики, друзья. В каждом он оставил частичку себя и только теплые воспоминания.

Борис Хасанович Мальбахов — человек, который отдал свою жизнь искусству! Светлая память…

Примечания:

1. Борис Хасанович Мальбахов (16.07.1940–30.11.2022) — кабардинец, родился в селении Куба КБАССР. Доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников России, Заслуженный работник культуры КБР, Почетный работник высшего образования РФ. С 1970 г. работал в КБГУ ассистентом, старшим преподавателем, доцентом, профессором, заведующим кафедрой декоративно-прикладного искусства (2000–2012 гг.).

2. «Моя любимая Строгановка» — так Борис Хасанович называл Московскую государственную художественно-промышленную академию им. С.Г. Строганова.

3. Тибетская книга мертвых / [составитель Р. Турман; перевод с английского О. Альбедиля]. — Москва: Постум, 2015. — 304 с. — URL: https://books.google.ru (дата обращения: 12.11.2025).

4. Во время учебы Борис Хасанович часто рассказывал студентам, какой жизненный путь он прошел. Цитируется одно из его воспоминаний.

5. В российской общественно-политической газете «Советская молодежь» (выпуск № 28 (7620) от 16.07.2014 г.) опубликована статья Марины Кардановой о жизни и творчестве Бориса Хасановича, подготовленная ко дню его рождения. — URL: https://docs.yandex.ru (дата обращения: 12.11.2025).

6. Из воспоминаний ученика Бориса Хасановича, Народного мастера России, ювелира-оружейника Ратмира Браева — записано автором 10.11.2025 г.

7. Фотоснимки с официального сайта Бориса Хасановича Мальбахова. — URL: https://mbh.kbsu.ru (дата обращения: 13.11.2025).

8. Цитаты из телефонного разговора автора с Борисом Хасановичем от 28.11.2022 г.

Е.А. ВОСТРИКОВА

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела восточного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: dolihotella@hotmail.com

E.A. VOSTRIKOVA

Ph.D. (History of Art), Senior Research Fellow of Oriental Art Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts
e-mail: dolihotella@hotmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_255_267

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ЛИ СОКХО: ХУДОЖНИК РАЗДЕЛЕННОЙ СТРАНЫ

THE CREATIVE BIOGRAPHY OF YI SŎKHO: AN ARTIST OF A DIVIDED COUNTRY

В статье представлен опыт реконструкции творческой биографии Ли Сокхо, выдающегося корейского художника и каллиграфа XX в., одного из основателей направления живописи чосонхва в КНДР. Исследование состоит из двух частей: биографической и искусствоведческой, характеризующей стиль мастера, которая выйдет в следующем номере журнала.

Затронуты темы образования Ли Сокхо и творческой среды, где формировался его художественный метод, определены основные аспекты индивидуальной живописной манеры, дана характеристика выставочной деятельности в колониальный период. Показано, что левые политические предпочтения Ли Сокхо проявили себя к середине 1940-х гг., это нашло прямое отражение в детерминации дальнейшего жизненного пути мастера после освобождение Кореи и разделения ее на два государства. Особо обозначен момент перехода художника на сторону КНДР, изучена его профессиональная деятельность в Северной Корее.

Перечислены ключевые произведения живописца разных периодов его творческой деятельности.

The article presents the experience of reconstructing the creative biography of Yi Sŏkho (1904–1971), an outstanding Korean artist and calligrapher of the 20th century, and one of the founders of Chosŏnhwa painting in the DPRK. The study consists of two parts: a biographical section and an art-historical section analyzing Yi Sŏkho's style, which will appear in the next issue of the journal.
The article touches upon Yi Sŏkho's education and the creative environment in which his artistic method was formed. It identifies the main aspects of his individual painting style and provides a characterization of his exhibition activities during the colonial period. It is shown that Yi Sŏkho's leftist political leanings became evident by the mid-1940s, which directly influenced the course of his life after Korea's liberation and its subsequent division into two states. Particular attention is given to the moment of his alignment with the DPRK and his professional activity in North Korea is examined.
The key works of the artist from different periods of his creative activity are listed.

Ключевые слова: Ли Сокхо, разделение Кореи, КНДР, чосонхва, «цветы и птицы», пейзаж.
Keywords: Yi Sŏkho, Division of Korea, DPRK, Chosŏnhwa, «Flowers and Birds», Landscape.

Живопись КНДР до сих пор остается малоизученной областью российской, западноевропейской и южнокорейской науки. Сведения о северокорейском изобразительном искусстве фрагментарны, либо дают самое общее представление о предмете, до сих пор не созданы специальные работы, целостно описывающие творчество тех или иных мастеров КНДР и место их наследия в истории корейской и мировой культуры.

Известно, что искусствоведы Северной Кореи ведут работу по изучению современной национальной живописи, но из-за закрытости страны иностранным ученым трудно ознакомиться с результатами их трудов. В этой связи большие перспективы для последующих исследований открывает собранный журналистом Ли Джэхёном «Справочник деятелей искусства Кореи» [4], изданный в КНДР в 1999 г.

Отечественные историки искусства пока не заинтересовались темой творчества Ли Сокхо (리석호, псевдоним Ильгван (일관), 1904–1971), которого в Северной Корее считают одним из основателей направления живописи чосонхва (조선화) (1). Настоящая статья является первым опытом воссоздания биографии мастера. Основной материальной базой исследования стали более 200 работ художника, представленные в «Альбоме живописи Ли Сокхо, мастера чосонхва» [7], который включает произведения периода его творческого расцвета — конца 1950–1960-х гг. Недоступной, за редким исключением, оказалась живопись, созданная до середины 1950-х гг.

Установлено, что Ли Сокхо родился 10 февраля 1904 г. в деревне Кахённи недалеко от города Ансон в провинции Кёнгидо, сегодня это северо-западная часть Республики Корея. Он был вторым из трех сыновей в зажиточной крестьянской семье. Отец, следуя традициям, отправил мальчика учиться не в общеобразовательную, а в местную конфуцианскую школу, где Ли Сокхо до двадцати лет штудировал китайскую классическую литературу и конфуцианский канон.

Ли Сокхо не получил систематического образования, однако с раннего детства проявлял интерес к каллиграфии и живописи. Ли Джэхён сообщает интересную подробность: старейшины деревни, видя, что юноша любит рисовать, подбадривали его, говоря, что он станет великим художником [4, с. 247]. В 1925 г. Ли Сокхо принял решение переехать в Сеул и посвятить себя искусству. В столице он начал обучаться у опытных мастеров в Союзе каллиграфов и живописцев (서화협회) (2). Это творческое объединение, просуществовавшее с 1918 до 1936 г., играло важную роль в культурной жизни Кореи периода японского колониального господства.

С 1928 г. Ли Сокхо параллельно занимался в частной мастерской «Накчхонхон» (낙청헌), принадлежавшей Ким Ынхо (김은호, 1892–1979), корейскому живописцу, работавшему в традиционной технике чхэсэкхва (채색화, кит. 彩色畫 цайсэхуа, полихромная контурная живопись). Ли Сокхо был уже довольно известным каллиграфом, когда Ким Ынхо пригласил его в свои ученики, и стал впоследствии одним из лучших воспитанников именитого мастера. Молодой художник специально снимал однокомнатную квартиру в районе Ангук-тон, где жил с женой и детьми, недалеко от мастерской Ким Ынхо, чтобы иметь возможность регулярно учиться и совершенствоваться в живописи (3).

В годы ученичества Ли Сокхо познакомился с работами великих корейских живописцев. Более всего он был вдохновлен творчеством Ли Ама (이암, 1499–1566?), Чон Сона (정선, 1676–1759) и Чан Сынопа (장승업, 1843–1897), что побудило его писать в основном в русле традиционных жанров «цветы и птицы» и пейзажа.

Такое приобщение к миру изобразительного искусства определило стержневой вектор биографии мастера, его жизненную стратегию и эстетико-философские взгляды. Освоение каллиграфии и принципов живописи интеллектуалов мунинхва (문인화, кит. 文人畵 вэньжэньхуа) сформировало у Ли Сокхо высокопрофессиональную технику работы кистью, выступив основой его стилевой платформы и заложив прочный фундамент индивидуальной манеры. На раннем этапе творчества художник писал много монохромных произведений сумукхва (수묵화, кит. 水墨畵 шуймохуа, живопись тушью и водой), однако посещая мастерскую Ким Ынхо, он также учился работать цветом.

С 1928 г. Ли Сокхо дебютировал на крупных престижных выставках (4). Его работы неоднократно проходили отбор для участия в Выставке Союза каллиграфов и живописцев (서화협회 전람회), Региональной выставке (시도 전람회), с 1934 г. — Выставке художников Чосона (조선미술가 전람회, или Сонджон (선전)). Ли Сокхо был признан перспективным художником, отдельные картины отмечались наградами [6], однако их автор еще не достиг широкой известности и славы. Причиной стало заметное ослабление интереса в обществе к традиционному направлению изобразительного искусства, то есть произведения, созданные в русле классической живописи интеллектуалов, не соответствовали тогда основным тенденциям времени.

В 1936 г. для привлечения бóльшего внимания к своему творчеству Ли Сокхо вместе с работавшими в тех или иных техниках традиционной живописи мастерами Ким Гичханом (김기창, 1913–2001), Чан Усоном (장우성, 1912–2005), Чо Джунхёном (조중현, 1917–1982) и Ли Ютхэ (이유태, 1916–1999) создали «Хусохве» (후소회) — объединение учеников Ким Ынхо. До 1943 г. включительно объединение «Хусохве» организовало и провело шесть выставок [8].

По данным северокорейских источников, в условиях социальных потрясений, вызванных вступлением Японии во Вторую мировую войну, Ли Сокхо в 1940 г. был вынужден оставить кисть и до освобождения Кореи в 1945 г. жил в деревне Сокчонни уезда Ансон (северо-западная

часть современной РК), занимаясь сельским хозяйством [4, с. 248]. После освобождения и фактического разделения Кореи, когда мастеру было уже за сорок, он начал проявлять интерес к левому движению. Ли Сокхо участвовал в деятельности Народного комитета уезда Ансон провинции Кёнгидо (경기도안성군 인민위원회) и занимал должность в Отделе пропаганды секретариата Союза художников Южной Кореи (남조선미술가동맹 서기국 선전부) [7, с. 4].

В 1948 г. Ли Сокхо вместе с Ким Гичханом, Чо Джунхёном, Чон Джонъё (정종여, 1914–1984), Ли Пхальчханом (이팔찬, 1919–1962), Пак Рэхён (박래현, 1920–1976) и Ли Гонёном (리건영, 1922–?) в галерее «Тонхва хваран» (동화화랑) организовал знаковую «Выставку семи мастеров традиционной живописи» (동양화 7인전), которая получила положительные отзывы. Также художники, объединив усилия, основали Сеульский институт традиционной живописи (서울동양화연구소). В 1949 г. Ли Сокхо провел совместную выставку с известным художником Ли Ынно (리응로, 1904–1988) (5).

Необходимо отметить, что в этот период Корея оказалась в условиях идеологического противостояния националистического и социалистического лагерей. Естественно, что раскол затронул и сферу искусства. В этом сложно протекавшем историческом процессе для многих представителей корейской интеллигенции остро встала проблема самоидентификации и выбора дальнейшего жизненного и творческого пути (6).

Южнокорейский исследователь Хван Джонсу утверждает, что решение Ли Сокхо о переходе на сторону Севера стало для его знакомых неожиданностью. В качестве доказательства он приводит фрагменты мемуаров Чан Усона, друга и младшего коллеги Ли Сокхо, которые содержат трогательные моменты, позволяющие представить его в этот непростой поворотный период жизни. По словам Чан Усона, после освобождения Кореи Ли Сокхо не раскрывал своих убеждений и сохранял нейтралитет. В какой-то момент он исчез из поля зрения друзей и знакомых, и никто из них не знал, где находится художник (7).

По некоторым источникам, Ли Сокхо в конце 1949 г. отправился в деревню Сокталли уезда Пандаль провинции Кёнгидо (северо-западная часть современной РК), где провел около года. Он вспоминал этот период как время глубокого отчаяния. Когда началась Корейская война (1950–1953) и северокорейские войска заняли Сеул, Ли Сокхо участвовал в работе Комиссии по учету и сохранению культурного наследия (유물조사접수사업). В сентябре 1950 г. он принял решение перебраться в КНДР [3].

Окончательное разделение страны стало ключевым моментом, который предопределил эволюцию культуры КНДР и РК: имея общие корни, искусство этих государств приобрело совершенно разные формы. Так, мастера, в колониальный период пользовавшиеся значительным авторитетом, зачастую не смогли сохранить свои позиции, в то время как другие лучше адаптировались к сложившимся условиям. В КНДР оценка искусства в местной артистической среде принципиально изменилась. Ли Кхвэдэ, до раскола обладавший большим влиянием в художественных кругах, со временем был оттеснен на второй план. В то же время мастера Чон Хёнун, Ли Сокхо и Чон Джонъё после перехода на Север начали играть заметную роль в мире живописи.



Рис. 1. Ли Сокхо с супругой в мастерской. Источник: 조선회화가 리석호의 화첩 [Альбом живописи Ли Сокхо, мастера чосонхва (перевод автора)]. 평양: 예술교육출판사, 1992. С. 6

Естественно, что художники КНДР приспосабливались к политической системе: они меняли свою индивидуальную манеру и темы, в соответствии с идеологическими требованиями новой власти. В Северной Корее живопись больше не могла выражать только личные чувства мастера, она стала действенным инструментом пропаганды, служащим идеям коллективизма, прославлению социалистической жизни, возвеличиванию и укреплению политической власти партии. Так, Ким Ёнджун и Чон Джонъё, раньше создававшие лирические пейзажи, или Ким Джугён (김주경, 1902–1981) и Киль Джинсоп (길진섭, 1907–1975), тяготевшие к импрессионизму, в художественной практике перешли к социалистическому реализму. В этих условиях творческая судьба Ли Сокхо оказалась удивительным исключением. Мастер продолжал работать, практически не отклоняясь от своих художественных принципов, и только в некоторой степени скорректировал живописные подходы, как будет показано во второй части исследования. Можно смело утверждать, что в КНДР Ли

Сокхо начал новый этап своего творческого пути, оставшись верным корейской традиционной пластической парадигме (рис. 1).

Сделав свой выбор, Ли Сокхо обучался на Курсах подготовки преподавателей (단기교원 양성소) и в Партийной школе (당학교), стал членом Трудовой партии Кореи (조선로동당원), с 1951 по 1958 г. — действующим художником Союза художников КНДР (조선미술가동맹 현역미술가), в это же время он вошел в Центральный комитет и Президиум Союза художников (조선미술가동맹 중앙위원회 위원, 상무위원), с 1959 по 1963 г. в Центральном комитете Союза художников возглавлял Отдел корейской живописи чосонхва (조선미술가동맹 중앙위원회 조선화분과위원장), преподавал в Пхеньянском институте изобразительных искусств на кафедре этой живописи (평양미술대학 조선화 강좌) [4, с. 249].

Занимая различные должности, Ли Сокхо никогда не прекращал рисовать, он работал преимущественно в Пхеньяне и Саривоне (административный центр провинции Хванхэ-Пукто). К середине — второй половине 1950-х гг. творческая индивидуальность Ли Сокхо проявилась особенно ярко и зрело. Он продолжал писать в жанре «цветы и птицы», создавал пейзажи родной страны, также появились немногочисленные произведения, стремящиеся к бытовому жанру (8).

Известно, что в 1953 г. на IV конкурсе литературы и искусства в честь пятой годовщины создания Корейской народной армии (제4회 조선인민군창건 5주년 기념문학예술상) в категории живописи чосонхва одна из работ Ли Сокхо была удостоена 3-го места. В 1957 г. мастер был награжден Почетной грамотой Ким Ир Сена (김일성동지의 표창장), в марте этого же года в Пхеньяне состоялась его персональная выставка. Показательна высокая оценка, оставленная на это событие художником Ким Ёнджуном: «В мире есть картины, которые легко понять с первого взгляда. Это хорошие работы, их называют нынпхум (능품, кит. 能品 нэнпинь) — “талантливые произведения”. Выше стоят мёпхум (묘품, кит. 妙品 мяопинь) — “изысканные произведения”, еще выше — синпхум (신품, кит. 神品 шэньпинь) — “божественные произведения”. Существуют картины, которые трудно принять сразу, но чем дольше на них смотришь, тем больше они тебе открываются. Произведения Ильгвана Ли Сокхо с первого взгляда понять сложно, но, когда погружаешься в них, чувствуешь, что они, несомненно, принадлежат к типу картин, вызывающих самые теплые чувства» (перевод автора) [цит. по: 5, с. 191]. Ким Ёнджун отмечал, что Ли Сокхо, используя всего лишь тушь, передает глубину воды на десятки метров, его техника позволяет ощутить синеву неба и желтизну земли.

В 1958 г. картина «Пик Чхонбон» получила первую премию на Государственной художественной выставке в честь 10-летия основания Республики (공화국창건 10돐기념 국가미술전람회), работы «Подсолнухи» и «Гора Пэктусан» также завоевали призовые места на выставках.

Уже к 1960-м гг. Ли Сокхо стал считаться одним из основателей и ведущих мастеров северокорейской живописи традиционного направления. Накопив немалый визуальный, теоретический и практический опыт, он оказал большое влияние на формирование национального художественного стиля КНДР. Ли Сокхо использовал подходы классической дальневосточной живописи, но понимал свою творческую задачу в расширении ее выразительных возможностей. В дневниках он писал: «Искусство должно служить народу — без этого оно теряет ценность. Если художник не создает произведения, отвечающие чувствам и вкусам народа, он не выполняет свой долг. Сегодня пейзажи и картины жанра “цветы и птицы” не могут являться просто предметом созерцания или украшения, как это было в прошлом. Они должны играть важную роль в социалистическом и патриотическом воспитании. Именно поэтому я полон решимости глубже и шире развивать свое творчество» (перевод автора) [цит. по: 4, с. 251].

Следуя идейным установкам партии, Ли Сокхо старался преодолевать стремление корейской живописи к монохромности, что, по мнению руководства, более соответствовало настроениям народа КНДР. Таким образом происходил процесс приспособления традиции тушевой живописи к восприятию нового северокорейского зрителя. Смело экспериментируя с цветом, Ли Сокхо старался сочетать классические методы с современной реалистической трактовкой образов.

В конце 1950–1960-х гг. Ли Сокхо ездил с творческими командировками в Китай, Вьетнам и СССР. Информация об этих перемещениях художника фрагментарна, однако известно, что, посетив Вьетнам в 1957 г., он написал там более 20 картин. Также имеются сведения, что в польской газете «Трибуна народа» (польск. «Trybuna Ludu») в статье от 22 октября 1957 г., посвященной выставке корейского искусства в Москве, отмечаются работы Ли Сокхо «Азалия» (진달래, ?) и «Пион» (모란, ?). 17 марта 1959 г. газета «Советская культура» опубликовала хвалебную рецензию на упомянутую выше картину «Подсолнухи». В 1960 г. на IV международной художественной выставке в Индии (4차국제 미술전람회) было представлено произведение мастера «Сосна, бамбук и слива» (송죽매, 1960) [4, с. 250].

Ли Сокхо много путешествовал по живописным ландшафтам своей страны. Северокорейские исследователи утверждают, что даже за двадцать дней до смерти от неизлечимой болезни 17 ноября 1971 г. он продолжал работать, посещая памятные места революционной борьбы, где черпал вдохновение для новых произведений (9).

В 1970-е гг. имя Ли Сокхо на время исчезло с художественной сцены КНДР. Однако в 1980-х гг., когда Ким Чен Ир начал активно пропагандировать традиционное направление чосонхва как лидера в изобразительной сфере и автохтонную живопись в рамках идеологии чучхе (주체, «Человек — хозяин себя и всего окружающего мира»), на которую должна опираться современная национальная традиция, творчество мастера пережило новый виток популярности.

В 1986 г. работы Ли Сокхо были представлены на Выставке корейского искусства в СССР. В ноябре 1988 г. в Пхеньянском международном культурном центре (평양국제문화회관) прошла Совместная выставка художника Ли Сокхо и керамиста У Чхисона (우치선, 1919–?) (리석호, 우치선의 첫2인미술전람회), а уже в декабре 1989 г. по распоряжению Ким Чен Ира с большим размахом была организована Персональная выставка Ли Сокхо (리석호 개인미술전람회) [7, с. 7]. В сравнении с выставкой 1957 г., она была значительно масштабнее и охватила практически все выдающиеся работы мастера.

Отметим, что еще при жизни Ли Сокхо более пятидесяти его картин вошли в коллекцию Художественной галереи Пхеньяна (조선미술박물관), а в конце 1980-х гг. Квон Инсэн (권인생, ?–?), супруга живописца, передала в галерею более тысячи его произведений, ставших значительным вкладом в сокровищницу северокорейского искусства.

В 1992 г. по личному указанию Ким Чен Ира был собран и опубликован «Альбом живописи Ли Сокхо, мастера чосонхва», что подтверждает высокий статус художника в КНДР. Символично, что в литературном сочинении Ли Сокхо «Необходимо идти в народ» (인민들속으로 보내야 한다) он писал: «Я с гордостью воплощаю в своих картинах дух и силу Родины, пронизывающие каждую травинку, дерево и цветок, и бесконечно счастлив, что родился в Корее. Я стремлюсь нарисовать все без исключения растения нашей страны — от азалий до множества других, сияющих разными оттенками. Хочу создать “Альбом ста цветов Кореи” (조선백화첩)» (перевод автора) [цит. по: 4, с. 249]. Так осуществилась мечта художника.

Сегодня работы Ли Сокхо хранятся также в галереях и частных собраниях Республики Корея. Показательно, что в период потепления от-

ношений между КНДР и РК и активизации межкорейских обменов в 1990–2000-х гг. именно произведения Ли Сокхо неоднократно экспонировали на Юге. Впервые его картины были представлены в 1995 г. на специальной выставке в рамках Биеннале в Кванджу (광주비엔날레). Во время Межкорейского саммита, состоявшегося в Пхеньяне в июне 2000 г., в Сеуле прошла персональная выставка Ли Сокхо — первая в РК, на которой экспонировались произведения художника вольпукча (월북자) (10). В честь шестой годовщины Межкорейского саммита в рамках продолжавшегося тогда культурного обмена в 2006 г. в Художественном центре Хоам (호암아트홀) был открыт выставочный зал северокорейского искусства «Галерея Север» (갤러리북(北)), специализированное пространство, созданное для того, чтобы знакомить южнокорейского зрителя с искусством КНДР и содействовать восстановлению культурного единства нации. В январе 2007 г. там прошла выставка «Ильгван Ли Сокхо» (일관 리석호), на которой было представлено 31 произведение, созданное в 1950–1960-х гг., в период творческого расцвета мастера.

Итак, профессиональная деятельность Ли Сокхо охватила колониальный период, освобождение Кореи и ее разделение, формирование социалистического искусства в КНДР. Его судьба является одним из примеров сложнейшего выбора, вставшего перед многими корейцами в середине XX в. Переход на Север обусловил новый этап творчества мастера, связанный с адаптацией классической дальневосточной живописи к идеологическим задачам КНДР. При этом Ли Сокхо сумел сохранить верность традиционной пластической парадигме и сыграл значительную роль в институционализации и развитии чосонхва в Северной Корее.

Примечания:

1. Термином чосонхва (дословно «корейская живопись») в КНДР определяется направление живописи, развивающее национальную корейскую традицию, которая в широком понимании является продолжением общей дальневосточной классической традиции Китая, Кореи и Японии, обозначающейся термином тонъянхва (동양화, дословно — «восточная живопись»), способствующей формированию единого художественного пространства всего региона, не зависящего от государственных границ.

Известно, что Корейский полуостров был рано вовлечен в орбиту китайской цивилизации, это привело к усвоению внешних эстетических нормативов, встроенных в корейский культурный код. Корейцы не разрабатывали своих

теорий живописи, при этом китайское изобразительное искусство не воспринималось ими как чужое. Вслед за китайцами мастера Кореи веками использовали те же материалы, форматы, тот же художественно-образный язык, техники приемов письма, родственных каллиграфии, китайские трактаты, пособия, альбомы по живописи, оперировали китайскими понятиями и терминами, сформировавшими канон и являвшимися базой для собственных творческих решений. Корейские художники перерабатывали и по-своему гармонизировали опыт китайских мастеров, развивая локальную художественную традицию, обретающую иное национальное звучание и выразительность.

Общие корни, преемственность, непрерывность развития характеризуют изобразительное искусство Дальнего Востока. В этой связи постоянным остается вопрос соотношения древнего (классики) и нового (современного), обновления традиции и ее интерпретации. Учитывая вышеизложенное, художественная терминология в статье дублируется на корейском языке и иероглифами, так как китайское чтение, вероятно, лучше знакомо читателю.

2. Союз каллиграфов и живописцев Чосона был организован выдающимися корейскими художниками и интеллектуалами Чо Сокчином (조석진, 1853–1920), Ан Джунсиком (안중식, 1861–1919), О Сечханом (오세창, 1864–1953), Ким Гюджином (김규진, 1868–1933), Чон Дэю (정대유, 1852–1927), Хён Чхэ (현채, 1856–1925), Кан Джинхи (강진희, 1851–1919), Ким Ынвоном (김응원, 1855–1921), Чон Хаксу (정학수, 1884–?), Кан Пхильджу (강필주, ?–?), Ким Донхи (김돈희, 1871–1936), Ли Доёном (리도영, 1884–1933), Ко Хидоном (고희동, 1886–1965). Члены Союза вели деятельность, направленную на сохранение и развитие национальных традиций в области живописи, занимались подготовкой молодых мастеров, ежегодно организовывали выставки. Однако продуманной программы обучения у Союза не было, в основном, мастера преподавали каллиграфию и живопись в индивидуальном порядке, уделяя внимание практическим навыкам.

3. Как пишет исследователь Хван Джонсу, по характеру Ли Сокхо был немногословным, спокойным и неагрессивным, производил впечатление прямодушного, упорного, основательного человека, похожего на медведя. При этом он обладал крепким телосложением и третьим даном по дзюдо [8].

4. Среди ключевых произведений раннего периода творчества Ли Сокхо называют следующие картины: «Бушующие волны» (노호, 1928), «Бессмертные» (신선, 1931), «Куры среди льна» (엽정, 1931), «Молодая листва» (신록, 1932), «Голубые цветы» (청화, 1933), «Дорога» (장정, 1935), «Зимний пейзаж» (동, 1936), «Мать и дитя» (모자양). Однако познакомиться с этими работами нам пока не удалось, как и точно перевести названия, не зная иероглифического написания.

5. К знаковым работам 1940-х гг. относят ширму «Горы Кымгансан» (금강산병풍, 1947), картины «Восход» (해뜨기, 1947), «Прилив» (조음, 1948), «Бессонная ночь» (지새는 밤, 1949).

6. Бывшие друзья и коллеги, художники Ким Хванги (김환기, 1913–1974) и Ли Джунсоп (리중섭, 1916–1956), практиковавшие западную масляную живопись, предпочли РК, а Ким Ёнджун (김용준, 1904–1967), Ли Кхвэдэ (리쾌대, 1913–1965), Чхве Джэдок (최재덕, 1916–?), Чон Хёнун (정현웅, 1910–1976), следуя своим идеологическим убеждениям, отправились в КНДР. Занимавшиеся традиционной живописью художники Чан Усон и Пэ Рём (배렴, 1911–1968) остались на Юге, а Ли Соккхо и Чон Джонъё ушли на Север [8].

7. Примерно за два месяца до начала Корейской войны, ранним утром, Ли Соккхо неожиданно появился в доме Чан Усона. На лоб была надвинута соломенная шляпа, лицо — небритое и осунувшееся, в руках — небольшая дорожная сумка. Ли Соккхо производил впечатление человека, переживающего трудные времена. Не говоря ни слова, он вошел в дом и сразу попросил воды, чтобы умыться. Чан Усон спросил, где он был и что делал, но Ли Соккхо, заметно нервничая, уклонился от ответа. Вместо этого он достал маленький альбом и попросил друга нарисовать в нем что-нибудь. Чан Усон предложил оставить альбом, чтобы он сделал рисунок позже, но Ли Соккхо настаивал, что у него нет времени, и ему нужно получить рисунок немедленно. Тогда Чан Усон выполнил пожелание друга. Получив обратно альбом, Ли Соккхо поспешно попрощался и ушел. Чан Усон вспоминал, что Ли Соккхо, вероятно, уже принял решение о переходе в КНДР и знал, что они могут больше никогда не увидеться. Он хотел взять с собой на память работы друзей, прежде чем навсегда покинуть их [8].

8. К значимым работам 1950-х гг. северокорейские искусствоведы относят картины «Отважные артиллеристы» (영용한 고사포병대, 1951), «Партизаны Чирисана» (지리산빨찌산, 1951), «Крестьяне встречают китайских народных добровольцев» (중국인민지원군을 맞는 농민, 1952), «Перевозка натурального налога» (현물세운반, 1952), «Хлопок» (목화, 1955), «Двор» (뜰, 1955), «Хризантемы» (국화, 1956), «Азалия» (진달래, 1957), «Подсолнухи» (해바라기, 1957), «Магнолия» (목련, 1957), «Горы» (산, 1958), «Пик Чхонбон» (청봉, 1958), «Водный поток Каримчхон» (가림천, 1958), «Осень» (가을, 1959), «Гора Пэктусан» (백두산, 1959).

9. В 1960-е гг. были созданы известные работы «Теленок» (송아지, 1960), «Персики» (복숭아, 1960), «Цветение сливы в лунную ночь» (달밤의 매화, 1960), «Изобилие» (풍요, 1961), «Белые нарциссы» (백납병, 1961), «Отражение атаки военного корабля Унъё [Уньян]» (운양호격, 1961), «Славный сегодняшний день» (영광의 오늘, 1961, совместная работа с другими художниками), «Сто растений» (백납병, 1961), «Виноград» (포도, 1963), «Розы» (장미, 1965), «Хризантемы» (국화, 1965), «Красная слива» (홍매, 1965), «Ирис» (창포, 1965), «Гора Пэктусан, вид с озера Самджиён» (삼지연에서 본 백두산, 1965), «Сосна» (소나무, 1966), «Озеро Самджиён» (삼지연, 1968), «Переправа Мэкчон» (맥전나루, 1968), «Деревня Понхвари» (봉화리, 1968).

10. Термин вольпукча (дословно «перешедший на Север») в РК применяется к деятелям культуры и искусства, которые после разделения страны и Корейской войны приняли решение перейти в КНДР.

Список литературы:

1. *Вострикова Е.А.* Государственная политика КНДР в области живописи: воспитание патриотического сознания народных масс // Восток (Oriens). — 2024. — № 6. — С. 213–224.

2. *Munh B.G.* North Korean Art. the Enigmatic World of Chosonhwa. — Seoul: Seoul Selection, 2019. — 232 p.

3. 김한영. 분단의 벽에 갇힌 어느 예술가의 초상. 안성근대인물열전 [*Ким Ханён.* Портрет художника, пережившего разделение страны. Галерея выдающихся личностей современного Ансона (перевод автора)] // 안성신문. 24.05.2006. — URL: https://www.assm.co.kr/1379 (дата обращения: 18.10.2025).

4. 리재현. 조선력대미술가편람 [*Ли Джэхён.* Справочник деятелей искусства Кореи (перевод автора)]. 평양: 문학예술종합출판사, 1999. 823 쪽.

5. 박계리. 傳統觀의 변화와 북한의 朝鮮畵 정책 [*Пак Кери.* Изменения в восприятии традиции и политика Северной Кореи в области живописи чосонхва (перевод автора)] // 문화정책논총. 서울: 한국문화정책개발원. 2001. 제13집. 183–210 쪽.

6. 박광선. 북한화가 열전. 조선화 거장 리석호 [*Пак Квансон.* Серия, посвященная северокорейским художникам. Великий мастер живописи чосонхва Ли Соккхо (перевод автора)] // 프라임경제. 27.12.2007. — URL: https://www.newsprime.co.kr/ezview/article_main.html?no=43081 (дата обращения: 21.10.2025).

7. 조선회화가 리석호의 화첩 [Альбом живописи Ли Соккхо, мастера чосонхва (перевод автора)]. 평양: 예술교육출판사, 1992. 116 쪽.

8. 황정수. 북한이 떠받든 월북 화가, 그 특별한 이유. 남과 북에서 모두 일가를 이룬 서화가 일관 이석 [*Хван Джонсу.* Почему в Северной Корее превозносят художника-перебежчика? Ильгван Ли Соккхо – художник и каллиграф, признанный на Юге и на Севере (перевод автора)] // OhmyNews. 19.07.2004. — URL: https://www.ohmynews.com/NWS_Web/Series/series_premium_pg.aspx?CNTN_CD=A0002551016 (дата обращения: 01.09.2025).

А.А. ПИНЧУК

Художник-реставратор, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И.Э. Грабаря, аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: agap041200@gmail.com

A.A. PINCHUK

Art-restorer at the Grabar Art Conservation Centre, postgraduate student in Art History of the Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov
e-mail: agap041200@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_268_278

ДУХ АМЕРИКАНСКОГО СПАРРИНГА НАЧАЛА XX ВЕКА В ЖИВОПИСНЫХ ПОЛОТНАХ ДЖОРДЖА БЕЛЛОУЗА

THE SPIRIT OF AMERICAN SPARRING IN THE EARLY XX CENTURY IN THE PAINTINGS OF GEORGE BELLOWS

В статье раскрыты некоторые грани творчества американского художника конца XIX – начала XX века. Джорджа Беллоуза. Его выдающимся достижением являются полотна, посвященные спортивным боксерским поединкам, в которых автор сумел передать особую силу характера и волю к жизни Америки начала XX века. Его поздние работы связаны с концепциями динамической симметрии Джея Хэмбиджа и не несут столь острой эмоциональной выразительности, будучи отчасти подчиненными геометрическим композиционным законам. В конце статьи делается вывод о месте формальных концепций в живописи, а также о значении Беллоуза для художественной традиции Америки.

This article explores some aspects of the work of George Bellows, an American artist of the late XIX and early XX centuries. His most notable achievements are paintings of boxing matches, in which he managed to convey the unique strength of character and will to live of early XX century America. His later works are associated with Jay Hambidge's concepts of dynamic symmetry and lack such a sharp emotional expressiveness, being partly governed by geometric compositional principles. The article concludes with a conclusion on the place of formal concepts in painting and Bellows's significance for the American artistic tradition.

Ключевые слова: Джордж Беллоуз, живопись, спорт, бокс, динамика, реализм, Джей Хэмбидж, динамическая симметрия, художественная композиция.
Keywords: George Wesley Bellows, painting, sports, boxing, dynamics, realism, Jay Hambidge, dynamic symmetry, artistic composition.

Ряд выдающихся произведений американского художника начала XX века Джорджа Беллоуза (George Wesley Bellows) (1882–1925) (рис. 1) отражает динамику и страсть боксерских поединков, подлинную увлеченность боксом зрителей, культуру становления и социального признания этого вида спорта. Его шесть живописных полотен, посвященных боксу, являются знаковыми работами американской художественной культуры начала XX века, так как выразили не только особенности спортивных поединков, но представили самобытность и экспрессию борьбы за выживание низов американского общества молодой Америки. Сценам бокса посвящены многие графические работы Беллоуза, выполненные для журналов, фотографии и литографии. Сцены бокса — основные спортивные образы в творчестве Беллоуза, хотя встречаются и другие спортивные сюжеты, включая футбол, бейсбол, теннис, поло и гольф.



Рис. 1. Джордж Уэсли Беллоуз. Фотография Питера А. Джули и сына

Интерес Беллоуза к темам спортивной жизни неудивителен, так как со спортом художник был связан с юности. Родившись в конце XIX века в Коламбусе, штат Огайо, Беллоуз рос в атмосфере спортивных традиций Среднего Запада: в школе он играл в бейсбол и баскетбол, а в старших классах, достигнув роста в 190 см, Беллоуз стал звездой баскетбола и получил прозвище «Феномен штата Огайо». Он продолжил заниматься спортом в Университете штата и на последнем курсе был приглашен в команду про-

фессионального бейсбольного клуба «Цинциннати Редс» (Cincinnati Reds), однако, отклонив предложение, выбрал путь художника.

Раскрыл свое художественное дарование Беллоуз, переехав в Нью-Йорк в 1904 году и поступив в Нью-Йоркскую школу искусств. Там ему посчастливилось попасть в мастерскую к выдающемуся художнику и учителю живописи Роберту Анри (Robert Henri) (1865–1929). Анри вдохновил целое поколение американских художников на представление в живописных произведениях реалий повседневности, на раскрытие сущности социальной жизни Америки начала века. Ученики Анри писали уличные сюжеты перенаселенного Нью-Йорка, сцены с бедняками и солдатами, простыми горожанами, также изображали спортивные состязания. «Художники спускались на “дно” Нью-Йорка. Им претили американский академизм и импрессионизм за их уход от реальности, поэтому они писали тех, кого видели, гуляя по бедным городским кварталам: уличных мальчишек, проституток, алкоголиков, эмигрантов со всех концов света» (1). Некоторые из них стали известны портретами простых рабочих, иммигрантов и сирот; другие — изображениями жизни в городских парках, кафе и на набережной, в которых пытались сделать «традиционное, бытовое и даже уродливое… предметом любования» (2).



Рис. 2. Джордж Уэсли Беллоуз, Ночной клуб (Club Night) (1907), Материал. Холст, масло. Размер. 135 x 109 cm, Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия



Рис. 3. Джордж Уэсли Беллоуз, Схватка в Шарки (Stag at Sharkey’s) (1908), Материал. Холст, масло. Размер. 92 cm × 122.6 cm, Художественный музей Кливленда, штат Огайо

Работы раннего Беллоуза также посвящены социально уязвимому сообществу подпольного бокса. Этот вид спорта в эпоху молодости

Беллоуза пользовался как бешеной популярностью, так и шатким юридическим статусом. В то время существовала лазейка в законодательстве, разрешавшая бои между членами спортивных клубов, поэтому небольшие частные бары создавали «спортивные клубы» и устраивали полуподпольные боксёрские состязания. Рядом с одним из таких клубов «Шарки», названным в честь бывшего боксера по кличке Том «Моряк» Шарки, жил молодой художник и нередко туда заглядывал, привлеченный яркой и страстной жизнью полулегального вида спорта.



Рис. 4. Джордж Уэсли Беллоуз, Члены одного клуба (Both Members of This Club) (1909), Материал. Холст, масло. Размер. 115 × 160,5 cm, Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

Удивительно, как молодому Беллоузу удалось передать в живых и выразительных мазках динамику, страсть и почти животную энергию боксерских поединков. Его первые три картины — «Ночной клуб» (1907) (рис. 2), «Схватка в Шарки» (1908) (рис. 3) и «Члены одного клуба» (1909) (рис. 4) — представляют зрителю глубокий драматизм самого действа под название «схватка». Можно предположить, что боксеры боролись, порой, не только за славу и общественное признание, но за простые возможности выживания в огромном городе, где работяг, моряков, сильных и ловких мужчин было великое множество. Беллоуз писал не борцов, они на картинах практически безлики, но провозглашал неизбывную силу и мощь витальной жажды жизни. Он показывал молодому промышленному обществу, набиравшему обороты капитализму то, как спарринг и конкуренция выглядят на самом деле. Борьба в полотнах художника обладает почти осязаемыми качествами телесности. И это не физиология в банальном смысле, где тела представлены подобно анатомическим иллюстрациям. Художник в своих полотнах передал силу жизненно важных схваток, где проявлен характер, нажитый опыт, абсолютная концентрация, а также бесконечная воля. И это передано мастерски, без лишних деталей и отступлений, сильно, страстно и правдиво.

Особое место в ранних произведениях Беллоуза заняло изображение зрителей поединков. Он их почти всегда изображал в карикатур-

ном ключе. Посетители закрытых клубов были малочисленны, за пивными кружками, запахом смолы и сигар между ними мгновенно возникала близость и дух партизанщины. Удары, тяжелое дыхание и хрипы, доносившиеся с ринга, вызывали свист и крики толпы, требующей драматической развязки поединка. Два истекающих кровью тела на ринге, готовых на победу любой ценой, и рефери, предотвращающий явное смертоубийство. Зрителям в картинах Беллоуза уделена роль беспощадных и алчущих крови обывателей, жаждущих сильных эмоций, впечатлений и кровавых сцен. Их лица уродливы, тела бесформенны, позы случайны.

В американском обществе начала XX века «Одержимость насилием и успехом воспринимается как наивысшее выражение мощи настоящего мужчины. Таким образом бокс превращается в ритуальное действие, чьей основной целью является демонстрация себя и уничтожение противника» (3). Социальный колорит Америки проявлен в произведениях художника остро и ярко. Гражданская и этическая позиции Беллоуза также очевидны. Художник представляется как человек, бесконечно сочувствующий выживающим, порой из последних сил, борцам, чья жизнь дается им потом, кровью, нечеловеческими усилиями и тяжким физическим трудом. Под свист и крики, гогот и насмешки тех, для кого жизнь простых смертных является лишь забавой, американцы из трущоб упорно прокладывают свой путь к победе, наперекор деградации высших сословий. «Постоянная и жесткая конфронтация художника и общества наполняет искусство XX века особым нервом. … художники отстаивают проблему личной независимости, к какому бы направлению они не принадлежали. Облик американского искусства … зависит не только от степени одаренности художника, но и от прочности его гражданственных и гуманистических убеждений» (4).

Беллоуз пишет свои полотна уверенно, его мазки точные и быстрые. В работах он четко разделяет главное и второстепенное, уделяя движению и форме человеческого тела особое внимание. Схватка представлена на картинах как действие и противодействие, как соединение и противоборство. При явном конфликте двух борцов Беллоузу удалось мастерски выразить их полное слияние. В 1910 году Беллоуз писал: «Меня не волнует выражение лица боксёра-профессионала. Мускулы боксёра-профессионала — это его E pluribus unum (Из многих — единое). Выражение его лица примерно так же важно, как полировка фары локомотива. Боксёры-профессионалы и пловцы — единственные типы, чьи мышечные движения можно законно изобразить обнажёнными!» (5).

Композиционный строй ранних полотен художника представляет собой кадрирование пространства, создающее впечатление репортажной съемки, уловившей борцов в самый ответственный и напряжённый момент поединка, за секунду до того, как исход боя станет очевиден. Способность художника отразить мгновение, находящееся на самом пике эмоционального, физического, психического напряжения, формирует особую правдивость, честность, непосредственность диалога художника со зрителем. Эта пиковая напряженность момента обладает невероятной эмоциональной наполненностью, брутальной силой и неизбывной правдой жизни.

С октября 1909 года, завершив работу над полотном «Члены одного клуба», Беллоуз не обращался к теме бокса в своих живописных полотнах вплоть до 1923 года. Однако в этот период он много работал, сделал шестнадцать литографий и опубликовал как минимум семь иллюстраций, посвящённых боксу. Художник не утратил интерес к теме спорта, создав в эти годы работы, посвящённые поло, гольфу и теннису.

Особое влияние на позднее творчество Беллоуза оказало посещение осенью 2017 года лекций Джея Хэмбиджа (Jay Hambidge) (1867–1924) — американского художника, искавшего геометрические и математические законы композиционного строя в художественных произведениях. Его главный теоретический труд «Элементы геометрической симметрии» (1926) раскрывает системы пропорциональных соотношений в природе и искусстве.

Убежденный в том, что произведение не является исключительно результатом творческого инстинкта художника, Хэмбидж большую часть своей жизни посвятил поиску математических и геометрических основ искусства. Изучение наследия греческого искусства убедило Хэмбиджа в том, что секрет композиционной состоятельности произведений древних авторов заключается в сознательном использовании динамической симметрии, основанной на закономерностях роста и пропорционального развития всего живого на планете. Система диагоналей легла в основу его исследований, что позволило создать ряды пропорционально подобных фигур. Его «прямоугольники образовали стройную гармоничную систему благодаря своему свойству распадаться на взаимосвязанные ряды геометрических подобных гармонических фигур, повторяющих строение исходного гармонического целого» (6). К слову, в основу современных форматов бумаги А (А2, А3, А4 и пр.) легла геометрическая теория соотношения и подобия прямоугольников, созданная Хэмбиджем.

Беллоуза и Хэмбиджа связывали узы дружбы, Беллоуз выступил первым редактором материалов и текстов книги Хэмбиджа, вышедшей спустя два года после его смерти, по просьбе вдовы автора. Это говорит о том, что Беллоуз был не просто знаком с теорией динамической симметрии, но в значительной степени ею увлечён. Достаточно взглянуть на произведения художника, сделанные после 1918 года, чтобы обнаружить в них чёткую геометрическую организацию и выверенную структуру. Три поздних живописных полотна Беллоуза, посвященных боксу, — «Представление Джона Л. Салливана» (1923) (рис. 5), «Места у ринга» (1924) (рис. 6), «Демпси и Фирпо» (1924) (рис. 8) — имеют очевидный геометрический каркас в основе композиционного строя.



Рис. 5. Джордж Уэсли Беллоуз, Представление Джона Л. Салливана (Introducing John L. Sullivan) (1923), Материал. Бумага (картон), масло. Размер. 52.7 × 53 cm, Музей американского искусства Уитни, Манхэттен, Нью-Йорк

На картине «Места у ринга» (рис. 7) очевидным геометрическим центром является фигура боксёра, основного участника представления. Его голова является центром схода многих направляющих, по которым выстроен геометрический каркас композиции. Рука рефери за головой спортсмена как будто взмахом кисти включает целую систему однонаправленных жестов публики и участников, их поз и поворотов, подчинённых единому диагональному направлению. Встречная наклонная траектория увлекает действия, позы, взмахи других участников изображения, создавая между всеми диагональными элементами картины визуальную перекличку. Общему строю работы вторят крупные диагонали, формируемые лучом света, отсекающим темный фон от многолюдного мероприятия. Возможно, художнику потребовалось создать такое значительное по размерам, но малоинформативное пространство в верхней части картины, чтобы максимально убедительно задать ритм диагональных направляющих, организующих почти все элементы композиционного строя.

Ещё одно полотно «Демпси и Фирпо» (рис. 9) также обладает явной геометрической основой. Ритм жестов и движений боксёров, рефери, публики определяется диагональными направляющими. При кажущейся случайности движений спортсменов в поединке, художник благодаря структуре изображения показывает определённую закономерность всего происходящего. Аргентинский боксер Фирпо, наносящий сильнейший удар по противнику, имеет устойчивую позу, его ноги формируют треугольник, удачно рифмующийся со всеми диагоналями в картине. Поверженный Демпси несколько выбивается из общей геометрической структуры. Его руки и ноги не вполне вписываются в визуальный строй элементов изображения. Возможно, этот художественный прием Беллоуз применил как некое рассуждение со зрителем на темы победы порядка над хаосом, превосходства организующей силы бытия над случайными поворотами судьбы.



Рис. 6. Джордж Уэсли Беллоуз, Места у ринга (Ringside Seats) (1924), Материал. Холст, масло. Размер. 150.5 x 165.5 cm, Музей и сад скульптур Хиршхорна, Вашингтон

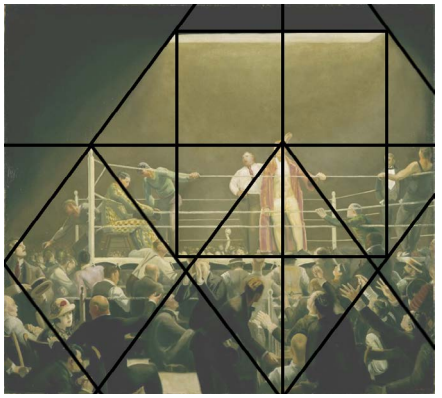


Рис. 7. Примерная геометрическая структура произведения «Места у ринга»

Сам матч между Демпси и Фирпо был в свое время назван боем века. Короткий, но жестокий он длился всего около четырех минут, но в общей сложности отправил бойцов на настил ринга 11 раз. Это яркое событие в жизни бокса освещал и сам Беллоуз, находившийся в местах для прессы. Именно эта точка в зрительном зале позволила художнику стать непосредственным очевидцем падения Демпси — момента, ставшего самым захватывающим в бою. К слову, Демпси в итоге одержал сокрушительную победу над аргентинцем.

В то время, когда Беллоуз приступил к позднему циклу работ, посвященных боксу, этот вид спорта получил свою легитимность, прочный юридический статус. Бокс вышел из темных клубов на залитые неоном му-



Рис. 8. Джордж Уэсли Беллоуз, Демпси и Фирпо (Dempsey and Firpo) (1924), Материал. Холст, масло. Размер. 129.5 x 160.6 cm, Музей американского искусства Уитни, Манхэттен, Нью-Йорк

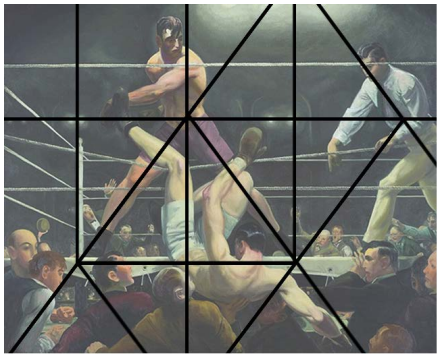


Рис. 9. Примерная геометрическая структура произведения «Демпси и Фирпо»

ниципальные арены. Среди зрителей появились даже женщины. Эти изменения оказали влияние на творчество художника. Само кадрирование пространства в картинах позднего Беллоуза сильно отличается от композиций ранних произведений. В боксе и на картинах проявилось более ощутимо, значимо и зримо пространство зрительного зала, в котором посетители мероприятия обрели лица и стали выполнять вполне приличные социальные роли. Спортивные поединки на картинах художника перестали транслировать самый жгучий момент, предшествующий исходу поединка. Эмоциональный накал, транслируемый в ранних произведениях, явно спал.

Центральным вопросом для поздних работ о боксе является причина, по которой Беллоуз использовал столь жесткую геометрическую систему в изображении спортивной сцены с ее живым и энергичным действием. Возможно, он использовал геометрическую систему в качестве основы композиционной организации, чтобы провозгласить некий вечный порядок и ритм, скрытые за видимой реальностью. Этот более метафизический подход, скорее всего, именно то, что выразил художник, когда сказал, что динамическая симметрия «входит в область позитивного знания» (7).

Порой, философские и формальные концепции, использованные художниками в творчестве, становятся некоторым обременением ума, превосходящим и подчиняющим витальную силу природного таланта. Вглядываясь в поздние произведения Беллоуза, часто возникало ощущение, что

пространство слишком сконструировано, а простые и случайные жесты изображенных им людей несколько искусные. Несмотря на то, что композиционные схемы и конструкции часто являются визуальным фундаментом многих художественных произведений, природный дар в творчестве не всегда предполагает геометрию как дисциплину, этот дар развивающую. Как правило художник, проживая свою творческую жизнь, осваивает приемы и манеры самовыражения, способные наиболее емко и качественно раскрыть его талант. Иногда художественные приемы, выбранные автором как самоцель, способны увести от той творческой энергии, которая дана художнику свыше.

Живость и живописность, харизма и творческая сила, свойственные Беллоузу в ранних работах, исчезла в поздних произведениях автора. Ранним работам свойственен энергичный живописный штрих, смелое, в чем-то недосказанное, движение кисти, запечатление непосредственного момента не только с событийной, но и энергетической, витальной стороны. Его работам присуща образность, передающая брутальную, животную суть схватки. Беллоуз как будто предлагает зрителю выйти из роли эстета и наблюдателя и стать на эмоциональном уровне участником поединка. В поздних работах это проявлено с меньшей силой.

Всего через год после завершения работы над «Демпси и Фирпо» Беллоуз неожиданно скончался в возрасте 43 лет от разрыва аппендикса. Гроб несли величайшие американские художники того времени, включая его друга и учителя Роберта Анри. За свою короткую жизнь Беллоуз создал яркие образы Америки XX века.

Все лучшие работы художника могут быть представлены как итоговое достижение эпохи — буквальная краска описывает исторический факт в общепринятом ключе, одновременно неся в себе субъективную энергию и силу высказывания с гораздо более глубокими смыслами. Америка того времени жила под призывом Теодора Рузвельта (президент США 1901–1909) развивать силу посредством спорта, готовясь к «суровой работе этого мира». Беллоуз, с детства вовлечённый в спортивную жизнь, более, чем многие его современники, понимал особый суровый характер спорта и спортивных мероприятий. Но, по каким-то причинам, ему оказалось недостаточно в своем творчестве воспевать только физическую, витальную и брутальную основы спортивной жизни. Геометрия как художественный принцип композиции была выбрана им в качестве более надёжной основы провозглашаемой художником реальности. Это роднит Беллоуза с модернистскими течениями Европы, с поисками Пита Мондриана и художников «Де Стиля». Тем не ме-

нее, Беллоуз как последователь американской художественной школы оставался верен реализму и правдивому представлению жизни. Благодаря его работам можно глубже понять и почувствовать сам дух Америки начала XX века, ее брутальной, почти животной мощи и силы, стремления к выживанию и доминированию. Выразить дух эпохи — достижение, которое мало кому из художников удавалось до него или после.

Примечания:

1. *Сурин А.* Школа мусорных ведер. Творческое объединение решило показать изнанку американского общества на рубеже 19–20 веков // Дилетант (https://diletant.media/): [сайт]. — URL: https://diletant.media/articles/ 37459308/ (дата обращения: 10.11.2025).

2. *Шестаков В.П.* История американского искусства: в поисках национальной идентичности. — Москва: Рип-холдинг, 2013. — С. 198.

3. *Королёва А.Ю.* «Бойцовские сцены» в живописи Джорджа Уэсли Беллоуза // Россия и Америка в XXI веке. — 2025. — № 5. — С. 13 — URL: https://rusus.jes.su/s207054760035200-7-1/ (дата обращения: 10.11.2025).

4. *Юрьева Т.С.* Портрет в американской культуре XVIII–XX вв.: автореферат диссертации … доктора искусствоведения: 24.00.01. — Санкт-Петербург, 2001. — 353 с.

5. Bellows, the boxing pictures / *Carmean E.A. Jr.; John Wilmerding; Linda Ayres & Deborah Chotner.* — Washington: National Gallery of Art, 1982. — 108 p.

6. *Водчиц С.С.* Эстетика книжных пропорций. — Москва, 1997. — С. 79.

7. Bellows, the boxing pictures / *Carmean E.A. Jr.; John Wilmerding; Linda Ayres & Deborah Chotner.* — Washington: National Gallery of Art, 1982. — 45 p.

Список литературы:

1. *Водчиц С.С.* Эстетика книжных пропорций. — М., 1997. — С. 79.

2. *Королёва А.Ю.* «Бойцовские сцены» в живописи Джорджа Уэсли Беллоуза // Россия и Америка в XXI веке. — 2025. — № 5. — С. 13 — URL: https://rusus.jes.su/s207054760035200-7-1/ (дата обращения: 10.11.2025).

3. *Сурин А.* Школа мусорных ведер. Творческое объединение решило показать изнанку американского общества на рубеже 19–20 веков // Дилетант (https://diletant.media/): [сайт]. — URL: https://diletant.media/articles/ 37459308/ (дата обращения: 10.11.2025).

4. *Юрьева Т.С.* Портрет в американской культуре XVIII–XX вв.: автореферат диссертации … доктора искусствоведения: 24.00.01. — Санкт-Петербург, 2001. — 353 с.

5. Bellows, the boxing pictures / *Carmean E.A. Jr.; John Wilmerding; Linda Ayres & Deborah Chotner.* — Washington: National Gallery of Art, 1982. — 108 p.

А.А. ЕГОРОВА

Кандидат искусствоведения, зав. отделом искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании Государственного музея Искусства народов Востока
e-mail: aegorova@orientmuseum.ru

A.A. EGOROVA

Candidate of Art History, Head. Department of Art of the Peoples of the Far East, Southeast Asia and Oceania of the State Museum of Oriental Art
e-mail: aegorova@orientmuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_279_290

«ПОЭТИЧЕСКИЕ ИМЕНА» В ЯПОНСКОЙ КЕРАМИКЕ: ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА К КУЛЬТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«POETIC NAMES» IN JAPANESE CERAMICS: FROM VISUAL IMAGE TO CULTURAL INTERPRETATION

В статье рассмотрены принципы присвоения и сохранения «поэтического имени» произведениям прикладного искусства Японии; рассмотрена связь между художественным образом произведения прикладного искусства и его именем; на примерах из мировых коллекций проанализирован круг литературных, фольклорных и общекультурных источников для «поэтических имён».

This paper investigates the principles governing the creation and preservation of poetic names in Japanese applied arts. It explores the interrelation between an artwork's aesthetic form and its evocative title, drawing on examples from global museum collections. Through this analysis, it identifies various literary, folkloric, and broader cultural influences that inform these poetic appellations.

Ключевые слова: прикладное искусство, японская керамика, художественный образ, чайная церемония.

Keywords: arts and crafts, Japanese ceramics, visual image, cha-no yu ceremony.

Японская керамика — одно из самых значительных явлений мирового декоративно-прикладного искусства, исследование которого сочетает практические вопросы (атрибуции, техники и технологии создания, реставрации и т.д.) с теоретическими аспектами культурной атрибуции предмета как установления «совокупности его контекстуальных связей» [16, с. 25]. Именно к последнему аспекту изучения японской керамики обращается автор, выбирая для исследования группу керамических изделий для традиционной чайной церемонии тя-но ю. Объектом рассмотрения будут «поэтические имена» (яп. — мэй), которые присваиваются чайными мастерами разным предметам утвари, на примере керамических изделий. В рамках этой статьи будут рассмотрены традиционные для японской чайной культуры принципы присвоения и сохранения имени; рассмотрена связь между образностью произведения прикладного искусства и его именем; на примерах из мировых коллекций проанализирован круг литературных, фольклорных и общекультурных источников для них; сделаны предположения о возможных поэтических и литературных коннотациях предметов, хранящихся в Государственном музее Востока.

Важно отметить, что перевод «поэтическое имя» является общепринятым в западных языках, хотя в изначальном понятии мэй отсутствует поэтическая составляющая: иероглиф 銘 означает «надпись», «подпись художника», а сайт одной из японских чайных школ предлагает более ранний перевод, «вырезать имя на металле или камне», и метафорический — «что-то, написанное на сердце или душе человека; что-то с таким глубоким смыслом, что его невозможно забыть» (1). Таким образом, перевод «поэтическое имя» является условностью, лишь частично отражающей характер явления.

В первую очередь хотелось бы высказать предположение о том, что «поэтическое имя» является отражением художественного образа произведения декоративно-прикладного искусства. Вопросы образности в предметах декоративно-прикладного и народного искусства посвящены статьи О.Д. Балдиной [7], М.Б. Григорьевой [10], на материале резного дерева — Е.А. Мезенцева [15]. В общем, несмотря на глубокое внимание к проблеме, исследователи отмечают, что применительно к произведениям декоративно-прикладного искусства художественный образ, как правило, «не претендует на глубокое духовное содержание» [10, с. 10].

В японской керамике, особенно создававшейся и бытовавшей в контексте японского чайного действа тя-но ю, наблюдается парадоксальная картина: утварь, используемая в церемонии, наделялась столь значительным духовным содержанием, что находила отражение в почтительных именах. Можно предположить, что говорить о художественном образе следует лишь в случае, когда он вложен художником; применительно к чайной утвари — мастерами, точно понимавшими эстетические каноны тя-но ю. Однако ремесленные изделия, которые создавались в многочисленных мастерских Японии в массовом количестве, также наделялись подобным содержанием, попадая сферу чайной культуры.

Имена, сохранившиеся до наших дней, могут быть либо данными самим мастером, либо найденными чайными мастерами для уже готовых изделий. В статье мы рассмотрим только второй вариант поименования, как наиболее интересный с точки зрения интерпретации художественного образа. На взгляд автора, они являются своеобразной манифестаций художественного образа предмета в восприятии группы ценителей и отражением глубокой духовной связи, которая возникает между человеком и предметным миром в процессе его осмысления в чайной традиции, и — шире — религиозной традиции дзэн-буддизма.

Поэтические имена редким и ценным изделиям из коллекций высшей аристократии в XV–XVI вв. давались особыми советниками по делам культурных ценностей военного правительства бакуфу — добосю (同朋衆). С падением престижа двора Асикага и развитием чайного действа в XVI в. имена стали присваиваться самими чайными мастерами, и лишь в XVII в. художники-керамисты начали сами давать имена своим изделиям (считается, что первым томобако к своим чашам начал подписывать Раку Итиню (1640–1696), четвертый глава мастерской Раку в Киото [13]).

В своей статье «“Поэтические имена” чайной утвари в традиции Тяною (“Путь чая”)» А.В. Кудряшова отмечает, что поэтическими именами не наделялись те предметы, которые слишком явно демонстрировали «семантическую составляющую» [13, с. 29] — яркий символ времени года, или цитату из литературного произведения. Декорированные изделия (особенно с сюжетной или пейзажной росписью) оказывались слишком «многословными» для чайных мастеров, стремившихся к завуалированности, многозначности, глубине смыслов, неявности — всего того, что составляет комплекс эстетических представлений о югэн, сокровенной красоте. Безусловно, именно такие предметы (в основном, чайные чаши, чайницы тяирэ

и бамбуковые ложечки) пробуждали особую «духовную отзывчивость» [11] чайных мастеров, которые по особенностям вещи, ее формы, цвета и фактуры, с вызываемыми ими ассоциациями, могли рассмотреть «истинную суть» (синнё) предмета. Собственно, постижению синнё посвящена практика «любования» утварью во время чайной церемонии.

Рассматривая источники для поэтических имен, можно выделить несколько групп, в разной степени связанных с поэтической традицией.

Классическая поэзия

Истинно поэтическими были те имена, которые содержали цитаты или аллюзии из классической японской литературы и поэзии (утамэй): старейшей поэтической антологии Японии «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), составленной в VII–VIII вв., романов «Исэ-моногатари» («Повесть о Исэ») и «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи»), написанных в эпоху Хэйан, антологии «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых песен»), опубликованной в 905 г.

Для понимания поэтической отсылки, безусловно, было необходимо прекрасно ориентироваться в поэтическом наследии Японии (и также Китая), чтобы за названием угадать стихотворение и прирастить образ предмета содержанием стиха. Цитирование, повторение образа — традиционный прием японской поэзии: общие места в поэтических текстах видны уже в народной поэзии, вошедшей в антологию «Манъёсю» (VIII в.), где встречаются характерные для фольклорной традиции повторения образов или метафор от одной песни к другой.

Нет сомненья, что чайные мастера и их гости были сами поэтами, владевшими всеми приемами стихосложения — от использования хонка до использования сложных ребусов, основанных омонимах. Говоря словами И.С. Смирнова (2), их можно назвать «квалифицированными читателями», понимающими структуру японского стихосложения и его специфический язык.

Один из самых ярких примеров поэтических заимствований в чайной традиции — это сезонные имена. Если в поэзии такие слова (киго) были важными ключами к пониманию времени действия, смысла и настроения стихотворения, то в чайном действе они отражают традиционный порядок, когда утварь и характер проведения церемонии менялись в разные времена года. Чайные мастера широко использовали сезонные слова киго как имена утвари.

Поэтическим именем «Аромат сливы» («Умэгака») названа чаша из собрания музея Гото (Токио) [5, с. 76], созданная в период Момояма (1573–1615) в мастерских провинции Мино. Ее можно причислить к зимней утвари и, даже точнее, к той, что могла использоваться по поводу Новогодних чайных собраний. Широкое тулово со слегка вогнутыми бортами стоит на низкой и узкой ножке, что придает ей некоторое сходство с цветком. Принадлежа к группе традиционных керамических изделий сино, она покрыта слоем белой фельдшпатовой глазури, сквозь которую проступает кирпично-красный оксид железа, которым богаты японские глины. Неравномерный слой глазури имеет сложный цвет и фактуру, многочисленные поры и плешины создают прихотливый колористический ландшафт этого изделия, с переходами от белого к насыщенно-кирпичному. Вероятно, эта живая текстура поверхности чаши и ее цвет могли напомнить купы цветущей красной или розовой сливы, однако имя обращается не столько к самому цветку, сколько к его аромату, избегая прямолинейности.

«Аромат сливы» — зимняя поэтическая формула и одновременно — символ утонченности и благородства. Она часто появляется в поэзии как контрапункт к образам скудости, непритязательности. Например, в стихотворении Кикаку (1661–1707), ученика великого Мацуо Басё, она подчеркивает холод и нищету бедного жилища, приобретающего особую пронзительную красоту в сопоставлении с цветением первого дерева:

Сливы аромат!
От лачужки нищего
Глаз не отвести.
(Перевод В. Марковой (3)).

Чаша, изначально имевшая только выразительные форму и цветовое решение, осмысленная в поэтическом контексте, получила мэй, ставший неотъемлемой частью предмета в его эстетическом восприятии просвещённым зрителем.

Быт, фольклор и городские легенды

Поэтическая и сезонная составляющие чайного действа не ограничивали фантазию и восприимчивость чайных мастеров, и многие имена возникали из ассоциации декора или особенностей глазури с вещами, на первый взгляд, не имевшими отношения к поэтическому миру и свя-

занными к фольклором или городским легендами. Чаша «Фурисодэ», то есть «Кимоно с длинными [летящими] рукавами» хранится в собрании Токийского национального музея [5, 77] (рис. 1). Она выполнена в то же время и в той же технологической традиции, что и чаша «Аромат сливы». На одной стороне этой чаши под плотной белой глазурью изображены осенние травы, на другой — мотив из нескольких бегло и небрежно написанных пятиугольных щитков черепахового панциря.



Рис. 1. Чаша чайная (тяван) «Фурисодэ» («Кимоно с длинными рукавами»). Япония, керамика Мино, последняя четверть XVI в. Токийский национальный музей, G-5749

Орнамент кикко «черепаховый панцирь» из пятиугольников (с растительными мотивами внутри или без них) имеет благопожелательную символику, связан с долголетием и часто используется в праздничной одежде, в том числе свадебных кимоно покроя фурисодэ.

Фурисодэ, в дословном переводе — «колышущиеся или летящие рукава», — наиболее парадное платье незамужних девушек и невест. Рукава (и все, что с ними связано) в японской поэзии — выразительный чувственный образ: рукава, промокшие от слез расставания с любимым или любимой, благоухающие рукава одежды возлюбленного, «соединить рукава» как заместитель понятия интимной связи. «Помахать (колыхать) рукавом» — часто встречающийся в японской поэзии образ тайной любовной связи, любовный призыв.

Здесь стоит отметить амбивалентность образа фурисодэ в городском фольклоре Японии: женские чары вообще наделялись опасной, разрушительной силой, и, по легенде, крупный пожар в г. Эдо в 1657 г. начался в одном из храмов столичного района Хонго, во время церемонии сжигания несчастливого или проклятого кимоно фурисодэ, юные владелицы которого умирали от неизвестной болезни. Искры, попавшие на деревянные храмовые постройки, подожгли их, и пожар быстро перекинулся на соседние здания. В результате, «пожар из-за фурисодэ» [3, 11–15] унес более 100 тысяч жизней и признан одним из наиболее катастрофических в истории города.

Безусловно, сложно реконструировать интенции чайного мастера, давшего имя «Фурисодэ» чаше, однако следует отметить, что «поэтические имена» необязательно связаны с позитивными явлениями и благопожелательными символами. Любопытно название одной из чаш мастерской Раку работы Раку III Доню (1599–1656), «Нуэ» [6, с. 60]. Нуэ — мифологическое животное, химера с головой обезьяны, телом енотовидной собаки, ногами тигра и змеей вместо хвоста. Нуэ, по поверьям, может превращаться в черное облако и питается людскими страхами. Хотя такое имя явно не имеет поэтической или благопожелательной аллюзии, оно образно и точно передает своеобразный декор чаши: на фоне красной, с оттенком хурмы, глазури, нанесен широкий и энергичный мазок черной, напоминающий черное облако, в виде которого Нуэ опускалось на крыши японских домов.



Рис. 2. Чаша чайная (тяван) «Ябурэмадо» («Порванное окно»). Япония, керамика Мино, начало XVII в. Частная коллекция

С бытовыми, но поэтизированными мотивами связано также несколько известных «поэтических имён». В начале XVII в., в мастерских провинции Мино была создана чаша «Ябурэ-мадо», «Порванное окно» [5, 128] (рис. 2). Ее экстравагантная, смятая форма (форма куцугата, «башмака») отвечает своеобразному вкусу Фуруты Орибэ (1544–1615), внесшего в чайное действо своего учителя Сэн-но Рикю невиданную прежде тягу к эксцентрике. Чаша покрыта черной глазурью, на белом поле неправильной формы изображена решетка с ровными белыми квадратами — так на свет выглядит японское окно из бумаги, наклеенной на деревянную решетку, или перегородка сёдзи. «Порванность» бумаги никак не обозначена графически, но именно порванные, испорченные, ветхие вещи, как мы убедились на примере стихотворения «Сливы аромат!», приобретают в японской культуре особую поэтическую ценность, передавая дух саби — меланхолического переживания ушедшего, красоты поблекшего, потерявшего целостность и ценность. Порванные окна, встречающиеся в японской поэзии, немногочисленны и выражают разные настроения ав-

торов. Поэтесса Фукуда Тиё (1701–1775), глядя на целое окно, думает о потере ребенка:

Вспоминаю умершего ребёнка
Больше некому стало
Делать дырки в бумаге окон.
Но как холодно в доме!
(Перевод В. Марковой (4)).

Кобаяси Исса (1763–1828), известный своей мягкой иронией и сочувствием к малым мира сего, умением со смиренным юмором относиться к жизненным невзгодам, хотя и мерзнет в своей хижине, но видит в порванной перегородке привилегию:

Красота какая!
Через дыры в стенке бумажной
Светит Млечный Путь…
(Перевод Т. Соколовой-Делюсиной) (5)

Чаша, сделанная неизвестным мастером в середине XX в. и хранящаяся в Музее Востока (рис. 3), вполне может носить имя «Ябурэ-мадо», по аналогии с предшественницей. Она выполнена в той же форме куцугата, а ее декор, более сухой по рисунку и нерегулярный, все же явственно отсылает к чаше XVII в. Вольные повторения известных произведений (уцуси) всегда были частью японской художественной традиции. К сожалению, неизвестно, был ли знаком мастер XX в. «лично» со знаменитой старой чашей или знал о ней по публикациям (чаша хранится в частной коллекции), ориентировался на оригинал или имел дело с предшествующими повторениями, но очевидно, что мотив порванного окна время от времени повторялся в декоре тяван.



Рис. 3. Чайная чаша (тяван). Япония, середина XX в. ГМВ



Рис. 4. Чаша чайная (тяван) «Охарамэ» («Женщина из Охары»). Япония, керамика Мино, последняя четверть XVI в. Частная коллекция

В «поэтических именах», безусловно, встречаются отсылки к важным историческим фигурам, художникам и чайным мастерам, однако встречаются и почти бытовые аллюзии, упоминание социальных типов и даже профессий. В собрании Фусинан чайной школы Омотэсэнкэ хранится чаша «Охарамэ», выполненная в конце XVI в. в мастерских провинции Мино [5, 74] (рис. 4). Чаша устойчивой, спокойной формы, с легкой кривизной края борта, покрыта черной бугристой глазурью с небольшими плешинами и разрывами.

В дословном переводе это имя означает «Женщина из Охары», то есть из небольшого селения в провинции Ямасиро близь Киото. Эта местность первоначально была известна производством древесного угля, позднее — дров для столицы, и колоритные женщины — торговки углем и дровами из Охары — стали яркой приметой Киото. Их облик был ярким и экзотическим для горожан императорской столицы: они носили темно-синие куртки с узкими рукавами и цветастые пояса, белые матерчатые гетры хабаки и соломенные сандалии дзори. Зубы покрывали специальной черной краской. Эти торговки стали яркой приметой жизни Киото и источником вдохновения для таких мастеров живописи и графики, как Маруяма Окё (1733–1795) (6), Кацусика Хокусай (1760–1849) (7) и многих других.

Угольно-черная глазурь чаши «Охарамэ», возможно, напомнила уголь, которым прежде торговали женщины из Охары, или их зубы, покрытые составом из раствора железа в уксусной кислоте и краски из сумаховых орешков, возможно, — их лица, покрытые угольной пылью, или черные, старательно уложенные волосы под белым полотенцем.

Не только торговки дровами, но и сама древесина из Охара оказались вовлечены в поэтическую игру имен. Известно, что Сэн-но Рикю владел чашей «Охараги» — «Дерево из Охара» [1, с. 147] (имеется в виду не растение, а древесина, дрова). Сделанная в провинции Мино в конце XVI в., чаша была покрыта бугристой черной глазурью и тоже, вероятно, вызывала ассоциации с углем для чайного действа, приготовление которого было важной частью подготовки к церемонии.

Очевидно, что во всех приведенных примерах разных «поэтических имён» их владельцы отталкивались от образности произведений прикладного искусства: в японской культуре эти произведения получают качество культурного метатекста: в нем соединяется целый комплекс текстов (литературные, фольклорные, исторические и религиозные первоисточники), отсылка к известным одноименным предметам (например, принадлежавшим великим мастерам прошлого или историческим фигурам), традиционно впитанные сезонные ассоциации или местные достопримечательности, ставшие символами местности, как женщины из Охары, а также собственные выразительные средства художественной керамики. «Иррациональное, ассоциативное наполнение формы» [10, с. 10] накладывается на культурный контекст и создает произведение, значительно превышающее собственное изначальное художественное значение.

Иногда сложно определить, как возникают и закрепляются «поэтические имена»: часто они связаны сложными цепями ассоциаций с историческими и легендарными героями Японии и Китая, как, например, чайница (тяирэ) «Хацухана» (досл. «Первый цветок сезона», метафорически — девушка, едва вступившая в пору взрослости), созданная в Китае в XIII в. Чайница принадлежала выдающимся полководцам Японии Оде Нобунаге, Тоётоми Хидэёси и Токугаве Иэясу. Легендарная история этой чайницы связывает ее с именем прославленной китайской красавицы Ян Гуйфэй, жившей в VIII в. Исследователи до сих пор не пришли к единому мнению о первоначальном предназначении таких сосудов, но легенда гласит о том, что этот был баночкой для ароматических масел, которыми пользовалась Ян Гуйфэй (8). Вероятно, именно в связи с легендой о том, что сосуд когда-то принадлежал ей, чайница получила столь изысканное «поэтическое имя», хотя ее приземистая форма, темная коричневая керамическая масса и коричневая глазурь никак не соотносятся ни с образом цветка, ни с образом прославленной красавицы.

В статье были рассмотрены несколько примеров, когда именно внешние особенности изделия вызывали поэтические, фольклорные и повседневные ассоциации, выражавшиеся в «поэтических именах». Можно сделать вывод о том, что художественный образ анонимных произведений керамики, зафиксированный в «поэтическом имени», не входил в интенцию мастера. Однако часто именно внешние особенности формы и глазурования раскрывались чайными мастерами в процессе осмысления предмета в традиции тя-но ю и придавали изделию новую образность.

Примечания:

1. URL: https://www.uedasokochanoyu.com/resources/chashaku-poetics/ (дата обращения: 14.10.2024).

2. Курс лекций «Как читать китайскую поэзию» образовательного проекта Arzamas.academy. — URL: https://arzamas.academy/courses/1100 (дата обращения: 14.10.2024).

3. Японские трехстишия / перевод с японского Веры Марковой. — М.: Художественная литература, 1973. — С. 221.

4. Там же. — С. 251.

5. Японская поэзия. — URL: http://japanpoetry.ru/mlechniy-put (дата обращения: 14.04.2022).

6. В музее Мицуи, Япония. — URL: https://www.mitsuifinearts.com/artworks/categories/1/34-okyo-maruyama-1733-1795-oharame-1770s/ (дата обращения: 14.10.2024).

7. В библиотеке Конгресса (США). — URL: https://www.loc.gov/item/2009615091/ (дата обращения: 14.10.2024).

8. *Pitelka M.* Art, Agency, and Networks in the Career of Tokugawa Ieyasu // a Companion to Asian Art and Architecture. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. — 455 p.

Список литературы:

1. *Barnes L.E.* High Tea: Glorious Manifestations East and West. — Norton Museum of Art, 2015. — 176 p.

2. *Brandt K.* Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. — Durham; London: Duke University Press, 2007. — 306 p.

3. *Hearn L.* in Ghostly Japan. — Cosimo, Inc., 2007. — 252 p.

4. *Pitelka M.* Art, Agency, and Networks in the Career of Tokugawa Ieyasu. — Wiley-Blackwell, 2011. — 470 p.

5. Turning point: Oribe and the arts of sixteenth-century Japan: catalogue / ed. Miyeko Murase. — New York: the Metropolitan Museum of Art, 2004. — 340 p.

6. *Раку, Китидзаэмон.* Ракусидай-о какудайго тони кайсэцу [樂吉左衛門. 樂歷代を各代ごとに解説] Раку, Китидзаэмон. Обозрение поколений династии Раку / Китидзаэмон Раку. — Киото: Раку бидзюцукан, 1999. — 327 с.

7. *Балдина О.Д.* Предметно-материальный мир народной культуры в сфере современной коммуникации: «контактные зоны» // Культура и искусство. — 2013. — 1 (13). — С. 61–73.

8. *Белякова Е.* Поэтические имена в искусстве тядо («Путь чая»). — URL: http://info-japan.ru/articles/poeticheskie-imena-v-iskusstve-tyado-put-chaya (последнее обращение 15.06.2025).

9. *Бреславец Т.И.* Письмена ржанок: деятельность Фудзивара Тэйка. — Владивосток, 2000. — 278 с.

10. *Григорьева М.Б.* Трактовка понятия «Художественный образ» в произведениях декоративного искусства // Таврический научный обозреватель. — 2016. — № 5 (10) май. — С. 10–13.

11. *Игнатович А.Н.* Чайное действо. — Москва: Стилсервис, 2011. — 493 с.

12. Керамика Раку: Вселенная в чайной чаше. Произведения из японских собраний. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. — Москва, 2015. — 417 с.

13. *Кудряшова А.В.* «Поэтические имена» чайной утвари в традиции Тяною («Путь чая») // История и культура Японии. Выпуск 14. — Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. — С. 28–34

14. *Мазурик В.П.* Чайная чашка и её функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в Японской культуре / Центр по изучению соврем. Японии; сост. Н.Г. Анарина, Е.М. Дьяконова. — Москва, 2003. — С. 137–168.

15. *Мезенцев Е.А.* Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве // ОмГТУ. — 2014. — № 5. — С. 181–184. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-hudozhestvennogo-obraza-i-formy-v-prikladnom-iskusstve (дата обращения: 18.05.2025).

16. *Флиер А.Я.* Культурная атрибуция как метод исследования // Вестник МГУКИ. — 2015. — № 6 (68), ноябрь-декабрь. — С. 24–30.

А.С. ГРИГОРЬЕВА
Историк искусства, арт-критик
e-mail: a.s.grigorieva@gmail.com

A.S. GRIGORIEVA
Art historian, art critic
e-mail: a.s.grigorieva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_291_304

РОЛЬ М.Д. ЕЗУЧЕВСКОГО В РАЗРАБОТКЕ НОВОЙ ФОРМЫ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКОЙ КРАСНОЙ АРМИИ. 1918–1919. НОВЫЕ АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

THE ROLE OF M.D. EZUSHEVSKY IN THE DEVELOPMENT OF A NEW FORM OF THE WORKERS' AND PEASANTS' RED ARMY. 1918–1919. NEW ARCHIVAL MATERIALS AND RESEARCH

Данная статья является первой из двух архивных публикаций, призванных ответить на один из давних спорных вопросов искусствознания — об авторстве обмундирования Рабоче-Крестьянской Красной Армии, в состав которого входил зимний военный шлем, впоследствии получивший название будёновка. Статья вводит в научный оборот документы, хранящиеся в Российском государственном военном архиве (РГВА) — фондах Всероссийского главного штаба, Высшей военной инспекции РККА, Штаба РККА, Военно-хозяйственного управления РККА, Школы военной маскировки, связанные с указанным вопросом. Они содержат справки, переписку, проекты приказов, предписания, протоколы заседаний, другие официальные документы, датируемые 1918–1919 годами. Также привлекаются материалы из семейного архивного фонда Езучевских, хранящегося в Государственном Дарвиновском музее. В совокупности эти материалы позволяют понять сложный процесс выработки образцов формы, многочисленные уточнения, улучшения первоначальных вариантов проектов, а также раскрывают вопрос о личном вкладе членов комиссии.

This is the first article of two archival publications answering to an old question in art history — who was the author of the uniform of the Workers' and Peasants' Red Army, including the winter hat later famous as budyonovka. The article enters into scientific circulation documents from Russian State Military Archives: All-Russian General Headquarters, Supreme Military Inspectorate of the Red Army, Headquarters of the Red Army, Military Economic Administration of the Red Army, Military Camouflage School, which are connected with the stated question. This includes orders drafts, correspondence, certificates, minutes of the meetings, and other official documents dated 1918–1919. These materials help to understand a complicated process of uniform elaboration – multiple clarifications, improvements of the first variants, and to uncover the personal role in this process of members of the Committee [in Russian language the first Committee was entitled "Commission", which was different of its successor entitled "Committee" — A.G.].

Ключевые слова: Рабоче-Крестьянская Красная Армия, РККА, обмундирование, военная форма, Езучевский, художник, рисунки, малоизученный, архивные материалы, буденовка, Гражданская война, Российский государственный военный архив, РГВА, Всероссийский главный штаб, Штаб Красной Армии, Школа военной маскировки.

Keywords: Workers' and Peasants' Red Army, RKKA, uniform, Ezuchevsky, artist, drawings, unstudied, archives, budyonovka, Civil War, Russian State Military Archives, All-Russian General Headquarters, Red Army Headquarters, Military Camouflage School.

Вопрос об авторстве первого комплекта обмундирования красноармейца, наиболее известным элементом которого стала буденовка, неоднократно ставился в историографии. Особенно часто эта тема поднимается ко Дню защитника Отечества и другим памятным датам, связанным с военной историей. Разнообразие существующих в литературе мнений свидетельствует о том, что окончательная точка в этом вопросе не поставлена. Тем большее значение имеют вновь обнаруженные архивные документы.

Изучая фонды Всероссийского главного штаба (Всероглавштаба) в Российском государственном военном архиве (далее — РГВА), автор обнаружила ряд материалов, касающихся деятельности временной комиссии по выработке форм обмундирования (1), в обязанности которой — как следует из названия – входило создание новой формы для бойцов и командного состава Рабоче-Крестьянской Красной Армии (далее — РККА). Постановка этого вопроса в самый разгар Гражданской войны, в условиях экономической разрухи, подтверждает то большое значение, которое новая власть в ходе военного строительства придавала единой форме обмундирования.

Выявленные документы относятся к фондам Всероссийского главного штаба, Высшей военной инспекции РККА, Штаба РККА, Военно-хозяйственного управления РККА; Школе военной маскировки. Они содержат справки, переписку, проекты приказов, предписания, протоколы заседаний, другие официальные документы. В совокупности эти материалы позволяют понять сложный процесс выработки образцов формы, многочисленные уточнения, улучшения первоначальных вариантов проектов, а также раскрывают вопрос о личном вкладе членов комиссии. Фонд № 1 (Управление делами военного комиссариата по военным делам) содержит приказы и постановления Революционного военного совета республики (РВСР), в соответствии с которыми комиссия была создана и осуществляла свою деятельность. Данные документы информативны и объективны. Подавляющее большинство их, за небольшими исключениями, вводятся в научный оборот впервые.

В статье также использованы материалы из частных коллекций и из Личного архива семьи Езучевских, хранящегося сегодня в Государственном Дарвиновском музее. Фонд насчитывает 564 единицы хранения и охватывает период с середины XIX века до 1930-х годов. Многие печатные и рукописные документы, фотографии, рисунки касаются жизни и творчества художника М.Д. Езучевского. Все эти материалы позволяют пролить свет на интересующий нас вопрос о разработке формы Красной Армии.

Работа над новой военной формой РККА началась с создания временной комиссии по выработке обмундирования. Она была учреждена 25 апреля 1918 года приказом наркома по военным делам Л.Б. Троцкого. Комиссия состояла из трех человек, в неё входили братья Алексей Николаевич и Николай Николаевич Сучковы, возглавлявшие Школу военной маскировки, и художник В.Д. Баранов-Россине [1], сотрудник этой школы. На этот факт указал историк униформы А.Б. Степанов, который на основании этих данных сделал вывод о том, что именно Баранов-Россине и стал автором финального варианта военной формы РККА, в том числе и буденовки [17].

Между тем, подробно изучив материалы Комиссии, мы обнаружили, что в других документах имя Баранова-Россине не встречается ни разу, тогда как многократно упоминается имя художника М.Д. Езучевского, еженедельно присутствовавшего на заседаниях Комиссии, получавшего задания по разработке разных элементов обмундирования и аккуратно их выполнявшего. Протоколы заседаний комиссии красноречиво свидетельствуют о том, что основная работа над формой шла уже после завершения конкурса – в конце 1918 года. Тщательный анализ биографии Баранова-Россине выявил, что в период разработки новой формы РККА художник был завален другими делами. Его рисунки и эскизы других произведений этого периода подтверждают, что он не знал о новых вариантах формы, которые обсуждались в Комиссии. Подробнее об этом мы расскажем в статье, посвященной вкладу В.Д. Баранова-Россине в военное дело.

Однако вернемся к разработке формы РККА. Временная комиссия, созданная для решения этого вопроса, должна была сформулировать основные требования к новому обмундированию и провести конкурс проектов, к участию в котором приглашались все желающие. Жюри конкурса было сформировано отдельно – приказом Наркома по военным делам № 380 от 21 мая 1918 года. В жюри вошли К.И. Величко (председатель); М.В.Акимов, С.Г. Лукирский, Н.А. Бабиков, А.А. Балтийский, а также эксперты [2, л. 259].

Предмет конкурса включал в себя одежду, обувь, головной убор красноармейца и необходимое снаряжение. От участников требовалось представить варианты для пехотинца и кавалериста [2, л. 207]. Постановление о Конкурсе представляет собой обширный документ, в котором подробно изложены требования к конкурсантам, критерии новых образцов формы, расписан регламент работы жюри, экспертных комиссий и т.д. Сам документ довольно хорошо известен, так как впервые был введен в научный оборот журналистом Б.И. Сопельняком еще в 1994 году [2] и с тех пор неоднократно цитировался в специальной и популярной литературе.

Постановление о конкурсе № 326 было напечатано в газетах. Художники должны были участвовать в нём анонимно, «под девизами» (2). Одним из конкурсантов был Михаил Дмитриевич Езучевский — художник сложной, даже драматической судьбы, чье дарование до сих пор не получило широкой известности и достойного признания. Он участвовал в Великой войне с первого дня мобилизации и вернулся из австрийского плена только в конце июля 1918 года [3], поэтому он подал свои работы на конкурс уже под занавес его проведения – в августе/сентябре 1918 года.

Конкурс продолжался до конца сентября 1918 года, и по его результатам была подготовлена «Справка о состоянии вопроса о форме одежды для армии», подписанная председателями (именно так в тексте — А.Г.) К.И. Величко, Н.Н. Сучковым, а также членом комиссии С.Г. Лукирским и экспертами комиссии. В ней отмечалось, что на конкурс представлено 36 проектов, но их нельзя признать удовлетворительными: «Общий характер их: схематичность, эскизные наброски; совершенно отсутствуют расчеты, технические описания, не указаны материалы»; наиболее слабо освещены вопросы снаряжения [4, л. 67]. Предполагалось, что «будет избрано 3 проекта в целом и, если понадобится, то и в частности из других проектов», а также «…будет установлено, какой же образец (в общем или сборный из нескольких проектов) будет признан желательным для введения в армии». Отдельно подчеркивалось, что «все принятые образцы будут доработаны (детализированы) авторами» [4, л. 67].

Приказ Революционного Военного Совета № 173 от 7 октября 1918 года утвердил, что Конкурс по установлению форм обмундирования Красной Армии следовало считать законченным [4, л. 68]. Предписывалось на собранном в ходе конкурса материале выработать два варианта новой формы (походная и парадная) «с указанием как необходимых деталей, так и отличительных знаков» [4, л. 68]. Следующий этап работы предполагал выполнение проектов нового обмундирования в рисунках и чертежах. Реализовывать данное решение должен был Специальный отдел, образуемый при Комиссии, «в составе самих членов жюри и экспертов Конкурса».

В Спецотдел вошли кадровые военные: К.И. Величко (председатель), М.В. Акимов, Н.А. Бабиков, А.А. Балтийский, С.Г. Лукирский, К.И. Бесядовский. Вскоре в Спецотдел был зачислен и М.Д. Езучевский (3). В это время он уже работал в Комиссии, но в другом подразделении — в Художественной секции Отдела одежды народного ополчения, куда был принят 9 августа 1918 года [5], так что фактически понадобилось перевести его из одного отдела в другой. Езучевский был единственным художником в Спецотделе, и именно он вел практическую работу. Мастер планомерно занимался разработкой формы более двух лет — с октября 1918 по январь 1921 года (4), когда были созданы, утверждены и введены в обращение все её основные элементы. Сведений о том, что кто-либо из художников, кроме Езучевского, работал над проектами формы РККА в этот период, в архивах не обнаружено.

Весьма ценными для установления точных датировок и фактов являются личные документы Езучевского периода его работы в Комиссии

(5), которые сегодня хранятся в Архиве ГДМ. Они также передают атмосферу непростой жизни в годы Гражданской войны. Их насчитывается 15 единиц хранения. Они касаются разных сторон повседневной жизни и многих бытовых вопросов, которые на тот момент без подписи начальства решить было невозможно. Документы датируются периодом с 9 августа 1918 года до конца января 1921 года и в разное время были подписаны К.И. Величко, членом Комиссии Н.А. Бабиковым, комиссаром Сучковым. Здесь и справка о выдаче бумаги для эскизов, ордер на починку обуви, продуктовые карточки, разрешение на посещение библиотеки [6, 11]; справка, адресованная домкому, в соответствии с которой Езучевскому как «члену Комиссии по выработке форм обмундирования» был разрешен переезд на новую квартиру «в интересах работ означенной комиссии» [12]; разрешение многократно въезжать и выезжать в Петроград по служебной надобности [13].

Вернемся, однако, к служебной деятельности Езучевского, свидетельства о которой сохранились в фондах РГВА. Рабочие материалы комиссии (проекты приказов, справки, согласования, варианты разработки шифровок, знаков различия комсостава и др.), раскрывают сложный процесс, результатом которого стала выработка нового обмундирования, первого утвержденного комплекта формы бойцов Красной Армии. Особую ценность представляют документы, которые готовил на утверждение сам Езучевский, — это проекты приказов, а также приложения к ним. На них сохранилась его рукописная правка, есть также небольшие зарисовки шифровок.

Одной из самых срочных задач была выработка системы знаков различия для командного состава, а также знаков отличия по родам войск, поскольку погоны и кокарды, принятые в царской армии, были упразднены сразу после революции. Основные требования были прописаны в Положении о Конкурсе: «Отличие одних родов войск от других должно выражаться возможно проще, но достаточно заметно на недалеком расстоянии. Отдельные части должны различаться между собою номерами. Командные должности должны иметь свое отличие при исполнении своих обязанностей в служебное время» [4, л. 16].

Для родов войск необходимо было выработать систему отличий по цветам, определить размеры и цвет петлиц для рубахи и шинели. Работа над созданием этих отличительных знаков шла сложно, с многочисленными уточнениями и изменениями. Об этом свидетельствуют документы, сохранившиеся в фонде Военно-хозяйственного управления РККА.

Вариантов системы отличий по цветам было несколько. Для нас наиболее интересен проект приказа, на котором сохранилась обширная рукописная правка Езучевского, включая и заголовок документа: «Приказ Высшего Военного Революционного Совета. Октябрь 1918» [4, л. 71]. Далее он уточняет: «Для обмундирования Красной Армии вводим следующую пехотную форму». Ниже идет машинописный текст, в который художник вносит правку карандашом: «Рубаха защитного цвета с прямым разрезом, ворот стоячий, из темно-зеленого сукна. Петлицы на воротнике: для пехоты – малиновые, для кавалерии — синие, для артиллерии — алые, для инженерных войск – желтые…». Езучевский предложил заменить для артиллеристов алый цвет на оранжевый; для инженерных войск – желтый на черный [4, л. 71]. Именно этот вариант вошел в утвержденный приказ.

Другие ремарки, сделанные мастером, касаются размещаемой на петлицах нумерации воинских частей: он уточнял размеры и цвета этих знаков. Следующий пункт приказа устанавливал знаки различий командного состава. Видимо, ориентируясь на свой прежний армейский опыт, он предложил использовать золотой и серебряный металл. В частности, для младшего комсостава ввести металлические звездочки белого цвета (он специально исправил «звезда» на «звездочку», чтобы обратить внимание на ее размер). По его замыслу, звездочки должны были крепиться булавкой к щитку желтого цвета (6). Учитывались следующие должности: командир отделения (в тексте он имеет название «отделенный») — получал одну белую звездочку; взводный — 2; ротный — 3 звездочки. Командиры следующих трех должностей — батальонный и батарейный; полевой и дивизионный; бригадный — также получали от одной до трех звездочек, но желтого металла на белом щитке.

Для высшего комсостава предназначалась «красная металлическая эмалевая звезда на золотом поле (щитке)»: командир дивизии — одна звезда; командующий армией — две; главнокомандующий — три [4, л. 71]. Забегая вперед, отметим, что впоследствии все отличительные знаки, включая и звезды для высшего комсостава, изготавливались из приборного сукна, так как в стране не было в достаточном количестве нужного металла.

Отдельный пункт данного проекта касался головного убора, в качестве которого рассматривалась фуражка «существующего образца, но с околышем по цвету петлицы, как на рубахе и шинели» [4, л. 71], с пятиконечной звездой красного цвета и металлическими цифрами номера дивизии. Это означает, что буденовка на тот момент (октябрь 1918) не только не была утверждена, но даже ещё и не рассматривалась как возможный вариант.

Однако уже 18 декабря 1918 года вышло Постановление Реввоенсовета Республики за подписью Троцкого, утвердившее проект зимнего суконного шлема, первоначально известного как «богатырка», а позже — «буденовка» [19, с. 8, 9]. Этим же постановлением утверждались «различительные знаки для чинов командного состава», а также «различительные знаки основных родов войск». Основанием для постановления послужил доклад председателя Комиссии по выработке форм обмундирования от 17 декабря 1918 года, который, в свою очередь, был подготовлен на основании доклада № 42 Спецотдела Комиссии (председатель К.И. Величко). Доклад Спецотдела готовился при непосредственном участии единственного художника в отделе — М.Д. Езучевского.

Постановление предписывало «составление приказа с приложением подробных описаний чертежей, рисунков и лекал, согласно упомянутому докладу № 42 Специального отдела», а также необходимость заказать «через Главное военно-хозяйственное управление первую партию в 4000 штук для передачи в части войск по выбору и распоряжению Реввоенсовета».

За очень короткий срок (в один месяц) данное поручение было исполнено: приказом РВСР № 116 от 16 января 1919 года зимний головной убор (буденовка) официально стал частью обмундирования РККА; приказом утверждались также знаки различия [20, с. 2–6]. Приложения к приказу содержали детальные описания изделия и таблицу с основными размерами, необходимыми для его исполнения.

В последующие месяцы работа продолжалась. 11 марта 1919 года на заседании Спецотдела Комиссии по выработке обмундирования за подписью К.И. Величко был утвержден вариант зимнего головного убора, представленный на рисунках спереди и сбоку [14, л. 3, 4, 4 об.]; внесены уточнения в его описание [14, л. 3 об., 5]. В частности, слегка изменился силуэт шлема. Он стал более мягким, вершина колпака «притупленной», менее заметной для врага: по новым требованиям изнутри в нее вшивали металлическую пластину диаметром 2 см, обтянутую сукном. Другие изменения также преследовали цели маскировки. В походной обстановке звезда цветного сукна и обтянутые пуговицы должны были заменяться на звезду защитного цвета, более густой окраски. Этот вариант шлема 16 марта 1919 года был утвержден вышестоящим начальством – ВРИО начальника Главного Военно-хозяйственного управления Сучковым.

По свидетельству К.И. Величко, Езучевский и был тем художником, который выполнил данную работу. Он писал: «Езучевский — художник, работавший в Спецотделе Комиссии, составлявший рисунки ныне утвержденной формы» [15]. Эту версию подтверждают и эскизы Езучевского, сохранившиеся в архиве ГДМ и частных коллекциях. Художник ищет форму, положение ремешка и пуговиц — одним словом, разрабатывает головной убор. Перед нами творческая лаборатория мастера.

Рисунки зимнего шлема, хранящиеся ныне в РГВА, были выполнены детально, проработаны очень тщательно. Помимо них, тогда же были подготовлены лекала всех деталей, необходимые для изготовления головных уборов в походных пошивочных мастерских [14, л. 7 об.]. Следующий этап работы заключался в подготовке образцов. Для ее выполнения в апреле 1919 года Езучевский был назначен руководителем мастерской по изготовлению обмундирования [16]. Он должен был следить за правильностью исполнения изделий и заказать «пробную» партию (4000 штук) для отправки в войска.

Первые зимние шлемы были отправлены в Иваново-Вознесенск для «апробации». Позже они поступили в воинские части, которыми командовали М.В. Фрунзе и С.М. Буденный. Так зимний суконный шлем, первоначально называвшийся «богатыркой», получил имя «фрунзевка», а потом и «будёновка».

Помимо буденовки приказ РВСР № 116 от 16 января 1919 года ввел также знаки отличия по родам войск и знаки различия по должностям комсостава. В приложениях к приказу содержались подробные описания с указанием размеров и формы знаков, а также рекомендаций по их изготовлению. Таким образом, к январю 1919 года были решены самые острые на тот момент задачи в области обмундирования РККА.

На очереди была разработка шинели и рубахи, остро стоял вопрос с обувью. Солдатская походная форма образца 1909–1912 годов, основным элементом которой была длинная шинель из серого сукна, лишенная каких-либо декоративных элементов, как нельзя лучше соответствовала образу «серых героев», получившему известность в годы Русско-японской войны, но остававшегося актуальным и в Первую мировую. Езучевский в 1904–1906 годах выполнил ряд графических работ с такими «серыми героями» [21]. Теперь же, вдохновленный идеями революции, он создает совершенно иной образ, новаторский по стилистике.

Как и в случае с буденовкой, он обращается к старинной русской одежде. В фондах ГДМ сохранились наброски и рисунки художника с изображениями кафтанов, армяков. Процесс работы над походной шинелью для пехоты и кавалерии нашел свое отражение в архивных документах [14].

Сохранилось не только подробное описание полукафтана (именно так он называется в документе), но и рисунки, лекала и чертежи. Основное изменение касалось силуэта – прямой крой сменил расклешенный, с мягкими фалдами на боках. В застегнутом виде кафтан должен был плотно сидеть по фигуре, делая ее более подтянутой. Однако в условиях походной жизни, в случае необходимости, он мог служить одеялом. Для этого по линии боковых швов закладывались встречные складки, позволявшие сделать изделие достаточно широким. Складки эти стягивались хлястиками на линии талии.

Обращают на себя внимание особенности выкройки борта. В подробном описании пехотного кафтана подчеркивалось: «Бока выкраиваются по одному и тому же лекалу. Причем край борта начинается от места пришива конца воротника и идет сначала по кривой, слегка вогнутой, линии на протяжении 7 см от этого места, а затем — по кривой выпуклой линии (образуя запах), оканчивающейся на линии талии» [14, л. 1]. Столь сложная линия кроя была совершенно новаторской. Сходную конфигурацию имела и кавалерийская шинель: «Край левого борта в верхней своей части выкраивается не прямо, а по выпуклой «кривой линии» (образуя запах), оканчивающийся на линии талии, на что обращается особое внимание» [14, л. 18]. Последняя фраза, очевидно, была совсем не лишней — исполнение подобных деталей в походных мастерских составляло значительную проблему.

Для размещения петлиц на новом кафтане предлагался большой отложной воротник. Здесь опять подчеркнута особенность выкройки: «Для того чтобы воротник лежал аккуратно, он должен иметь покрой не прямой, а закругленный, передние углы его делаются скошенными (остроконечными)» [14, л. 1 об.]. Петлицы (длина 9 см, ширина 3,5 см) соответствующего роду войск цвета нашиваются на края воротника. В одной стилистике с воротником были и рукава — довольно свободные, с широкими обшлагами, выкроенными не по прямой линии, а мысиком. Для пехоты кафтан шился цельнокройным, для кавалерии — отрезным по талии, сзади имелась встречная складка с разрезом. Кавалерийская шинель была длиннее на 10–14 см.

Кафтан шился из шинельного сукна защитного цвета; воротник, обшлага, планки карманов выкраивались из более темного сукна. Важным элементом был кант из цветного приборного сукна (по терминологии того времени, «выпушки»). Он прокладывался по наружным краям воротника и по обшлагам рукавов. По цвету, как и петлицы, кант соответствовал роду войск. Отличительные цвета родов войск были утверждены приказом РВСР № 116 от 16 января 1919 года.

Но самыми приметными и яркими элементами кафтана были хлястики (клапаны), получившие название «разговоры». Они выкраивались из цветного сукна, в соответствии с родом войск; были не прямыми, а фигурными, и имели следующие размеры: длина 11 см, ширина в центре 2,5 см, по краям — 3,5 см [14, л. 12, 13 об.]. Хлястики перекидывались с левого борта на правый под небольшим наклоном снизу вверх и застегивались на пуговицы защитного цвета.

Как видим, в первом комплекте красноармейской формы цветное приборное сукно имело разнообразное применение — помимо «разговоров» на шинелях, из него делали петлицы, выпушки, звезду на буденовке, обшивали им пуговицы. На однотонной форме защитного цвета они выглядели заметными, что соответствовало их главному назначению как отличительных знаков. Одновременно достигалась еще одна цель — декоративная. Забегая вперед, отметим, что довольно быстро обнаружилось демаскирующее значение и цветной звезды на буденовке, и цветных «разговоров» на кафтанах. В походных условиях большинство ярких деталей были заменены на детали более темного тона защитного цвета.

Кафтан для пехотинца был утвержден на заседании Спецотдела 19 марта 1919 года за подписью К.И. Величко. К подробному описанию прилагались рисунки: вид спереди и сбоку. В ходе того же заседания было утверждено описание кавалерийской шинели, сохранившей свое привычное для военных название [14, л. 17, 17 об., 18, 18 об.]. 22 марта оба проекта были утверждены Зам. Главначснаба Сучковым.

Тогда же, во второй половине марта, был разработан проект походной летней рубахи. Косоворотку образца 1909–1912 годов, заменили рубахой с прямым разрезом. Она также надевалась через голову; разрез с застежкой из двух крючков прикрывался планкой. Принципиально новым было наличие «полосок особой формы из цветного сукна» длиной 8 см, нашитых следующим образом: три пары — по сторонам от планки, четвертая — на воротник-стойку [14, л. 14, 15].

«Полоски» из цветного сукна были той же формы, что и клапаны-«разговоры» на кафтане, но на рубахе они не являлись застежкой; пара, нашитая на воротник, служила отличительными знаками вместо петлиц. Воротник рубахи был мягким, высотой 5 см. Новшеством по сравнению с формой 1909–1912 годов оказалось наличие двух боковых карманов, прикрытых планками, что, конечно, было большим удобством. Предполагалось, что летние рубахи будут шиться из крашеного равентуха — льняной

ткани белого или серого цвета, но в реальности на них шли гимнастерочные ткани защитного цвета, так что цветные клапаны, вносившие яркие акценты, стали важной составляющей художественного образа.

Что касается обуви, то ввиду дефицита сапог и ботинок, вводились лапти из сыромятной кожи, которые носили с обмотками. Езучевский работал над их проектом: их можно видеть на одном из эскизов; на другом он изобразил ботинки с обмотками.

8 апреля 1919 года вышел приказ РВСР № 628, который содержал «описания головного убора, пехотного и кавалерийского кафтанов, летней рубахи и кожаных лаптей», вводившихся в воинских частях. В качестве головного убора имелся в виду зимний шлем («буденовка») с теми изменениями, которые были утверждены на заседаниях Комиссии по выработке обмундирования в марте 1919 года.

15 августа 1919 года деятельность Комиссии по выработке форм обмундирования была прекращена. Результатом ее работы стала разработка и утверждение обмундирования бойцов Красной Армии. Поставленная задача была решена новаторски. С одной стороны, новая форма стилистически была обращена к древнерусскому костюму. С другой, она выглядела актуально и решала важнейшую задачу — создание образа бойца новой страны, принципиально отличаясь от всех предыдущих вариантов военной формы.

Новый комплект формы включал в себя буденовку, шинель нового типа (кафтан), летнюю рубаху, кожаные лапти, а также знаки различия по родам войск и знаки различия комсостава. Успех работы комиссии во многом был достигнут благодаря опыту, художественному вкусу и новаторскому подходу М.Д. Езучевского. Характеризуя результаты творчества художника, председатель Комиссии К.И. Величко отмечал: «Новая форма исключительно своеобразна, не схожа ни с одной из форм, принятых ныне или бывших как в русской, так и иностранных армиях…» [15]. Эстетическая сторона нового обмундирования как «одежды, рассчитанной на красоту», была признана в ходе проверки работы Комиссии, осуществлявшейся Рабоче-крестьянской инспекцией (РКИ) в 1920 году [15, л. 8].

В последующие годы первый комплект обмундирования подвергся переделкам — преимущественно, в сторону упрощения. Но облик красноармейца, одетого в буденовку и шинель «с разговорами» на груди, оказался ярким и запоминающимся. Он вошел в кинематограф и изобразительное искусство, стал одним из символов молодого Советского государства, с течением времени — художественным образом, получившим мировую известность.

Примечания

1. Подобная орфография — а именно, написание названия комиссии с маленькой буквы – имеется в тексте постановления; в дальнейшем в рабочих документах слово «временная» часто опускалось, слово «комиссия» писалось с большой буквы.

2. Некоторые художники не следовали этому требованию. Так, среди эскизов, опубликованных в журнале «Родина», есть лист, подписанный именем Кустодиева.

3. Председатель К.И. Величко обладал правом кооптировать сотрудников. Видимо, таким образом Езучевский и был принят в Спецотдел.

4. Период 1920 – 1921 годов будет рассмотрен нами в следующей статье.

5. А позже и в Комитете, в который была реорганизована Комиссия.

6. Рукой Езучевского написано: «… звездочка белого металла на щитке желтого цвета с булавкой».

Список литературы:

Архивные источники:

1. Российский государственный военный архив (далее — РГВА). Ф. 1. Оп. 1. Д. 92.

2. РГВА. Ф. 1. Оп. 1. Д. 22.

3. Архив Государственного Дарвиновского музея (далее — ГДМ). Ф. 12590. Оп. 1. Д. 19.

4. РГВА. Ф. 47. Оп. 7. Д. 3.

5. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 20.

6. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 23.

7. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 35.

8. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 54.

9. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 56.

10. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 60.

11. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 61.

12. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 55.

13. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 22.

14. РГВА. Ф. 47. Оп. 7. Д. 27.

15. РГВА. Ф. 7. Оп. 9. Д. 177.

16. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 25.

Литература и электронные источники:

17. Кто и когда придумал миф о будёновке? — URL: https://ok.ru/video/1476381181191 (дата обращения: 18.05.2025).

18. *Сопельняк Б.Н.* Рождение буденовки // Родина. — 1994. — № 2. — С. 80–83.

19. Иллюстрированное описание обмундирования и знаков различия Советской Армии. 1918–1958. Автор-составитель О.В. Харитонов. — Ленинград: Издание Артиллерийского исторического музея, 1960.

20. Приказ Революционного Военного Совета Республики № 116. 16 января 1919 года (historyrussia.org).

21. *Григорьева А.С.* Графическое наследие М.Д. Езучевского. Иллюстрации для журнала «Летопись войны с Японией» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 3. Часть 1. —С. 190–198.

И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусства РАХ, член-корреспондент РАХ, заслуженный деятель искусств РФ
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILIEVA

Grand PhD in Arts, Associate Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Fine Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Fine Arts, Honored Artist of the Russian Federation
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_305_319

ЦЕРКОВНАЯ ТЕМАТИКА В СТАНКОВОЙ ЭМАЛИ СЕРЕДИНЫ 1990–2020-х ГОДОВ

CHURCH THEMES IN EASEL ENAMEL MID 1990’s – 2020’s

Во второй половине 1990-х и начале 2000-х годов современная художественная эмаль окончательно обретает формат станкового эмалевого произведения — панно-картины. Это происходит в контексте общего снижения интереса к экспериментам с формообразованием. Одновременно происходит расширение сюжетно-тематического диапазона. Особенно актуальными становятся авторские интерпретации христианских тем и каноническая традиционная иконопись, выполненная в техниках горячей эмали. Разнообразие творческих почерков художников-эмальеров, работающих в этом направлении, обусловлено индивидуальными особенностями мировосприятия каждого из них.

In the second half of the 1990s and early 2000s, modern artistic enamel finally acquired the format of an easel enamel work — a panel painting. This is happening in the context of a general decline in interest in shaping experiments. At the same time, the plot-thematic range is expanding. The author’s interpretations of Christian

themes and canonical traditional iconography made in hot enamel techniques are becoming especially relevant. The variety of creative handwriting of the enamel artists working in this field is due to the individual characteristics of the worldview of each of them.

Ключевые слова: эмалевая икона, церковная тема, авторская интерпретация, выставка, храм, художник-эмальер.
Keywords: enamel icon, church theme, author's interpretation, exhibition, temple, enamel artist.

К рубежу 1990–2000-х годов произведения современной художественной эмали России окончательно обретают формат станкового эмалевого панно-картины. В то же время, «унификация» форм сопровождается снижение уровня экспериментов с формообразованием и расширением сюжетно-тематического диапазона. Он включает широкий круг сюжетов современной жизни, включая авторские интерпретации христианских тем и каноническую традиционную иконопись. А его разнообразие обусловлено индивидуальными особенностями мировосприятия каждого эмальера.

В этой полифонии сюжетов уже в середине 1990-х годов особого внимания заслуживает восстановление традиции создания эмалевых икон, а также появление свободных вариаций на разные религиозные темы, посвященные житиям святых [1, с. 5]. Но, пожалуй, наиболее популярным становится образ Богоматери с Младенцем.

Популярность тематики, разнообразие типов воплощения образов православных святых и актуальность этого направления на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до конца первой четверти XXI века, когда эмалевая икона прочно вошла в ансамбль убранства восстановленных и современных храмов, позволяют на ее примере проанализировать процесс трансформации современной художественной эмали от «малых» станковых форм к «большим» монументально-декоративным формам. Однако до сих пор эта творческая проблема не нашла достойного отражения в современной научной литературе.

Формально формирование вектора на создание таких станковых эмалевых произведений, как иконы, так или иначе связанных с художественным ансамблем храмовой архитектуры, можно объяснить преобладанием в числе художников живописцев-монументалистов, привычных

к работе с крупными масштабами. В то же время, свою роль в отношении развития художественной эмали явно сыграл закон волнового развития искусства, когда в поисках равновесия по завершении (исчерпанности) эволюции так называемых «периферийных» форм, в данном случае станковых панно-картин на христианские сюжеты, интерьерных и напрестольных икон, произошел переход к центральным: масштабным алтарным и подкупольным комплексам и фасадным образам в убранстве объектов современной храмовой архитектуры.

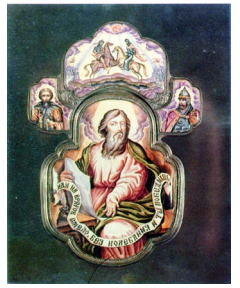


Рис. 1. В.В. Сухов. Икона «Епифаний Премудрый». Мельхиор, дерево, роспись по эмали. Источник: Декоративное искусство. Международная выставка. [Каталог]. Петродворец, Санкт-Петербург, Ярославль. 1994. С. 78

В рамках настоящего исследования не представляется возможным всестороннее рассмотреть бытование темы христианской православной тематики в эмальерном искусстве. Остановимся на ключевых моментах процесса взаимодействия и трансформации эмали от станковых к монументально-декоративным формам: от интерпретаций религиозных тем к иконам в храмах, нашедших отражение в творчестве ряда современных российских художников-эмальеров.

Обращение к христианской православной тематике, как уже говорилось ранее, изначально шло по двум направлениям: свободные интерпретации традиционных иконографических сюжетов — Богоматерь с Младенцем, Распятие с предстоящими и некоторых других, а также собственно финифтяные изделия и небольшие эмалевые иконы.

Даже при беглом взгляде на творчество художников-эмальеров 1990– 2020-х годов обнаруживается, что такие произведения не редкость.

Произведения российских эмальеров на православную тематику довольно широко экспонировались на первой международной выставке «Декоративное искусство», организованной МТЦ «Эмалис» (1994) [2]: крест «Распятие» В.И. Полякова (ювелир Н. Шилов), панагия «Богоматерь Ярославская» С.Г. Кульнис, «Богоматерь» (фрагмент деисуса) Т.В. Морозковой, пасхальное яйцо «Саваоф» И.Д. Шарабудинова, «Епифаний Премудрый» В.В. Сухова (рис. 1), шкатулка «Сергий Радонежский» К.Л. Лолы, пасхальное яйцо «Господь Вседержитель» Л.Д. Самоновой, — все они выдержаны в традиционной иконографии образов и свидетельствуют скорее о консервации традиций эмальерного искусства, нежели их развитии.



Рис. 2. А.А. Карих. Фрагмент триптиха «Россия XXI век. Затмение». 2005. Медь, эмаль. 41 х 93 см. Источник: Огнем рожденное искусство. Международная выставка эмалей в Московском Кремле, 2006. С. 15

Но уже на международной выставке эмали «Огнем рожденное искусство» в 2005 году в Музеях Московского Кремля, также проходившей по инициативе руководителя МТЦ «Эмалис» А.А. Кариха, он представил триптих «Россия XXI век. Затмение» (2005) (рис. 2), в котором развернул оптику христианской трактовки священной истории на сто восемьдесят градусов. В отличие от традиционного ее прочтения как происходящей здесь и сейчас, в момент совершения того или иного обряда таинства, художник ставит персонажи священной истории в современные обстоятельства: их фигуры представлены летящими вверх ногами, низвергающимися вниз, другие пытаются их спасти.

Разнообразие авторских трактовок христианских сюжетов интересно раскрывается на примере образа св. Георгия, представленного на той выставке произведениями разных художников-эмальеров. Г.К. Высоцкая воссоздала в современной эмали «намоленную» икону, прошедшую сквозь века истории, потертую многочисленными благоговейными прикосновениями молившихся перед ней. «Св. Георгий Победоносец» С.Д. Маценко — своеобразный оммаж иконам «строгановской» школы, богато разделанных изящными узорами. А К.Р. Шейнкман продолжил свою тему, перерабатывая в современных техниках художественные традиции византийских перегородчатых эмалей (рис. 3).

К христианским сюжетам обращались и художники-эмальеры, участники петербургских биеннале современной художественной эмали в 2000–2010-е годы. Однако здесь традиционная иконография встречается реже. Все отчетливее звучит современное прочтение даже не сюжетов священной истории и образов, а самой атмосферы духовного бытия человека в современном суетном мире. Это хорошо видно в произведениях О.О. Лысенковой «Ангел и птица» (2006) и «Невский Ангел» (2010) (рис. 4), О. Тучковой «Ноша» (2006), Г.К. Высоцкой «Илья Пророк» (2002), Е.Н.



Рис. 3. К.Д. Шейкман. Икона «Св. Георгий Победоносец». 1995. Медь, перегородчатая эмаль; полировка. 44 х 40 см. Источник: Огнем рожденное искусство. Международная выставка эмалей в Московском Кремле. [Каталог]. Москва, 2006. С. 30



Рис. 4. О.О. Лысенкова. Панно «Невский Ангел». 2010. Медь, горячая эмаль, золочение. 41 х 31 см. Источник: Международная биеннале искусства эмали «Образы белых ночей». Санкт-Петербург, 2010. С. 66–67



Рис. 5. М.П. Бекетов. Панно «Рыцарь веры». 2010. Медь, горячая эмаль. 47 х 33 см. Источник: Международная биеннале искусства эмали «Образы белых ночей». Санкт-Петербург, 2010. С. 24–25

Евдокимовой «Изгнание и из Рая» (2001), Н.М. Бекетова «Рыцарь веры» (2010) (рис. 5), Н. Москалева «Реставрация» (2012), Л. Байцаевой «Ноша ангела» (2012), Е. Коссович (Обуховой) «Адам и Ева» (2011), А.В. Василье-

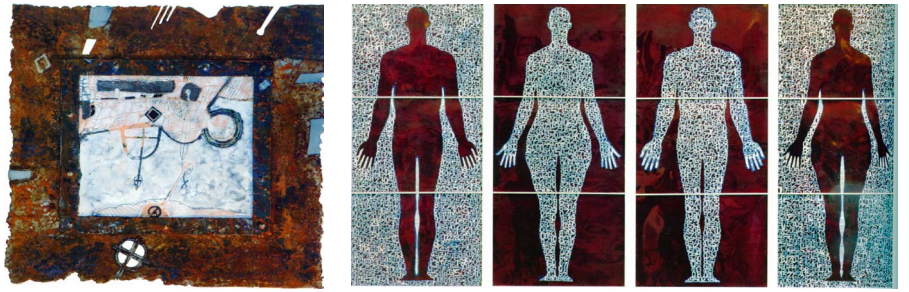


Рис. 6. А.Ю. Талащук. Панно «Белый воин». 2019. Медь, горячая эмаль. Источник: IV Международная биеннале искусства эмали «Золотая нить — дорога творчества». Санкт-Петербург, 2019. С. 28

Рис. 7. Э.М. Фокин. Панно «Адам и Ева. Новый век». 2019. Медь, горячая эмаль. Источник: IV Международная биеннале искусства эмали «Золотая нить — дорога творчества». Санкт-Петербург, 2019. С. 48



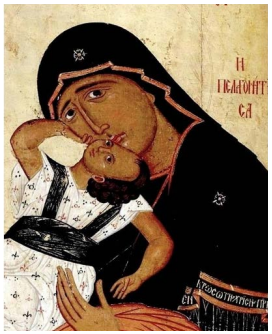


Рис. 8. Б.Н. Клочков. Панно «Мать и дитя». 2000-е (слева). Сталь, горячая эмаль. Икона Божией Матери «Пелагонитисса». 1421–1422 (справа). Дерево, темпера. Источник: Беркович О.А. Сакральное/монументальное в эмалях Б.Н. Клочкова. Презентация доклада, прочитанного на заседании круглого стола «Монументально-декоративная эмаль в архитектуре: сакральное пространство храма, общественное пространство метро». РАХ. Москва, 3 апреля 2024 года. С. 8



Рис. 9. Н.М. Вдовкин. Панно «Первенец». 2012. Сталь, горячая эмаль. 36 х 36 см. Источник: Николай Вдовкин. Художественная эмаль. Каталог. Москва, 2021. С. 49

ва «Отражение» (2017), В.В. Дятловой «Приношение даров» (2017), Д.А. Еремина «Вознесение» (2017), С.Н. Крылова «Благовещение» (2017), А.А. Сасовой «Несение Креста» (2017), Л.А. Соломниковой «Небесные странники» (2017), А.Ю. Талащука «Белый воин» (2019) (рис. 6), А.Ю. Агафоновой «Битва Георгия» (2019), Э.М. Фокина «Адам и Ева. Новый век» (2019) (рис. 7), С. Новиковой «Знамение Пресв. Богородицы» (2019) и др.

Но, пожалуй, наиболее полное и ярко отражение процесс взаимопроникновения и одновременно своеобразной дифференциации эмалевых станковых икон и произведений на свободные интерпретации христианских сюжетов нашел в образе Богоматери с Младенцем, к которому на протяжении нескольких десятилетий художники-эмальеры обращались многократно.

В 2000-е Н.Б. Клочков создает композицию «Мать и дитя» (рис. 8), прямо отсылающую к иконографии сюжета «Взыграние Младенца». Исследователю О.А. Беркович удалось установить, что художник переработал конкретную икону Божией Матери «Пелагонитисса» 1421–1422 годов [3, с. 8–9]. Сохранив основную композицию образа, Б.Н. Клочков отказался от полихромии. Его произведение почти монохромно: небольшие цветовые

акценты введены только для того, что выделить лики Младенца и Богоматери. В целом произведение решено на игре теней невысокого белого рельефа, образованного послойным наложением опаковых эмалей. Благодаря этому приему, персонажи авторской интерпретации сюжета как будто стали еще ближе, слились в ощущении человеческой близости. А работа перешла из статуса икона в статус гимна материнству.

Тема «Богоматерь с Младенцем» в авторском прочтении Н.М. Вдовкина [4] также восходит к сюжету воспевания материнства, к которому художник многократно обращался на протяжении нескольких десятилетий и который он развивал, параллельно работая над ансамблями эмалевых икон для возрождающихся храмов уже на рубеже 1980–1990 годов.



Рис. 10. Н.М. Вдовкин. Панно «Созидатель». 2018. Медь, горячая эмаль. 53 х 36 см. Источник: Николай Вдовкин. Художественная эмаль. Каталог. Москва, 2021. С. 50



Рис. 11. Н.М. Вдовкин. Панно «Авангардная мадонка». 2018. Медь, горячая эмаль. 41 х 41 см. Источник: Николай Вдовкин. Художественная эмаль. Каталог. Москва, 2021. С. 94

В свободных интерпретациях художником этого сюжета, очевидно, просматривается синтез духовного видения иконографии образа и его современного мирского прочтения. Этот прием хорошо виден в пластинах «Сынок» и «Первенец» (обе — 2012) (рис. 9). Они схожи по общему композиционно-цветовому решению — использована иконография образа «умиления» (ласкания), фигуры даны светлой эмалью на коричневато-золотистом фоне. В первой головы матери и дитя объединены неким подобием нимбов. А во второй они буквально слиты воедино и покрыты платом. В пластине «Снятие со креста» (2015), в целом сохранив традиционную иконографическую схему, художник вводит бытовые, сиюминутные мотивы в действиях персонажей: Богоматерь не в обмороке, а закрыла лицо ладонями, св. Никодим не поддерживает тело Христа, а падает под его тяжестью, вместо «молодого человека на лестнице» видим — некто с клещами вынимает гвозди из рук распятого Христа.

Еще дальше к осовремениванию христианского сюжета пошел Н.М. Вдовкин в пластине «Распинатель» (2015). Центральный персонаж выведен на первый план и почти полностью закрывает собой фигуру распятого Христа. Изображение дано в ракурсе, что усиливает эффект присутствия, участия зрителя в евангельской истории. Из иконописи взята символика цвета в композиции: темный силуэт «распинателя» заслоняет золотой цвет, окружающий фигуру Христа. А фактурное решение фона подчеркивает условную объемность центральной группы. Еще более пронзительно, в доминировании красного, построено «Распятие» (2015). Особую сопричастность автора к происходящему придают закрытые ладонями лица предстоящих, что заставляет зрителя сосредоточить внимание на лике Христа. Так дети, чистые души прячутся от страшного.

Явное влияние иконописи видно и в таких светских произведениях художника как «Созидатель» (рис. 10) и «Хранительница очага» (обе — 2018). В обеих композициях фигуры даны в позах предстояния, на четко обозначенных линиях земли. В одном случае художник компонует городской пейзаж у ног предстоящего по принципу иконных «горок». В другом центральную фигуру на полях фланкируют Адам и Ева в клеймах с гендерными символами: аллегорическое изображение птицы как образа души, стремящейся к Богу, — над мужчиной и лошадь с жеребенком, кормилица, жертвенная защитница — над женщиной. В «Беженке» (2018) Н.М. Вдовкина легко считывается иконография «Бегства в Египет».

Многочисленность вариаций сюжета Богоматерь с Младенцем в творчестве Н.М. Вдовкина естественно обусловила и радикальное его переосмысление в контексте художественной культуры XX века. Ему принадлежит создание современного иконографического типа «мадонки», посредством которого он как будто вступает в жесткий диалог с авангардными течениями в искусстве этого времени. Образ Богоматери интерпретирован художником в той или иной художественной стилистике, например: «Авангардная мадонка» (2018) (рис. 11) и «Парижская мадонка» (2020). В первой, согласно традиции супрематизма и абстракции, Богоматерь, Младенец и ангелы расчленены на множество геометрических фигур: квадраты, треугольники, круги и др. Они как будто проявляются сквозь суету картин, постоянно меняющихся в калейдоскопе жизни. В другой образы прорисованы более четко. Но здесь, видимо, художника заинтересовал феномен одиночества человека в мире. Иначе трудно объяснить ту отстраненность спящего Младенца от Богоматери, хотя и придерживающей его рукой, но

сосредоточенной на своей чаше страданий. Композиция решена в холодной гамме зеленого, белого и фиолетового — цветов, которые использовали в своей символике суфражистки.

Но самым любимым иконографическим типом образа Богоматери с Младенцем в творчестве Н.М. Вдовкина стала «Троеручица», к нему художник обращается многократно. Только в 2020 году им создано три таких композиции: «Троеручица», «Восточная Троеручица» и «Сиреневая Троеручица». В первой художник вводит неканонический персонаж Бога-отца, данного в перевернутом ракурсе, смотрящим сверху на ласкающихся в замкнутых друг на друге Богоматери и Младенца. Его лик искажен морщинами страдания, вызванными знанием жертвенного предназначения, предначертанного сыну и матери в будущем. Наконец, в последней Троеручице введение натурного мотива цветов сирени придает композиции общечеловеческое символик весны как пробуждения мира природы, как победу жизни над смертью.



Рис. 12. Е.Н. Вдовкина. Икона «Архангелы-воины». 2023. с. Побегайловка, Минеральводский р-н, Ставропольский край. Медь, горячая эмаль. 45 х 60 см. Собственник — Екатерина Николаевна Вдовкина. Фотограф — Е.Н. Вдовкина

В 2018 году на базе творческой мастерской «Арискин-Студия» в Ярославле состоялся первый благотворительный симпозиум «Возрождая прошлое — созидаем будущее», объединивший художников, которые пишут иконы для возрождающихся и восстановленных храмов в провинции.

Инициатором и вдохновителем проекта была основатель мастерской «Арискин-Студия», ярославский эмальер А.А. Арискина. В течение восьми лет многие российские художники из разных городов в рамках этого проекта создавали иконы для возрожденных храмов и монастырей Ярославской и близлежащих областей.

Поскольку проект, в первую очередь, имел социокультурную направленность, в работе использовались недорогие низкотемпературные эмалевые краски. Не ставились и художественные задачи, поэтому их эмалевые иконы принципиально мало чем отличаются от темперой живописи. Главной целью их авторов было создание привычных как для служителей, так и для прихожан произведения иконописи, которые дол-

говечны и удобны в использовании: устойчивы к погодным условиям и атмосферным осадкам, легко очищаются от копоти, не теряя при этом яркости и выразительности красок.

Также в 2018 году начался и действует по настоящее время в Ростове-на-Дону на базе Производственно-творческой мастерской академика отделения дизайна Российской академии художеств В.А. Чаусова и Донского государственного технического университета благотворительный проект «Икона — образ самобытного русского искусства». Его эстетическая программа предполагает принципиальную опору на исторический опыт, возрождение древнерусских традиций иконописи и претворение их в современных эмальерных техниках. Неслучайно он получил поддержку представителей духовенства всех уровней: от настоятелей храмов и монастырей до руководства Русской Православной церкви, отстаивающих традиционные основы искусства.

Надо отметить, что практическая работа художников-эмальеров по созданию икон для храмов имеет немало сложностей. Поиски оптимальных качественных параметров эмалевых интерьерных и фасадных икон побудили некоторых участников проекта к технологическим экспериментам, позволяющим достигать высокого качества при определенном упрощении технологического процесса изготовления эмалевой иконы. Е.Н. Вдовкина видит решение в сокращении количества обжигов (рис. 12). Известно, что многократное повторение этого процесса ведет к ухудшению качества эмалей; они утрачивают яркость и тускнеют, на поверхности появляются технические дефекты, поэтому художник придумал собственный метод, в основе которого — максимальное сокращение обжигов. Она подробно изложила его суть в своем докладе «Творческие поиски долговечной технологии для иконописи» [5, с. 3–4], прочитанном на круглом столе «Монументально-декоративная эмаль в архитектуре: сакральное пространство храма, общественное пространство метро». Здесь только добавим, что, по ее мнению, определенную сложность в изготовлении фасадной иконы представляет только ее большой размер. Художник подчеркивает: «Надо раскроить медь-основу по рисунку так, чтобы в дальнейшем не было видно стыков, и чтобы пластины помещались в муфельную печь. И обжиг всех пластин должен проходить единовременно, при одинаковой температуре и выдержан одинаковое количество времени, для того чтобы цвета одежды, горок, архитектуры или фона (смотря в каком месте идет стык) совпадал на всех частях иконы. <…> работать с иконами, которые будут в дальнейшем

подвергаться погодным условиям лучше опаковыми (техническими) эмалями» [5, с. 5].



Рис. 13. О.И. Зуева. Панно «Покров». 2012. Медь, горячая эмаль. 53 х 53 см. Источник: II Международная биеннале искусства эмали «Солнце для всех». Санкт-Петербург, 2012. С. 49

Придерживаясь этих правил, Е.Н. Вдовкина создала целый ряд фасадных икон для нескольких храмов Ставропольского края, в том числе: десять икон для храмового комплекса святых первоверховных апостолов Петра и Павла (г. Ессентуки) («Троица», «Давид Гареджийский», «Вознесение», «Петр и Феврония», «Рождество» и др.); иконы над порталами храма св. Георгия Победоносца (ст. Боргустанская); «Святые праздники» для водосвятной часовни на территории храма Покрова Пресвятой Богородицы (г. Минеральные Воды) и другие. Благодаря разработанной автором методике работы с техническими эмалями, ее фасадные иконы, как правило, решены в единой цветовой гамме, например, голубой — «Рождество», «Свт. Николай Чудотворец», «Св. Ирина» и другие. И даже внутри многофигурных композиций, выделяя каждый персонаж священной истории соответствующим их каноническому изображению цветом, Е.Н. Вдовкина достигает их тональной гармонии между собой, придающей эмалевой иконе черты, необходимые для создания монументально-декоративного образа. Очень важно также и то, что все иконы исполнены ею с максимальным сопряжением границ пластин с прорисями, отчего образы обретают цельность, необходимую для восприятия их значения в художественном ансамбле.

Другой участник движения по созданию икон для восстановленных и вновь открытых храмов — О.И. Зуева, которая одновременно является постоянным экспонентом петербургских биеннале и множества других эмальерных международных и отечественных выставок. В иконах она применяет только ювелирные тугоплавкие эмали.

Выпускница МВХПУ (б. Строгановское), О.И. Зуева не сразу пришла к эмалевой иконе. Сначала, работая мастером по росписи в эмальерной мастерской ювелирного цеха ЭТПК при ВТОО «СХР» (1990–1997), она самостоятельно изучала мазковую живопись. Однако, стремясь уйти от размера эмалевой миниатюры, самостоятельно разработала для себя способ разделения композиции на составные части. Их она покрывала 13-й

и 16-й дулевскими эмалями, делая заготовки как для финифти. Затем эти заготовки «красила» надглазурными красками.

Решающим фактором для перехода к работе в станковой эмали стало знакомство с А.А. Карихом и участие в первом симпозиуме в г. Ярославле в МТЦ «Эмалис». В освоении эмальерного дела помогали и другие опытные коллеги. Среди них О.И. Зуева с особой благодарностью вспоминает Л.Ю. Анненкову, которая очень многому ее научила. Обретенный опыт вскоре позволил художнику приступить к самостоятельной работе с перегородчатыми эмалям и другим творческим экспериментам, в том числе соединению техники живописной ювелирной эмали с росписью и с делением композиции на части, благодаря чему ей удалось выйти на больший, станковый размер эмалевых работ.



Рис. 14. О.И. Зуева. Икона «Рождество Пресвятой Богородицы». 2017. Медь, горячая эмаль, роспись. Собственник — Церковь Троицы Живоначальной при МГУП. Фотограф — О.И. Зуева

В ранних произведениях О.И. Зуевой в технике эмали доминировала тема городского пейзажа. Именно благодаря эмали она решала ее декоративно, опираясь на возможности техники в разнообразном решении фактур: «Прощай ноябрь» (2000), серия работ «Городские Колодцы» (2010), «Покров» (2012) (рис. 13) и др. Постепенно О.И. Зуева перешла к библейским сюжетам, в которых ее первоначально привлекала формальная задача — создание многофигурных композиций. Этот этап художник считает важнейшим для следующего шага — создания эмалевых икон.

В период с 2014 по 2023 год по благословлению настоятеля восстановленной домовой церкви Троицы Живоначальной при Московском государственном областном педагогическом университете (МГОПУ) О.И. Зуева работала над серией аналойных икон в технике горячей эмали.

Началу работы над созданием этого первого для нее крупного комплекса предшествовал непростой для художника выбор исходных художественных образцов в различных техниках, поиск способов их переложения для исполнения в эмалях так, чтобы они полноценно звучали в пространстве храма. Источником вдохновения, по свидетельству самого художника [6, с. 2], для О.И. Зуевой стали итальянские и византийские мозаики XI века, иконопись и книжная миниатюра. Но она не

делала реплик и списков, а скрупулезно перерабатывала композиции в соответствии с художественно-выразительными возможностями и технологическими особенностями эмали: глубоким цветом, сиянием, плавностью форм, возможностью делать гладкую поверхность слегка выпуклой, выкладывая эмаль «кабошоном». Так были выполнены иконы «Троица» («Отечество»), «Благовещение» (2015), «Рождество Христово», «Воскресение Господне», «Воскресение Лазаря», «Успение Пресвятой Богородицы», «Рождество Пресвятой Богородицы» (2017) (рис. 14), «Сретение» (2021), «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Вознесение Господне», «Вход в Иерусалим», «Крещение Господне» и «Благословение хлебов» (2021). При их создании использовался весь набор приемов работы с дулевскими и английскими ювелирными эмалями марки Milton Bridge и способы миниатюрной живописи; транспарентные эмали на подложке из опаков, лессировки, благодаря чему открываются свечение и блеск металла, проявляется глубина цвета. Деление композиции на составные части позволяло обжигать фрагменты по отдельности. Это сохраняло легкость и чистоту колорита. За счет последовательного наложения слоев каждая пластина становилась выпуклой, обретала объем, что невозможно в масляной или темперной живописи. Четче прорисовывались детали: складки и другие предметы (одежда, обувь, посуда). При этом все фоны и нимбы были выполнены одной транспарентной эмалью.



Рис. 15. С.П. Пономаренко (Савина), С.Н. Крылов (ковка — А. Богданов) Икона «Свв. Мученики, жертвы геноцида Армян в 1915 г. в Османской империи». 2017. Горячая перегородчатая эмаль. 110 х 80 см. Собственник — Армянская ц. Св. Екатерины в Санкт-Петербурге. Фотограф — Д.А. Ревнивцев

На сегодняшний день эта работа О.И. Зуевой — уникальный комплекс аналойных икон, выполненных художником в эмальерной технике, единовременно для одного храма.

По масштабу исполненных эмалевых икон с работой О.И. Зуевой сопоставимо многолетнее сотрудничество (с 2017 по наст. вр.) профессора кафедры монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица (МДЖ СПбГХПА им. А.Л. Штиглица) С.П. Пономаренко и

преподавателя той же кафедры С.Н. Крылова с армянской церковью св. Екатерины в Санкт-Петербурге (Невский проспект) [7, с. 2; 8, с. 1].

Как Е.Н. Вдовкина, О.И. Зуева и другие эмальеры-иконописцы, самостоятельно выбиравшие иконографические сюжеты для аналойных икон, петербургские эмальеры не продумывали общую концепцию убранства интерьера; ее разрабатывал автор проекта возрождения этого храма, заслуженный архитектор РФ М.Б. Атаянц, поэтому эмальеры создавали иконы в строгом соответствии с его идеями.

Для армянской церкви св. Екатерины в технике лиможских перегородчатых эмалей петербургскими художниками-эмальерами создана серия икон, в том числе: выносной крест, «Св. Великомученица Екатерина Александрийская» (ковка — А. Богданов) и «Свв. Мученики, жертвы геноцида Армян в 1915 г. в Османской империи» (обе — 2017) (рис. 15).

В дальнейшем на протяжении первой четверти XXI века оба направления в эмалевых произведениях на православную христианскую тематику — традиционное, каноническое и современное, переосмысленное в контексте своего времени, — будут востребованны художниками в зависимости от особенностей их индивидуального мировосприятия. Разница в том, что остросовременные, личностные композиции останутся в границах станкового искусства, а утвержденные в канонической традиции переместятся в сферу монументально-декоративной эмали в убранстве объектов храмовой архитектуры. Таким образом, в середине 2000-х христианская тематика не только становится самостоятельным направлением в современном российском искусстве эмали, но также именно она открыла путь к практической реализации синтеза эмальерного произведения с архитектурным объектом.

Происходило это постепенно, в прямой зависимости не только от возрастающего запроса церковных властей, настоятелей восстановленных и вновь открытых храмов на иконы, в том числе эмалевые, но и от материальной заинтересованности самого художника. Это в значительной мере и стало основными стимулирующими факторами для работы художников-монументалистов в этом направлении в конце 1990-х и в 2000-е годы.

Список литературы:

1. Огнем рожденное искусство. Международная выставка эмалей в Московском Кремле. 7 июля — 19 августа 2005 г. [Каталог] / вступительная статья М.Л. Бодровой. — Москва: VILIP, 2006. — 36 с.

2. Декоративное искусство: эмаль, текстиль, керамика, металл, финифть, ювелирное искусство. Международная выставка. [Каталог]. — Петродворец, Санкт-Петербург, Ярославль, 1994. — 112 с.

3. *Беркович О.А.* Сакральное и монументальное в эмалях Н.Б. Клочкова. [Рукопись] Презентация к докладу на круглом столе «Монументально-декоративная эмаль в архитектуре: сакральное пространство храма, общественное пространство метро». РАХ. Москва, 3 апреля 2024 г. — 10 с.

4. *Вдовкин Н.М.* Николай Вдовкин. Художественная эмаль. [Каталог]. — Б. г., 2021. — 96 с.

5. *Вдовкина Е.Н.* Творческие поиски долговечной технологии для иконописи. Рукопись доклада, прочитанного на заседании круглого стола: «Монументально-декоративная эмаль в архитектуре: сакральное пространство храма, общественное пространство метро». РАХ. Москва, 3 апреля 2024 г. — 5 с.

6. *Зуева О.И.* О серии из тринадцати аналойных икон, выполненных в технике горячей эмали, для домовой церкви Троицы Живоначальной при Московском государственном областном университете. Рукопись доклада, прочитанного на заседании круглого стола: «Монументально-декоративная эмаль в архитектуре: сакральное пространство храма, общественное пространство метро». РАХ. Москва, 3 апреля 2024 г. — 7 с.

7. *Пономаренко С.П.* Анкета художника, предоставленная автору в 2023 году. — 5 с.

8. *Крылов С.Н.* Анкета художника, предоставленная автору в 2023 году. — 4 с.

Е.Е. ЛАСКИНА
Аспирант Института истории Санкт-Петербургского государственного университета
e-mail: evaportrait@mail.ru

E.E. LASKINA
Postgraduate student of the Institute of History, St. Petersburg State University
e-mail: evaportrait@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_320_338

СИМПОЗИУМЫ ГОРЯЧЕЙ ЭМАЛИ КАК ПРОСТРАНСТВО ОСМЫСЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ

HOT ENAMEL SYMPOSIA AS A SPACE FOR UNDERSTANDING NATIONAL IDENTITY AND SOCIOCULTURAL REFLECTION

Статья посвящена исследованию феномена симпозиумов горячей эмали как формы социального и культурного взаимодействия, направленного на переосмысление национальных традиций и укрепление связи с духовным наследием России. Рассматриваются этапы исторического развития техники горячей эмали, ее роль в формировании эстетики церковного убранства и современное применение. Особое внимание уделено роли симпозиумов в интеграции творческих сообществ, воспитании молодого поколения мастеров и продвижении традиционного искусства в условиях глобализации.

This article explores the phenomenon of hot enamel symposia as a form of social and cultural interaction aimed at rethinking national traditions and strengthening ties to Russia's spiritual heritage. the stages of the historical development of hot enamel technique, its role in the formation of the aesthetics of church decoration and modern application are considered. Particular attention is paid to the role of symposia in integrating creative communities, nurturing a younger generation of artists, and promoting traditional art in the context of globalization.

Ключевые слова: эмаль, эмальерный симпозиум, опаки, декоративно-прикладное искусство, эмалевые иконы.
Keywords: enamel, enamel symposium, opaque enamel, decorative and applied arts, enamel icons.

Современная храмовая архитектура, стремящаяся к сохранению культурного наследия и обретению новых форм художественной выразительности, все чаще обращается к традиционным техникам и материалам для оформления внутреннего убранства и святынь. Техника горячей эмали, известная на Руси еще до татарского нашествия [18, с. 40], позволяла создавать богатые и сложные, созвучные византийским, орнаментальные композиции, поражающие многообразием цветовых решений. Неудивительно, что произведения, выполненные в этой технике, исторически выступали важным компонентом художественного решения церковной утвари и храмового убранства в целом. Гармонично сочетая в себе не только высокохудожественные качества, но и практическую функциональность, произведения в технике горячей эмали отличаются прочностью и устойчивостью к механическим и атмосферным воздействиям, обеспечивая долговечность изобразительных элементов. В православной иконографии изображения святых, выполненные в технике горячей эмали, занимают особое место, выступая не только как средство украшения, но и как эффективный инструмент сохранения и развития традиционных способов выражения национальной идентичности. По мнению Н.П. Кондакова, русского историка византийского и древнерусского искусства, археолога, создателя иконографического метода изучения памятников искусства, мастера древней Руси близко знали византийские и восточные художественные производства, имели возможность в полной мере оценить их художественные и технологические достоинства [9, с. 307]. Горячая эмаль использовалась в Древней Руси при создании икон, крестов, окладов и других предметов церковного убранства. Исследования археологических находок из Владимиро-Суздальской земли (XII–XIII вв.) показывают, что русские мастера применяли уникальные технологические решения, отличные от византийских и европейских аналогов. Эмаль закладывалась в

литые углубления, а перегородки выполняли скорее декоративную функцию, чем конструктивную, что свидетельствует о творческой переработке зарубежных техник и формировании собственной школы эмалевого искусства [24, с. 767].

Русская эмаль получила распространение в княжеских владениях, монастырях и городских усадьбах, применялась для исполнения окладов икон, паникадил, хоругвей, крестов и других предметов культового назначения. История развития техники горячей эмали демонстрирует постоянное стремление к экспериментированию и творческому поиску. Уже в XV–XVI веках эмаль приобретает особое значение в создании окладов икон и рукописных книг. Святыни нуждались в высокохудожественном исполнении, которое могло бы передать духовную значимость, поэтому русские мастера обратились к использованию полихромных эмалей, раскрывающих символическое значение изображений. Кроме того, важным аспектом была интеграция эмальерного дела с другими видами декоративно-прикладного искусства, такими как чеканка, басма, чернь и резьба по металлу. Несмотря на то, что изначально эмаль выступала вспомогательным декоративным элементом, усиливающим изящество формы предмета, она постепенно трансформировалась в самодостаточный вид искусства, способный передавать религиозные символы и сюжеты. Однако уже в конце XVI века приоритет изменился: серебро приобрело доминирующее значение, и эмаль отступила на второй план. Изменения коснулись и самой техники — эмаль начала применяться преимущественно для украшения светских предметов, а не церковных.

Начало XX века стало переломным моментом в судьбе русской эмали. Октябрьская революция и последующие социальные изменения привели к утрате значительной части традиционного иконописного искусства, в том числе и эмали. Огромное количество монастырей и храмов было закрыто, что повлекло за собой разрушение цехов и вынужденное прекращение деятельности опытных мастеров. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) 1922 года «Об изъятии ценностей из церквей» окончательно поставило крест на развитии отечественной иконописной эмальерной традиции [17, с. 156]. В ходе принудительной конфискации храмового имущества находящиеся в церквях драгоценные вещи, в том числе и подвески, оклады, киоты были направлены на помощь голодающим как золотой и серебряный лом [7, с. 381–382]. Многие уникальные предметы декоративно-прикладного искусства были утрачены или вывезены,

что нанесло значительный урон культурному наследию. Эмаль как одна из наиболее ценных и ярких техник особенно пострадала в этот период: из храмов изымались оклады, кресты, иконы, украшенные эмалями, что привело к разрыву преемственности ремесленных традиций. Лишь единичные регионы, такие как Ростов Великий, сумели сохранить свои технологические наработки, видоизменив семантический ряд на светские и политические сюжеты. Однако усилия были недостаточны для поддержания жизнеспособности этого направления искусства.

После разрыва связей с дореволюционными центрами производство подверглось существенной модернизации, фактически заново сформировавшись на иных принципах и основах. Последовавшая адаптация эмали к современным пластическим и стилистическим требованиям, материалам и технологиям позволила технике перерасти из второстепенного элемента декоративно-прикладного искусства в самостоятельный, станковый вид искусства. Век власти Советов вошел в историю эмальерного дела постепенным отходом мастеров от академических канонов и обращением к новым направлениям искусства; следуя общему движению модерна и авангарда, художники начинают экспериментировать с формами и цветами, стремясь расширить горизонты восприятия. Ознаменованная возросшим интересом к международным взаимодействиям, проведением симпозиумов и специализированных выставок, вторая половина XX стала значительным этапом в признании эмали как независимого вида искусства. Например, симпозиумы в Кечкемете (Венгрия) привлекали художников со всех уголков мира, предоставляя авторам возможность не только познакомиться с новой технологией, совершенствовать свои навыки, но и получить признание на международной арене. Практический аспект симпозиумов состоял в непосредственных исследованиях и экспериментах с материалами, в результате которых рождались уникальные произведения, демонстрирующие технические достижения и эстетические новации. Предпосылкой появления международных симпозиумов и биеннале искусства эмали стало понимание в художественной среде важности объединения усилий профессионалов в данном направлении.

Первая четверть XXI века отмечена рядом крупных биеннале и симпозиумов, охвативших проблематику искусства эмали и предложивших вниманию профессионального сообщества и любителей «огненного искусства» оригинальные художественные решения, определившие вектор развития этого вида искусства на ближайшие десятилетия. При

этом современные мастера продолжают творческий диалог с прошлым, сочетая традиционные приемы с инновационными материалами и технологиями. Среди знаковых мероприятий выделяется первая Международная биеннале искусства эмали «Образы белых ночей», состоявшаяся в 2010 году в стенах Музея прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица [13]. Кураторами выступили мастера, стоявшие у истоков формирования отечественной школы станковой эмали — А.Ю. Талащук, Н.А. Яшманов, С.П. Пономаренко, О.О. Лысенкова. Проект был поддержан Комитетом по культуре Санкт-Петербурга, Государственным Эрмитажем, Союзом художников России и Международной ассоциация эмальеров «CKI-WWA». Основной задачей было привлечение внимания к возрождению древних традиций, отражающих богатство культурного наследия России. Уже на первом этапе мероприятия участники смогли представить публике лучшие образцы своего творчества, выполненные в различных техниках: перегородчатой, выемчатой, живописной и др., демонстрируя богатство эмоционального и технического арсенала художников-эмальеров. Экспозиция представила широкий спектр произведений, отражающих региональные особенности и инновационные подходы, обеспечив, таким образом, диалог между художниками разных культур и обогащение профессиональной среды новым творческим опытом.

Симпозиумы, фестивали и биеннале эмали, ставшие неотъемлемой частью культурного ландшафта современной России, выполняют важнейшую миссию консолидации художественных сил и укрепления профессиональных связей в сфере декоративно-прикладного искусства. Одним из наиболее значимых мероприятий подобного формата стал фестиваль эмальерного искусства «Новые имена», организованный Московской государственной художественной академии имени С.Г. Строганова в 2017 году [14]. Академия Строганова занимает особое положение среди высших художественных учебных заведений нашей страны, являясь одним из старейших центров подготовки высококвалифицированных специалистов в области декоративно-прикладного искусства и дизайна. Фестиваль позволил объединить мастеров разных поколений и географически удаленных центров, продемонстрировав уровень развития российского эмальерного искусства. Участниками фестиваля стали представители более десяти регионов России, что свидетельствует о масштабности и представительности проекта. Среди приглашенных гостей были

признанные мастера, чьи имена ассоциируются со становлением и развитием отечественного эмальерного дела: Константин Худяков, Николай Вдовкин, Георгий Лиховид, Евгений Матько, Михаил Бекетов, Алексей Талащук, Лариса Соломникова, Светлана Пономаренко. Важно подчеркнуть значимость роли куратора и организаторов, стоящих у истоков формирования идеи фестиваля. Благодаря творческой энергии энтузиастов, искусство эмали вышло за рамки традиционных жанров и форматов, утвердив собственные эстетические критерии и обогатив отечественное культурное пространство новыми выразительными средствами.

Отдельного внимания заслуживают Всероссийские симпозиумы, ежегодно проходившие в Новокузнецке. В 2024 году Всероссийский симпозиум по горячей эмали «Место силы» в Новокузнецке был реализован благодаря грантовой поддержке ООГО «Российский фонд культуры» в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Проекту оказывает поддержку Министерство культуры и национальной политики Кузбасса. Он включал образовательный практикум и выставку по итогам проведения, особенность симпозиума — по итогам каждый автор обязательно пополняет фонд Сибирского центра горячей эмали. Ряд региональных инициатив, включавших организации тематических экспозиций, проведение дискуссионных площадок, имел фрагментарный и нерегулярный характер. Несмотря на значительное разнообразие трактовок художественных форм, обусловившее заметный вклад в развитие эмали как вида декоративно-прикладного и станкового искусства, представленные проекты носили лишь эпизодический характер, временно обозначивший перспективные направления развития отрасли. Несмотря на заметные успехи отдельных проектов, нестабильность финансирования часто приводила к снижению интенсивности или даже прекращению их деятельности, уменьшению масштабов запланированных мероприятий.

Современные художественные практики нередко обретают форму социально-художественной рефлексии, реагируя на ключевые проблемы эпохи и фиксируя острые моменты общественного сознания. Особенно показательны в этом плане симпозиумы и выставки, подобные инициированному председателем секции «Декоративное искусство» ТСХР Евгением Евгеньевичем Матько и ставшему уже ежегодным проекту Международной выставки художественной эмали «Донбасс — Россия». Успешное прохождение во Всероссийском музее декоративного искус-

ства заложило фундамент для последующего масштабирования проекта. Впоследствии выставка получила международный статус, пройдя в Донецком республиканском художественном музее в 2024 году и Луганском художественном музее в 2025 году. Такое постепенное расширение ареала свидетельствовало о способности данного формата преодолеть региональные барьеры и стать площадкой для кросс-культурного обмена и совместного творчества. В Луганском художественном музее выставка открылась в преддверии годовщины воссоединения Донбасса с Российской Федерацией, многие произведения обращались к трактовке образа защитника Отечества, как земного, так и небесного. Основные участники проекта — эмальеры из 9 стран, члены РАХ и ТСХР, а также студенты художественных академий: РГХПУ им С.Г. Строганова и СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Кураторами проекта выступили член-корреспондент РАХ Е.Е. Матько, профессор, заведующая кафедрой монументально-декоративной живописи РГХПУ А.Ю. Агафонова и Народный художник Российской Федерации, профессор А.Ю. Талащук.

Созданию церковных образов воинов-защитников Отечества в 2025 году был посвящен прошедший в Ростове-на-Дону Всероссийский академический симпозиум по технике горячей эмали «Икона — образ самобытного русского искусства». Мероприятие организовано Отделением дизайна Российской академии художеств совместно с Донским государственным техническим университетом, Ростовским областным музеем изобразительных искусств и Краснознамённым ордена Суворова Южным военным округом на базе производственно-творческой мастерской под руководством академика Отделения дизайна РАХ Василия Александровича Чаусова. В симпозиуме принимали участие художники из Москвы, Санкт-Петербурга, Грозного, Ярославля, Владимира, Владикавказа, и других городов России. Подобного рода инициативы становятся формой активного отклика на трагические страницы российской истории, отразившиеся в утрате аутентичного облика храмового убранства. Искусство эмали, являясь особой формой репрезентации сакральных образов, призвано восполнить пробелы, вызванные утратой храмовых росписей, икон и упадком эстетического облика культовых сооружений.

Осознание необходимости консолидации усилий специалистов привело к возникновению регулярных форматов международного обмена опытом, таких как симпозиумы и биеннале, посвященные искусству эмали. Российские художники-эмальеры остро осознавали необходи-

мость собственной площадки для демонстрации достижений, коллективного обсуждения перспектив и решения актуальных вопросов профессии. Такой платформой стал международный художественный симпозиум, учрежденный в Ярославле Международным творческим центром «Эмалис». Международный творческий центр «Эмалис», возглавляемый известным российским художником и членом Союза художников России Александром Андреевичем Карихом, проводит этот симпозиум, начиная с конца XX века. Центр отличается многолетней историей и славится высоким уровнем подготовки и поддержки мастеров-эмальеров из России, стран СНГ и Европы. Проводящийся уже в течение почти четырех десятилетий, симпозиум приобрел статус одной из наиболее уважаемых площадок в мире эмали, объединяя ведущие фигуры мирового искусства и поддерживая взаимодействие между мастерами, принадлежащими разным культурам и школам. Основной задачей симпозиума является воссоздание атмосферы традиционного производства, стимулирование инновационных подходов и создание уникальных объектов искусства. Мероприятие направлено на взаимовыгодный обмен опытом, изучение исторических традиций и демонстрацию новейших технологических достижений в работе с эмалью. Мастера, участвующие в симпозиуме, создают индивидуальные произведения искусства, отражающие разнообразие тематического спектра, — от религиозной и мифологической символики до реалистичных сцен и абстрактных композиций. Проекты, реализуемые в ходе симпозиума, способствуют интеграции традиционных методов работы с эмалью и современным креативным мышлением. Выставочные пространства Центра демонстрируют широкий диапазон визуальной и технической вариативности. Важно отметить, что каждый год в рамках симпозиума создается значительное количество уникальных предметов искусства, многие из которых остаются в коллекциях музеев и частных собраний, формируя основу академических исследований и дальнейших научных изысканий.

Развитие искусства эмали в России тесно связано с деятельностью профессиональных объединений и учреждений, ставящих цель — поддержка, распространение и популяризация этого традиционного вида декоративно-прикладного искусства. Одной из таких инициатив, вернувших горячую эмаль в поле художественного дискурса как ключ к решению актуальных проблем восстановления образа храмовых убранств России и сохранению его национальной идентичности, стало проведение в 2025

году Всероссийского симпозиума «Одигитрия: возрождая прошлое, созидаем будущее».

Этот проект, реализуемый во Владимирской области, объединил лучших художников-эмальеров из разных регионов России, участников международных симпозиумов, биеннале и выставок эмали. Руководителем проекта выступила художник-эмальер Елена Алексеевна Сахарова-Старовер. Проект реализуется по благословлению Митрополита Владимирского и Суздальского Никандра, при поддержке Министерства внутренней политики Владимирской области, Российской академии художеств, Владимирского отделения «Союза Художников России», отдела Паломничества и религиозного туризма Владимирской Епархии. Основной целью проекта стало изготовление эмалевых икон для возрождающихся храмов региона, ведь произведения, выполненные в технике горячей эмали, могут стать духовным центром храма даже когда тот лишен перекрытий стен и крыши, выдержать погодные испытания и стать для его прихожан несокрушимым символом веры и возрождения. Методика предполагает изучение состояния каждого храма и разработку индивидуального подхода к созданию образа. Современные художники, работающие в технике горячей эмали, используют комплексный подход, основанный на глубоком понимании физико-химических процессов, особенностях химического состава стекол и технологии их плавления. Использование техники горячей эмали дает возможность совмещать высокопрочное качество поверхности изображения с историческими формами и цветами, создавая уникальные образцы церковного искусства. Эта технология доказала свою эффективность в условиях сурового климата и способна сохранять эстетическое богатство и техническое совершенство произведений на долгие десятилетия.

Основной задачей симпозиума стало изготовление семи эмалевых икон для восстанавливаемых храмов региона, выполненное в тесном сотрудничестве с известными живописцами и профессиональными эмальерами из Москвы, Ярославля, Ростова-на-Дону, Владимира. Среди них такие известные авторы, как Михаил Бекетов, заслуженный художник России, член-корреспондент Российской академии художеств России, Елена Сахарова — член Владимирского отделения Союза художников России, Василий Чаусов — академик Российской академии художеств. При подборе храмов предпочтение отдавалось объектам, находящимся в стадии активной реставрации или требующим срочной помощи в восстановлении. Основными объектами стали следующие памятники архитектуры.

Храм Косьмы и Дамиана в Суздале — зимняя церковь с шатровой колокольней в Коровниках. Каменная церковь построена в 1696 году вместо ветхой деревянной на средства Спасо-Евфимиева монастыря при Архимандрите Исаии. Храм представляет собой небольшое одноглавое бесстолпное сооружение, состоящее из двух клетей и глубокой полукруглой апсиды.

Храм Рождества Иоанна Крестителя в селе Цибеево. Холодная каменная церковь была построена в 1879 году на средства прихожан. Каменная колокольня при ней была построена в 1891 году. Престол в церкви был один — во имя Св. пророка Предтечи и Крестителя Господня Иоанна.

Церковь святителей и чудотворцев Суздальских Феодора и Иоанна в селе Гнездилово. Кирпичная летняя церковь с декором построена в 1824 году в духе классицизма: трёхсветный одноглавый четверик с полукруглым алтарем и притвором.

Храм святителя Николая Чудотворца в селе Лопатницы. Храм, построенный в 1797 году, в архитектурном плане представляет собой двусветный одноапсидный четверик, перекрытый высоким сводом с главкой, с ныне утраченной трапезной и колокольней. Декор, характерный для позднесуздальского зодчества, выдержан в архаичном стиле.

Храм Воскресения Христова в селе Воскресенская Слободка — икона Воскресения Христова. Каменный двухэтажный храм 1743 года постройки в стиле нарышкинского барокко. Имеет четыре престола: нижний этаж — Воскресение Христово, Николай Чудотворец, Димитрий Солунский; верхний — князь Владимир. Характеризуется оригинальной двухъярусной трапезной и отдельной каменной колокольней.

Церковь Иоанна Богослова в селе Туртино построена на месте древнего деревянного храма, сгоревшего в XVIII веке. Из множества других сохранившихся эта церковь отличается нетипичной архитектурой. Пятиглавая, с колокольней, она имеет два этажа и два престола — Иоанна Богослова и пресвятой Богородицы. В каждом зале были фрески. На втором этаже различимы более крупные фрагменты.

Церковь во имя Воздвиженья Честного и Животворящего Креста Господня в селе Семеновское-Советское. На данный момент существует только летняя церковь, возведенная в 1805 году и посвященная свв. чудотворцам и бессребреникам Косьмы и Дамиану.

Каждая созданная икона в рамках симпозиума символизирует связь времен и отражает глубоко личную интерпретацию художником

выбранного сюжета. Для храма святых бессребреников Косьмы и Дамиана в Суздале было избрано изображение самих покровителей святого места, для храма Рождества Иоанна Крестителя в селе Цибеево — образ Святого Иоанна Предтечи; для церкви святителей и чудотворцев Суздальских Феодора и Иоанна в селе Гнездилово — икона Святого Феодора Архиепископа Ростовского (рис. 1); Образ Николая Угодника создавался для храма святителя в селе Лопатницы, а икона Воскресения Христова — для храма в селе Воскресенская Слободка. Использованные сюжеты и образы основаны на православной традиции, отражающей фундаментальные моральные и этические установки. Многофигурные композиции, как, например, икона «Воздвижение Креста Господня» (рис. 2) выполнялась несколькими авторами единовременно. Икона станет украшением Кресто-Воздвиженского храма в Суздале.



Рис. 1. М.П. Бекетов. Святой Николай Угодник, эмаль, медь, 2025 г. Предоставлено Е.А. Сахаровой-Староверовой — руководителем проекта «Одигитрия»

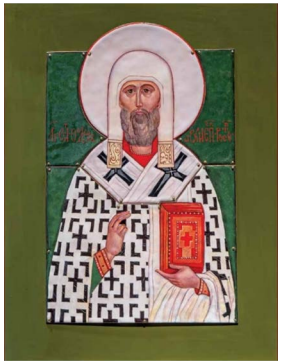


Рис. 2. О.И. Зуева. Святой Феодор Архиепископ Ростовский, эмаль, медь, 2025 г. Предоставлено Е.А. Сахаровой-Староверовой — руководителем проекта «Одигитрия»

Художественный руководитель симпозиума Михаил Бекетов исполнил образ Святителя Николая Мирликийского (рис. 3). Выбор автора обусловлен широкой известностью и почитаемостью образа св. Николая среди русского народа, а также традиционным восприятием его как небесного покровителя Российского государства, Военно-Морского флота и всех воинов. На открытии выставки по итогам симпозиума Михаил Бекетов подчеркнул особую значимость работ эмальеров, определив их роль как своеобразный рубеж, этап духовного и художественного становления мастера. Преодоление этого этапа возможно лишь благодаря глубокой внутренней мотивации, искренним творческим устремлениям к воплощению традиционных канонов православного искусства. Именно осмысленное обращение к духовной составляющей, стремление передать вечные ценности и глубокие

чувства становятся основным двигателем творческой эволюции современников.

Икону Чудотворцев Косьмы и Дамиана создал Василий Александрович Чаусов, академик Российской академии художеств, участник симпозиума, ее передадут в дар храму, построенному в память этих святых в селе Семеновское-Советское Суздальского района. Концепция симпозиума основывается на идее глубокого понимания взаимосвязи между материальным и духовным началом, выраженном в тесном союзе искусства и веры. Подобный подход созвучен глубинным основам русской православной культуры, где красота сакрального предмета неразрывно связана с мистико-дидактической функцией. Опыт реализации подобного проекта показал высокую степень эффективности выбранной стратегии художественного осмысления пространства храма. Помимо достижения основной цели — эстетического обогащения интерьеров храмов, значительное внимание уделяется просветительской составляющей: проводятся мастер-классы, лекции, творческие встречи. Проект «Одигитрия: возрождая прошлое, созидаем будущее» служит наглядным примером успешной реализации комплексного подхода к восстановлению интерьеров православных храмов. Применение технологии горячей эмали позволяет достичь качественного результата, соответствующего высоким художественным стандартам и функциональным требованиям. Данная



Рис. 3. Создание эмалевой иконы «Воздвижение Креста Господня». Е.А. Сахарова-Староверова, художники проекта «Одигитрия: Возрождая прошлое, созидаем будущее». Предоставлено Е. А. Сахаровой-Староверовой — руководителем проекта «Одигитрия»

инициатива заслуживает дальнейшего распространения и внедрения в практику аналогичных проектов, направленных на возвращение духовной красоты и благородства русским храмам. Искусство горячей эмали приобрело особую ценность в данном проекте, поскольку иконы, созданные с использованием этой техники, отличаются исключительной долговечностью и устойчивостью к неблагоприятным внешним условиям. Эти изделия не подвержены воздействию сырости, влаги и низких температур, однако, как и любое произведение искусства, требуют бережного обращения. Такие качества делают эмалевые иконы оптимальным выбором для сельских храмов регионов России, где особенно сложно поддерживать оптимальный микроклимат для сохранности художественных ценностей икон. Эта мысль подчеркивает главную идею инициативы «Одигитрия: возрождая прошлое, созидаем будущее»: сохранение православной культуры и исторической памяти путем объединения традиций искусства и веры, акцентируя важность преемственности поколений и продолжения традиций русской иконописи, способствующих развитию национальной художественной школы и укреплению культурных связей внутри российского обществ.

Факт почти синхронного проведения симпозиумов горячей эмали свидетельствует о естественной реакции художественного сообщества на потребность в консолидации ресурсов и сил для возрождения традиций православной иконописи. Проекты «Одигитрия» и «Русская Сибирь», развернувшиеся в 2025 году, указывают на растущую популярность и востребованность нестандартных подходов к изготовлению священных образов, сочетающих традиционные приемы с новейшими технологиями.

Особенно показательна ситуация с созданием иконостаса в технике горячей эмали в русле сузунской иконописной традиции для храма Новосибирской области в рамках проекта «Русская Сибирь», знаменующий уникальную попытку соединения классических традиций иконописи с инновационной техникой горячей эмали. Этот проект отличается уникальной технической сложностью и глубиной проработанности, что позволяет назвать его значительным этапом в развитии современной русской иконописи. Разработанный и проведенный в 2025 году, проект представлял собой комплекс мероприятий, нацеленных на создание оригинального иконостаса в недавно построенном храме во имя апостола Андрея Первозванного в селе Дубровино. Инициатором проекта выступила Зинаида Корчагина, чье видение и многолетний опыт позволили

воплотить в реальность мечту о создании иконостаса, выполненного в технике горячей эмали. Согласно заявлению самого автора, ей потребовалось около десяти лет, чтобы разработать концепцию будущего иконостаса, основанную на особенностях сузунской иконописи.

Формирование характерных черт икон сузунского типа неразрывно связано с социально-экономической ситуацией, сложившейся в Российской империи XVIII–XIX веков. Именно тогда возник особый пласт провинциальной религиозной живописи, которую принято называть народной иконой. Сузунские иконы писали в большом количестве, и, как правило, для продажи на рынке или же под заказ, из-за чего манера мастера отличалась скорописностью и некой простотой деталей. Особенностью икон сузунского типа является сознательное ограничение изобразительных средств и лаконичный подход к раскрытию образа. Художники стремятся к обобщенности форм, устраняют мелкие детали, уделяя основное внимание ключевым элементам композиции. Фон часто выполняется в темных оттенках, что помогает сконцентрировать внимание на центральной фигуре [10, с. 110]. Основную массу икон создавали сельские мастера, не получившие профильного художественного образования и редко обладавшие специальной богословской подготовкой [16, с. 11–18]. Трудившиеся в условиях дефицита ресурсов и отсутствия структурированных методик обучения, иконописцы стремились воспроизводить известные им традиционные типы изображений. В цветовой палитре преобладают спокойные, приглушенные тона, среди которых выделяются оттенки оливкового и красного цветов. Такое сочетание создает атмосферу созерцательности и усиливает глубину пространства. Композиция строится согласно строгим канонам иконописи, однако в сложной многофигурной композиции заметны тенденции к упрощению, обусловленные, вероятно, стремлением облегчить восприятие сцены и избежать перегруженности деталями. Подобный прием способствует созданию ощущения целостности и ясности сюжетного построения, делая икону ближе и понятнее простому зрителю. Именно простота и наглядность изображений делали подобные иконы, стилистически близкие к лубочному изобразительному языку [26, с. 203], понятными и близкими народу. Передача опыта мастерами происходила стихийно, методом наблюдения и копирования известных образцов. Необходимо учитывать, что значительная часть биографической информации о конкретных мастерах безвозвратно утрачена. Традиционно иконописцы не подписывали свои работы, пола-

гая, что сотворение иконы осуществляется не усилиями отдельного лица, а божественным промыслом.

Народная сибирская икона выделяется рядом признаков, сближающих ее с произведениями, выполненными опаковыми (непрозрачными) эмалями. Важнейшим общим качеством являются плотность и интенсивность цветового пятна, при сохранении четкости рисующих контура. Техника горячей эмали выводит возможности традиционной живописной выразительности на качественно иной уровень. Применение эмалей — в первую очередь, опаковой эмали — расширяет диапазон возможных эффектов, обогащая традиционную иконопись новыми возможностями декоративного порядка. Технология, созвучная с природной структурой исходного материала, возвращает забытые исторические формы иконописи, оживляя и обновляя их, возвращая в русло современного художественного дискурса. Под влиянием новых технологических приемов рождается уникальная разновидность художественного произведения, соединяющая старинные традиции иконописи с инновационной живописной технологией, способствующей развитию выразительных качеств иконописного искусства.

Работу над иконостасом возглавляла группа опытных мастеров, в числе которых Екатерина Николаевна Вдовкина, опытный специалист и мастер горячей эмали с более чем тридцатилетним стажем, участник всероссийских и международных эмальерных симпозиумов. Иконописание в технике горячего эмалирования сама Екатерина Николаевна считает главным направлением своей деятельности [15, с. 112–127]. В композиционных решениях эмалевых икон автор даже пространство фона выводит на позицию соучастника формирования семантического ядра произведения. Екатерина Николаевна виртуозно работает со структурой поверхности, определяя оптимальное соотношение объемов рельефа фактурных участков и плоскости изображения. Тщательно рассчитывая меру декоративности и ритм орнаментальной составляющей, художник усиливает образную выразительность иконы, ни в коей мере не теряя ее смысловое и духовное содержание, напротив, обогащая его глубиной религиозной значимости и мистического созвучия. Такое умелое владение материалом, стилистическими и техническими приемами позволяет преодолеть многочисленные технологические сложности, связанные с воспроизведением сложных деталей ликов одежд святых, которые требуют особой аккуратности и точности нанесения эмали. При создании иконостаса перед

Екатериной Вдовкиной стояла задача намывки наиболее сложных деталей — ликов, рук, ног. Технология нанесения эмали отличается о работы клеевыми красками: необходимо найти правильную консистенцию и добиться плавного перехода от тонкого к более толстому слою.

Реализация проекта вызвала значительный общественный отклик и привлекла внимание представителей государственных органов власти. Финансовую поддержку инициатива получила благодаря поддержке Фонда президентских грантов. Одним из ключевых направлений стало внедрение образовательной составляющей, предусматривающей проведение цикла не менее пятидесяти лекций, охватывающих разнообразные аспекты русской иконописи, в том числе традиции сибирской иконописи и особенности техники горячей эмали. Данные мероприятия позволили расширить аудиторию заинтересованных зрителей и укрепить устойчивый интерес общественности к художественным возможностям техники горячей эмали.

Закономерность одновременного появления обоих проектов объясняется схожестью целей и методов, а также глубокой взаимосвязью с национальными традициями. В симпозиумах отмечается тенденция возвращения к историческому опыту и адаптации его под нужды сегодняшнего дня. Особый акцент сделан на передачу знаний молодому поколению через серию лекций и практических занятий, проводимых в рамках обоих проектов. Симпозиумы стали катализатором интеграции традиций и инноваций, свидетельствующими о зрелости современного российского художественного сообщества, осознающего свою ответственность за сохранение и продвижение исконных ценностей и традиций русской православной культуры.

Список литературы:

1. *Агафонова А.Ю.* Новейшие эмальерные художественные проекты: «Третья Московская международная выставка художественной эмали» и «Современная эмаль. Традиции и новаторство». От концепции до реализации / А.Ю. Агафонова, Е.Е. Матько // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2022. — № 3-2. — С. 340–345.

2. *Байдин В.И., Голынец С.В.* Сибирская икона: альбом. — Москва: ОАО «Иван Федоров», 2016. — 273 с.

3. *Бычкова Т.А.* Алтайский иконописец Г.И. Гуркин // Искусство Евразии. — 2022. — № 2 (25). — С. 64–79.

4. *Велижанина Н.Г.* К истории иконописания в Западной Сибири // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири / ответственный редактор Л.М. Русакова, Н.А. Миненко. — Новосибирск: Наука, 1987. — С. 125–141.

5. *Велижанина Н.Г.* Народные иконы Новосибирской области из Новосибирской картинной галереи // Художественные собрания СССР. — Москва: Советский художник, 1983. — С. 87–92.

6. *Гришанова Т.В., Сокольская Т.Е.* Сибирская икона: территория открытий // Православное искусство в современном мире: сборник материалов научно-практической конференции. — Красноярск: Издательский дом «Восточная Сибирь», 2013. — С. 66–75.

7. Декрет ВЦИК «О порядке изъятия церковных ценностей, находящихся в пользовании групп верующих», 23 февраля 1922 г. // Собрание узаконений и постановлений… 1922 г. — Москва, 1950. — № 19. — Ст. 217. — С. 381–382.

8. *Емельянова Т.Б.* Иконописный промысел в Сузуне // Этнография Западной Сибири XVIII–XX вв. и современные этнокультурные процессы: материалы региональной научно-практической конференции (г. Куйбышев Новосибирской области, 10 декабря 2019 г.) / ответственный редактор И.Н. Шульгина. — Куйбышев: МКУК «Музейный комплекс», 2022. — С. 274–279.

9. История и памятники византийской эмали / Византийские эмали. Собрание А.В. Звенигородского. 1889 / Сочинение Н. Кондакова, профессора С.-Петербургского университета и старшего хранителя Императорского Эрмитажа. — Санкт-Петербург: [А. Звенигородский], 1892.

10. *Ковалев А.В.* Сибирская народная икона: опыт изучения частной коллекции / А.В. Ковалев // Искусство Евразии. — 2023. — № 4 (31). — С. 92–111.

11. *Красноцветова Л.Г.* Алтайский иконописец В.Ф. Балыкин // Древнерусская традиция в культуре Урала: материалы научно-практической конференции (г. Челябинск, 28–30 апреля 1992 г.) / составитель Г.И. Пантелеева. Челябинск: [б. и.], 1992. — С. 96–102.

12. *Крутова Н.В.* Иконы сузунского письма // Деловой Усть-Каменогорск. — 2002. — № 6. — С. 36–37.

13. Международная биеннале искусства эмали: Образы белых ночей: Санкт-Петербург: 2010 / каталог 10.06-15.07.2010 Музей прикладного искусства Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица 22.07–15.08.2010.

14. Молодежный фестиваль эмальерного искусства «новые имена» / Каталог выставки / составители Е.Е. Матько, А.Ю. Агафонова. — Москва, 2017.

15. *Мушникова Е.А.* Творчество художника эмальера Екатерины Николаевны Вдовкиной // Искусство Евразии. — 2023. — № 4 (31). — С. 112–127.

16. *Пенькова О.А.* Мир образов иконописного мастерства сузунских мастеров / О.А. Пенькова // Культурно-антропологические исследования. — 2022. — № 1. — С. 11–18.

17. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «об изъятии ценностей из церквей». Из протокола заседания Политбюро № 116, п. 17 от 23 марта 1922 г. Архивы Кремля. В 2-х книгах / Книга 1. Политбюро и церковь. 1922–1925 гг. — Москва–Новосибирск: РОССПЭН, Сибирский хронограф, 1997. С. 156. Архив: АПРФ, ф. 3, оп. 60, д. 23.

18. Профессор Никодим Павлович Кондаков: К тридцатилетию годовщине его учёно педагогической деятельности / Е.К. Редин. — Санкт-Петербург: Типография И.Н. Скороходова, 1896. —40 с.

19. *Прохорова Т.В.* Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции: дис. … канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2012. — 242 с.

20. *Прохорова Т.В., Борисов В.В.* Сузунская икона: история изучения и новые материалы // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние / ответственный редактор Я.Е. Смирнов. — Москва: Северный паломник, 2023. — С. 219–238.

21. *Разина Т.М.* Русская эмаль и скань / Научно исследовательский институт художественной промышленности. — Москва: Госместпромиздат, 1961. — 37 с., 27 л. ил.: 30 см.

22. Сибирская икона / редколлегия: Е.В. Байдин, С.В. Голынец, Н.Д. Зольникова, Б.Б. Овчинникова. — Омск: Иртыш-92 LTD, 1999. — 270 с.

23. *Солоухин В.А.* Венок сонетов. — Москва: Молодая гвардия, 1976.

24. *Столярова Е.К., Коваленко Е.С., Мурашев М.М., Подурец К.М., Зайцева И.Е., Мухина Т.Ф., Гурьева П.В., Терещенко Е.Ю., Яцишина Е.Б.* Имитации перегородчатых эмалей в древнерусском искусстве (на примере археологических находок из Владимиро-Суздальской земли) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2024. — № 14. — С. 766–777.

25. *Сушко П.Н.* Русские старообрядческие иконы в собрании музея-заповедника (XVIII — 20 е гг. XX века): каталог. — Усть-Каменогорск: Восточно-Казахстанский архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник, 2018. — 218 с.

26. *Сушко П.Н.* Русские примитивные иконы сузунского типа в собрании Восточно-Казахстанского архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника (к вопросу типологии) / П.Н. Сушко // Макарьевские чтения: Материалы XV международной научно-практической конференции, Гор-

но-Алтайск, 18 сентября 2020 года / Ответственный редактор В.Г. Бабин. — Горно-Алтайск: Горно-Алтайский государственный университет, 2020. — С. 200–204.

27. *Чернов М.* Сузунская икона // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 2011. — № 10 (90). — С. 4–26.

28. *Школина Е.В.* Народный иконописец В.Ф. Балыкин: страницы биографии и творчества // Манускрипт. — 2018. — № 5 (91). — С. 147–150.

29. *Школина Е.В.* Новые факты биографии алтайского иконописца В.Ф. Балыкина // Искусство Евразии. — 2022. — № 2 (25). — С. 180–187.

30. the Lubok. Лубок. Russian Folk Pictures 17th to 19th Century: альбом / автор вступительной статьи и составитель Алла Сутова; перевод с русского Александра Миллера. — Ленинград: Аврора, 1984. — 178 с., ил.

А.П. РЫБАКОВА

Магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет
e-mail: anyarybak.nn@mail.ru

С.Е. ВИНОКУРОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет
e-mail: serg.vinokuroff@gmail.com

A.P. RYBAKOVA

Master Student, Departments of Art History and Museum Studies, Ural Federal University
e-mail: anyarybak.nn@mail.ru

S.Y. VINOKUROV

Candidate of Art History, Associate Professor, Departments of Art History and Museum Studies, Ural Federal University
e-mail: serg.vinokuroff@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_339_350

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ В ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИЙ ТАШКЕНТСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА

ARTISTIC METAL IN DESIGN OF TASHKENT METRO STATIONS

Статья посвящена исследованию художественной обработки металла в декоре станций Ташкентского метрополитена. Для изучения выбран период с 1977 по 1991 год, который отличается богатством как технологических приемов художественной обработки металла, так и самих декоративных решений, в которых сплетаются общесоюзные и национальные художественные мотивы. В результате проведенного исследования были выявлены ключевые тематические, стилевые и технические подходы к использованию металла в оформлении станций метрополитена Узбекской ССР.

This article is devoted to the study of artistic metalwork in the decoration of Tashkent Metro stations. the period from 1977 to 1991 was chosen for study, as it is distinguished by a wealth of both technological methods of artistic metalworking and decorative solutions themselves, in which all-Union and national artistic motifs are intertwined. the research revealed key thematic, stylistic, and technical approaches to the use of metal in the design of metro stations in the Uzbek SSR.

Ключевые слова: Ташкентский метрополитен, художественная обработка металла, монументально-декоративное искусство, искусство СССР.
Keywords: Tashkent Metro, artistic metalworking, monumental decorative art, Art of USSR.

Введение

В последнее десятилетие заметно усилилось внимание к позднесоветскому архитектурному наследию СССР, особенно ярко проявившееся в исследованиях архитектуры модернизма и связанным с ней явлениями монументально-декоративного искусства. На сегодняшний день этот интерес вышел далеко за пределы исследования столичных (московских и ленинградских) тенденций. Так, одним из ярких объектов изучения позднесоветского модернизма стал город Ташкент — столица Узбекской ССР и современной Республики Узбекистан. Именно здесь смогли во всей полноте проявиться все основные тенденции модернистской архитектуры последних десятилетий СССР. Во многом причиной этому послужило трагическое событие — землетрясение 1966 года, ускорившее начавшийся еще в 1950-е годы процесс по пересмотру градостроительной политики республиканского центра. Брошенные на восстановление/возрождение Ташкента силы всего Советского Союза поспособствовали превращению города за недолгие три десятилетия в один из главных центров модернистской архитектуры. Одним из главных объектов, входящих в этот уникальный комплекс, является Ташкентский метрополитен, основа которого была заложена и выстроена в 1970–1980-е годы.

Метрополитен — пространство утилитарного назначения, и его декоративное оформление не часто воспринимается как предмет для художественного и искусствоведческого исследования. Между тем, возросший в последние годы интерес к советскому монументально-декоративному искусству, равно как и участившиеся случаи уничтожения

памятников позднесоветского периода, говорят об актуальности и своевременности изучения произведений советских художников и мастеров декоративного искусства 1970–1980-х.

Подробных работ, посвященных анализу декоративных решений в оформлении станций Ташкентского метрополитена, на данный момент выявлено не было. Между тем, на сегодняшний день опубликованы работы, посвященные московским и ленинградским станциям метро [5], а также издания, освещающие архитектуру и монументально-декоративное искусство Ташкента 1960–1980-х годов, где станциям метро посвящены отдельные главы [13]. Помимо основных источников, содержащих исторические сведения о художественной обработке металла и использовании декоративных деталей в архитектуре Узбекистана [2], [3], [8], монографий художников [10] и статей о внутреннем убранстве станций метрополитена Ташкента [6], [7], [12], одним из авторов статьи в ноябре 2024 года были взяты интервью у двух художников — непосредственных авторов анализируемых в статье произведений (1), (2).

Основная цель настоящей статьи — анализ произведений художественного металла в Ташкентском метрополитене конца 1970-х — начала 1990-х годов, в том числе с учетом утраченных. Известно, что в период 1990-е — начале 2000-х многие элементы декоративного убранства, в частности, художественного металла, были демонтированы. Этот процесс был связан с переосмыслением советского наследия в истории Узбекистана [13]. Некоторые из рассматриваемых в статье сохранились лишь на фото.

Также важно отметить, что обращение к детальному анализу декоративных решений в оформлении станций Ташкентского метрополитена позволяет поднять одну из, на наш взгляд, важных проблем в осмыслении наследия Советского Союза. Так, известно, что к оформлению интерьеров станций и вестибюлей метрополитена были привлечены художники из разных центров Союза. Этот факт делает Ташкентский метрополитен достоянием не только современного Узбекистана, но и важной частью наследия художественных школ союзных республик.

В ходе анализа были выделены три основные группы всех произведений, в зависимости от финального художественного решения: национальная, общесоюзная и интернациональная. Внутри каждой из групп были выявлены основные темы, а анализируемые композиции и архитектурно-художественные детали были сгруппированы по принципу принадлежности к определенному виду искусства — монументально-декоративное искусство, декоративно-прикладное искусство, архитектурный элемент.



Рис. 1. О.Г. Хабибуллин, В.И. Жмакин, В.А. Логинов. Панно на станции «Сабира Рахимова» (в настоящее время — «Алмазар») Ташкентского метрополитена. 1977. Медь; выколотка

Художественный металл в пространстве станций

Одна из первых станций Ташкентского метрополитена — «Алмазар» — изначально носила имя Героя Советского Союза Сабира Рахимова (1902–1945). Ему посвящен рельеф на одной из стен интерьера, выполненный с фотографии военачальника в реалистической манере (художники — О.Г. Хабибуллин, В.И. Жмакин, В.А. Логинов). Как отметил один из авторов проекта, «здесь важно было портретное сходство» (1). Детализация лица контрастирует с обобщенной трактовкой одежды, которая, однако, имеет пересечение по пластике с абстрактным рельефным панно на той же станции, где изображены военные атрибуты — сложенное оружие и каска в обрамлении стилизованных всполохов салюта (1) (рис. 1). На противоположном конце станции располагалось парное ему панно, где вместо солдатского снаряжения в центр был помещен орден Отечественной войны. В обе композиции включены миниатюрные пятиконечные звезды, несколько выбивающиеся из общего монументального образа, но идейно обязательные.

Установка панно над основными проходами накладывает определенные требования безопасности, поэтому рельефы выполнены в технике выколотки по меди, что значительно облегчает конструкцию (2). В металлических рельефах присутствуют как мотивы триумфа, универсальные и для других станций метрополитена городов Советского Союза, посвященных военным победам (например, станция «Партизанская» или неосуществленный проект станции «Новокузнецкая» Московского метрополитена), так и образ национального героя Сабира Рахимова.

Станция «Чкаловская» (в настоящее время — «Дустлик») также была посвящена герою СССР летчику-испытателю В.П. Чкалову, чей горельефный портрет (скульпторы — Э.Д. Алиев, В.И. Дегтярев, Н.А. Бандзеладзе) встречал пассажиров в вестибюле. В 2012 году рельеф был грубо демонтирован, поэтому сегодня об общей композиции мы можем судить

только по фото. Портрет героя, решительно и с полуулыбкой устремившего взгляд навстречу новым испытаниям, исполнен в реалистической манере. Легендарный беспосадочный перелет через Северный полюс изображен более условно: стилизованный самолет АНТ-25 находится в центре динамичной ломаной линии, символизирующей маршрут и перекликающейся с нижней линией бюста. Нельзя не отметить, что композиция выглядит несколько разрозненно, а ее предполагаемый центр в точке пересечения линий спорит с крупным объемом портрета (такая свобода расположения элементов в композиции была характерна для монументальных работ 1960-х годов) [9, с. 21].



Рис. 2. Автор неизвестен. Светильники на станции «Чкаловская» (в настоящее время — «Дустлик») Ташкентского метрополитена. 1987. Бронза, стекло; литье

Представляется, что уместнее было бы на проходной стене вестибюля станции использовать более плоскостное изображение, отказавшись от горельефа. Также, с точки зрения стилистики оформления станции в целом, в стремлении художников к портретному сходству была утрачена целостность не только композиции, но и образа станции в целом.

В основном пространстве станции обращает на себя внимание еще один прием в использовании металлического декора. Свод станции «Чкаловская» декорирован светильниками-поясами из алюминиевых ячеек с перфорацией, создающих образ космического корабля, движения и полета (рис. 2). Подобное решение берет начало в более ранних модернистских интерьерах с оформлением сводов ячеистой структурой (например, в выставочном зале в Турине, 1938).

Таким образом, интерьер станции «Чкаловская», несмотря на посвящение конкретному герою, оформлен в интернациональном ключе. Такое решение входит в некоторый диссонанс с бронзовым горельефным бюстом летчика в вестибюле, задающим конкретную тему для оформления пространства станции.

Более счастливая судьба ожидала монументальные рельефные панно на станции «Максима Горького» (сегодня — «Буюк Ипак Йули»). Автором этих крупных рельефных произведений выступил скульптор Яков Иосифович Шапиро (1937–2021). По неизвестным причинам, среди которых — предполагаемая трудность демонтажа, декоративное убранство станции сохранено по сей день, несмотря на открытый идеологический посыл [14].



Рис. 3. Я. И. Шапиро. Панно на станции «Максима Горького» (в настоящее время – «Буюк Ипак Йули») Ташкентского метрополитена. 1980. Бронза; литье

Торцевые стены односводчатой станции украшают два монументальных бронзовых панно, посвященные литературному наследию Максима Горького. Многофигурные барельефы изображают литературных персонажей из произведений писателя. На одном из двух панно нашла воплощение легенда о сердце Данко из повести «Старуха Изергиль» [14]. Динамичная, насыщенная деталями композиция наполнена духом романтизма с идеей самопожертвования и народного подвига (рис. 3). В стилистическом решении заметно влияние средневекового рельефа — панно отдаленно напоминает рельефный тимпан романских и готических храмов, в частности, иконографию Страшного суда, а пропорции фигур — средневековые каноны с вытянутым телом и маленькой относительно него головой. Художественное решение также близко к живописи романтизма и академизма первой трети XIX века, а некоторые фигуры имеют весьма однозначные отсылки к полотну К.П. Брюллова «Последний день Помпеи».

На втором панно изображены сцены из романа «Мать». В центре композиции представлен главный герой произведения, а в левой ее части расположена переведенная на узбекский язык цитата из «Песни о буревестнике», «ставшая символом революционной пропаганды» [14]: «… То кричит пророк победы: «Пусть сильнее грянет буря!».

Несмотря на эффектное пластическое решение, отличающее работы Я.И. Шапиро, стоит отметить, что обе композиции смотрятся недостаточно выразительно в пространстве станции. Во многом это связано с непродуманным тусклым фронтальным освещением потолочными люстрами,

недостаточным для создания необходимого контраста объемов.

Выразительностью решения отличаются медные рельефы, украшающие наземный павильон станции «Пахтакор». Вытянутая композиция с тремя центрами разворачивается в пространстве круглого интерьера. Несмотря на обращение к классической советской спортивной и олимпийской тематике, произведение решено в интернациональном ключе. Стилизованная группа из лучников по центру задает вертикальный ритм, а резкие сдвиги и динамичные плоскости напоминают о приемах живописцев-футуристов (рис. 4). Динамичная композиция, воплощающая дух движения, устремленности к победе, органично встраивается в светлое пространство павильона и демонстрирует хороший пример монументальности, воплощенной в металле.



Рис. 4. М. Ахмедов, В. И. Бурмакин. Панно «Узбекистан спортивный» в наземном павильоне станции «Пахтакор» Ташкентского метрополитена. 1977. Медь; выколотка, чеканка



Рис. 5. И. Ю. Липиене. Светильники на станции «Пушкинская» Ташкентского метрополитена. 1980. Бронза; литье. Ю. Ю. Липас. Панно на станции «Пушкинская» Ташкентского метрополитена. 1980. Бронза; литье

С точки зрения стилевой целостности и ее соответствия теме, одной из самых «универсальных» станций Ташкентского метрополитена является «Пушкинская». Отделанные мрамором стены и кессонированные потолки напоминают ампирные залы современной поэту эпохи. Опорные колонны и стены украшены декоративными светильниками в форме канделябров со свечами, освещающими интерьер приглушенным теплым светом и создающими мягкую поэтичную атмосферу на станции. Бронзовый каркас дополнен вставками из синей смальты, что разбавляет общий золотистый колорит интерьера. В качестве дополнительно декора станции выступают бронзовые рельефные панно (рис. 5). На одном из них изображен профильный портрет поэта по типу камеи в окружении

летящих аллегорий Музы и Славы [12, с. 116]. Их утонченные фигуры с вытянутыми пропорциями и струящимися складками одежд напоминают также соответствуют геральдическим рельефам русского ампира первой трети XIX века.

Коммунистическая тема ярко проявлена на станции «Комсомольская» (в настоящее время — «Милий бог») в композициях панно, расположенных вдоль путевых стен (рис. 6). На бронзовых перфорированных рельефных панно изображены не только военные и революционные образы, но и герои мирного труда — рабочие и ученые. Сюжетные композиции обрамлены лентами традиционного орнамента, что демонстрирует яркую характерную черту монументально-декоративного искусства позднесоветских республик — сплетение общесоюзных и национальных черт.



Рис. 6. Б. Джалалов, Р. Немировский. Панно на станции «Комсомольская» (в настоящее время — «Милий бог») Ташкентского метрополитена. 1977. Бронза; литье

Национальная тема в художественном металле проявляется в использовании как традиционного геометрического орнамента, так и растительных мотивов и аллегорий. Одна из самых распространенных тем для декоративных композиций в союзных республиках — достижения в сельском хозяйстве — в Ташкентском метро имеет характерные особенности. Так, на станции «Узбекистанская» с помощью художественного металла и стекла обыгран мотив раскрывшейся коробочки хлопка — основного символа экономики Узбекистана в советское время. Ряды стилизованных светильников с плафонами в виде коробочек хлопка (исполнены главным художником завода «Миконд» В.В. Дудиным) обрамляют пути, создавая образ аллеи из живых растений (рис. 7). Группу из трех раскрывшихся коробочек хлопка удерживает крепкая бронзовая конструкция с упрощенными, почти геометрическими формами растения. Решение необычно — закрепленные вдоль стен конструкции расположены достаточно низко над рельсами и перекрывают объемом всю ширину путей. По словам художника О.Г. Хабибуллина, водителям метро пришлось привыкать к такому оформительскому решению из-за боязни задеть светильники при движении (2).

Для станции «Хамида Алимджана» латвийский художник по стеклу Ирена Липиене (1939–2016) спроектировала напольные светильники в виде невысоких колонн с плафоном, наподобие капители (рис. 8). Места соединения основных деталей «стебля» из белого мрамора укреплены и декорированы металлическими вставками с растительным орнаментом. Сам светильник в виде раскрывшегося цветка имеет витиеватый бронзовый каркас с инкрустацией из стекла и непрозрачной смальты традиционного бирюзового оттенка, перекликающегося с декоративными арками, перекинутыми по своду. Между тем формой и отделкой капитель больше напоминает флоральные мотивы периода модерна, в отличие от столба, имеющего схожие черты с традиционными среднеазиатскими деревянными колоннами, характерными для культовой архитектуры Центральной Азии. Орнамент нижней части с восьмью лепестками отсылает к восьмигранному сечению базиса подобных колонн, а кузаги (3) здесь по-авторски трактуется с выделением отдельного сферического объема. Все шаровидные завершения традиционно полуприкрыты растительным мотивом мадохиль (4).



Рис. 7. В. В. Дудин. Светильники на станции «Узбекистанская» Ташкентского метрополитена. 1984. Бронза, стекло; литье

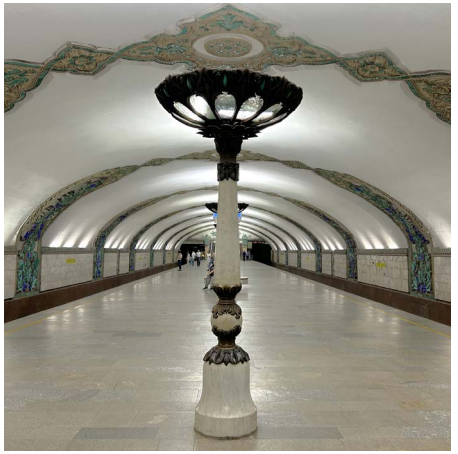


Рис. 8. И. Ю. Липиене. Напольные светильники на станции «Хамида Алимджана» Ташкентского метрополитена. 1980. Бронза, мрамор, смальта; литье

Национальный колорит считывается и в капителях на станции «Пахтакор», украшенных растительным орнаментом ислими. Литые алюминиевые решетки завершают круглые колонны интерьера, облицованные мрамором [7, с. 27]. Форма ка-

пителей с круглым сечением и пропорционально крупным объемом по отношению к колонне несвойственна для традиционной архитектуры Узбекистана, и, скорее, была компромиссом в условиях ограниченной высоты пространства и требований к декорированию сугубо функциональных опор. Использованный прием перекликается с мозаичной отделкой путевых стен станции, которые, однако, представляют более стилизованный вариант растительного орнамента.



Рис. 9. Х. М. Рысин. Потолочные светильники на станции «Чиланзар» Ташкентского метрополитена. 1977. Латунь, цветное стекло; литье, ковка, чеканка

В качестве одного из самых эффектных и самодостаточных в использовании металла решений нельзя не отметить светильники на станции «Чиланзар», выполненные латвийским художником Хаймом Рысиным (1911–1998). Известно, что для интерьера изначально были спроектированы шестнадцать керамических панно, иллюстрирующих культуру, традиции, народное искусство и быт узбекского народа, тем самым задавая общий тон станции. Однако композиции, расположенные вдоль путей, большую часть времени оказывались заслоненными проходящими поездами метро. Чеканные панно, созданные Хаймом Рысиным для украшения кабельных шкафов, расположенных по краям путевых стен, хоть и были богато декорированы узбекским орнаментом, все еще терялись в пространстве интерьера [10, с. 37]. В связи с этим для объединения всех элементов декоративного убранства станции «Чиланзар» были спроектированы девять четырехметровых в диаметре люстр (рис. 9), размещенных вдоль перронного зала [10, с. 37]. Подобная конструкция, напоминающая форму вотивных корон, была распространена в убранстве станций советского метрополитена. Например, люстра в вестибюле московской станции «Калужская» (сейчас — «Октябрьская») Кольцевой линии, выполненная по проекту А.И. Дамского (1906–1988), представляла собой декорированный орнаментом металлический обруч на четырех подвесах с закрепленными на нем светильниками.

«Чиланзарские» люстры, украшенные чеканкой с флоральным орнаментом и вставками из цветного стекла и четырьмя подвесами, имели два яруса кронштейнов. Конструкция завершалась изящными стеклянными цилиндрами и ажурными чеканными держателями ламп, напоминающими коробочки хлопка. Система освещения была продумана до мелочей: приподнятый внутренний ярус освещал потолок станции, а опущенный внешний — пространство зала [10, с. 38]. Благодаря такому решению, интерьер станции обрел торжественность и яркий восточный колорит.

Заключение

В заключение еще раз отметим, что в оформлении ряда станций у художников получилось достичь художественного и стилевого единства. Среди таких, на наш взгляд, удачных решений можно выделить вплетение национального орнамента в панно композиции на станции «Комсомольская», чистоту исполнения и компоновки декоративных элементов на станции «Пушкинская», яркость и самобытность люстр на станции «Чиланзар». Между тем, в некоторых работах попытка соединить национальный и общесоюзный контекст, не выйдя при этом за рамки стилевой общности комплекса, не вполне удается создателям станций.

Таким образом, в оформлении станций Ташкентского метрополитена как скульптурные произведения, так и отдельные элементы из металла играют важную роль в реализации тематических и художественных идей, заложенных их создателями. Как было показано, основными темами произведений художественного металла являлись общесоюзные сюжеты и символы, в той или иной трактовке появляющиеся на станциях метро всего СССР. Национальная тема, что характерно и, даже, закономерно, в основном, представлена различными видами орнамента и растительными мотивами.

Примечания:

1. Данные получены из личной беседы с В.А. Логиновым.

2. Данные получены из личной беседы с О.Г. Хабибуллиным.

3. Кузаги — шаровидная форма в основании ствола колонны [4, с. 79].

4. Мадохиль — мотив, в элементарном виде похожий на трилистник с заостренным средним зубцом, часто встречающийся в архитектурном оформлении [4, с. 79].

Список литературы:

1. *Абдурахманова Ф.* Tashkent / Toshkent. Art for Architecture: Monumental Art since 1953 / Ф. Абдурахманова; при участии Д. Чмельницкого, Р. Хусанова, Ф. Мойзера. — Берлин: DOM publishers, 2025. — 396 с.

2. *Бабаджанова Г.И.* По древним городам Узбекистана: Ташкент, Самарканд, Шахрисабз, Бухара, Хива / Г.И. Бабаджанова, А.П. Колбинцев, Л.Ю. Маньковская. — Москва: Профиздат, 1988. — 338 с.

3. *Веймарн Б.В.* Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. — Москва: Государственное архитектурное изд-во, 1948. — 62 с.

4. *Воронина В.Л.* Народные традиции архитектуры Узбекистана. — Москва: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1951. — 166 с.

5. *Костина О.В.* Архитектура Московского метро. 1935–1980-е годы. — Москва: БуксМАрт, 2019. — 208 с.

6. *Махмудова М.* Дизайн интерьеров Ташкентского метро, особенности его архитектуры и строительства // Общество. Интеграция. Образование: материалы Международной научной конференции. — Ташкент, 2019. —— № 4. — С. 440–451.

7. *Мансуров Я.* Ташкентский метрополитен и его архитектура / Я. Мансуров, Х. Убайдуллаев, М. Халмурадов // Строительство и архитектура Узбекистана. — 1977. — № 10. — С. 23–27.

8. *Нильсен В.А.* Архитектурный декор памятников Узбекистана / В.А. Нильсен, В. Н. Манакова. — Ленинград: Стройиздат, 1974. — 272 с.

9. *Петрова А.* Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой: 1926–1991 / А. Петрова, Е. Рускевич, Д. Хилл, Е. Куделина. — Москва: Эксмо, 2021. — 319 с.

10. Рысин Х. Металл и душа: художник о своей жизни. — Рига, 1997. — 55 с.

11. *Файзуллаев Р.* Ташкентский метрополитен им. В.И. Ленина / Р. Файзуллаев, Я. Мансуров // Архитектура и строительство Узбекистана. — 1982. — № 5. — С. 19–23.

12. *Хикматуллаева К.С.* Художественное оформление Ташкентского метрополитена // Звезда Востока. — Ташкент, 2014. — № 1. — С. 114–116.

13. *Чухович Б., Казакова О.* Ташкент: архитектура советского модернизма. 1955–1991. Справочник-путеводитель. — Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2025. — 512 с.

14. Ташкентское метро — хранилище советской эстетики [Электронный ресурс]. — URL: https://hook.report/2022/12/ne-transport-a-muzey-kakoy-to/ (дата обращения: 13.02.2026).

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

G.A. PUDOV

Candidate of art history. State Russian Museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_351_359

СУНДУК СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО МУЗЕЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

THE MID-18th CENTURY CHEST FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM: ARTISTIC FEATURES AND ATTRIBUTION PROBLEMS

В статье речь идет о сундуке, который в настоящее время находится в собрании отдела народного искусства Государственного Русского музея. Анализируются его происхождение, художественные особенности и решаются некоторые проблемы атрибуции. Специальное внимание уделено частности конструкции — узкой декоративной полосе внизу сундука. Сделан вывод, что сундук изготовлен в Холмогорах в середине XVIII века, это — высококлассное произведение народного искусства.

This paper deals with the chest that is currently in the collection of the Folk Art Department of the State Russian museum. Its origin, artistic features are analyzed and some attribution problems are solved. Special attention is paid to the particular design feature — a narrow decorative strip at the bottom of the chest. It is concluded that this chest was made in Kholmogory in the mid XVIII century. It is a high-class work of folk art.

Ключевые слова: сундук, Холмогоры, слюда, сундучный промысел, народное искусство.
Keywords: chest, Kholmogory, mica, chest craft, folk art.

В собрании отдела народного искусства Государственного Русского музея находится сундук (1) (рис. 1), который датируется в инвентарных книгах XVIII веком (предположительно). Место производства не определено. До настоящего времени сундук не упоминался в литературе, не участвовал в выставках и не проходил реставрацию. В предлагаемой публикации он впервые вводится в научный оборот.

Происхождение

Сундук поступил в Русский музей из Государственного Эрмитажа в 1938 году (в числе других 85 предметов) (2), сначала — в отдел декоративно-прикладного искусства, откуда уже в 1941 году попал в отдел народного искусства (3).

Из инвентарных книг Эрмитажа выяснилось, что сундук ранее находился в музее Императорского общества поощрения художеств и датировался XVII веком (4). Художественно-промышленный музей Императорского общества поощрения художеств был основан в 1870 году по инициативе Дмитрия Васильевича Григоровича (1822–1899) — известного писателя и художника-любителя. В то время он занимал должность секретаря ИОПХ. Созданный музей стал «первым художественно-промышленным музеем в Санкт-Петербурге, и он являлся важным центром художественной жизни столицы» [6, с. 174]. О нем часто с восторгом отзывался критик В.В. Стасов, именно под влиянием его статей музей училища барона А.Л. Штиглица стал с конца 1880-х годов приобретать изделия народного искусства [6, с. 179].

По просьбе Д.В. Григоровича художественные произведения покупались разными лицами во многих губерниях России. О сундуках писал Д.В. Григоровичу в



Рис. 1. Сундук. Середина XVIII века, Холмогоры (дуб, железо, кожа, слюда, олово, свинец, цветная бумага, ткань; роспись, просечка, ковка)

1870 году из Вологды М.П. Дараган (будущий вологодский губернатор): «Кроме того, здесь есть еще старинные сундучки, которые считаются времен Ивана Грозного… Вероятно, эти сундучки послужили прототипами нынешним сундучкам устюжского изделия, так называемые с морозом, т. е. с отделкою металлических пластинок, под узоры морозного стекла» (5). Один из сундучков, приобретенный М.П. Дараганом, сегодня находится в коллекции отдела народного искусства ГРМ [6, с. 180]. Не исключено, что и рассматриваемый сундук также ранее находился в Вологде.

Впрочем, могут быть и другие версии. Известно, что множество предметов было куплено для музея ИОПХ со Всероссийской мануфактурной выставки (Санкт-Петербург, 1870). Н.О. Крестовская предположила, что это могли быть произведения из коллекции петербургского антиквара, исследователя древнерусского и народного искусства В.А. Прохорова [6, с. 175–176]. Среди женских головных уборов, костюмов, чернильниц, ковшей, представленных им на выставке, упоминается сундук [11, с. 108]. Кстати отметить, что в собрании В.А. Прохорова было множество ларцов — железных, деревянных, латунных, костяных (6) [9, с. 4, 5, 16]. Именно коллекция В.А. Прохорова стала основой «русского отдела» Художественно-промышленного музея ИОПХ. Возможно, что и рассматриваемый сундук из ОНИ ГРМ также находился в этом собрании. Главную часть коллекции В.А. Прохорова составляли предметы древнерусского быта. Как справедливо замечает Н.В. Пивоварова, установить источники поступления этих вещей можно лишь предположительно, с учетом маршрутов поездок В.А. Прохорова [10, с. 96]. Бытовые предметы он привозил из многочисленных путешествий по России, особенно по Новгородской губернии. Известно и о присылке ему древностей из Архангельской губернии [10, с. 96]. В контексте дальнейшего изложения эти сведения крайне важны (7).

Следует отметить, что рассматриваемый сундук не упоминается в каталоге Музея ИОПХ, который был издан М.П. Боткиным в 1904 году, но указан в другой, более ранней сокращенной версии, как «сундук большого размера, окованный железными фигурными полосами, подложенными слюдою на цветной подслойке; на передней части две железные ручки, замка недостает» [4, с. 108], поэтому он не мог быть приобретен в то время, когда М.П. Боткин был директором музея ИОПХ (1900–1914), к тому же в ту пору в музей поступали несколько иные предметы [1, с. 291]. В настоящее время именно эта, вторая, версия происхождения сундука представляется более предпочтительной, чем первая («вологодская»).

Художественные и технические особенности

Размеры сундука значительны: длина (по крышке и без крышки соответственно) — 133 и 127 см, ширина (по крышке и без крышки) — 80 и 73 см, высота — 60 см. Сундук изготовлен из дуба. Он имеет прямые стенки и «заплывающую» за них плоскую крышку. Стенки собраны из двух широких досок, крышка и дно — из трех (использовались деревянные нагели). Толщина стенок варьирует от 1,8 до 2,4 см. Внутри сундука, слева, располагалась полочка с секретным нижним отделением (сохранились только пазы от досок, из которых она складывалась). Ширина полочки — 14,5 см. Крышка укреплена сплошными металлическими полосами и деревянной профилированной планкой. Полосы не являются следами ремонта, они присутствовали на сундуке изначально (им соответствуют прямоугольные выемки на задней стенке). Надо отметить, что изделие характеризуется высоким качеством столярной работы.

На боковых сторонах прикреплено по одной кованой ручке, на «фасаде» и задней стенке — по две (рис. 2). На каждой ручке — гравированные изображения, служившие не только для удобства транспортировки (ручка меньше скользила в кисти человека), но и для украшения предмета. Все поверхности сундука обиты железными ажурными полосами (16 — на крышке, 15 — на лицевой стороне, 8 — на боковых (8)) с подкладками из слюды и бумаги красного и зеленого цветов. Просечные полосы имеют разную величину: на углах — узкие, на остальных поверхностях — широкие. Как показало исследование методом рентгенфлуоресцентного анализа, железо содержало примеси меди и цинка, а сами полосы ранее были покрыты полудой (сплав олова и свинца) (9).

По краям крышки прикреплена полоса кожи, обеспечивающая полную герметизацию полости сундука (кожа покрыта смесью воско-масляного связующего). Это традиционная особенность определенных типов сундучных изделий Русского Севера, встречается она и на зарубежных предметах, например, скандинавских баулах XVII–XIX веков. Гвозди, которыми прикреплялись кожаная полоса, железные накладки и некоторые части конструкции, — кованые, разных размеров.



Рис. 2. Сундук. Середина XVIII века, Холмогоры (деталь)

Обнаружены также остатки льняной ткани, пропитанной маслом. На поверхности ткани — тонкий слой грунта белого цвета (мел, микрофрагменты слюды, протеиновое связующее). Сверху — красочный слой синего (берлинская лазурь, свинцовые белила) и оранжево-красного (охра красная) цветов на масляном связующем (10). Надо отметить, что названная выше бумага также покрыта красочным слоем (охра и темперное связующее). На его поверхности обнаружены сгустки масляного лака.

На сундуке изначально было три замка: два подвесных и один врезной. Сохранились две литые металлические петли для подвешивания замков, врезной выломан. Вообще надо отметить, что сундук получил значительные повреждения на протяжении истории: дно разбито, сохранились не все ажурные полосы, от кожаной полосы сохранились только лохмотья.

Как уникальную особенность изделия следует назвать полосу шириной 6 см, которая обегает корпус снизу. Это длинная доска, которая прикреплена к сундуку лишь просечными полосами. Полоса также декорирована ажурной полосой и явно была на сундуке изначально. Замена привычного профилированного основания на тонкую полосу не привело к потере изделием четкой, ясно читаемой формы.

Назначение этой полосы в настоящее время — дискуссионный вопрос. Среди множества версий главной представляется следующая: полоса — часть развалившегося днища (образовывала основание, то есть сундук ранее был чуть выше); сундук очень давно существует как музейный предмет и после разрушения днища его поставили на декоративную планку, которая вследствие этого получила перпендикулярное положение по отношению к стенкам сундука.

Вопросы атрибуции

В известной статье А.А. Гилодо и Т.А. Лобаневой к основным особенностям холмогорских сундучных изделий отнесены: «Деревянная основа, выполненная, как правило, из дуба; выступающая крышка у сундуков-ящиков и подголовков, снабженная ступенчатым карнизом, и такой же уступ-карниз у дна; подкладка под железную обивку шкур нерпы или моржа; отсутствие на поверхности деревянной основы росписи травами, птицами, плодами; многообразие видов и сочетаний железной оковки, квадратные или прямоугольные накладки на ключевое отверстие» [2, с. 357]. Таким образом, сундук из коллекции отдела народного искусства относится к холмогорским изделиям.

Исследователи выделили шесть типов железной оковки, характерной именно для холмогорских изделий. Рассматриваемый сундук относится к первому типу: «сундуки, украшенные широкими плоскими просечными полосами железа, которые набивались вертикально и горизонтально, вплотную друг к другу, создавая сплошное железное покрытие всей поверхности вещи» [2, с. 353] (рис. 3). Как и на других холмогорских изделиях, у рассматриваемого сундука два вида узоров: один основной, другой служит в качестве каймы на углах (11).

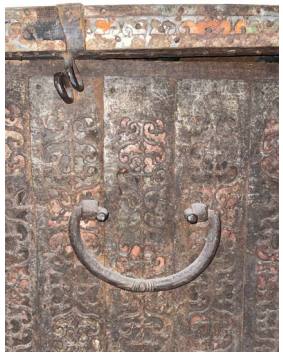


Рис. 3. Сундук. Середина XVIII века, Холмогоры (деталь)

В целом, архитектоника предмета, его художественное решение и технология изготовления позволяют подтвердить датировку — XVIII столетие. Это, безусловно, эксклюзивная вещь, сделанная по заказу весьма состоятельного заказчика.

В коллекции отдела народного искусства Русского музея находится точно датированный холмогорский подголовник (1750) (12). Материал металлических полос (железо и примеси) чрезвычайно близок полосам большого сундука (13). Этот факт свидетельствует не только о близости времени и места изготовления железа, но и, вероятно, о том, что рассматриваемые художественные произведения были сделаны в середине XVIII века в одном центре. Кроме того, обнаруженная берлинская лазурь, как известно, была открыта в начале XVIII столетия, в России же она распространилась к середине века. Это подтверждает датировку сундука серединой XVIII столетия.

Холмогоры — крупный торговый город на Северной Двине, куда приезжали не только русские, но и заграничные купцы. Здесь торговали русскими и западноевропейскими товарами. Однако в городе жили не только купцы, но и искусные ремесленники, в том числе кузнецы [7, с. 100–101]. Среди других работ они занимались оковкой сундучных изделий. Т.М. Кольцова писала, что холмогорские сундуки «расходились по всей России, вывозились в города и на ярмарки вверх по Двине, в Москву и даже в Западную Сибирь» [5, с. 257]. В московских торговых рядах уже в XVII столетии известны ящики дубовые «холмогорской работы».

В домах высшей аристократии использовалось множество холмогорских сундуков, шкатулок и подголовников, например, в описи имущества боярина Артамона Сергеевича Матвеева (1625–1682) среди других предметов указана «шкатуна Колмогорская зеленая, обита железом коваными прорезным полуженым с замком и с ухватами» [8, с. 16]. Кроме того, известно, что «большие окованные холмогорские сундуки купцы часто использовали для перевозки в Москву ценных нюрнбергских и других товаров» [2, с. 351]. В Москве эти сундуки продавались с большой прибылью.

Вероятнее всего, холмогорский сундук, находящийся в настоящее время в отделе народного искусства Русского музея, использовался именно для перевозки товаров.

Примечания:

1. Инв. № М-336.

2. Акт ПП № 1519, № КП 1626/81.

3. Как «сундук окованный прорезными железными накладками (с утратами)». Акт № 633-Р.

4. Благодарю Т.Н. Лехович — старшего научного сотрудника Отдела Западноевропейского прикладного искусства (Государственный Эрмитаж).

5. ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп.1. Д. 389. Л. 70. Следует отметить, что сундук не упоминается в изданиях Общества 1868 и 1870 годов [12; 13]. Вероятно, в это время его еще не было в коллекции музея ИОПХ.

6. ВА ГРМ (I). Оп. 1. Д. 68. Л. 15.

7. Вероятно, неслучайно в настоящее время в отделе народного искусства ГРМ находятся холмогорские шкатулки XVIII века из бывшего собрания В.А. Прохорова.

8. Железо сверху было покрыто полудой. Также были сплошные железные полосы, которые прикреплялись в виде клетки к днищу. Они давно сняты.

9. Изучение проводилось в отделе технологических исследований ГРМ. Благодарю В.Ю. Торопова и А.Ю. Богданова.

10. Исследование проводилось в отделе химико-биологических исследований ГРМ. Благодарю Н.Г. Артюшину и А.И. Журавлеву.

11. Подобные полосы встречаются на изделиях из коллекции ГИМ [3, с. 160, 168–169, 184–185, 290–291].

12. Инв. № М-4. В настоящее время представлен на экспозиции.

13. Исследование проводилось в отделе технологических исследований ГРМ. Благодарю В.Ю. Торопова и А.Ю. Богданова.

Список литературы:

1. *Бакалдина Е.В.* Художественно-промышленный музей Императорского общества поощрения художеств при М.П. Боткине в 1900–1914 годах // Рериховское наследие: труды конференции. Том XX. — Санкт-Петербург: СПбГМИСР, 2021. — С. 286–319.

2. *Гилодо А.А., Лобанева Т.А.* Русские сундучные изделия с кованой железной отделкой XVII–XVIII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1989 / АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры. — Москва: Наука, 1990. — С. 350–365.

3. *Гончарова Н.Н.* Русские расписные сундуки XVII–XVIII веков в собрании Исторического музея. — Москва: Исторический музей, 2018. — (Золотой фонд Исторического музея). — 312 с.

4. Каталог предметов музея Общества поощрения художеств / составлен М.П. Боткиным [б. м.], [б. д.]. — 224 с.

5. *Кольцова Т.М.* Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. — Москва: Северный паломник, 2009. — 644 с.

6. *Крестовская Н.О.* Произведения народного искусства из собрания Музея Императорского общества поощрения художеств // Народное искусство. Материалы и исследования. Сборник статей. Выпуск IV / составление и науч. ред. И.Я. Богуславской. — Санкт-Петербург: типография ООО «ЛД-ПРИНТ», 2016. — С. 174–180.

7. *Лохова Ю.В.* Ремесло кузнеца // Наследие Холмогорской земли XVI — начала XX века в музеях Архангельской области: каталог/ автор-составитель Т.М. Кольцова. — Москва: СканРус, 2011. — С. 100–101.

8. Опись имущества боярина Артамона Сергеевича Матвеева // Чтения в Обществе истории и древностей российских. — 1900. — Книга 2. — С. 16.

9. Опись русских древностей, составлявших собрание В.А. Прохорова. — Санкт-Петербург: типография М.М. Стасюлевича, 1896. — 38 с.

10. *Пивоварова Н.В.* Памятники церковной старины в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 432 с.

11. Указатель Всероссийской мануфактурной выставки 1870 года в С.-Петербурге. — Санкт-Петербург: типография товарищества «Общественная польза», 1870. — 648 с.

12. Указатель собранию художественных произведений и редкостей, принадлежащих членам императорского дома и частным любителям искусств, выставленных в Обществе Поощрения Художников. Март-Апрель 1868. — Санкт-Петербург: типография Майкова, 1868. — 45 с.

13. Указатель собранию художественных произведений, принадлежащих членам императорского дома, частным лицам и также составляющим собственность Музеума художественно-промышленных образцов, основанного Обществом поощрения художников. — Санкт-Петербург: типография товарищества «Общественная польза», 1870. — 89 с.

Принятые сокращения:

ВА ГРМ — ведомственный архив Государственного Русского музея

ГИМ — Государственный исторический музей

ГРМ — Государственный Русский музей

ИОПХ — Императорское общество поощрения художеств

ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея

СПбГМИСР — Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

Г.А. ПУДОВ
Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

М.В. КУЗНЕЦОВА
Магистрант Уральского федерального университета им. Первого президента России Б.Н. Ельцина
e-mail: 89126860068@mail.ru

G.A. PUDOV
Candidate of art history. State Russian Museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

M.V. KUZNETSOVA
Master´s student Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin
e-mail: 89126860068@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_360_371

О СОВРЕМЕННОМ БЫТОВАНИИ УРАЛЬСКИХ СУНДУКОВ И ШКАТУЛОК В ЗАПАДНОЙ СИБИРИ (НА ПРИМЕРЕ СЕЛА ЯУТЛА КУРГАНСКОЙ ОБЛАСТИ)

ABOUT THE MODERN EXISTENCE OF URAL CHESTS AND CASKETS IN WESTERN SIBERIA (ON THE EXAMPLE OF THE VILLAGE OF YAUTLA, KURGAN REGION)

В настоящей статье на примере села Яутла, которое находится в Курганской области, рассматриваются вопросы современного бытования уральских сундуков и шкатулок в Западной Сибири. Анализируются их основные художественные и технические особенности, решаются проблемы атрибуции и происхождения. Сделан вывод, что многие сундуки являются подлинными произведениями народного искусства.

This article examines the contemporary existence of Ural chests and boxes in Western Siberia, using the village of Yautla, located in the Kurgan Region, as an example. Their key artistic and technical features are analyzed, and issues of attribution and origin are addressed. It is concluded that many of the chests are genuine works of folk art; the existence of chests made in other centers in Siberia reflects the complex moments of the region's history, in particular, the vicissitudes of Stolypin's reforms and the associated resettlement of masses of people to new territories.

Ключевые слова: село Яутла, Курганская область, уральские сундуки, сундучное дело Сибири, кустарная промышленность, народное искусство.
Keywords: village Yautla, Kurgan region, Ural chests, chest craft of Siberia, handicraft industry, folk art.

В Курганской области, на северо-западе Шатровского муниципального округа, находится село Яутлá. Оно основано в 1724 году. Это было крупное старообрядческое поселение, которое образовалось благодаря переселению беглых староверов из центральных областей России. Позднее здесь появились и православные. К середине XIX столетия в соседней деревне организовали единоверческий приход. К нему были приписаны и жители Яутлы. Согласно переписи населения, в 1816 году в Яутле проживало около сотни семей. Известны фамилии Коркиных, Коуровых (Кауровых), Шевелевых, Строжковых, Конищевых. Потомки этих семей и сегодня живут в селе (в настоящее время здесь насчитывается приблизительно 200 человек). Они бережно сохраняют память о своих предках в многочисленных фотоснимках и предметах быта, в том числе сундуках.

Яутла представляет интересный пример старинного села, где на протяжении истории мирно сосуществовали православные и старообрядческие традиции (жители называли себя «двоедане», а свою деревню — «двоеданской», по причине уплаты староверами двойного налога). Некоторая отдаленность Яутлы от крупных городов и заводов способствовала сохранению здесь памятников быта XIX – середины XX в. Также известно, что через Яутлу проходила конная дорога на Ирбитскую ярмарку, в монастыри и церкви Верхотурья [6, с. 8–9]. Эти обстоятельства, свидетельствующие о заметной роли села в социально-экономической и культурной

жизни региона, учитывались, когда в апреле 2024 года было запланировано изучение современного бытования уральских сундуков и шкатулок в Западной Сибири. Исследование стало продолжением изучения данной темы, которое ранее было начато одним из авторов настоящей статьи [3, с. 186–192].

Цель публикации — общая характеристика современного бытования уральских сундуков в Западной Сибири на примере села Яутла. К числу задач относятся введение новых данных в научный оборот и художественный анализ конкретных сундучных изделий. Материал исследования — сундуки жителей Яутлы и изделия из местных государственных музеев. Хронологические рамки: начало XIX – середина XX столетия, они совпадают не только с датировкой обнаруженных сундуков, но и временем расцвета уральского сундучного промысла.

***

Жители Яутлы издавна занимались земледелием, были известны и некоторые кустарные промыслы. Собственного сундучного производства в селе не зафиксировано, хотя в Курганском округе оно существовало. Местное сундучное производство развивалось благодаря взаимодействию с уральским сундучным центром. В Курганском краеведческом музее находится коллекция сундуков, среди которых можно встретить предметы из села Петрокаменское и города Невьянска. Большинство вещей не датировано [2, с. 94–96].

В домах жителей села Яутла сохранилось одиннадцать сундуков и одна шкатулка. Сундуки можно встретить, как правило, в чуланах, сенях, на дворе — не парадных частях дома. Иногда они находятся в большой светлой комнате, горнице, и являются вместилищем книг, пищевых запасов, стеклянных банок, но чаще всего — белья, иногда приданого — «глухоты́». По словам жителей, «нагнетать» сундук, то есть собирать «глухоту», начинали с раннего возраста девочки. Тяжелый сундук свидетельствовал о благосостоянии семьи, о трудолюбии невесты. На многих сундуках сохранились ключи, хотя большинство замков не работает, часто они совсем отсутствуют. Музыкальные механизмы также уже долгое время бездействуют. Клеймо, указывающее на место производства, обнаружено лишь на одном сундуке. Рассмотрим наиболее примечательные изделия.

В семье К.К. Коркиной хранится деревянный расписной сундук-куфар с прямыми стенками и покатой крышкой, ножки отсутствуют

(рис. 1). На боковых стенках — по одной кованой ручке. Стенки сундука соединены «в шип» и собраны из нескольких досок. Он не имеет врезного замка — только навесной (утерян).



Рис. 1. Сундук. Начало XX век, Беларусь (Западное Полесье). Дерево, железо, ковка, роспись, фляндровка (из личного архива авторов)

Предмет окрашен в синий цвет. Задняя стенка не расписана, но также покрыта синей краской. На поверхность передней стенки и крышки нанесена роспись, состоящая из плоскостных изображений букетов. Они собраны из красных и розовых цветов и зеленых листьев. Цветы и листья окантованы белой полосой. Роспись белой краской, аналогичная вологодской росписи «под гребенку», разделяет «фасад» сундука на три сегмента, проходит по краю крышки и боковым стенкам. Это так называемая фляндровка или мазерование — техника, получившая широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве Восточной Европы второй половины XIX – начала XX века, в частности, в Польше [7, с. 165–170] и Беларуси. Суть фляндровки заключалась в нанесении узора на непросохшую краску при помощи особого приспособления (оно изготавливалось из резины или дерева, также им могли быть гребенка, гусиные перья, кусок картофеля, кожи или металла) [8, с. 130–145].

В каждом сегменте лицевой стороны куфра изображен букет из трех больших цветов. Примечательно то, что цветы в центральном сегменте составлены из бóльшего количества деталей, чем в боковых. По краям от центрального букета — изображения черемухи.

Крышка собрана из трех досок, роспись на ней находится в плохом состоянии, однако остатки ее сохранились. Роспись с незначительными отклонениями повторяет рисунок передней стенки. На боковых сторонах куфра — сетка, состоящая из волнистых полос, которые нанесены с помощью фляндровки. Такое их расположение имитирует железную оковку, которая часто использовалась на сундуках второй половины XIX – начала XX века. Подобные изделия, как правило, были снабжены резным основанием или колесами. Ни то, ни другое к настоящему времени не сохранилось.

Рассматриваемое изделие имеет многочисленные аналогии среди сундуков, изготовленных в Беларуси в начале XX столетия. Не исключено, что куфар сделан в одной из деревень Западного Полесья.



Рис. 2. Сундук. Конец XIX–начало XX вв. Западные губернии Российской империи (?). Дерево, железо, окраска, ковка, роспись

По словам хозяйки, сундук был подарен «бабушкой ее бабушки». Это может свидетельствовать о том, что предмет имеет историю длительностью приблизительно полтора столетия. Он появился в Западной Сибири, вероятно, с потоками переселенцев. Как известно, белорусы были в их числе.

Другие жители Яутлы, Павел и Антонида Строжковы, сохранили три сундука и шкатулку с замком, снабженным музыкальным звоном. Первый сундук (рис. 2) окрашен в зеленый цвет и обит тонкими полосами железа. Фигурная металлическая оковка, укрепляющая края и углы сундука, имеет волнистые очертания, что не типично для уральских изделий. Подобная оковка была распространена в конце XIX – начале XX века среди сундуков западных губерний Российской империи. Не характерна для уральских изделий и большая металлическая пластина сложной формы (рис. 3). Подобное крепление кованых ручек также не встречается на Урале. Сундук имел два замка: врезной и навесной, ключи и замок к настоящему времени утеряны. Возможно, это свадебный сундук, рассчитанный на хранение постельного белья и одежды невесты. Он окрашен в красный и зеленый цвета. Красный цвет был популярен в народном искусстве разных стран. Многочисленные оттенки красного использовались в росписи крестьянского дома. Касательно рассматриваемого сундука, можно предположить, что прорисованные штрихи черного и серого цветов на красном фоне вдоль крышки являются изображением



Рис. 3. Сундук. Конец XIX – начало XX вв. Западные губернии Российской империи (?). Дерево, железо, окраска, роспись. Деталь (фигурная пластина для замка)

пшеничных колосьев. Таким образом они несут пожелание молодой семье изобилия и богатства.

Впрочем, свадебное назначение данного изделия остается в области предположений. В качестве приданного в крестьянских семьях могли использоваться любые сундуки, на которые хватало средств у родителей невесты.

Следует указать на продуманность росписи: изогнутые линии в форме полукруга повторяют волну фигурных полос железа, что «смягчает» углы сундука. Роспись выполнена уверенной рукой. Это свидетельствует о значительном опыте мастера. Возможно, он расписывал и другие виды изделий, например, керамическую посуду. Крышка сундука хорошо защищена благодаря частой сетке металлических полос, росписи на ней нет. В целом, рассмотренный сундук — качественное изделие городского ремесленника. Обстоятельства проникновения изделия в Западную Сибирь, вероятно, те же: люди могли принести его из мест прежнего проживания. Возможно, это — западные губернии Российской империи.

Второй сундук семьи Строжковых изготовлен в 1956–1961 годах на Быньговской мебельной фабрике (находилась неподалеку от Невьянска), о чем свидетельствует нечетко пропечатанное клеймо на внутренней стороне его крышки. В 1956 году в селе Быньги из кустарно-производственной артели «Производственник», где делали сундуки и телеги, была организована мебельная фабрика [5, с. 68–69]. До 1961 года сундуки изготавливали и продавали в магазинах Свердловской области. Постепенно производство пошло на спад и полностью прекратилось из-за отсутствия заказов.

Сундук имеет прямые стенки и плоскую крышку. Конструкция — «мануфактурная», вполне традиционная для сундуков того периода. По бокам — две металлические ручки. Замков два: врезной и навесной. Предмет обит листами жести с трафаретными рисунками и цветными металлическими листами. Изображения листьев, лепестков, точек и звезд нанесены белой краской. Оформление изделия подобно сундукам артели «Заря» (с. Петрокаменское) или Петрокаменской мебельной фабрики (такие сундуки в массовом количестве изготавливались в 50-е годы XX столетия на мебельных фабриках Среднего Урала). Аналогичные изделия сегодня нередко встречаются в уральских деревнях, также многочисленны они и в музейных собраниях: в Ямало-Ненецком окружном музейно-выставочном комплексе, в Свердловском областном краеведческом музее, в Брединском районном историко-краеведческом музее (Челябинская область) и др. (1).

Рассматриваемый сундук может охарактеризовать большой период в истории уральского сундучного производства. В это время (первая половина – середина XX века) в артелях и на мебельных фабриках производилось огромное количество стандартных сундуков, с течением времени наводнивших регионы Советского Союза. Несмотря на явные потери в качестве, они явились продолжением вековых традиций уральского сундучного дела, и в этом, возможно, их историческая роль.



Рис. 4. Сундук. Начало XX век, Сибирь. Дерево, жесть, железо, окраска, гравировка, прорезь, литье



Рис. 5. Сундук. Начало XX век, Сибирь. Дерево, жесть, железо, окраска, гравировка, прорезь. Деталь (элементы декоративного оформления передней стенки)

Третий сундук (рис. 4) имеет вертикальные стенки и чуть покатую крышку. Как известно, такая форма крышки предохраняла ее от поломки вследствие значительных воздействий сверху. На боковых стенках сундука — по одной металлической ручке. Петля не сохранилась, ножек нет. На торце крышки прикреплено небольшое кольцо для удобства открывания. Композиция на «фасаде» сундука разбита на три неравных поля: два больших и маленькое узкое между ними. В них расположены четыре восьмиугольные «зеркала» («зеркала» — начищенная до блеска жесть, которую мастера покупали в заводских лавках — прим. авт.), условные изображения цветов (тюльпанов?) и большие восьмиугольные звезды, нанесенные в технике гравировки (рис. 5). Все изображения окаймлены полосами разной ширины, которые заполнены простыми геометрическими фигурами. Остальные поверхности не покрыты жестяными листами, как «фасад», а обиты тонкими металлическими полосами «в сетку» и окрашены в зеленый цвет. Вероятнее всего, сундук изготовлен в начале XX века в Сибири — аналогичные изделия встречаются среди продукции иркутских и томских мастеров, в частности, заведений Колбина и Рогожиных.



Рис. 6. Шкатулка. XIX–XX вв., Средний Урал. Дерево, жесть, железо, «мороз» по жести, литье, гравировка

Сибирское сундучное дело было, в некотором смысле, филиалом уральского. Значительную роль в зарождении и развитии сибирского сундучного промысла сыграли мастера Среднего Урала (Невьянск и Нижний Тагил). Заводские кустари в связи с разными обстоятельствами переезжали во второй половине XIX столетия в города Сибири, таким образом распространяя уральские ремесленные традиции. В подавляющем большинстве случаев выявить художественные особенности, характерные именно для сибирских сундуков, крайне трудно. Чаще всего они заключаются в художественном оформлении, а не в конструкции.

Шкатулка с внутренним замком, снабженным музыкальным звоном (рис. 6), — типичное произведение кустарей Среднего Урала. Такой вид изделий именовался «шкатулки-лежанки». Изделие покрыто листами «мороженой» жести янтарного цвета. Как известно, технология «морожения» железа основана на кристаллизации расплавленной полуды (смеси олова и свинца), при добавлении капель воды, и химической реакции на кристаллизованную полуду смеси серной и азотной кислот. Эта технология, вероятно, имеющая иностранное происхождение, в настоящее время забыта.

По краям шкатулка обита полосами железа с гравированным узором, который нередко встречается на уральских сундуках и шкатулках. Этот орнамент, имеющий аналогии в деревянной и каменной архитектуре Урала второй половины XIX – начала XX века, придает четкость и ясность форме шкатулки. Строгая симметрия, свойственная ей, умело завуалирована мастером звонкими праздничными цветами «мороженой» жести. Шкатулка своим богатым декором вносила яркий цветовой акцент



Рис. 7. Сундук. XIX век, Средний Урал. Дерево, жесть, железо, роспись, трафарет, окраска

в оформление любого интерьера, будь то дом горнозаводского служащего или юрта жителя Средней Азии.

Музыкальный замок (в нерабочем состоянии), предположительно, изготовлен в селе Быньги. Оно славилось промыслами по изготовлению сундучной фурнитуры. Подобные шкатулки в огромном количестве на рубеже XIX–XX столетий делали тагильские и невьянские мастера. Многочисленные аналогии сохранились как в столичных, так и в региональных музеях, например, в Государственном Русском музее, МЗ «Горнозаводской Урал» (г. Нижний Тагил), Кунгурском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, Черноисточинском краеведческом музее. И в заграничных музеях такие шкатулки — не редкость (в качестве примера — Витебский краеведческий музей). Несмотря на значительные утраты, произведение оставляет возможность дальнейшего изучения.

В семье Коуровых сохранились два сундука, обитые металлическими листами (рис. 7). Это изделия средних размеров, они имеют прямые стенки и плоские крышки (ножек нет). Крышки и боковые стенки окрашены в зеленый цвет и обиты «в сетку» тонкими полосами жести. На передней стенке каждого сохранилась роспись, состоящая из изображений двух полуциркульных арок. Эти архитектурные мотивы встречаются в художественной росписи уральских сундуков и подносов первой половины XIX века [1, с. 34 ил. между с. 32 и 33]. Известный исследователь уральского народного искусства В.А. Барадулин находил параллели мотивам такой росписи среди гравированного и чеканного орнамента медной (латунной) посуды XVIII столетия [1, с. 34]. В арках расположены изображения красных плодов, желтых листьев и бело-зеленых цветов (фон — красный). Симметричность, свойственная росписи этих сундуков, не делает ее сухой и скучной. Чистые тона красок и яркие локальные пятна

придают ей праздничный, жизнерадостный характер. Это традиционная уральская «маховая» роспись.

Края и центр передней стенки сундуков (широкая жестяная полоса в середине «фасада»), а также верхняя часть крышки одного из таких предметов обиты жестяными полосами с трафаретным орнаментом, состоящим из изображений цветов и листьев. Он характерен для изделий мастеров Среднего Урала. В XIX – начале XX века в Нижнем Тагиле и Невьянске существовало множество небольших семейных мастерских с ограниченным числом наемных рабочих. Такие «фабрики» именовались «детальными», они поставляли полосы с трафаретным орнаментом в крупные мастерские, где происходила окончательная сборка сундуков и шкатулок. Замочные пластины на рассматриваемых изделиях, изготовленные в форме стилизованного двуглавого орла, также типичны для изделий Среднего Урала.

Аналогичные сундуки в российских музейных собраниях справедливо атрибутируются как нижнетагильские (2). Следует отметить, что на общем фоне уральских сундучных изделий они достаточно редки. Два сундука из Яутлы, несмотря на повреждения и утраты, могут охарактеризовать один из видов уральских изделий первой половины XIX века.

В сундуке, который находится в доме Натальи Конищевой, хранятся ткани. Он имеет плоскую крышку и прямые стенки. На «фасаде» — жестяные листы с серебристым «морозом» и тонкие жестяные полосы. Лицевая сторона представляет единую декоративную поверхность — она не разбита на два прямоугольных поля с заполняющими их декоративными мотивами. По краям «фасада» прикреплены полосы с простым гравированным орнаментом, состоящим из геометрических мотивов. Крышка и боковые стороны окрашены в зеленый цвет и обиты «в сетку» тонкими полосками жести (крышка с внутренней стороны укреплена черной металлической полосой). Это — типичное произведение начала XX столетия, изготовленное в русле уральских ремесленных традиций. Отметим, что сундук, по всей вероятности, мог быть сделан и в Сибири, однако, как выше указывалось, сибирские города — «филиал» уральского сундучного промысла. Аналогичный предмет находится в собрании Музейно-выставочного центра в г. Красноярске (3).

В соседних с Яутлой населенных пунктах также сохранились сундуки. Кроме изделий, аналогичных вышерассмотренным, можно указать на следующие. В доме жительницы села Шатрово Т.Н. Рассохиной нахо-

дится сундук из числа тех, которые в настоящее время принято называть ирбитскими (вторая половина XX века). Это предмет значительных размеров, с прямыми стенками и чуть покатой крышкой. Поверхности окрашены в зеленый цвет и декорированы стилизованными изображениями красно-белых листьев, кистей винограда и роз, нанесенными, вероятно, посредством трафарета. Упрощенность художественного решения выводит такие изделия за рамки народного искусства, поэтому они могут рассматриваться исключительно как предметы быта. Аналогии встречаются во многих музейных собраниях России, в частности, в Жирновском районном краеведческом (Волгоградская область), Лальском историко-краеведческом (Кировская область), Барабинском краеведческом (Новосибирская область) и Колыванском краеведческом (Новосибирская область) музеях (4).

В декоративном оформлении некоторых сундуков, которые находятся в селениях Шатровского муниципального округа, использованы жестяные листы разных форм и размеров с изображениями, нанесенными в технике хромолитографии. Она была популярна в России в конце XIX – начале XX века не только для украшения сундучных изделий, но и, например, для изготовления кондитерской упаковки. Уральские кустари нередко использовали листы с хромолитографией, которые делались на металлических фабриках столицы и провинции (Лысьвенский завод) специально по заказам сундучников. Однако большинство таких уральских сундуков и шкатулок находится в плохой сохранности. Поэтому они имеют ограниченное значение для исследований по истории уральского сундучного дела.

Исследование приводит к следующим выводам:

1. в деревнях и селах Западной Сибири сохранилось большое количество уральских сундуков и шкатулок; они находятся в разных помещениях дома и используются жителями для многообразных нужд домашнего хозяйства;

2. сундуки изготовлены в период времени от начала XIX до середины XX столетия и таким образом представляют несколько периодов истории уральского сундучного промысла;

3. предметы находятся в разной степени сохранности;

4. некоторые являются высококлассными произведениями народного искусства, которые могли бы — после соответствующей реставрации — стать жемчужиной любого музейного собрания;

5. среди местных изделий встречаются сундуки, изготовленные в других центрах, например, белорусских, в чем нашла отражение сложная социально-экономическая история Западной Сибири.

Выводы настоящей статьи подтверждаются материалом государственных музейных собраний [4, с. 67–74].

Примечания:

1. Инв. № ИБ-3715, СМ-24482/879, № Д-5 соответственно.

2. Например, в Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике (инв. № 1961-р).

3. Инв. № ПЭ 87.

4. Инв. № ЭДТ 1171, № ЛИКМ КП 4139, № БКМ КП-15187, № ККМ КП 4303. Изготовлены в 1970 – 1980-е годы.

Список литературы:

1. *Барадулин В.А*. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1987. — 128 с.

2. *Петров М.С.* Сундучный промысел на территории Курганского округа Тобольской губернии на рубеже XIX–XX вв. // XIX Зыряновские чтения. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Курган, 2–3 декабря 2021 г. — Курган: Издательство Курганского государственного университета, 2021. — С. 94–96.

3. *Пудов Г.А*. О бытовании уральских сундуков в начале XXI века // VI Худояровские чтения. Международная научно-практическая конференция. Доклады и сообщения. Нижний Тагил, 24–25 октября 2013 года. – Нижний Тагил, 2013. – С. 186–192.

4. *Пудов Г.А.* Сундуки в музейных собраниях Алтайского края: художественные особенности и вопросы атрибуции // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. — 2024. — № 3. — С. 67–74.

5. *Растрепенина Л.* Сундучный промысел // Веси. — 2018. — № 6 (144). — С. 68–69.

6. *Щелудкова С.А., Зубарев А.П*. Живи, родная Яутла! — Курган: Дамми, 2017. — 185 с.

7. *Fryś-Pietraszkowa E*. Mazerowane kufry podlaskie // Polska Sztuka Ludowa. — 1961. — № 3. — S. 165–170.

8. *Kozyra K.* Mazerowanie. Nieco o historii i technice // Rocnik Muzeum Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie. — 2020. — № 8. — С. 130–145.

Ф.Ю. БОГДАНОВ
Преподаватель кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

F.Y. BOGDANOV
Lecturer at the Department of Musical Arts, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_372_391

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ВИЗУАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЭТА-ПЕСЕННИКА М.И. ОЖЕГОВА

THE ARTISTIC LANGUAGE OF VISUAL INTERPRETATIONS OF MATVEI OZHEGOV'S SONGS

В статье анализируется отражение песенного наследия русского песнетворца М.И. Ожегова (1860–1934) в лубочных картинках и произведениях декоративно-прикладного искусства. На основе песенных лубков конца XIX — начала XX века, произведений лаковой миниатюры Палеха, Мстёры, Холуя, темами которых послужили песенные сюжеты Ожегова, исследуются композиционные художественные приемы, особенности цветовых решений, эволюция от дискретной иллюстративности лубка к полифоническому прочтению песни в лаковой миниатюре. Цель исследования — выявление и сравнительная оценка специфики художественного языка и принципов визуального повествования в лубочных картинках и лаковых миниатюрах, созданных на сюжеты песен М.И. Ожегова.

The article analyzes the reflection of the song legacy of the Russian songwriter Matvei Ozhegov (1860–1934) in works of lubok and decorative-applied art. Based on lubok pictures from the late XIX to early XX century and works of lacquer miniature from Palekh, Mstyora, and Kholui, which used Ozhegov's song themes as their subjects, the study examines compositional artistic techniques, peculiarities of color schemes, and the evolution from the discrete illustrativeness of the lubok to a polyphonic interpretation of the song in lacquer miniatures. The aim of the research was to identify and conduct a comparative analysis of the specifics of the artistic language and principles of visual narrative in lubok pictures and lacquer miniatures created based on the plots of M.I. Ozhegov's songs.

Ключевые слова: М.И. Ожегов, песня, визуальная интерпретация, лубок, лаковая миниатюра, художественный образ, художественный язык, композиция, колорит, Палех, Мстёра, Холуй.
Keywords: Matvei Ozhegov, song, visual interpretation, lubok, lacquer miniature, artistic image, artistic language, composition, color scheme, Palekh, Mstyora, Kholui.

2025-й год отмечен 165-летием со дня рождения русского поэта-песенника Матвея Ивановича Ожегова (1860–1934), выходца из семьи крестьян деревни Михино Нолинского уезда Вятской губернии. Его творческое наследие включает более полутора сотен музыкально-поэтических произведений, которые автор характеризовал как «песни в духе народа своего края» [3, с. 375]. В 25-летнем возрасте Ожегов попал в Москву. Вскоре здесь его песни нашли множество поклонников, их можно было услышать в трактирах и кабаках. Автор и сам принимал невольное участие в распространении своих произведений, когда в сопровождении гармоники, игрой на которой владел с детства, он «с хором исполнял эти песни по разным подмосковным окраинам: в Марьиной Роще, Зыковской [Роще — см. примеч. 1], Петровско-Разумовском» [12]. С обретением известности песни стали публиковаться в различных стихотворных сборниках и нотных изданиях в обработке профессиональных музыкантов, зачастую как народные [4, с. 2]. Некоторые из них, «обладающие высокими художественными достоинствами, стали популярными песнями и романсами и входили в репертуар таких выдающихся русских певцов прошлого, как Ф.И. Шаляпин, С.Я. Лемешев, Н.А. Обухова, А.В. Неждановa. Они и сегодня звучат в концертных программах современных “романтиков романса”» [3, с. 360].

Творчество поэта-песенника М.И. Ожегова, синтезировавшее фольклорную традицию и авторское начало, представляет собой уникальное явление русской музыкально-поэтической культуры рубежа XIX–

XX веков. Его лучшие песни-романсы «Меж крутых бережков», «Колечко», «Безумная», «Чудный месяц» вошли в золотой фонд русского городского фольклора, а их рецепции и сегодня известны во многих видах искусства: театре, балете, классической фортепианной музыке, кинематографе, а также в визуальном искусстве [2; 3; 4]. Однако в последнем рецепция его песенного творчества практически не изучена и не освещена.

Настоящее исследование фокусируется на двух видах русской визуальной культуры, обращавшихся к сюжетам Ожегова: лубочной картинке конца XIX — начала XX века и лаковой миниатюре ведущих ее центров XX столетия — Палеха, Мстёры, Холуя. Сам факт существования этих произведений народного искусства является предметом научного внимания, и исследование их художественного языка, композиционных решений и колорита представляется актуальным. Изучение того, как знаковый ансамбль пения, в котором «словесные средства выражения содержания, привносимые речью, сплавляются с музыкальными» [8, с. 642] преобразуется в знаковую систему изображения, позволяет глубже понять содержание и смысл рассматриваемых песен.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка системного сопоставления визуальных интерпретаций песен Ожегова в двух разных по своей природе видах искусства — изданиях массовой печатной изобразительной продукции и элитарном декоративно-прикладном творчестве; выявлены и проанализированы специфические художественные приемы (принцип повествовательности изображения, организация цветового строя, метафоризм трактовок и др.), характерные для лубка и лаковой миниатюры; прослежена трансформация иконописных традиций в визуализации песенного сюжета.

Материалом для исследования послужили лубочные листы из собраний Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Российского государственного музея, произведения лаковой миниатюры из коллекций Ивановского областного художественного музея, Всероссийского музея декоративного искусства и Государственного музея палехского искусства.

Песни М.И. Ожегова в красках лубочных картинок

Русский лубок — это «народная картинка» на бумажном листе стандартного формата (приблизительно А3), на котором органично сосуществуют воспроизведенные полиграфическим способом черно-белая

или цветная иллюстрация и поясняющий ее текст. Лубок имеет двойственный характер: с одной стороны, это особый вид печатной продукции, являющийся произведением народного изобразительного искусства, с другой — универсальный способ передачи информации. В России он получил распространение в конце XVII — начале XVIII века. Лубочные картинки имели довольно широкий тематический репертуар, содержащий религиозные, исторические, сказочно-былинные, военные, светские и бытовые сюжеты.

Лубочные картинки в первой половине XIX века становились неотъемлемой частью крестьянской избы и комнаты городского, как правило, небогатого жителя — мелкого чиновника, ремесленника. По рассказу М.И. Ожегова, «картины лубочного художества <…> православные крестьяне приклеивают в переднем углу избы, рядом с иконами» [11, с. 139], «главным образом картины покупаются для украшения комнат и для развлечения пришедшему человеку» [11, с. 140]. В скромном домике станционного смотрителя, читаем в известной повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель», проезжий господин «занялся рассмотрением [лубочных] картинок, украшавших <…> смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына» [12, с. 270]. В повести «Капитанская дочка» того же Пушкина есть описание Петром Гринёвым его впечатлений во время посещения Белогорской крепости: «…на стене висел диплом офицерский, за стеклом и в рамке; около него красовались лубочные картинки…» [12, с. 453]. В домах горожан и купеческих особняках «…функциональное назначение лубка адекватно картине в “образованном” быту (быть средством торжественного оформления жилого помещения)» [9, с. 389].

Одним из самых распространенных сюжетных направлений лубочной печатной продукции стал песенный лубок, который, начав в России свою историю в 30–40-х годах XIX века, просуществовал до первых десятилетий XX века, хотя «поздний период бытования песенного лубка, выполненного в технике хромолитографии, уже не может считаться временем, когда продолжали жить традиции собственно народной картинки» [6, с. 132].

Историю русского песенного лубка «можно разделить на три периода: первый период датируется концом 1840-х — первой половиной 1850-х годов. Второй — концом 1850-х — 1870-ми годами; третий — 1880-ми — 1910-ми годами» [6, с. 133]. Для первого-второго периодов существования песенного лубка при его изготовлении характерно использование преимущественно ручной технологии печатания со специально подготов-

ленного литографского камня при последующей раскраске черно-белого оттиска вручную. С конца 1870-х годов, в связи с внедрением в печатное производство новой техники и технологии хромолитографии (одновременной цветной печати с тремя-четырьмя и более литографских камней, на каждый из которых переведено изображение для последующего наложения на него соответствующей цветной краски), появилась возможность выпускать большими тиражами яркие многокрасочные лубочные картинки, находившие у простого народа, благодаря своей дешевизне и легкости распространения, большой спрос, который сохранялся вплоть до первых десятилетий XX века. В 1929 году подобные лубочные издания были обвинены советской критикой в «дешёвом сентиментализме», «сплошном стилизаторстве и архаичности художественной формы» и в том, что «издания страдают одним общим недостатком — слепым подражательством сытинскому лубку» [5, с. 506–507].

К периоду возникновения в России хромолитографированных лубков [14, с. 3] относится появление лубочного песенного цикла М.И. Ожегова с его популярными городскими романсами «Меж крутых берегов», «Безумная», «Чудный месяц», «Колечко». Эти песни-лубки, начиная с 1891 года, выходили одновременно у нескольких издателей в различных вариантах оформления. Издателями песенных хромолитографий М.И. Ожегова были известные в то время в Москве предприниматели в области печатного дела И.Д. Сытин, П.В. Пурецкий, Е.И. Коновалова, Е.И. Абрамова, И.А. Морозов, П.П. Щеглов, А.И. Стрельцов. Они нанимали, по их словам, хороших, опытных мастеров-рисовальщиков, даже если те стоили дороже, но выполняли свою работу качественнее — с соблюдением сложившихся традиций лубочного рисунка и народной орнаментики. И.Д. Сытин, например, считал, что «привлёк к лубочной работе все наличные художественные силы страны <…> так что картины наши стали лучшим украшением каждой деревенской хаты» [16, с. 43]. Тем не менее, конкретных имен художников, привлеченных к лубочной работе (кроме неудачного опыта В.М. Васнецова и М.О. Микешина), И.Д. Сытин не приводит, поэтому «неясно, кто были эти лучшие мастера и кто с ними сотрудничал» [6, с. 143], и почему у авторов песен, давших лубку сюжет и текст, было немало претензий к этим художникам.

Так, М.И. Ожегов писал в связи с этим: «Художники лубочных картин пользуются сюжетами из новых изданий песенников или непосредственно заимствуют у поющих, <…> эти песни они записывают так,

как сумеет передать песню певец … При этом совсем не обращается внимание на то, кому именно принадлежит эта песня: народу или автору какому-нибудь неизвестному. <…> фамилия автора им, собственно, не очень нужна, напротив, они предпочитают выдавать песни за народные, хотя бы они были и авторские, только бы позволила цензура. <…> Бывает так, что если они возьмут песню для своей картины или песенника и знают автора, то и тогда они, насколько возможно, постараются выдать её за народную. По их справедливому убеждению, народная песня предпочитается авторской…» [11, с. 141]. Благодаря этому, в частности, издатель «безымянной» продукции может избежать выплаты авторского гонорара истинному создателю музыки и текста лубочной песни.

Таким образом, художественное решение песенного сюжета целиком зависело от профессионального уровня и эстетического вкуса художника, писавшего лубок, от его умения превратить поэтические слова в образы. С этой точки зрения, есть смысл рассмотреть, насколько удалось наполнить лубочные картинки музыкально-поэтическим духом песен М.И. Ожегова.

Богатыми собраниями песенных лубков располагают Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург), Российская государственная библиотека (Москва), Государственный Исторический музей (Москва). Из фондов этих учреждений нам оказались доступными 16 песенных лубков на сюжеты четырех известных песен М.И. Ожегова.

Даже самый беглый взгляд на эти картинки обнаруживает, что пространственная организация изображений на многих из них напоминает построение житийных икон. Как правило, в центре (или рядом с ним) в круглой рамке помещается наиболее эффектный, по мнению художника-иллюстратора, эпизод из содержания песни, а на полях в «клеймах» расположены отдельные сюжеты, причем последовательность действий в «житийном рассказе» обычно не соблюдается. В других лубках «средник» отсутствует, а изображение разделено на самостоятельные фрагменты, каждый из которых описывает какое-либо разновременное событие. В отличие от житийных клейм, эти живописные фрагменты не имеют четко обозначенных границ, отделяющих их друг от друга. Имеются также примеры лубка в виде единого полноформатного изображения, то есть при полном отсутствии даже внешних признаков иконописной манеры.

Параллельно с изобразительной частью в лубке всегда дается полный текст песни, набранный четким типографским шрифтом, что по-

зволяет лубку служить своеобразным листком из песенного сборника, с помощью которого можно воссоздать не только слова, но и — при богатом воображении — даже мелодию песни.

Отметим, что для песенных лубков, написанных на песни М.И. Ожегова, оказались характерными театрализация и декоративность художественного изображения не только интерьера и драматического действия в нем, но также одеяния действующих лиц, хотя и при полном игнорировании эпохи, страны, национальности.



Рис. 1. «Меж крутых берегов. На Волге» [лубок]. Литография П.В. Пурецкого, 1899 г. 38 х 28,5 (изобр.); 43,2 х 31,5 (л.) см

Так, три лубка на песню «Меж крутых берегов», содержащую в тексте фразу «Волга-речка течёт», отсылают зрителя во времена Московской Руси, однако рисованные герои-молодцы одеты как участники русско-турецких войн XVIII века, причем все они — с турецкой стороны, а героиня носит то древнерусский наряд с кокошником (рис. 1, 2), то яркое киндяшное платье восточной красавицы (рис. 3). При этом изображения в клеймах на двух лубках (рис. 1, 2) совпадают, отчего возникает ощущение, что художник более позднего лубка издателя Е.И. Коноваловой (рис. 2) позаимствовал фрагмент лубка издателя П.В. Пурецкого (рис. 1).



Рис. 2. «На Волге» («Меж крутых берегов»): [лубок]. Типолитография торгового дома Е. Коновалова и К°, нач. XX в. 27 х 40,5 (изобр.); 32,8 х 43,7 (л.) см



Рис. 3. «Меж крутых берегов»: [лубок]. Литография Товарищества И.Д. Сытина, 1900. 28,5 х 36,5 (изобр.); 33 х 44 (л.) см



Рис. 4. «Безумная» [лубок]. Москва, Хромолитография Е.И. Абрамовой, 1891 г. 28 х 40 (изобр.); 32 х 42,8 (л.) см



Рис. 5. «Безумная» [лубок]. Москва, Хромолитография И.А. Морозова, 1898 г. 28 х 40,3 (изобр.); 31,4 х 42 (л.) см

В композиции картинки сытинского лубка 1900 года «Меж крутых берегов» (рис. 3) бросается в глаза экзотический пейзаж, имеющий явно не волжское происхождение: усеянный валунами мрачный берег чужой реки, вдали — странное, полное мистики, сооружение в виде средневековой крепости. Однако, справедливости ради, надо признать, что условность, гипербола, смешение стилей и наивная прямолинейность являются отличительными признаками лубка как феномена народной культуры.

Обратимся к другим лубкам — на песню М.И. Ожегова «Безумная». Праздничные красивые картинки (рис. 4 и 5), с обилием изысканных роз, с богатыми нарядами действующих лиц и декоративными изящными картушами с напечатанным на них текстом песни, похожи скорее на поздравительные открытки, чем на художественное изображение грустной истории о неразделенной любви: иллюстраторы из-за неопытности или неумения не смогли найти наиболее адекватную форму художественного воплощения песенного сюжета, изящность нарисованных линий и завитков здесь принесена в жертву авторскому замыслу песнетворца. Оба эти лубка, выпущенные двумя разными издателями с семилетней разницей во времени, роднит многое — и абсолютное совпадение пространственной организации плоскости печатного листа, и одинаковые круглые клейма с одинаковыми же картушами. И даже рисованные названия песен на лубках — близнецы-братья.

Совершенно по-другому трактована та же история любви на лубочной картинке 1898 года из Литографии П.П. Щеглова (рис. 6). Ю.М.

Лотман отмечал органичную связь лубка такого типа с театром из-за особенной организации художественного пространства на лубочном листе, ориентирующей зрителя «на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа» [9, с. 385]. При первом же взгляде на картинку создается впечатление присутствия в зрительном зале театра, на сцене которого разыгрывается действие с торжественным выходом на просцениум свадебной пары и сопровождающих лиц. Это ощущение усиливают изображенные художником «как бы зрители» слева и справа от «героев», а также лестница с колонной, демонстративно напоминающая театральную декорацию. Кроме того, здесь использован довольно дешевый театральный прием — человек на первом плане (по-видимому, отвергнутый невестой рассказчик) от отчаяния картинно заламывает руку под недоуменные взгляды присутствующих рядом людей. Тем не менее, следует объективно отметить, что театрализация изначально свойственна жанровой природе лубка.

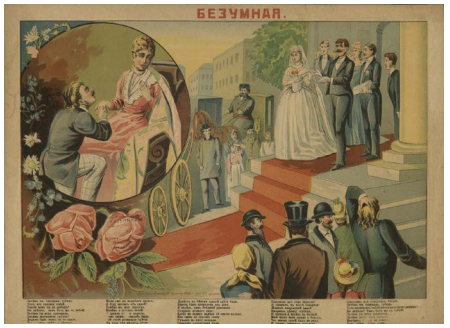


Рис. 6. «Безумная» [лубок]. Москва, Литография П. П. Щеглова, 1898 г. 27 х 39,8 (изобр.); 33 х 43,8 (л.) см



Рис. 7. «Безумная» [лубок]. Москва, Литография П.В. Пурецкого, втор. пол. XIX в. 33 х 43 (л.) см



Рис. 8. «Безумная» [лубок]. Москва, Литография Товарищества И.Д. Сытина, 1899 г. 28,8 х 37,8 (изобр.); 34,2 х 43 (л.) см



Рис. 9. «Чудный месяц» [лубок]. М.: Типолитография Торгового Дома «А. Стрельцов и Сыновья», 1896. 26,6 х 40,5 (изобр.); 32,8 х 43,8 (л.) см

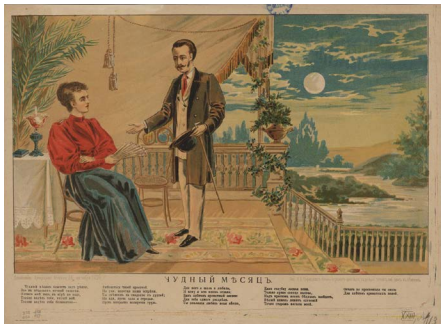


Рис. 10. «Чудный месяц» [лубок]. М.: Литография П.В. Пурецкого, 1896. 26 х 41,5 (изобр.); 33,3 х 44,3 (л.) см

Неоднозначное впечатление производят лубки на ту же песню М.И. Ожегова, изображенные на рис. 7 и 8: из-за неудачного композиционного решения сюжета показанные здесь сцены выглядят тускло, смысл некоторых из них не всегда понятен; крайне неудачен выбор шрифтового рисунка для обозначения названия песни, красочная палитра картинки в целом скудна на яркие цвета.

Выразительная первая строка песни «Чудный месяц плывёт над рекою…» — словно насквозь пропитана лирической мелодией, которая является, кажется, гарантированной предпосылкой для создания лубочным иллюстратором картины высокого художественно-изобразительного уровня.

К сожалению, имеющиеся иллюстративные изображения на тему песни не отвечают этим ожиданиям. Лубочные листы издателей А.И. Стрельцова (рис. 9) и П.В. Пурецкого (рис. 10) организованы в виде цельных полноформатных картин (если не принимать в расчет круглое клеймо с могильным «белым камнем», символом вечной любви, на первом рисунке), которые предъявляют зрителю стандартную, почти бытовую, ситуацию в отношениях двух молодых людей, не обещающую трагической развязки, как это непременно должно присутствовать в традиционном «жестоком романсе». Словно вопреки содержанию, песни художник демонстрирует отсутствие драматизма ситуации: позы героев спокойны, диалог их неэмоционален, при этом молодому человеку навязано неуместное в данной обстановке занятие зажиганием папироски. На лубке П.В. Пурецкого герои не менее спокойны и беспечны. В результате можно предположить, что



Рис. 11. «Чудный месяц» [лубок]. М.: Литография Товарищества И.Д. Сытина, 1900-е. 28 х 41,5 (изобр.); 31,5 х 43 (л.) см



Рис. 12. «Чудный месяц» [лубок]. М.: Типолитография торгового дома Е. Коновалова и К°, 1900-е. 26,5 х 39 (изобр.); 31,8 х 44,3 (л.) см

художники-иллюстраторы не поняли по-настоящему истинную фабулу песни — трагическую историю измены и, очарованные красотой и безмятежностью первой фразы стиха, сделали ее точкой отсчета для всей последующей живописной работы. Подобный вывод можно сделать и при рассмотрении лубочных картинок на эту же тему, показанных на рис. 11 и 12.

Печальной доле молодой женщины, брошенной с ребенком, посвящены лубочные картинки на тему песни-романса «Колечко» (рис. 13, 14). Композиция опирается художником на редкое дословное понимание текста — ему хватило всего трех словесных фраз из песни для создания трех изобразительных фрагментов, иллюстрирующих историю жизни и судьбы героини: «обольщал милый словами», «оставил мне малютку на руках», «с горя в быстрой речке… утоплюсь» (правда, художник явно опередил реализацию события, обещанного в третьей фразе, изобразив лишь тонущую женщину). Тем не менее, использованный принцип прямолинейной передачи лубочными картинками смысла и содержания песенных текстов, снизивший, безусловно, уровень художественности произведения, был объективно оправдан функциональным предназначением лубка служить делу просвещения, образования и воспитания простонародного читателя и зрителя и не мог становиться элементом ненужной игры в домысливание.

Представленные на рис. 13 и 14 иллюстрации к «Колечку», выпущенные разными издателями, выполнены с безусловным профессионализмом в отношении точности и индивидуальности изображения персонажей, умения выбрать и подчеркнуть самое характерное у них, но, к сожалению, решены в абсолютно одинаковой композиционной и художе-



Рис. 13. «Колечко» [лубок]. М.: Литография П. Щеглова, 1893. 26,5 х 39,5 (изобр.); 32,7 х 44 (л.) см



Рис. 14. «Колечко» [лубок]. М.: Издание Е.И. Коноваловой; (Литография И.М. Мешкова), 1894 г. 26,5 х 39 (изобр.); 32 х 42 (л.) см

ственной манере, близкой друг к другу колористике и в целом выглядят как варианты одной и той же картинки — при том, что «…любой лубочный лист интересен оригинальностью, а не повторяемостью своего художественного результата» [15, с. 21].

Лубочные картинки, изображенные на рис. 15, 16, также решены по одной и той же композиционной схеме. Их отличает только явная принадлежность действующих лиц к разным социальным группам: на рис. 15 герои имеют заметные признаки аристократизма, на рис. 16 — простонародья.

Иной взгляд на человеческие характеры и судьбы продемонстрировали художники — иллюстраторы двух песен, в создании которых М.И.



Рис. 15. «Колечко» [лубок]. М.: Литография П.В. Пурецкого, 1896. 26 х 42 (изобр.); 34,5 х 44,5 (л.) см



Рис. 16. «Колечко» [лубок] (из собрания ГИМ). М.: Литография И.Д. Сытина, 1896. 32,4 х 41 см

Ожегов выступил как автор литературной обработки безымянных текстов — «Молодецкая кручина» и «Как под яблонькой...» (рис. 17, 18). На лубочных картинках изображены типичные жанровые сценки без чрезмерно драматических положений действующих лиц, ставших уже привычными при просмотре предшествующих лубков. Позитивные зрительские впечатления здесь обеспечиваются, благодаря созерцанию по-настоящему живых человеческих образов в гармоническом сочетании с роскошной цветущей природой — такие оригинальные по красочным эффектам и богатству пейзажей лубочные картинки на песни М.И. Ожегова встретились впервые при выполнении данного исследования. Следует отметить также разумное использование клейм: они, как это им и предназначается, стали окнами в созерцание других событий, относящихся к общему пространству рассказа, логично дополняя контекстом остальные части изображения на лубочном листе, обеспечивая визуальную репрезентацию песни.



Рис. 17. «Молодецкая кручина» [лубок]. М.: Литографская мастерская М.Т. Соловьёва, 1893. 27,9 х 40,9 (изобр.); 31,5 х 42,9 (л.) см

Эти положительные примеры решения изобразительной задачи подтверждают мудрость слов, сказанных по поводу иллюстрирования текстов выдающимся художником русской эмиграции А.А. Алексеевым (1901–1982), успешно работавшим, между прочим, и в технике литографии: «...иллюстрация может стать или может не стать великим искусством: надо ещё, чтобы иллюстратору удалось вполне освоиться с тем текстом, который он комментирует» [1, с. 12].

Изучение художественных особенностей «галереи» лубков, написанных на тему знаменитых «жестоких романсов» М.И. Ожегова, показало, что в 1890-е годы в среде лубочных иллюстраторов была распространена предписанная издателями практика создания рисунков для изготовления литографских печатных форм с использованием только тех исполнительских приемов, которые ранее зарекомендовали себя как надежные, не создающие рисков в процессе последующего воспроизведения лубков в печатном производстве. В подобных обстоятельствах даже самобытные талантливые художники постепенно утрачивали свою творческую индивидуальность, повторяя стиль ранее написанных рисунков — своих или коллег, и превращались в заурядных ремесленников, что в целом подтвердил выполненный обзор лубочных картинок, хотя, разумеется, нашлись и примеры песенных лубков, выполненных на высоком художественном и полиграфическом уровне. Об исполнителях таких лубочных картинок можно было бы сказать словами упомянутого выше А.А. Алексеева: «Художник изображает мысли о мире, рождённые поэтами и музыкантами» [1, с. 12], сам же лубок — назвать не просто иллюстрацией, а синкретической формой, объединяющей текст, изображение и подразумеваемую мелодию в единое смысловое пространство.



Рис. 18. «Как под яблонькой» [лубок]. М.: Литография Товарищества И. Д. Сытина, 1897. 44,8 х 33,5 (изобр.); 36 х 28,3 (л.) см

Песни Ожегова в декоративно-прикладном искусстве

Песенное творчество М.И. Ожегова нашло свое отражение и в декоративно-прикладном искусстве. Особенная популярность в народе ожеговской песни «Меж крутых бережков» подтвердилась ее появлением на знаменитых художественных изделиях русской лаковой миниатюрной живописи Палеха, Мстёры, Холуя.

Палехская живопись своими истоками уходит в древнерусское искусство византийского иконописания. Созданное в 1920-е годы бывшими художниками-иконописцами Палеха, новое искусство тончайшей миниатюрной темперной живописи, основываясь на старых традиционных способах изображения (клейма и тексты на полях житийных икон, удлиненные лики и человеческие фигуры, колоритные пейзажи и др.), вместе с тем использует новые художественные приемы в области композиции, декоративности, орнаментальности.

Одним из важнейших принципов палехской иконописи было создание художественных образов иконы, непосредственно отображающих сюжет из соответствующего текста церковной литературы. Ее преобладающая часть — акафисты и песнопения, у которых «напевность <...> образов связана с самим поющимся текстом, — писала академик Россий-

ской академии художеств, выдающийся искусствовед, специалист в области изучения декоративно-прикладного и народного искусства М.А. Некрасова (1928–2025). — Но нигде иконопись не была так тесно связана с ним, как в Палехе. Песенное начало в палехской иконе пронизывает образ и выражает чувство, которому подчинено повествование. <…> В самой иконописной традиции музыкальное начало приобретало формообразующую силу» [10, с 11].



Рис. 19. Маркичев И.В. Меж крутых бережков [шкатулка]. 13.2 х 14 х 5. Палех, 1929. Ивановский областной художественный музей

Нынешние преемники палехских иконописцев сохранили своеобразие их художественных средств и приемов при создании живописных произведений лаковой миниатюры. Как и прежде, эти произведения тесно связаны с музыкальностью и литературными текстами, отчего излюбленными темами миниатюр стали русские песни, сказки, частушки.

В фондах художественных музеев России находится несколько произведений палехских художников-миниатюристов на тему песни М.И. Ожегова «Меж крутых бережков».

В Ивановском областном художественном музее можно увидеть одноименную миниатюру, принадлежащую кисти одного из основателей «Палехской артели древней живописи» народного художника РСФСР И.В. Маркичева (1883–1955). Написанная почти столетие назад (1929) и оттого уже покрытая сеткой кракелюров, она относится к числу ранних произведений художника, когда «он следовал урокам античной и ренессансной живописи, в его миниатюрах ощущалось влияние Перуджино и манеры раннего Рафаэля» [7, с. 74] (2). Наряду с другими выдающимися его работами, она была представлена в Москве на юбилейной выставке «50 лет искусства Советского Палеха» в 1975 году (рис. 19).

Композиционная формула миниатюры, выполненной в стиле житийной иконы, решена по принципу «от конца к началу» (в отличие, например, от одноименной лубочной картинки на рис. 1): на переднем плане, на среднике, изображена сцена трагического финала песни, а на верхнем и боковых изобразительных клеймах, не обозначенных четкими границами, миниатюрист последовательно и обстоятельно показал события, предшествовавшие ему. Таким образом, в работах Маркичева «по-

являются элементы повествовательности, ставшие характерными для палехской миниатюры впоследствии» [7, с. 28]. К этому следует добавить, что, придерживаясь иконописной традиции размещать на полях художественного изображения пояснительные тексты, художник также нашел оригинальное решение для своей миниатюры: фрагмент текста песни «Меж крутых бережков» он сделал составной частью орнамента.



Рис. 20 Щаницын (Гросберг) Ю.А. Меж крутых бережков [тарелка декоративная]. 1 х 24 х 24. Палех, 1980. Всероссийский музей декоративного искусства

В 1980 году принцип поэтической повествовательности изображения был удачно воплощен в миниатюре палехского художника следующего поколения Ю.А. Щаницына (Гросберга) (рис. 20). В своей написанной также в традициях житийной иконы миниатюре на песню «Меж крутых бережков» он выбрал в качестве средника идиллическую сцену приплытия героя на свидание, а на последующих клеймах, обнимающих по ходу часовой стрелки эту центральную композицию, подробно, как в стихотворном тексте, песни рассказывает о дальнейших жизненных перипетиях главного действующего лица вплоть до трагического финала. Характерными чертами этого художественного изображения, органично вписанного в круг, являются плавность и певучесть линий, очерчивающих человеческие фигуры, а также кажущийся музыкальным ритм движений героев, что создает иллюзию песенного сопровождения сюжета.



Рис. 21. Буторина В.А. Меж крутых бережков [ларец]. 3,3 х 4 см. Палех, 1984. Государственный музей палехского искусства

Миниатюра художницы-палешанки В.А. Буториной (рис. 21) хотя и близка по времени ее создания (1984 г.) к работе Ю.А. Щаницина (Гросберга), но отличается по своему композиционному решению, в связи с иными формами изобразительных поверхностей предмета (цилиндрическая форма ларца). Высочайшее мастерство В.А. Буториной проявилось в том, как она трансформировала канон житийной иконы в условиях сверхминиатюрного формата (всего 3,3 см в диаметре). Центральная сцена встречи героев вынесена на верхнюю плоскость, а хронология событий

раскрывается уже на цилиндрической поверхности. Преодолевая неудобства формы и масштаба, художник создала полноценное живописное повествование, где каждый мазок — свидетельство ювелирной точности и виртуозного владения техникой миниатюры.



Рис. 22. Балакин И.К. Меж крутых бережков [шкатулка]. 5,1 х 10,5 х 10,4. Мстёра, 1953. Всероссийский музей декоративного искусства

Мстёрские художники в рассматриваемой нами галерее лаковых миниатюр на песню М.И. Ожегова «Меж крутых бережков» представлены миниатюрой, написанной в 1953 году И.К. Балакиным и хранящейся во Всероссийском музее декоративного искусства в Москве (рис. 22).

В отличие от рассмотренных выше произведений Палеха, выполненных в традициях древнерусского иконописания, миниатюра И.К. Балакина по своей художественной манере напоминает книжную иллюстрацию с реальным человеком, действующим в конкретной обстановке, что вообще свойственно работам мстёрских художников.

Лаковая миниатюра «Меж крутых бережков» работы художника Холуя Н.И. Бабурина (рис. 23) представляет собой однофигурную композицию, решенную в оптимистичном сказочно-иллюстративном ключе. Миниатюрист выбрал для реализации своего замысла не бесспорное композиционно-пространственное решение, вследствие чего отказался от принципа развёрнутого повествования, что не вполне соответствует задаче иллюстрирования песни с богатым событийным рядом. Он заполнил все изобразительное пространство портретом празднично одетого гребца, стоящего в живописно изогнутой позе полуанфас в изящной ладье. Созданное праздничное настроение изображения, не соответствующее драматическому сюжету песни, еще более усиливается звучной насыщенной цветовой гаммой



Рис. 23. Бабурин Н.И. Меж крутых бережков [ларец]. 2,5 х 4,5 х 3,3 (общий). Холуй, 1970-е гг. Всероссийский музей декоративного искусства

картинки, подробной демонстрацией архитектурных деталей сказочно красивого терема и общей декоративностью всего изображения.

Исследование рецепции музыкально-песенного творчества М.И. Ожегова в произведениях народного изобразительного и декоративно-прикладного искусства позволяет сделать вывод о глубоком и многогранном взаимодействии массовой песенной культуры и визуальных художественных традиций России.

Исследование подтвердило популярность песен М.И. Ожегова («Меж крутых берегов», «Безумная», «Чудный месяц», «Колечко») в русской городской культуре конца XIX — начала XX века, что выразилось в их массовом тиражировании в форме песенного лубка. Деятельность таких издателей, как И.Д. Сытин, Е.И. Коновалова, П.В. Пурецкий, по превращению песни в товар массового потребления, с одной стороны, способствовала популяризации песен, а с другой — выдавала авторские произведения за фольклор (например, сознательная атрибуция авторских песен как «народных» даже путем искажения смысла песни, лишь бы избежать выплаты гонорара).

Анализ лубочных картинок выявил существенный разрыв между глубиной, драматизмом песенных сюжетов Ожегова и их художественным воплощением. В большинстве случаев выявились эклектичность и намеренная театрализация изображений, несоблюдение историко-бытовых деталей, смешение архитектурных стилей, что свидетельствует об ориентации на декоративный эффект, а не на достоверность. Использование заимствований и повторов композиционных схем указывает на ремесленный характер лубочного производства. Во многих случаях (например, лубки «Безумная» издателей Морозова и Абрамовой) изящный, «открыточный» стиль вступает в прямое противоречие с трагическим содержанием песни, нивелируя ее драматизм.

В отличие от лубка, произведения палехских, мстёрских и холуйских мастеров лаковой миниатюры демонстрируют глубокое и органичное прочтение песенного материала. Это проявилось в тщательно продуманных композиционных решениях, унаследованных от традиции житийных икон, что позволило развернуть сюжет во времени и пространстве, последовательно раскрывая фабулу песни.

Таким образом, в результате исследования удалось выявить специфику художественного языка и принципы визуального повествования в лубочных картинках и лаковых миниатюрах, созданных на сюжеты песен М.И. Ожегова.

Примечания:

1. Зыковская Роща — место традиционных гуляний и чаепитий москвичей. С 1905 года — в черте Москвы, в настоящее время эту территорию занимает московский район Аэропорт.

2. По нашему мнению, примером могут служить картина П. Перуджино «Битва Любви и Целомудрия» (1503–1505) и картина Рафаэля «Св. Иероним спасает Сильвануса и карает еретика Сабиниана» (1503).

Список литературы:

1. *Алексеев А.А.* Диалог с книгой / сост. и общая редакция А.Л. Дмитренко. — Санкт-Петербург: Вита Нова, 2005. — 76 с.

2. *Богданов Ф.Ю.* Новое в истории создания музыки к спектаклю по пьесе В. Маяковского «Клоп»: Д. Шостакович и не только… // Теория и история искусства. — 2024. — № 1–2. — С. 249–262.

3. *Богданов Ф.Ю.* …Оригинальный и, вероятно, единственный в русской литературе писатель-песенник // Теория и история искусства. — 2023. — № 1–2. — С. 360–386.

4. *Богданов Ф.Ю.* Старая песня в диалоге с произведением современного композитора (К 165-летию со дня рождения русского поэта-песенника М.И. Ожегова) // Культура и искусство. — 2025. — № 7. — С. 1–11.

5. Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. — Москва: Издательство Коммунистической академии, 1929. — 703 с.

6. *Иткина Е.И.* Песенный лубок как разновидность русской печатной графики // Мир народной картинки: Материалы науч. конф. «Випперовские чтения — 1997». — Москва: Прогресс-традиция, 1999. — С. 132–145.

7. *Колесова О.А.* Палех. Культурное наследие. — Иваново: ИД «Референт», 2022. — 160 с.

8. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. — 2-е издание. — Москва: Издательство Московского университета, 2013. — 680 с.

9. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Мир народной картинки: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1997». — Москва: Прогресс-традиция, 1999. — С. 384–396.

10. *Некрасова М.А.* Палех. Искусство древней традиции. — Москва: Советский художник, 1984. — 128 с.

11. *Ожегов М.И.* Характеристика своего народа // Чтение в дореволюционной России. Сборник научных трудов. — Москва: РГБ, 1992. — С. 112–152.

12. *Пушкин А.С.* Сочинения в трех томах. Том 3. — Москва: Художественная литература, 1971. — 607 с.

13. РГАЛИ. Ф. 1883. Оп. 1. Ед. 168.

14. *Рудакова Н.И.* Вступительная статья / Русская литература в зеркале лубка: народная картинка XVIII — начала XX века. — Санкт-Петербург: РНБ, 2015. — 124 с.

15. *Соколов Б.М.* Лубок как художественная система // Мир народной картинки: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1997». — Москва: Прогресс-традиция, 1999. — С. 9–35.

16. *Сытин И.Д.* Страницы пережитого. Жизнь для книги. — Москва: Госполитиздат, 1962. — 280 с.

В.Б. КОШАЕВ

Профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

ВАН НАДЯ

Аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: 515694747@qq.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University
e-mail: koshaev@gmail.com

WANG NAJIA

Postgraduate student at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: 515694747@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_392_406

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ В УСЛОВИЯХ КОРОНАВИРУСА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЖУН БЯО (ZHONG BIAO) В КИТАЕ

ARTISTIC EXPLORATIONS IN THE TIME OF CORONAVIRUS, USING THE EXAMPLE OF THE WORK OF ZHONG BIAO IN CHINA

В статье рассматривается творчество художника Чжун Бяо (Zhong Biao) в период эпидемия COVID-19 в Китае, которая началась в декабре 2019 года в городе Ухань и продлилась официально до марта 2022 г. Анализируются художественно-творческие вопросы этого периода и изменения в творческом видении — тематике и художественной форме. В тексте раскрываются идея ответственности и новаторский дух современных китайских художников в особый период и то, как они используют средства искусства, чтобы выразить размышления о судьбе человечества и мира.

This article examines the work of artist Zhong Biao during the COVID-19 epidemic in China, which began in December 2019 in Wuhan and officially lasted until March 2022. It explores artistic and creative issues of this period and changes in his artistic vision—themes and artistic form. The text explores the responsibility and innovative spirit of contemporary Chinese artists during this special period and how they use artistic means to express reflections on the fate of humanity and the world.

Ключевые слова: живопись, современное китайское искусство, модернизм, коронавирус, Чжун Бяо, художественная традиция.
Keywords: Painting, modern Chinese art, modernism, coronavirus, Zhong Biao, artistic tradition.

Лицо современного художественного Китая определено поиском форм, имеющих значение для цивилизационного самоопределения художников и в своей стране, и за рубежом. Особенность состоит в экзистенциальном понимании художественной задачи, и парадокс в том, что существует невидимая ментальная связь современного искусства с прошлой традицией, и важно обговорить эти особенности, так как они слабо постулированы в искусствознании.

В связи с этим, важен тезис о том, что оценка современного китайского искусства средствами исторического российского искусствознания должна учитывать различие двух культурных типов сознания: Китая и России. Различия касаются, во-первых, специфики китайского миропонимания, где программа формы сохраняет в определенной степени представления о «Дао» (пути) и «Ничто» (зажизненной реальности), и, во-вторых, именно это объясняет в произведениях китайских художников отсутствие психологической экспоненты художественной формы. Нет необходимости в трактовке индивидуального характера и раскрытия антропологического естества чувственной жизни. Этот аспект обусловлен категорией недвойственности (адвая) в буддизме, прежде всего в Махаяне, — это концепция, указывающая на то, что разделение реальности на

субъект (я) и объект (мир), сансару и нирвану, «это» и «то» является иллюзией. Это не слияние с Богом, а понимание отсутствия независимого существования умов и явлений.

В российской художественной культуре условием всех видов искусств и особенно художественной образности изобразительного искусства как суверенного представления о мире является категория «Судьба» (этимологической основой которой является Божий Суд) и Образ Бога-Личности, в отношении к которому человек как образ и подобие «исследуется» в духовном отношении с помощью средств выявления телесной правды личности, в которой проявлен замысел Любви и Жертвенного Подвига. Тогда можно сказать, что российская программа искусства двадцатого столетия сформировала особое неоклассицистическое понимание художественных задач, во внутреннем содержании которого порой незримо присутствует авангардная предметность формы, то есть речь о том, что русское и китайское искусство укоренено каждое в собственной художественной специфике

Уже в начале нашей эры китайское искусство достигло удивительных прозрений эстетической формы — природных состояний, образов растительности животного мира. Интерес к такому пониманию формы в европейской и русской среде возник уже, правда из других побуждений, в эпоху модерна. Однако психологическая экспонента для китайского искусства часто остается недоступной, или, во всяком случае, она имеет своеобразие в виде «метапсихологической обезличенности», и это нуждается в особом постулировании законов на основе, в том числе и при рассмотрении современного искусства.

Выявление различий должно способствовать пониманию глубинных характеристик образной системы в ее национальных координатах.

Китайская реальность искусства 2-й половины XX — начала XXI века соответствует неотрадиционализму китайской философии. Об этом и свидетельствует, в частности, отсутствие психологической составной в характере образности в китайском искусстве. Это отдельный вопрос, который важно будет рассмотреть подробнее. В настоящей статье мы остановимся на эволюции концептуальных, идеологических изменений в китайском искусстве указанного времени. Выявление этого во взаимосвязи с социально-культурными процессами и определение факторов влияния на различных этапах художественного творчества важно ввиду возникшего интереса современных китайских художников к области экзистенциальных поисков современными средствами выражения в искусстве.

Материалом для этого избрано творчество Чжун Бяо.



Рис 1. Чжун Бяо. Прохожие нового города（新都市过客）, холст, масло, 114×147 см, 2003

Чжун Бяо родился в Чунцине 11 ноября 1968 года, и его творческая карьера тесно связана с развитием города. В 1991 году он окончил факультет масляной живописи Чжэцзянской академии изящных искусств. В настоящее время он является доцентом Сычуаньской академии изящных искусств и членом Китайской ассоциации художников. Он работает и живет в крупнейших муниципалитетах центрального подчинения Китая Пекине и Чунцине. В молодости он был известен своими картинами на городскую тематику и был пионером в этой области. Такие работы, как «Прохожие нового города» (рис. 1), помещали реалистичные городские элементы на сюрреалистический фон. Творчество Чжун Бяо сочетает в себе элементы истории и современности, Востока и Запада, формируя уникальный художественный стиль, демонстрирующий размышления о социальной реальности и человеческом существовании. Его работы представлены во многих художественных музеях в стране и за рубежом, таких как Национальный художественный музей Китая, Сингапурский художественный музей, Гонконгский музей M+ и т. д. Кроме того, он опубликовал такие книги, как «Манифестация — мир образов Чжун Бяо» и «Словарь Чжун Бяо». Это важно как именно искусствоведческая позиция автора как теоретика искусства. Среди характерных работ — «Кембрий», которая была выставлена в 2022 году в Художественном музее Академии изящных искусств Сычуани, и «Ланьшэн» — в художественном музее Чжэцзяна в 2020 году. Важно сказать, что влияние Чжун Бяо в области искусства постепенно расширяется [1, с. 14].

Творчество Чжун Бяо характеризует Хуан Липин в книге «Манифестация — мир образов Чжун Бяо». Здесь автор системно рассматривает художественную эволюцию метода мастера, уделяя особое внимание идее проявления состояния через форму. Он использует для этого средства живописи, туши, инсталляции, мультимедийных технологий. Важен углубленный анализ взгляда на философию времени, пространства и

энергии, что представлено в каталожных работах, и это важно для оценки историографии о творчестве Чжун Бяо.

Другие исследователи уделяют особое внимание конкретным художественным школам или направлениям. Так, книга Ван Цяна «Исследование визуальной коммуникации в китайской поэзии», опубликованная издательством «Китайское издательство социальных наук» в 2020 году, посвящена углубленному исследованию визуальной коммуникации в четырех темах. В книге предпринята попытка обрисовать общую схему визуальной коммуникации в новой китайской поэзии, изначально создать исследовательскую и базу для визуальной коммуникации в поэзии и в дальнейшем углубить исследование коммуникации в китайской поэзии [2, с. 192]. Ван Цян обсуждает работы Чжун Бяо и оценивает символическое использование символов в поэтическом пейзаже как сублимацию регионального лиризма образа в космическую картину общности человеческих судеб. Эта книга оказала глубокое влияние на теоретические построения и практическое направление китайского модернизма и современного искусства в целом.

В академическом художественном журнале «Современное искусство», который издается Шанхайским издательством живописи и каллиграфии под редакцией Лу Фушэна, в 4-м номере за 2020 год, в колонке «Live» этого номера, опубликована статья под названием «“Все бесконечно” — приближаясь к вселенной образов Чжун Бяо», в которой обсуждается Чжун Бяо и анализируются работы и выставки Чжун Бяо с 2015 по 2019 год [3, с. 18].

С 2010 года Чжун Бяо постепенно уменьшал зависимость изображения от конкретных фигуративных мотивов. Идейно это соответствует в буддизме понятию «хаос» как первозданной чистоте (Пракрити-прабхасвара), в которой еще не возникли жесткие концептуальные конструкции. Это позволило автору создать некоторую непредсказуемость фигуративного результата в средствах цветовой абстракции. Такова работа «Натуральные яйца» и др. В 2020 году картина выставлена в художественном музее Остерхаус в Хагене, Германия [4, с. 20].

Следует сказать, что основной интерес Чжун Бяо сосредоточен в масляной живописи, но для него характерно и объединение элементов структур науки и техники под углом философии и космологии. Основная цель, на наш взгляд, состоит в создании особых визуальных перцептов, объясняющих взаимосвязь между реальностью и чувственной энергии

ее созерцания. Также автор создает «форму» на волне глобализации и цифровизации, и его искусство всегда обращено к вопросу: как соединить неосязаемое с осязаемым, а вечность с мгновением. И в основе творческого метода автора лежит стремление к синтезу изображения, инсталляции и элементов технологии для создания многомерной художественной композиции. Его художественная концепция претерпела философскую эволюцию от социального, исторического взгляда на мир до космологии, что созвучно с концепцией Татхагатагарбхи (природы Будды), согласно которой просветление не достигается извне, а изначально присутствует в каждом существе, скрытое временными омрачениями. В последние годы в своем творчестве он обратился к теме бесконечной вселенной [5, с. 7].

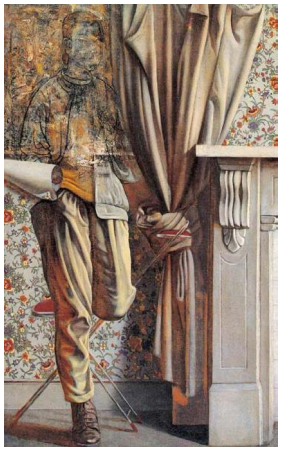


Рис 2. Чжун Бяо, Энергетический мир (能量世界), Бумага, тушью, акрил, 198×494 см, 2020

На раннем этапе (1990) Чжун Бяо обращал внимание на столкновение культур в период социальных преобразований и сопоставлял древние и современные образов как своего рода пространственно-временные дислокации и конфликта идей. Например, картина «Один из городских прохожих» (другое название «Городские прохожие и дворец Юнлэ»), созданная в 1991 году (рис. 3), показывает связь приемов традиционной фрески и мотивов современного городского пейзажа. Она была выставлена в пекинском художественном учреждении Yikaixuan в 2008 году, расположенном в пекинском районе искусств, специализирующегося на произведениях современного искусства

С 1994 и по 2004 год Чжун Бяо начал нарочито упрощать язык рисунка, создавая «ощущение незавершенности» с помощью контуров, выполненных углем, и частичной раскраски композиции, например, в таких работах, как «Город одного человека». На этом этапе он сосредоточился на том, чтобы скорректировать ритм картины и найти баланс между фигуративным и абстрактным.

Эпидемия COVID-19 существенно повлияла на художника в направлении ассоциативного видения формы. События и переживания подтолкнули Чжун Бяо к более глубокой стадии того, что для себя он определил как проявление формы. Персональная выставка в художественном



Рис 3. Чжун Бяо, Один из городских прохожих (都市过客之一), холст, масло, 100×81 см, 1991

музее Сычуаньской академии изящных искусств в 2022 году была посвящена результатам этой трансформации. Основные работы, представленные на выставке, — «Хунменг», «Кембрий», «Ордовик» и другие — полностью выходят за рамки изображения конкретных объектов и посвящены художественному осмыслению Вселенной и Жизни.

«Хунменг». Это понятие из концепции древнекитайской философии и мифологии, означающей изначальную пневму (ци) — хаотическое состояние до образования Вселенной. На картине преобладает темно-синий цвет, воссоздающий по идее автора первобытную атмосферу, в которой мир еще неразделим. В 2023 году она была выставлена в художественном музее Цуй Чжэнькуань в Сиане.

«Кембрий». В картине показан критический период великого зарождения жизни на Земле, и жизненную энергию мастер интерпретирует через всплеск и поток цвета и текстур. В 2023 году она также выставлена в художественном музее Цуй Чжэнькуань в Сиане.

«Ордовик» (рис. 4): самая крупная живописная инсталляция в творчестве Чжун Бяо. Картина содержит несколько пустых рам для картин — пустая рамка для картин символизирует то, что еще не выражено, и означает некоторую прелюдию мира. В контексте эпидемии это стало метафорой невидимого вируса и незавершенной человеческой судьбы. Она выставлена в художественном музее Сычуаньской академии изящных искусств в 2022 году. По сути, образ определяется не столько формой произведения, сколько актуальной для времени идиомой неизвестности.

Таким образом, в основе творчества Чжун Бяо лежит живопись, объединяющая изображения, инсталляции и технические моменты форм, которые способствуют созданию из отдельных перцептов многомерной художественной сцены. Его художественная концепция претерпела изменения в переходе от выражения социально-значимых идей до космологических явлений. На его полотнах могут присутствовать персонвжи разных эпох: образы служанок династии Тан, современных городских «белых воротничков», будущие астронавты, а космические звезды соседствуют с уличным мусором. Художник больше не ограничен физическим временем и пространством и позволяет себе «создавать» субъективные, психологические и философские образы и состояния как космическое время и пространство. Искусство перестает быть историей человека и общества, но становится полем, в котором присутствуют объекты и субъекты разных эпох.

Это свидетельствует о том, что характерные для восточных культур гностические представления о происхождении, причине и следствии, непостоянстве, порядке, порождаемом хаосом и другие присутствуют в бытовой повседневности. Его картины благополучны и шумны, но их суть заключается в спокойном наблюдении и созерцании законов Вселенной, где собирается и рассеивается то, что в восточных культурах именуется кармой.

Это соотносится с тем, что можно назвать преобразованием духовного ядра национальной культуры. И это характеризует огромный потенциал искусства как материала и основы философского мышления в средствах художественной интерпретации. Чжун Бяо — художник, и его вклад в искусство и художественную науку специфичен именно художественным высказыванием, то есть текстовой интерпретацией. Благодаря собственной художественной практике, преподаванию философии, планированию выставок и публичным выступлениям, он сформировал уникальный вид художественной критики в действии.

Актуальность художественной дилеммы и момент ее нового понимания возникли у автора ввиду глобальной эпидемии. Эпидемия COVID-19, начавшаяся в конце 2019 года, явилась не только глобальным кризисом общественного здравоохранения, но и оказала системное воздействие на сферу культуры и искусства. По данным ЮНЕСКО, более 80 % учреждений: музеи, театры и др. были вынуждены закрыться. Многие художники погрузились в то, что можно назвать экзистенциальным кризисом. В этот особый исторический период художественное творчество сталкивается с двойной проблемой: материального и духовного кризиса. В условиях изоляции, ограничений на поездки и отмены выставок современные китайские художники вынуждены переосмысливать свой творческий путь и художественные перспективы формы.

Практика художника Чжуна Бяо представляет собой очень показательный пример такого изменения — он не только пережил этап распространения транснациональной эпидемии, но и превратил кризис в воз-

можность для создания прорывов в художественной методологии, создав первую серию работ на тему эпидемии. Картины были представлены на европейских выставках. Для себя художник выдвинул инновационную теорию проявления «государства в форме искусства». Он анализирует, как эпидемия стала катализатором трансформации современного процесса искусства и реакцию художников с точки зрения творческих тем, форм самовыражения, теоретических построений и культурных стратегий.

Творческая практика Чжун Бяо во время эпидемии началась с транснационального путешествия, полного неизвестности, которое стало важным источником и идеологическим катализатором для его последующих творений. В начале 2020 года, когда в Ухане разразилась эпидемия, Чжун Бяо оказался в ее центре. Он прибыл в Ухань 20 января, чтобы провести экскурсию по запланированной персональной выставке. Этот момент времени имеет историческое значение: публичное объявление о COVID-19 в Китае произошло всего через 35 часов после того, как Чжун Бяо покинул Ухань, город с населением в 10 миллионов человек, когда было объявлено о «закрытии города».

Что еще более важно, в условиях распространения глобальной эпидемии Чжун Бяо принял нестандартное решение: провести персональную выставку в Германии. 11 марта 2020 года, когда в Европе начала разгораться эпидемия, он все же отправился в путешествие в Германию, чтобы принять участие в персональной выставке «Манифестация», проходившей в музее Остхаус Хаген. За этим решением стоит не только настойчивая художественная приверженность (подготовка выставки длилась полтора года), но и приверженность философии художника извлекать выгоду из ситуации: «У каждой дороги свой ландшафт и предначертанная судьба. Бесполезно жаловаться и быть пессимистичным. Извлекать выгоду из ситуации и постоянно планировать новые направления действий, основываясь на существующем положении вещей и видении будущего, — это территория, на которую может распространяться субъективная инициатива» [4, с. 20].

Жизнь в Германии оказалась полна драматизма. 13 марта, всего через два часа после того, как выставка была открыта, художественный музей внезапно получил срочное уведомление от правительства о ее приостановке. Чжун Бяо описал этот момент как «воплощение» своей художественной философии — «Все уже существует, только становится видимым, когда проходит» [7, с. 64]. Столкнувшись с этой неожиданной ситуацией,



Рис 4. Чжун Бяо, Ордовик (奥陶纪), холст, масло, 344×842 см, 2022

он и команда кураторов быстро скорректировали свою стратегию, превратили выставку в онлайн-экспозицию и использовали короткий «период ожидания» для завершения натурных съемок.

Эпидемия не только привела к обновлению материалов для творчества, но и способствовала углублению и систематизации художественной методологии Чжун Бяо. Во время карантина он глубоко задумался о природе взаимоотношений между вирусом и человеком и выдвинул художественную теорию «проявления в форме». Эта концепция стала основной, руководящей идеологией его творчества во время эпидемии. Согласно определению Чжун Бяо, «статус» — это универсальная связь и скрытая кинетическая энергия внутри вещей; «форма» — это видимость «статуса», объединяющегося в определенном времени и пространстве» [Там же]. Эта теория подчеркивает, что основной задачей художественного творчества является раскрытие энергетической взаимосвязи и контекста возможностей, скрытых за внешним видом реальности, а не простое копирование видимого мира.

После возвращения в Пекин 14-дневный карантин стал особым окном для наблюдения за эпидемией в обществе. Около карантинного помещении в отеле, где разместилась «группа контроля температуры тела», состоящей из более чем 100 человек, появились розы и тысячи бумажных журавликов, прикрепленных к двери, которые принесли иностранные студенты.

Эпидемия по мысли Чжун Бяо, предоставила возможность для проверки того как страх может быть преодолен формами социального поведения — от социальной дистанции до общенациональных реакций, от экономических моделей до культурного самовыражения — эта диалектическая взаимосвязь между «невидимым» и «видимым» является основным содержанием, которое искусство должно улавливать и выражать. Это понимание позволило его творчеству выйти за рамки простых эпидеми-



Рис 5. Чжун Бяо, 2020 год нашей эры (公元2020), холст, масло, 400×900 см, 2020

ческих записей и начать философскую дискуссию о природе существования и о характере отношений в формуле «вызов-ответ».

Опираясь на эту теорию, Чжун Бяо создал две масштабные работы — «Энергетический мир» (рис. 2) и «Сообщество». Эти две работы также стали первыми произведениями искусства на тему эпидемии, официально выставленными в художественных музеях Европы [8, с. 301].

В работе «Энергетический мир» гигантские маски используются в качестве основного образа для деконструкции и реорганизации знаковых сцен знаков глобальной эпидемии. На снимке появились такие элементы, как талисман Олимпийских игр 2020 года в Токио (символ отмененной Олимпиады), башня Желтого журавля в Ухане (первое место распространения эпидемии) и грузовой самолет, полный масок (символ международной помощи). Особенно стоит отметить, что Чжун Бяо использовал беспрецедентную визуальную плотность, сочетая проницаемость чернил и покрытие акрилом, чтобы создать плавный язык невидимого проявления вируса. Контур вируса на картинке оставлен пустым, символизируя отсутствующее присутствие, в то время как сцена исчезновения человечества является метафорой глобального отключения культуры. В настоящее время работа хранится в художественном музее Остерхаус в Хагене, Германия [9, с. 18].

Другая работа «2020 год нашей эры» (рис. 5) была выставлена в Уханьском художественном музее в октябре 2020 года, сразу после того, как Ухань был разблокирован. В настоящее время эти работы находятся в коллекции художественного музея Ухань Хэ. Эта работа размером 400 x 900 см является «завершенной работой» художника на тему эпидемии, создающей исторический «момент проявления». Такие события, как закрытие Уханя и глобальная противоэпидемическая кампания, сведены в одну картину, образуя вертикальную суперпозицию «прошлое — настоящее — будущее». Уделяется больше внимания появлению космологии как

повествования о человеческом сообществе. На картине жизнь (например, карантин, медицинский персонал) и макрособытия (данные о глобальных эпидемиях, операции по оказанию помощи при стихийных бедствиях) взаимопроникают друг в друга, отражая попытку «совмещения взгляда на жизнь в реальном мире с космологией энергетического мира» [8, с. 271]. Выставка в Ухане, где зародилась эпидемия, стала своего рода историческим ритуалом и средством излечения коллективной травмы.

Сходство между картинами Чжун Бяо «2020 год нашей эры» и «Энергетический мир» отражает системную реакцию художника на глобальный кризис с точки зрения творческой философии, исторического контекста и художественной методологии. Обе работы пытаются развеять противостояние между индивидуумом и коллективом. Для подчеркивания универсальности глобального катаклизма используется тема исчезновения человечества. Картина «2020 год нашей эры» использует сочетание микрообразов, таких как медицинское обслуживание и изоляторы, с макрообразами — призывом к созданию общественного сопереживания.

«2020 год нашей эры» — это углубленный и локализованный ответ на «Энергетический мир». Первый абстрагирует и демонстрирует невидимую силу вируса на космическом энергетическом уровне, в то время как второй концентрируется на травме и ее излечения в эпическом измерении человечества. Оба они опираются на один и тот же набор художественных формулировок, что и корневая система, и растут на обоих концах философских размышлений и исторической гравюры, соответственно, формируя двустороннюю интерпретацию Чжун Бяо ковид-эпидемии.

Работа «Сообщество» представляет картину мира после исчезновения вируса — глобальные достопримечательности (такие как египетские пирамиды, Эйфелева башня в Париже и т. д.) удивительным образом соединены в картине, в то время как новый коронавирус представлен полой формой, как будто вирус исчез, оставляя только следы прошлого; точно так же исчезли и люди, мир приостановлен, и порядок ждет своего восстановления. Эта композиция выражает размышления Чжун Бяо о судьбе человечества в постэпидемическую эпоху: перед лицом кризиса глобализации все культуры, страны и народности и неразрывной общности судеб мира. Согласно имеющейся в настоящее время общедоступной информации, эта работа все еще хранится в художественном музее Остерхаус в Хагене, Германия [4, с. 20].

Таким образом, для Чжун Бяо эпидемия является мощным «пробирным камнем» и ускорителем. По сравнению со своими предыдущими работами, он больше фокусируется на грандиозных социальных, исторических повествованиях и универсальной космологии, с точки зрения тематики, а также исследует взаимосвязь между множеством времен и пространств; с точки зрения использования символов, он использует широкий спектр исторических, культурных и потребительских символов для сюрреалистических коллажей, чтобы создать сложный и странный мир образов.

Напротив, в ответ на конкретные глобальные кризисные события (эпидемия COVID-19) тема становится более целенаправленной, более реалистичной и соответствующей времени. Также появляется большое количество специфических символов, непосредственно связанных с эпидемией (таких как маски, защитная одежда, структура вируса, нуклеиновая кислота, которая используется как метод обнаружения вируса и т. д.). Усиливается повествовательный и документальный характер изображения. В контексте эпидемии методология «проявления состояния через форму» была применена на практике и получила более глубокое воплощение и актуальность реакции искусства на реальный кризис стала более яркой.

Чжун Бяо не одинок в новом повороте искусства и его связи с поисками художественной формы, и метапсихологическая характеристика отмечается у других авторов. Так, это можно отметить у Вэйшаня, одного из самых влиятельных современных китайских скульпторов, который использовал белый мрамор для создания скульптуры «Миссия» высотой 2,2 м. На ней изображена молодая женщина — военный врач, одетая в защитную одежду, поднимающая правую руку в торжественном приветствии. Символы белого мрамора в Китае означают духовную чистоту, изысканность и элегантность, благоприятность, красоту, важные понятия в историческом и культурном наследии, художественных и духовных исканиях. Эта работа находится в коллекции Национального музея Китая с 2020 года. Она участвовала в первой Уханьской биеннале в 2022 году. Профессор Тяньцзиньской академии изящных искусств Цзин Юмин был также обеспокоен эпидемией. Его скульптура «Призвание» на тему борьбы с эпидемией была выставлена в Национальном художественном музее Китая в 2020 году. Эта работа сделана из армированного стекловолокном пластика и имеет размер 75x70x80 см. На ней изображен момент, когда пожилой врач надевает перчатки, собираясь войти в опасную зону.

Таким образом, короновирусная эпидемия стала кризисным событием в культуре и оказала глубокое влияние на современное искусство Китая на многих уровнях. Художники, представленные Чжун Бяо, пережили этот кризис, претерпев многослойную трансформацию: с точки зрения творческих тем — от изображения социальных явлений до исследования взаимосвязи человека с космической энергией; а с точки зрения художественного языка — от коллажей экзистенциального выражения до философского постулата «формы и подобия»; также с точки зрения культурной стратегии — от местных тем, до глобального диалога.

С широкой точки зрения, китайское современное искусство в период эпидемии представляет собой своего рода попытку «реконструкции смысловых отношений» — в условиях физической изоляции и социального отчуждения искусство стало значимым звеном, соединяющим личность и человеческую судьбу, видимую реальность и невидимую энергию, текущий кризис и вечное существование.

Таким образом, опыт Чжун Бяо открывает уникальную перспективу для изучения того, как эпидемия глубоко повлияла на современное китайское искусство. В этой статье прослеживается изменения творческих методов с помощью подсказок времени и анализируется процесс авторского понимания тезиса проявляющаяся форма и интерпретируются репрезентативные работы, с точки зрения современного искусства. Такая характеристика важна для перспективы сопоставления того, как в русском искусстве новая авангардная предметность искусства и тенденции неоклассицизма в двадцатом веке повлияли на все русское искусство. И сопоставление творческих измерений может пролить свет на особенности индивидуального самовыражения в Китае в характере человеческой судьбы и в итоге в общем влиянии эпидемии на концепции современного искусства Китая.

Случай с Чжун Бяо показывает, что эпидемия не только изменила тему творчества художника, но фундаментально повлияла на способ наблюдения за миром и способствовала трансформации современного искусства в направлении его изучения.

Список литературы:

1. *Ван Линь.* Инсайт — личное творчество Чжун Бяо // Современные художники. — 2019. — № 2.

2. *Ван Цян.* Исследование визуальной коммуникации в новой китайской поэзии. Китайская пресса социальных наук. — Пекин, 2020. — 331 с.

3. *Дао Цзы*. Художественная софистика Чжун Бяо // Шаньхуа, — 2002. — № 7.

4. *Донг Фан*. Философский путь живописи: персональная выставка Чжун Бяо // Восточное искусство. — 2007. — № 19.

5. *Инь Суцяо, Чжун Бяо*. Комплексный эффект, естественное образование: Интервью с Чжун Бяо // Китайская живопись маслом. — 2010. —№ 2.

6. *Рао Цюн, Ли Сян*. Новые идеи для развития китайского арт-рынка в постэпидемическую эпоху: размышления, вызванные лекциями Коэна и Новой коронной эпидемией // Красота и время. — 2021. — № 3.

7. *Тайфен Белкин*. Все бесконечно: Приближение к Вселенной образов Чжун Бяо // Современное искусство. — 2020. — № 4. — С. 64–67.

8. *Хуан Липин*. Манифестация — мир образов Чжун Бяо / Шанхайская культурная коммуникационная. — Шанхай, «Саньлянь», 2021. — 371 с.

9. *Чжун Бяо*. Ван Хунчжоу. Источник Чжун Бяо принадлежит ему, и его направление не имеет границ // Восточное искусство. — 2013. — № 9.

О.И. КИРЬЯНОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного проектирования интерьеров РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: kiryanov_62@mail.ru

ВАН ИХЭН

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyiheng19950223@qq.com

O.I. KIRYANOV

Candidate of Sciences (Art History), Associate Professor of the Department of Interior Art Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: kiryanov_62@mail.ru

WANG YIHENG

Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: wangyiheng19950223@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_407_416

«МЕСТА ПАМЯТИ» В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ: ПРОМЫШЛЕННЫЕ РУИНЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

“PLACES OF MEMORY” IN OIL PAINTING: INDUSTRIAL RUINS AND ARTISTIC EXPRESSION OF CULTURAL IDENTITY

В статье рассматривается отражение промышленных руин в масляной живописи, подчеркивается, что создание картин Северо-Восточного Китая меняет историческую память и культурную идентичность с помощью формального языка. Основываясь на теории Пьер Нора о «Месте памяти» и в сочетании с концепцией Ян Ассман о «культурной памяти», анализируется , как промышленные руины могут быть преобразованы в символические носители в произведениях искусства и активизировать эмоци-

ональный отклик аудитории с помощью формального языка искусства: цвета, линии, мазки и композиция. На примере работы художника Цзя Айли «Февральская МоноГатари» показано, как живопись маслом передает историческое значение и культурное отражение руин с помощью визуального языка, а также как эстетический опыт и эстетическая оценка отражают художественную ценность и культурный подтекст промышленных руин; предлагается новый взгляд на исторические реликвии и культурную память.

The article examines the reflection of industrial ruins in oil painting, emphasizing that the creation of paintings in Northeast China is changing historical memory and cultural identity through formal language. Based on Pierre Nord's theory of the "Place of Memory" and combined with Jan Assman's concept of "cultural memory", the article analyzes how industrial ruins can be transformed into symbolic media in works of art and activate the emotional response of the audience through the formal language of art: colors, lines, strokes, and composition. Using the example of the work of the artist Jia Aili "February MonoGatari", it is shown how oil painting conveys the historical significance and cultural reflection of ruins using visual language. The article discusses how aesthetic experience and aesthetic appreciation reflect the artistic value and cultural implications of industrial ruins, and also offers a new perspective on historical relics and cultural memory.

Ключевые слова: промышленные руины, поле памяти, коллективная память, Северо-Восточный Китай.
Keywords: industrial ruins, field of memory, collective memory, Northeast China.

1. «Места памяти» и промышленные руины

Концепция «место памяти» (фр. lieu de mémoire) связана с коллективной памятью и обозначает определенные места, объекты или события, которые имеют особое значение в коллективной памяти. Этот термин был введен французским историком Пьером Норой, который определил такие места как «сложные объекты» (здесь и далее — перевод автора) [1]. Они одновременно являются природными и искусственными, простыми и размытыми, конкретными и абстрактными; это места, расположения и стимулы, имеющие материальное, символическое и функциональное значение [2]. Теория «культурной памяти» Яна Ассмана дополнительно подчеркивает, что такие места памяти, через символизацию и образы, становятся важными средствами коллективной идентичности и культурного продолжения. «Культурная память — это коллективная память людей, имеющих общую культуру» [3], и она передается и сохраняется через определенные символы и знаки.

Промышленные руины — типичная натура в подобной трактовке «Места памяти». Остатки заброшенных заводов, машин и оборудования, а также зданий используются не только как материальные реликвии истории индустриализации, свидетельствующие о славе и достижениях в процессе индустриализации, но и символизирующие культурный раскол и историческое забвение современного общества. Они обретают новое символическое значение с помощью художественных форм и становятся культурными символами, соединяющими прошлое и настоящее. Точно так же, как «Места памяти» подчеркивают множественность времен, промышленные руины демонстрируют ностальгию по славному прошлому, предупреждения об утрате культурного наследия и глубокие размышления о социальных переменах.

В сочетании с теорией «Места памяти» промышленные руины играют роль связующего звена в коллективной памяти. Благодаря символическому художественному выражению, эти руины выходят за рамки простых материальных руин и становятся носителями культурной самобытности и исторической рефлексии, предоставляя зрителям важную перспективу для переосмысления истории, культуры и социального развития.

Северо-Восточный регион Китая является одним из родоначальников современной индустриализации Китая и когда-то назывался «старшим сыном республики». Экономический план 1949 года для Северо-Восточного региона был первым национальным экономическим планом, разработанным в освобожденных районах под руководством Коммунистической партии Китая, а также первым национальным экономическим планом, принятом для предстоящего образования Китайской Народной Республики [4]. Начиная с 1930-х годов, в Северо-Восточном регионе Китая была создана мощная база тяжелой промышленности, на которой были построены такие знаковые предприятия, как сталели-

тейный завод Аншань и Шэньянский завод станков. Эти заводы когда-то составляли основу промышленной системы Китая и оказывали мощную поддержку строительству страны. Однако после «проведения реформ и открытости» [5, с. 50], а также в условиях усиления глобальной конкуренции традиционные преимущества тяжелой промышленности в Северо-Восточном регионе постепенно утратили свою силу. Множество промышленных предприятий было закрыто или перемещено, оставив после себя многочисленные промышленные руины. В своей книге «Тридцать лет бурь» У Сяобо отмечает: «Закрытие государственных предприятий привело к тому, что эти рабочие… утратили своё прежнее чувство коллективной принадлежности, они были разрознены, став отдельными и слабыми личностями» [6, с.13]. Как он описывает, эти изменения породили уникальные духовные руины: люди, наполненные грустью, с тоской оглядывались на ушедшую эпоху. Под воздействием волн реформ они потеряли свое направление. Этот духовный упадок стал еще одной метафорой для промышленных руин, символизируя разрыв между индивидуальной и коллективной памятью, а также утрату культурных и эмоциональных ценностей в процессе социальных изменений.

2. «Места памяти» в масляной живописи

Художественные произведения на тему промышленных руин в Северо-Восточном Китае часто изображают заброшенные заводские здания, ржавое оборудование и разрушенные строения, чтобы передать следы времени и ощущение исторической глубины.Эти руины — это не только физические остатки, но и символы истории и культурной памяти. Цзя Айли — один из ведущих представителей китайских современных молодых художников, родился в 1979 году в провинции Ляонин, Китай. В настоящее время он проживает в Пекине и занимается художественным творчеством [7]. Его работы глубоко подвержены влиянию истории индустриализации и культурного наследия, особенно в серии произведений, посвященных промышленным руинам Северо-Восточного Китая. Через уникальную художественную перспективу он исследует темы течения времени и исторической памяти, раскрывая глубокий смысл культурной идентичности. В данной статье будет рассмотрено одно из его знаковых произведений — «Февральская МоноГатари», чтобы исследовать, как живопись, используя языковые средства формы, превращает промышленные руины в «Места памяти», вызывая эмоциональный отклик и побуждая зрителей к глубокому размышлению о истории и культуре.

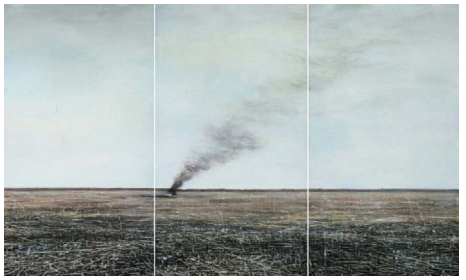


Рис. 1. Цзя Айли. «Февральская МоноГатари», 2006 г. Частное собрание

Работа Цзя Айли «Февральская МоноГатари» не только демонстрирует физические образы индустриальных руин через уникальный художественный язык, но и через глубокие размышления о истории и культуре, превращает руины в пространство «памяти», вызывающее эмоциональный отклик. Как формулирует сама Цзя Айли в своем произведении, «я не хочу стоять перед этой реальностью, я хочу войти в эту хаотичную реальность и быть с ней, быть с ними» [8]. Эта фраза полностью раскрывает эмоциональное вовлечение художника в исторические памятники и индустриальные руины, а также его решимость установить глубокую связь с хаотичной реальностью через искусство. На картине горизонт разделяет индиго небо и беспорядочную землю (рис. 1). На этой бескрайней пустоши одна сгоревшая белая кровать остается в полном одиночестве, символизируя разочарование и исчезновение памяти. Дым медленно поднимается, окрашивая небо в серо-черные оттенки, усиливая атмосферу одиночества и разрушения на картине.

Специфическое выражение художественной формы обеспечивает важную основу для создания этого «Места памяти». С точки зрения композиции, гибкая композиция подразумевает бесконечное течение времени. Пустая земля контрастирует с изолированной грядкой, подчеркивая ощущение разрушения исторической памяти; с точки зрения цвета, холодные серо-голубые тона создают гнетущую атмосферу, которая сильно контрастирует с яркой белизной горящей грядки; метафорически — это фрагментация истории и слабость надежды; что касается мазков кисти, то грубые мазки на земле усиливают текстуру и ощущение фрагментарности руин, символизируя тяжесть и хрупкость индустриальной истории.

С помощью этих формальных языков художник не только изображает физическое существование промышленных руин, но и раскрывает славу и сожаление в процессе индустриализации с помощью символических визуальных метафор. Символические элементы, такие как горящие кровати и поднимающийся дым, стали важными связующими

звеньями между прошлым и настоящим, придавая новое культурное значение руинам. Используя символы визуальной памяти, эти художественные приемы обработки помогают зрителям найти отклик в личных эмоциях и исторической памяти, чтобы превратить промышленные руины в «Места памяти», несущее историческое восприятие.

Пьер Нора предположил, что «Место памяти» не только несет в себе историческую память, но и постоянно реконструирует идентичность отдельных людей и коллективов. Эта теория подчеркивает, что, благодаря символизации, «поле памяти» стало важным мостом, соединяющим прошлое и настоящее. В картине Цзя Айли «Февральская МоноГатари» эта черта нашла глубокое воплощение. Сцена руин на картине вызывает у зрителя историческую ассоциацию с индустриальной эпохой, в то время как горящая кровать символизирует хрупкость индивидуальной памяти и невосполнимость культурного наследия. Как отметил Пьер Нора, «эти мемориалы без памятных предметов являются самыми глубокими» [9, с.13]. Эта работа раскрывает прохождение и разрушение времени и памяти через «опустошенную» сцену.

С помощью формального языка, такого как цвет, композиция и мазки кисти, Цзя Айли придал промышленным руинам глубокий культурный оттенок и эмоциональную напряженность. На картине холодные серо-черные тона создают гнетущую атмосферу, усиливая визуальное воздействие разрушенной памяти; пустая композиция подчеркивает одиночество исторической утраты; грубые мазки кисти придают руинам тяжелую историческую фактуру. Эти художественные приемы не только превращают промышленные руины в художественные символы с историческим и культурным подтекстом, но и вызывают у зрителей эмоциональный отклик на историю, побуждая их задуматься о достижениях и сожалениях в процессе модернизации.

С помощью визуальных метафор Цзя Айли «Февральская МоноГатари» выходит за рамки материальной природы руин и превращает их в важное связующее звено между прошлым и настоящим. Благодаря своему уникальному художественному выражению, Цзя Айли превратила эту пустынную красоту с помощью формального языка в символическую метафору исторической памяти и культурной самобытности, не только передавая культурную самобытность, но и напоминая людям о необходимости бережно относиться к этим забытым историческим фрагментам. Раскрывая проблемы, оставшиеся с индустриальной эпохи, работы открывают новые возможности для реконструкции культурной памяти.

3. Культурная идентичность и эстетический опыт «Места памяти»

Благодаря воспроизведению форм искусства, промышленные руины открывают новую перспективу для понимания коллективной памяти, культурной самобытности и социального развития. Как визуальное художественное выражение, руины не только сохраняют следы истории, но и оживляют размышления о прошлом на символическом языке, что делает эти сцены важным средством для размышлений об истории и культурной самобытности. Создавая картины маслом, художник глубоко интегрирует эстетическую ценность и символическое значение руин, вводит зрителя в область «коллективной памяти» индустриальной эпохи и вызывает у него эмоциональный резонанс с прошлой историей. В то же время это свидетельствует о критическом взгляде на прошлое. Этот вид художественного самовыражения выходит за рамки визуального восприятия как такового, заставляя аудиторию задуматься об утрате культурного наследия и стирании памяти в процессе модернизации, а также о хрупкости человеческой цивилизации. В этой связи Пьер Нора заметил: «В ознаменование двухсотлетия революции самыми ожидаемыми и к кому больше всего прислушиваются, являются не пропагандисты революции, а ее жертвы» [10, с.32]. Смысл этой показательной истории заключается в том, как ее интерпретируют современники. Благодаря искусству, промышленные руины не только напоминают о славе прошлого, но и о сожалениях и издержках модернизации. Как историческое свидетельство, руины напоминают нам о необходимости изменить нашу культурную идентичность и переосмыслить наследие прошлого и его цену. Память — это не только запись прошлого, но и переосмысление истории с точки зрения настоящего.

Как «Места памяти», промышленные руины несут в себе двойственность «культурной памяти» посредством художественного выражения. Они не только символизируют славу индустриальной цивилизации, но и подразумевают риск быть забытыми. Они не только несут в себе ностальгию людей по славе промышленности, но и становятся ключевым местом размышлений о социальных изменениях и культурной самобытности. Таким образом, она стала ключевым средством содействия восстановлению культурной самобытности. Хотя эти заброшенные промышленные объекты утратили свою функциональность, благодаря символизации и воплощению в произведениях искусства руины тесно объединяют личную

память с коллективной идентичностью, и их историческое и культурное значение было восстановлено, стимулируя переосмысление людьми своей культурной самобытности. Согласно теории культурной памяти Ян Ассман, промышленные руины как носитель долговременной памяти были материализованы и символизированы визуальным языком, не только сохраняя культурную память об индустриальной эпохе, но и отражая постепенное размывание и забвение исторических реликвий в процессе модернизации. Художник превращает руины в символ культурной самобытности, изображая символические сцены, такие как ржавое оборудование и разрушенные фабрики, так что они выходят за рамки ограничений времени.

Для жителей Северо-Восточного Китая эти руины являются не только материальными реликвиями, но и несут в себе символическое значение региональной культуры. Они олицетворяют славную память о трудовом духе и индустриальной цивилизации и пробуждают в людях признание и память о корнях региональной истории. Пробуждая у зрителей эмоциональную идентичность и глубокие размышления об истории, эти произведения искусства не только напоминают людям о необходимости бережно относиться к прошлому, но и побуждают общество переосмыслить культурные недостатки, оставшиеся после процесса модернизации, способствуя тем самым восстановлению культурной идентичности.

Художественное выражение промышленных руин показывает уникальную эстетическую ценность ветхости и запустения с помощью визуального языка и в то же время формирует глубокий эстетический опыт, придавая ему двойственное значение в двух измерениях — историческом и эстетическом. С помощью мрачных тонов, грубых мазков кисти и протяженной композиции художник передает фактуру руин и тяжесть истории, объединяя эстетический опыт с тяжестью истории. Эти художественные приемы не только оказывают сильное визуальное воздействие на аудиторию, но и заставляют глубоко задуматься о хрупкости человеческой цивилизации и необратимости времени с помощью визуального языка.

Пустынная красота руин не только привлекательна визуально, но и демонстрирует их глубокое эстетическое и символическое значение и стала символической метафорой исторической памяти. Фотографии в спокойных тонах и отдельные предметы передают уникальную эстетическую напряженность руин и в то же время глубоко отражают культурный подтекст исторического перелома и потери памяти. В сочетании с теорией Пьер Нора «Места памяти» промышленные руины сохраняют историческую память и формируют культурную идентичность с помощью форм искусства. В эстетическом плане эти произведения искусства превращают простые физические реликвии в сложные формы культурного самовыражения, побуждая аудиторию переосмыслить взаимосвязь между историей, идентичностью и цивилизацией.

Промышленные руины, особенно на северо-востоке Китая, стали важным символом региональной культурной самобытности. Благодаря воссозданию художника, эти руины не только существуют как исторические свидетели, но и пробуждают эстетические переживания зрителей с помощью визуального художественного языка, соединяющего прошлое и настоящее. Искусство руин устанавливает глубокую связь между эстетической ценностью и культурным значением, побуждая аудиторию задуматься о культурных ошибках в процессе модернизации и по-новому понять взаимосвязь между исторической памятью и культурной идентичностью.

На основе теорий «мест памяти» и «культурной памяти» и через анализ формального языка картин Цзя Гайли, изображающих индустриальные руины, данная статья раскрывает уникальную роль искусства в построении исторической памяти и культурной идентичности. В статье рассказывается о символическом процессе превращения промышленных руин в физические реликвии. Благодаря холодным цветам, грубым мазкам и пространственной композиции они вызывают у зрителей эмоциональный отклик на историю и побуждают людей задуматься о приобретениях и потерях, связанных с процессом индустриализации. В то же время произведения искусства помогают зрителям переосмыслить историческое значение и культурную ценность руин посредством эстетического опыта, открывая современному обществу новый путь к пониманию исторических реликвий.

Кроме того, живопись маслом промышленных руин — это не только реконструкция индивидуальной памяти, она также несет в себе смысл региональной культурной идентичности. Благодаря уникальному использованию художником формального языка, эти забытые руины могут стать культурным связующим звеном, соединяющим прошлое и будущее, придавая им новую жизнь. Исследование, проведенное в этой статье, показывает, что масляная живопись как художественное средство использует свои мощные повествовательные и символические возможности для визуализации коллективной памяти и культурной идентичности, демонстрируя глубокое влияние искусства на социальные изменения и культурное наследие.

Список литературы:

1. *Сюй Субинь*. Акцент на «памяти» // Городская архитектура. — 2019. — № 19. — С. 1.

2. *Жун Цзайхун*. «Информация» и построение классики с точки зрения распространения искусства //Вестник Института искусств Синьцзяна. — 2019. — № 4. — С. 8.

3. Формирование и конструкция теории культурной памяти [Электронный ресурс], 2016. — URL: https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2016-03/26/nw.D110000gmrb_20160326_1-11.htm (дата обращения: 18.07.2024).

4. *Ши Цзяньго*. От открытия портов и создания заводов до «старшего сына республики»: Краткая история промышленности на востоке Китая за сто лет. — Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2016. — 9 с.

5. *Чжан Ваньтао*. Исторический процесс реформы культурной системы в Китае и её уроки // Вестник Хэбэйского инженерного университета. — 2019. — № 1. — С. 50–52.

6. *У Сяобо*. Вихрь тридцати лет: Китайские предприятия 1978–2008. — Пекин: Издательство CITIC, 2017. — 13 с.

7. *Чжан Юэин*. Исследование «трагического» в живописи Цзя Айли. — Чанчунь: Северо-Восточный педагогический университет, 2023. — 55 с.

8. *Цзя Айли, Чжу Чжу*. Цзя Айли: в мир хаотичной реальности [Электронный ресурс], 2013. — URL: https://www.sothebys.com/hk0455/lot.855 (дата обращения: 18.07.2024).

9. *Хуан Яньхун*. Культурно-социальная история национального сознания Франции. — Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2015. — С. 13.

10. *Сун Цзян*. Пьер Нора и его «Места памяти» // Море учёбы. — 2015. — № 3. — С. 32.

А.С. СОКОЛОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: ledi-linsi@mail.ru

ЧЖАО ЛУ

Аспирант РГХПУ имени С.Г. Строганова
e-mail: 903101287@qq.com

A.S. SOKOLOVA

Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Artistic Glass of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: ledi-linsi@mail.ru

ZHAO LU

Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 903101287@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_417_424

КИТАЙСКИЕ ВОЗДУШНЫЕ ЗМЕИ И АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: РАБОТЫ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА АЙ ВЭЙВЭЯ

CHINESE KITES AND ANIMALISTIC ART: WORKS BY THE CONTEMPORARY ARTIST AI WEIWEI

Эволюция образов традиционной культуры и народного искусства являются одним из ключевых направлений современного искусства. Художник Ай Вэйвэй сотрудничал с мастерами по созданию воздушных змеев в Вэйфане (провинция Шаньдун, Китай), чтобы создать серию анималистических образов, которая объединяет местное китайское искусство с глобальным современным художественным мышлением, значительно способствуя культурному обмену между Китаем и другими странами.

The evolution of images derived from traditional culture and folk art constitutes one of the key directions in contemporary art. the artist Ai Weiwei collaborated with traditional kite-making craftsmen in Weifang (Shandong Province, China) to create a series of animalistic images that integrate local Chinese folk art with global contemporary artistic thinking. This body of work has significantly contributed to cultural exchange between China and other countries.

Ключевые слова: традиционные ремесла, анималистическое искусство, современное искусство, искусство Китая.
Keywords: traditional crafts, animalistic art, contemporary art, Chinese art.

Ай Вэйвэй (кит. 艾未未, англ. Ai Weiwei) — один из значительных художников и активистов Китая нашего времени. Родился он в Пекине, в семье выдающегося поэта и художника Ай Цина в 1957 году. Вскоре после этого за свои политические взгляды тот был сослан трудовой лагерь в отдаленный район страны, поэтому детство будущего художника прошло в тяжелых условиях. Лишь в 1976 году, когда политический климат после смерти Мао Цзэдуна охладился, семье Ай Цина разрешили вернуться в Пекин. Под влиянием отца будущий художник изучает политику, гуманитарные науки и вопросы этнической принадлежности искусства. Вдохновленный традиционной китайской мыслью, он стремится объединить древнюю культуру с современными концепциями и идеями.

В 1978 году Ай Вэйвэй поступил в Пекинскую киноакадемию, но потерял интерес к учебе, основав радикальную группу художников-авангардистов под названием «Звёзды» (Xing Xing). Открыто критикуя тоталитарный режим, Ай Вэйвэй принимал участвовал в расклеивании плакатов революционного содержания. Однако, когда новый китайский лидер Дэн Сяопин начал борьбу с оппозицией, молодой художник понял, что ему лучше покинуть страну. В 1981 году Ай Вэйвэй переехал в Нью-Йорк, где поступил в школу дизайна Parsons. И хотя обучение Ай не закончил, период жизни в Нью-Йорке стал началом его художественной практики в русле концептуального искусства.

В 1993 году Ай вернулся в Китай, но провокационный и новаторский характер его искусства, а также смелые политические высказывания вызывали репрессии со стороны властей. С 1998 по 2006 год Ай Вэйвэй занимал должность арт-директора частной художественной галереи «China Art Archive & Warehouse», проводя персональные художественные выставки в Китае, Франции, США, Японии, Швеции, Германии, Италии и Венеции. Ай Вэйвэй, используя современный художественный язык, органично сочетает в своем творчестве китайское традиционное мастерство изготовления воздушных змеев с другими национальными искусствами моделирования животных, включая драконов и различных мифических существ, описанных в «Книге гор и морей» [1].



Рис. 1. «По следам ветра», 2014, бамбук и шелк. Автор фото: К. Кнупп

Традиция запуска воздушных змеев, существующая в Китае уже более двух тысячелетий, имеет глубокие культурные корни. Узоры на воздушных змеях служат не просто украшением, но способом передать пожелания счастья, процветания и благополучия. Особенно ярко эта традиция проявляется во время весеннего праздника Цинмин, когда парящие в небе, словно птицы, красочные воздушные змеи появляются повсюду.

Вэйфан, находящийся в провинции Шаньдун, стал одним из четырех основных районов производства воздушных змеев во время расцвета их культуры, который пришелся на время династий Мин и Цин (1368–1911). Фабрика воздушных змеев была основана в Вэйфане в 1960-х годах, а с 1980-х годов здесь ежегодно проводится международная конференция по воздушным змеям [2]. В городе, который имеет многовековую традицию изготовления воздушных змеев, Ай Вэйвэй возглавил мастеров для совместной работы по созданию большого количества уникальных произведений современного искусства.

Летающий дракон в тюрьме: «Следуй за ветром»

Одной из самых впечатляющих и провокационных работ Ай Вэйвэя является художественная инсталляция на территории бывшей тюрьмы строгого режима острова Алькатрас (США). Работа, выставленная в 2014 году, носит название «Следуй за ветром» («Follow the Wind») и поднимает тему защиты политических заключенных. Это масштабный воздушный змей, сделанный по образу дракона и выставленный в здании, служившем тюрьмой (рис. 1).

Цвета работы — насыщенные, отличающиеся сильным контрастом. Голова дракона имеет преувеличенные грозные глаза, заостренные зубы, а из его пасти вырываются языки пламени. Здесь художник имитирует изображение головы традиционного воздушного змея в Вэйфане, Шаньдун (рис. 2). Длинное, извивающееся, как лента, тело также отражает классический стиль воздушных змеев-драконов Вэйфана. Тело дракона, украшенное узорами из облаков и языков пламени, состоит из десятков раскрашенных вручную воздушных змеев. Каждый из них расписан цитатами активистов, которые были заключены в тюрьму или сосланы, включая Нельсона Манделу, Эдварда Сноудена и самого Ай Вэйвэя.



Рис. 2. Воздушный змей в форме головы дракона. Вэйфан, Шаньдун, Китай



Рис. 3. Ай Вэйвэй. Вид на зоологические залы. Источник: MCBA

Огромный красочный дракон, запертый в темном пространстве и летающий вокруг множества бетонных столбов, вызывает устрашающее впечатление и одновременно вызывает восхищение. По комнате разбросаны и другие воздушные змеи, украшенные стилизованными узорами птиц и цветов. В 2017 году работа «Следуй за ветром» была выставлена в Musee Cantonal des Beaux Arts, швейцарском художественном музее. Кроме того, в Зоологическом музее Лозанны появилась еще одна работа художника — черно-белая голова дракона под названием «Dragon in Progress», которая была составлена из различных летящих птиц-змеев (рис. 3). Образы драконов, воплощающие эстетические каноны китайского искусств, являются олицетворением призыва художника к свободе.

Фонари-драконы: традиции и современность

В 2015 году Ай Вэйвэй провел персональную выставку «Зал предков семьи Ван» в Пекине, где выставил старинный фонарь в форме дракона (рис. 4). Фонари-драконы представляют народные обычаи прошлого и тесно связаны с китайской философией и образом мышления.



Рис. 4. Фонарь и стол в виде дракона, 2015, антикварная лампа в виде дракона, фонари и деревянная скамья. Источник: Oak Taylor-Smith



Рис. 5. «Er Xi, Air de Jeu» — Фонарь Дракона, 2016. Le Bon Marché. Автор фото: Г. де ла Шапель

Главной работой и визуальным центром этой выставки является разобранный родовой зал семьи Ван династии Мин (1368–1644). Посетители могли напрямую подняться на балки древнего здания: широкие толстые древние бревна передают атмосферу древних времен, погружая зрителей в прошлое. С одной стороны деревянного здания находится реликвия родового зала семьи Ван — старинный «драконий фонарь». Подобные фонари использовались в Китае для проведения жертвенных церемоний и крупных праздников. Во время ритуала четыре-пять человек, одетых в красочную традиционную одежду, держат голову и тело дракона при помощи деревянных палок. С танцами и песнями они перемещаются с ним от дома к дому, чтобы «бог-дракон» мог забрать все людские беды [3].

В 2016 году Ай Вэйвэй создал воздушных змеев в образах мифических животных, предназначенных для установки в окнах, атриуме и галерее универмага Le Bon Marché. Расположенный на улице Rue de Sèvres в 7-м округе Парижа, он стал арт-площадкой для экспозиции оригинальных традиционных ремесленных работ. Свою инсталляцию художник назвал «Er Xi», что переводится как «детская игра». Выставка включала огромный бамбуковый фонарь в форме дракона, который был сделан по мотивам образа античного дракона (рис. 5). Работа вдохновлена архаичной атмосфе-



Рис. 6: Выставка «Жизненный цикл», Лос-Анджелес. Источник: Фонд искусств Марчиано, 2018

рой мира духовных зверей «Книги гор и морей», что делает ее еще более таинственной и эксцентричной. При этом античный дракон лишен тусклости и отметин времени, представ в виде яркого белоснежного произведения современного искусства, впечатляющего своими масштабами.

Помимо драконов, художник Ай Вэйвэй, создал для парижского универмага Le Bon Marché и другие образы мифологических персонажей, используя традиционные китайские методы изготовления воздушных змеев. В атриумах магазина расположились трехмерные изображения химер, диковинных рыб и других фантастических существ, подвешенных к потолку с помощью системы веревок. Усилению художественной выразительности служили установленные внутри бамбуковых конструкций светильники, которые освещали причудливые формы экспонатов изнутри, подобно бумажным фонарикам.

В 2018 году Ай Вэйвэй провел в Лос-Анджелесе выставку «Жизненный цикл». Основываясь на образах мифических зверей из «Книги гор и морей», он добавил в свои инсталляции лодки и человеческие фигуры, выполненные с помощью технологии воздушных змеев (рис. 6). Символизм лодки расширяет смысловое поле инсталляции, включая в нее глобальные проблемы современности, такие как массовое производство и миграционный кризис.

Символизм образа дракона и других мифологических существ

Дракон в раннем Китае играл роль национального тотема, связующего человека с небесными силами и символизирующего благородство и удачу. Дракон — посланник богов, существо высшего порядка, наделенное особой энергией. По словам Конфуция, «Дракон может подняться на ту же

высоту, что и звезды, солнце и луна, воплощая собой ян. Он спускается до самой низкой точки пропасти, что есть инь… Дракон обладает чрезвычайной божественной силой. Дракон может превращаться в облако, змею, летящую птицу или насекомое, и он может делать все, что захочет, не теряя своей первоначальной формы» [4]. Древние книги говорят о том, что драконы могут прорываться сквозь все физические границы, соединять различные географические пространства и объединять пять стихий.

Является это мифическое существо и символом императорской власти. После династий Цинь и Хань (221 г. до н.э.) императоры последующих поколений именовали себя «императорами драконов», чтобы подчеркнуть свой наивысший статус. Однако в работе Ай Вэйвэя «Следуй за ветром» дракон символизирует свободу, которая является противоположностью тюремному заключению. Он отражает внутреннюю личную силу, а не статус, власть или привилегии, приобретенные в обществе. Воздушный змей заключен в тюрьму — этой метафорой художник выражает сильное противоречие между свободой и ограничением, творчеством и угнетением, а также поднимает тему прав и свобод человека в мире.

«Книга гор и морей», служащая источником вдохновения для многих работ Ай Вэйвэя — традиционный китайский документ, который можно проследить до 4 века до н. э. Этот трактат, в котором упоминается более 400 духовных животных и фантастических существ, оказал глубокое влияние на развитие древнекитайских мифов и легенд, а также искусства изображения животных. Книга является важным документом в изучении древнекитайской культуры. Описанные здесь животные являются не просто продуктом воображения древних людей — их образы содержат в себе мировоззренческие аспекты и размышления китайской нации о природе, обществе, морали и других сферах жизни.

Комментируя выставку в Le Bon Marché, Ай Вэйвэй так обосновал свой творческий интерес к данной теме: «Я выбрал китайскую мифологию, потому что считаю, что мифология — более интернациональный язык. Хотя она является продуктом истории, она очень реалистична, и ее может понять каждый». ссылка Совмещая традиционные ремесленные техники с использованием современных выразительных приемов, художник избавляет эти архетипические образы от излишней архаичности, делая их близкими для зрителей всего мира. Так древние верования тысячелетней давности получают возможность «путешествовать» сквозь время и пространство, говоря с людьми современности понятным им языком.

В своей творческой карьере Ай Вэйвэй использовал различные материалы и методы, чтобы выразить волнующие его идеи. Его работы подчеркивают важность традиций и коллективного творчества, поднимая вопросы о массовом и ручном производстве, а также о роли труда в творчестве. «Жизнь в изгнании», ставшая следствием политических репрессий, стимулировала его интерес к традиционному искусству своей родины. Работы Ай Вэйвэя не только несут художественную эстетику, но и воплощают политические и социальные взгляды автора. И важным средством для этого служит традиционная культура, включающая народное искусство, которая имеет интертекстуальную связь с современным искусством, вплетенную в более широкий интерпретационный контекст [5].

Примечания:

1. Древнекитайский трактат, повествующий о реальных и мифических существах, обитающих на территории Китая.

2. *Ли Юю.* Народные воздушные змеи. — Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2009. — С. 15–38.

(李友友，《民间风筝》，— 北京：中国轻工业出版社，2009年，第15-38页).

3. Культурный центр округа Цинчуань: «Старая опера: народное исполнительское искусство округа Цинчуань». — Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2019.3. — С. 7–13.

(青川县文化馆，《老戏：青川县民俗表演艺术》，—重庆：重庆大学出版社。2019年3月，第7-13页).

4. Цю Сигуй. «Чжоу И иэр Саньц и вэнь» («Коллекция гробниц Чанша М.А. Нетса Хана»). Т. 3. — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2014.— С. 3025.

(裘锡圭，《周易•二三子问》，《长沙马王堆汉墓简帛集成》第三册，北京：中华书局。2014年，第三册，第3025页).

5. Herzfeld Michael. Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society. — Jaipur: Rawat Publications, 2004. — P. 368.

ЛИ ДАНИН

Аспирант. ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет (МПГУ)»
e-mail: 416016626@qq.com

В.Д. УВАРОВ

Доктор искусствоведения, профессор. Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

LI DANING

PhD student. Moscow Pedagogical State University (MPGU)
e-mail: 416016626@qq.com

V.D. UVAROV

Doctor of Art History, Professor. Russian State University A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_425_434

ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ДУНЬХУАНСКОЙ ФРЕСКИ НА СОВРЕМЕННЫЙ СТИЛЬ КИТАЙСКОЙ СИЭ-И МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ В XXI ВЕКЕ

A STUDY OF THE INFLUENCE OF DUNHUANG FRESCO ELEMENTS ON THE MODERN STYLE OF CHINESE XIEYI OIL PAINTING IN THE XXI CENTURY

Дуньхуанские фрески, являющиеся сокровищем древнекитайского искусства, с их уникальным художественным стилем и культурным подтекстом, послужили источником вдохновения и откровения для создания современной Сиэ-и масляной живописи. В XXI веке, с углублением изучения дуньхуанских пещер, графические элементы дуньхуанских фресок оказали глубокое влияние на современную китайскую Сиэ-и масляную живопись

с точки зрения цвета, линии и композиции. В данной статье анализируется воплощение элементов дуньхуанской фрески в современной Сиэ-и масляной живописи, исследуется их специфическое применение в визуальной текстуре, цветовом решении, символическом выражении и т. д., а также в сочетании с исследованиями XXI века раскрывается ценность и значение традиционных художественных элементов в создании современной масляной живописи, обеспечивая теоретическую поддержку и практическое вдохновение для инновационного развития современной Сиэ-и масляной живописи.

Dunhuang frescoes, a treasure of ancient Chinese art, with their unique artistic style and cultural connotation, have served as a source of inspiration and revelation for the creation of modern Xieyi oil painting. in the XXI century, with the deepening of the study of Dunhuang Caves, the graphic elements of Dunhuang frescoes have had a profound influence on modern Chinese Xieyi oil painting in terms of color, line and composition. This article analyzes the embodiment of Dunhuang fresco elements in modern Xieyi oil painting, explores their specific application in visual texture, color solution, symbolic expression, etc., and, combined with 21st century research, reveals the value and significance of traditional artistic elements in the creation of modern oil painting, providing theoretical support and practical inspiration for the innovative development of modern Xieyi oil painting.

Ключевые слова: Дуньхуанские фрески, современная Сиэ-и масляная живопись, художественный стиль, влияние.
Keywords: Dunhuang frescoes, Modern Xieyi oil painting, Artistic style, Influence.

Введение

Дуньхуанская настенная живопись является важным представителем древнего китайского искусства, ее художественная ценность не только отражается в уникальном цвете, линии и композиции, но и содержит богатый культурный подтекст. Начиная с XX века, изучение и копирование дуньхуанской настенной живописи постепенно возникло, и многие

художники, такие как Чан Шухонг, Дун Сивэнь и так далее, ввели элементы Дуньхуана в создание картин маслом и исследовали уникальный путь «китайского стиля в масляной живописи» [1]. Эта практика не только способствовала национализации китайской масляной живописи, но и заложила прочный фундамент для создания Сиэ-и масляной живописи в XXI веке.

Цель данной работы — изучить воплощение и влияние элементов дуньхуанской фрески в современной китайской Сиэ-и масляной живописи, проанализировать их специфическое применение в цвете, линии, композиции и т. д., а также раскрыть ценность и значение традиционных художественных элементов в современной масляной живописи в свете исследований, проводимых с XXI века. С помощью этого исследования мы надеемся обеспечить теоретическую поддержку и художественное вдохновение для инновационного развития современной Сиэ-и масляной живописи.

— Метод исследования литературы: путем обзора соответствующей литературы в стране и за рубежом, и прочесывания состояния исследований дуньхуанских фресок и современной живописной масляной живописи, чтобы обеспечить теоретическую поддержку для данной работы.

— Метод тематического исследования: выбрать репрезентативные современные Сиэ-и картины маслом, проанализировать использование элементов дуньхуанской фрески и изучить их роль в формировании стиля произведения.

— Метод сравнительного анализа: дуньхуанские фрески сравниваются с современной Сиэ-и масляной живописью с точки зрения цвета, линии и композиции, чтобы выявить влияние дуньхуанских фресок на Сиэ-и свободную масляную живопись.

Значение данного исследования заключается в следующем:

— Академическая ценность: обогатить исследование взаимосвязи между дуньхуанскими фресками и современной Сиэ-и масляной живописью, а также предоставить новую перспективу для искусствоведческих исследований.

— Практическая ценность: предоставить ссылку для создания современной Сиэ-и масляной живописи, а также способствовать инновационному применению традиционных художественных элементов в современном искусстве.

— Культурная ценность: содействие наследованию и развитию китайского традиционного искусства и культуры, а также усиление его влияния на международной художественной сцене.

Глава 1. Художественные особенности и культурный подтекст графических элементов в дуньхуанских фресках

Являясь выдающимся представителем древнекитайского искусства, графические элементы дуньхуанских фресок не только демонстрируют уникальный художественный стиль, но и содержат богатый культурный подтекст. Уникальное исполнение этих элементов с точки зрения цвета, линии и композиции служит важным источником вдохновения для создания современной Сиэ-и масляной живописи.

Линии дуньхуанских фресок плавны и ритмичны, они способны ярко выразить позы и движения персонажей. Использование таких линий не только усиливает динамизм картины, но и придает произведению внутреннюю жизненную силу. Линии на дуньхуанских фресках, в основном, представляют собой плавные изгибы и мягкие повороты, демонстрируя естественную, динамичную эстетику. Такой способ выражения линий служит богатым образцом для современной Сиэ-и масляной живописи, позволяя художникам добиваться более свободного и выразительного использования мазков в своих работах [2].

Дуньхуанские фрески ярки и символичны, в них часто используются красный, зеленый, синий и другие контрастные сочетания цветов для создания сильного визуального эффекта. Эти цвета не только усиливают визуальный эффект картины, но и передают богатый культурный подтекст. Например, красный цвет символизирует благоприятствование и процветание, зеленый — жизнь и надежду, а синий — безмятежность и тайну. Способ использования цветов в дуньхуанских фресках служит важным источником вдохновения для современной Сиэ-и масляной живописи, позволяя художникам передавать более глубокие эмоции и более глубокие мысли через цвета в своих работах [3].

Дуньхуанские фрески написаны различными способами, часто нарушая традиционные правила перспективы, используя композицию с несколькими точками зрения, которая показывает грандиозную повествовательную сцену. Такая композиция не только обогащает пространственное восприятие картины, но и дает новые идеи для современной масляной живописи. Дуньхуанская настенная живопись, в основном, отличается открытой композицией, через сочетание нескольких точек зрения демонстрируя более богатое содержание и глубинный смысл. Этот вид композиции служит важным ориентиром для современной Сиэ-и масляной живописи, позволяя художникам достичь более свободного и разнообразного композиционного выражения в своих работах [4].

Глава 2. Элементы дуньхуанской фрески в современной китайской масляной живописи XXI века

Начиная с XXI века элементы дуньхуанских фресок все шире используются в современной китайской Сиэ-и масляной живописи. Опираясь на графические элементы дуньхуанских фресок, многие художники проводят инновационные исследования в области цвета, линии и композиции, создавая произведения с уникальным стилем. В рамках этой главе мы рассмотрим конкретное воплощение элементов дуньхуанской фрески в современной Сиэ-и масляной живописи, проанализировав работы Хуан Цзина и Чэнь Вэйгуо.

Хуан Цзин — современный художник, работающий в XXI веке, чьи работы находятся под глубоким влиянием дуньхуанских фресок, особенно в плане визуальной текстуры, использования цветов и символического выражения, демонстрируя глубокий отпечаток дуньхуанских фресок.

Работы Хуан Цзина часто демонстрируют пеструю и рваную визуальную текстуру дуньхуанских фресок. Эта текстура не только обогащает иерархию картины, но и придает работам ощущение исторической тяжести и культурного осадка. Благодаря имитации и новаторству традиционной текстуры фресок Хуан Цзин успешно интегрирует текстуру древнего искусства в Сиэ-и масляную живопись, так что зрители, наслаждаясь работами, могут почувствовать культурный диалог между временем и пространством.

Дуньхуанские фрески славятся своими яркими и гармоничными цветовыми сочетаниями, и этот способ использования цветов служит важным источником вдохновения для современной Сиэ-и масляной живописи. Хуан Цзин впитал цветовые характеристики дуньхуанских фресок, особенно несколько несколько характерных цветов, таких как зеленый, землисто-желтый, землисто-красный и ультрамарин. Эти цвета не только усиливают визуальное воздействие картины, но и передают древнюю и спокойную атмосферу. В работах Хуан Цзина из серии «Храм грота Гунъи» (рис. 1) отчетливо прослеживается влияние использования цветов в дуньхуанских фресках. Он опирается



Рис. 1. Хуан Цзин, «Храм грота Гунъи, №5», 2018. 60×80 см, холст, масло

на распространенные в дуньхуанских фресках тона, такие как земляной красный, ультрамариновый синий и т. д. Использование этих цветов придает картине ощущение исторической серьезности и культурной глубины. В то же время Хуан Цзин сочетает современную теорию цвета с новаторством, благодаря чему работы приобретают спокойный, и поэтический характер, что еще больше усиливает многослойность картины. Во многих пейзажах Хуан Цзина также используется много каменно-зеленого, каменно-зеленого и черного цветов, похожих на цвета Дуньхуана. Это уникальное сочетание цветов не только отражает современное понимание традиционной культуры, но и делает его картины маслом весьма узнаваемыми среди современных Сиэ-и картин маслом [5].



Рис. 2. Хуан Цзин, «Медитация в лесу», 2019. 80×100 см, холст, масло



Рис. 3. Чэнь Вэйгуо, «Дуньхуан», 2019. 140×195 см, холст, масло

В работах Хуан Цзина также присутствуют символические элементы с дуньхуанских фресок, которые несут в себе сильный дзэнский смысл и придают работам культурную глубину и философское мышление. Например, в работах «Медитация в лесу» (рис. 2), «Откровение леса», «Дифракция деревьев» и других Хуан Цзин ловко использует некоторые геометрические символы силуэта Будды. Эти символы не только обогащают визуальные элементы картины, но и вводят зрителей в медитативный эстетический опыт, так что работы передают традиционную культуру и одновременно демонстрируют современный дзен [6].

Чэнь Вэйгуо — один из влиятельных художник XXI века, чьи работы, серия «Дуньхуан» и серия «Дух Желтой реки», демонстрируют глубокое влияние дуньхуанских фресок.

Работа Чэнь Вэйгуо «Дуньхуан» (рис. 3) демонстрирует эффект пестрой и рваной визуальной текстуры дуньхуанских фресок, благодаря использованию смешанных материалов. Он использует рогожу, конопляную бумагу и песчаные материалы, чтобы подчеркнуть грубую текстуру песчаника в районе Дуньхуана. В процессе создания он сначала создает базовый цвет и текстуру картины, на которую наклеивает рогожу ручной работы, конопляную бумагу и т. д., и, наконец, пишет маслом основной объект. Эти пестрые следы символизируют глубину истории и отдают дань уважения Дуньхуану.



Рис. 4. Чэнь Вэйгуо, «Дуньхуан — Чан Шухонг», 2022. 150×120 см, холст, масло

Чэнь Вэйгуо использует в своих работах цветовые характеристики дуньхуанских фресок, особенно зеленый и землисто-желтый, которые не только усиливают визуальное воздействие изображений, но и передают атмосферу простоты и спокойствия. Кроме того, в его работах присутствуют символические элементы дуньхуанских фресок. Например, в картине «Дуньхуан — Чан Шухонг» (рис. 4) объединяет внешний образ господина Чан Шухонг с его духовным темпераментом, а через создание цветовых тонов и атмосферы демонстрирует всеохватность, открытость и тяжесть дуньхуанской культуры.

Работы Чэнь Вэйгуо находятся под глубоким влиянием дуньхуанских фресок в художественном исполнении мазка. Его работа «Дух Желтой реки — Генеральский столб» передает неугасающую духовную силу Желтой реки с помощью композиционных материалов, демонстрируя глубокое влияние дуньхуанских фресок на стиль мазка. Он пытается интегрировать различные современные методы выражения, такие как экспрессивная живопись и смешанные материалы, в выражение традиционных или исторических тем и переводит их на поэтический язык с помощью импровизации или экспериментов с абстрактным языком.

Работы господина Чэнь Вэйгуо демонстрируют глубокое влияние дуньхуанских фресок в своей композиции. В работе «Дуньхуан» он использует открытую и расширенную композиционную форму, эффективно расширяя визуальный опыт зрителя и глубину смысла картины. Главный образ картины — девятиэтажное здание, достопримечательность дуньхуанских пещер Могао — обретает новую выразительную силу. Чэнь Вэйгуо

отказался от прямого подражания конкретным формам в своих композициях, а вместо этого стремится передать «смысл», формируя особое выражение «Воображаемого Дуньхуана». Эта композиция не только обогащает пространственный смысл картины, но и отражает заимствование художником и новаторство композиционных элементов дуньхуанских фресок.

В картине «Дуньхуан — Чан Шухонг» Чэнь Вэйгуо еще больше демонстрирует влияние дуньхуанских фресок на композицию. Он продолжает традиционные дуньхуанские элементы с точки зрения тона и атмосферы, пытаясь объединить духовный дух Чан Шухонга с терпимостью, открытостью и глуботою дуньхуанской культуры. Благодаря этим композиционным заимствованиям и новаторству, работы Чэнь Вэйгуо не только обогатили художественное выражение Сиэ-и масляной живописи, но и способствовали процессу национализации китайской масляной живописи. Его работы образуют визуальный диалог во времени и пространстве, привлекая внимание зрителя к более глубокому историческому и культурному фону. Благодаря этому, композиционному заимствованию и новаторству, работы Чэнь Вэйгуо открывают новые возможности для развития современной Сиэ-и масляной живописи [7].

Глава 3. Заключение

Дуньхуанские фрески как сокровища китайского традиционного искусства являются важной частью культурной сокровищницы Китая. Их богатые художественные элементы — цвет, линия, композиция и красота фактуры — служат неиссякаемым источником вдохновения для создания современной китайской Сиэ-и масляной живописи. Дуньхуанские фрески — это не только свидетели истории, но и краеугольный камень художественных инноваций. Их уникальная художественная ценность заключается в их жизнеспособности и адаптивности во времени и пространстве. В исследовании и интерпретации дуньхуанских фресок каждым поколением художников проявляются уникальные черты времени. Элементы дуньхуанских фресок не являются неизменными, а постоянно оживляются под влиянием эволюции времени и индивидуального понимания художника. Эта характеристика «часто используемое, всегда новое» делает дуньхуанские фрески неисчерпаемыми сокровищем в художественном творчестве и привносит неиссякаемый творческий импульс в современную Сиэ-и масляную живопись [8].

Художественная ценность дуньхуанских фресок проявляется не только в том, что они наследуют традиционное китайское искусство, но и в их вкладе в национализацию Сиэ-и масляной живописи. Элементы дуньхуанских фресок создают прочную основу для национализации китайской масляной живописи, благодаря чему она демонстрирует уникальный китайский стиль на международной художественной арене. В эпоху глобализации и стремительного технологического развития, особенно с ростом технологий искусственного интеллекта, художественное творчество сталкивается с беспрецедентными возможностями и вызовами. Элементы дуньхуанских фресок представляют собой уникальные ресурсы для создания современного искусства, а их глубокий культурный подтекст и художественная ценность могут быть использованы современными технологиями для придания новой жизненной силы развитию современного искусства. Элементы дуньхуанских фресок являются не только китайскими, но и глобальными, они внесли важный вклад в разнообразие мирового искусства и способствовали национализации китайской масляной живописи.

В будущем элементы дуньхуанских фресок будут продолжать оказывать важную поддержку инновациям и развитию современной китайской Сиэ-и масляной живописи и станут важным мостом, соединяющим традиции и современность, местное и международное.

Список литературы:

1. *У Ваньтао*. Утверждение национального стиля при взаимной адаптации Китая и Запада — исследование копирования фресок Дуньхуана Дун Сивэнем. — Сборник исследований по Дуньхуану, — 2025. — № 1. — С. 217–234.

2. *Чжу Линь*. О применении элементов дуньхуанской фрески в создании современной масляной живописи // [диссертация]. — Хэбэй: Хэбэйский университет экономики и торговли, 2022.

3. *Ху Синъюэ*. Исследование применения дуньхуанских настенных красок в современной китайской масляной живописи // [диссертация]. — Цзянсу: Университет Сучжоу, 2023.

4. *Чжан Цайся*. Использование элементов фресок пещеры Дуньхуан в масляной живописи // [диссертация]. — Ляонин: Ляонинский нормальный университет, 2021.

5. *Мэн Юань Бэйк*. Визуальные импликации письма — интерпретация масляных живописей Хуан Цзиня // Мир искусства. — 2015. — № 7. — С. 4–11.

6. *Ван Чжипин*. Художественная дегустация масляных живописей Хуан Цзиня // Изобразительное искусство. — 2017. — № 5. — С. 82–86.

7. *Чэнь Вэйгуо*. Родная земля — история — исследование творчества Чэнь Вэйгуо // [электронный ресурс]. Письменный мир, 12.04.2024. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/wgvQhFlN7_zDOnCq2QQA5g (дата обращения: 20.04.2025).

8. *Нин Чян*. Инновации искусства Дуньхуана и современного китайского изобразительного искусства [электронный ресурс] / Под ред. Бейджинского фонда искусства Цзинь Шаньяна. — Пекин, 30.09.2022. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/5AzxsKYbxgG38q2GxwvEkw (дата обращения: 20.05.2025).

КУН ГУАН

Аспирант Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Красноярск, Россия. Преподаватель Академии Суцянь, провинция Цзянсу, Китай
e-mail: 858896004@qq.com

KUN GUANG

Graduate student at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia. Instructor at Suqian Academy, Jiangsu Province, China
e-mail: 858896004@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_435_453

КОНСТРУИРОВАНИЕ САМООБРАЗА: ЭКСПРЕССИЯ СУБЪЕКТНОСТИ В АВТОПОРТРЕТАХ ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИКОВ ЭПОХИ ГОМИНЬДАНА

CONSTRUCTING SELF-IMAGE: EXPRESSING SUBJECTIVITY IN SELF-PORTRAITS BY WOMEN ARTISTS OF THE KUOMINTANG ERA

Период Гоминьдана (1) стал важным этапом модернизации Китая. Женщины-художники, используя такой жанр, как автопортрет, перешли от амплуа только объектов изображения к активному самостоятельному художественному творчеству, получив тем самым и возможность самовыражения. В данной работе анализируется исторический контекст появления женщин-художников, роль автопортрета как платформы для изменения места женщин в общественной жизни и утверждения значимости для изобразительного искусства Китая женского творчества. Формальный и иконологический анализ автопортретов, созданных женщинами-художниками, раскрывает всю сложность представление авторов о самих себе, их внутренний мир и адаптацию в новых исторических реалиях. В статье рассматривается процесс самоидентификации женщин-художников в ходе работы над автопортретами. Также внимание уделяется выявлению значения для общественной и культурной жизни их творчества.

The Kuomintang period marked a crucial stage in China's modernization. Women artists, using the self-portrait genre, transitioned from being mere subjects to active, independent artistic expression, thereby gaining the opportunity for self-expression. This paper analyzes the historical context of the emergence of women artists, the role of the self-portrait as a platform for changing women's place in public life, and the affirmation of the significance of women's creativity in Chinese fine art. a formal and iconological analysis of self-portraits created by women artists reveals the complexity of their self-concept, their inner world, and their adaptation to new historical realities. the article examines the process of self-identification among women artists as they work on self-portraits. Attention is also paid to the social and cultural significance of their work.

Ключевые слова: женщины-художники, Гоминьдан, автопортрет, субъектность, самоконструирование, самоидентификация.
Keywords: women artists, Kuomintang, self-portrait, subjectivity, self-construction, self-identification.

В начале XX века, на фоне серьезных социальных изменений в Китае, женщины-художники начали активно проявлять себя в искусстве, выходя за пределы традиционных ролей, которые им присваивались в обществе. Идея гендерного равенства заняла центральное место в движении за эмансипацию женщин, радикально преобразив представления о мире, укоренившиеся в феодальном обществе. Стремление женщин к равноправию в политической сфере, экономической деятельности и социальной жизни оказало влияние на искусство, отразившись в творчестве художников и их взгляде на изображение женских образов.

Творцы-женщины ставили своей целью преодолеть рамки, установленные патриархальной системой, и утвердить себя как независимых авторов. Изображения женщин в живописи вышли за пределы традиционных представлений об их хрупкости, нежности и других стереотипных гендерных характеристиках. Художники начали придавать большее значение работе с натуры и реализму изображения. Женский взгляд на мир, воплощенный в живописи, предложил новую интерпретацию образа женщины, тем самым ослабив исключительное право мужчин-художников на ее изображение.

Женщины в Китае стали получать художественное образование по европейскому типу и активно участвовать в художественной жизни в период Китайской Республики. Это происходило под влиянием социальных изменений в обществе, которые сопровождались изменениями в культуре и искусстве благодаря диалогу между различными традициями и направлениями.

Важную роль в этом процессе сыграла модернизация системы художественного обучения, основанная на заимствовании европейских подходов и теорий. Поворотным моментом стало создание в 1918 году в Шанхае Средней школы искусств — первой в стране специализированной школы для подготовки профессиональных художников. После этого, в 1928 году, в Чунцине открылась Центральная академия изящных искусств.

Огромное влияние на процесс формирования профессионального художественного образования оказала деятельность китайского живописца Сюй Бэйхуна (2), который был сторонником синтеза школы китайской национальной живописи с европейскими художественными традициями. Он успешно сочетал элементы национальной китайской живописи с инновационными подходами современного ему западноевропейского искусства. Сюй Бэйхун ратовал за овладение перспективой, умение передавать объем и работу непосредственно с натуры. Важно также подчеркнуть вклад женщин-педагогов в распространение принципов классической русской школы живописи. Особенно следует отметить усилия художника Фын Чжень (3), интегрировавшей методики русской реалистической школы в обучение будущих китайских художников.

Женщины все активнее стали участвовать в художественной жизни Китая. Художники приняли активное участие в создании «новой женской живописи». Благодаря изучению западноевропейского искусства, им удалось новаторски преобразовать традиционную китайскую живопись, отринув консервативные подходы. Эволюция женской живописи эпохи Китайской Республики проявилась в увеличении разнообразия тем, изменении способов создания картин и модернизации художественных концепций. Отметим деятельность созданного в 1934 году в Шанхае «Китайского женского общества живописи и каллиграфии» (4) — самого организованного и масштабного женского творческого объединения в современной истории Китая.

Процесс вхождения женщин в изобразительное искусство особенно ярко выразился в портретном искусстве. При этом отметим, что

именно в автопортретах выразилась трансформация сознания самих женщин-художников. Здесь уместно будет сказать о том, что «сходство автопортретов не ограничивается лишь подражанием внешности в традиционном смысле, оно содержит в себе гораздо более богатую самоидентификацию» [13, с. 21]. В изобразительном искусстве автопортреты приобретают особое значение. В автопортретах художники преодолевают образ «другого», конструируют свое «я», выражая образы своей субъектной реальности. Можно сказать, что «автопортрет не является пассивным отражением себя, а активно “создает” себя» [1, с. 210].

Через автопортреты женщины-художники прямо заявляют о своей субъектной идентичности как «художники». Они часто изображают себя решительными, задумчивыми, с палитрой в руках или в мастерской — творцами, что само по себе является вызовом традиционному представлению о том, что «женская сфера находится в частном пространстве» [4, с. 22]. В интервью, которые давали сами китайские женщины-художницы, работавшие в исследуемый период, можно найти подтверждение этому высказыванию [5, с. 192].

Марша Смит Вайднер в своей работе, которая носит название «Цветущие в тени: женщины в истории китайской и японской живописи» [7], сосредоточивает внимание на женщинах-художниках, живших и творивших до начала XX века. При этом сам по себе анализ развития женского художественного творчества объясняет прорыв женщин-художников в эпоху Гоминьдана. Исследователь считает, что «визуальный прорыв женщин из “частной сферы” в “публичную сферу” становится возможным лишь тогда, когда внешние социокультурные условия это позволяют» [7, с. 25]. В данной работе делается вывод о том, что создание автопортретов женщинами-художниками эпохи Гоминьдана является как продуктом социальных изменений в самом Китае, так и отражением пробуждения индивидуального сознания на волне глобальной модернизации в мире.

Краткий исторический очерк появления женщин-художников в эпоху Гоминьдана

Возникновение женских художественных групп при Гоминьдане обусловлено социальной трансформацией Китая первой половины XX века. Падение Цин (1911) вызвало кризис традиционных ценностей, а Гоминьдан стремился к модернизации, включая реформы образования и повышение статуса женщин. Это открыло женщинам доступ к интеллектуальным и художественным кругам, ранее преимущественно мужским. Новые учебные заведения, такие как Национальная академия искусств, предоставили женщинам возможность изучать живопись, скульптуру и графику. Реформы образования и международные связи, принесшие западные художественные течения, стимулировали женское творчество.

Появление женщин-художников стало возможным благодаря институционализации нового художественного образования. В 1912 году в Шанхае была основана Школа изобразительного искусства, которая на следующий год приняла на обучение таких женщин, как Пань Юйлян (5) (潘玉良). Это стало революционным прорывом в истории современного китайского художественного образования. В 1920 году была создана Китайская женская художественная школа, которая предоставила женщинам возможность профессионального обучения.

В этих новых образовательных учреждениях женщины-художники изучали изобразительное искусство, исходя из западноевропейских подходов к обучению. Период Гоминьдана коренным образом изменил традиционную китайскую живопись, основанную на копировании. Эти изменения в образовании и профессиональной среде сыграли решающую роль в развитии карьеры женщин-художников и их дальнейшем признании в мировом искусстве.

Следует подчеркнуть значимость регулярного обучения и деятельности профессиональных союзов. Важным успехом того времени стало формирование организаций, обеспечивающих подготовку женщин-художников.

Вплоть до начала XX века китайская традиционная система ограничивала возможности женщин в получении профессионального образования, особенно в сферах, исторически прерогативных для мужчин, таких как живопись и архитектура. Тем не менее, в первой трети XX века произошел поворотный момент, связанный с реформами, проводимыми партией Гоминдан. Были открыты первые учебные заведения, специализирующиеся на подготовке женщин-художников, предоставившие молодым женщинам доступ к изучению классических техник и современных методов изобразительного искусства.

Основание Общества китайского женского искусства и каллиграфии в 1934 году ознаменовало новую ступень в развитии женского творчества. Эта организация способствовала консолидации усилий выдающихся художников, включая Пань Юйлян (潘玉良) и Хэ Сяннин (6) (何香

凝), чьи произведения оказали заметное влияние на современную китайскую живопись.

Особого упоминания удостоится Пань Юйлян. Сначала она прошла курс обучения в Шанхайской Академии прикладного искусства. Окончив это заведение, она решила продолжить образование в Европе. Целью ее поездки за океан было знакомство с современными направлениями в западноевропейской живописи. Затем, по возвращении в Китай, она организовала и провела персональную выставку. Таким образом она стала первой китайской женщиной-художником, проведшей такую выставку. Пань Юйлян вошла в историю китайского изобразительного искусства, став, кроме того, одной из первых преподавательниц-женщин в Национальной академии искусств.

Работы Пань Юйлян характеризуются неповторимым сочетанием традиционной китайской и западной живописи. Этому художнику удалось сформировать новое направление в китайском изобразительном искусстве, которое содержало в себе синтез восточного и западного изобразительного искусства.

Хэ Сяннин также являлась важной фигурой эпохи, выделяясь своей активностью в обществе и богатым творческим наследием. Произведения Хэ Сяннин отражали стремление гармонично сочетать национальную идентичность с современными формами, олицетворяя дух обновления и готовность к принятию новых направлений в изобразительном искусстве.

Стоит отметить, что трансформация системы образования и появление специализированных организаций позволили китайским художницам преодолеть ограничения прошлого и утвердить себя как неотъемлемую часть национального культурного наследия. Их деятельность заложила основу для дальнейшего развития современного китайского искусства, бережно храня традиции предков и обогащая их новыми идеями и подходами.

Через организацию выставок, издание журналов и академические обмены эти объединения создали профессиональную сферу, выходящую за рамки семьи и школы, позволив женщинам-художникам сформировать собственное женское художественное сообщество в пространстве китайского изобразительного искусства, где доминировали мужчины. Женщины, объединившись, смогли бороться за право на делать самостоятельные на художественные высказывания.

Новое художественное образование способствовало трансформации идентичности женщин-художников с «дам из женских покоев» на «профессиональных художников» [10, с. 42]. В традиционной социальной структуре создание женщинами каллиграфии и живописи часто рассматривалось как «элегантное развлечение в женских покоях» [14, с. 4], а распространение их произведений ограничивалось частной сферой. В то время как женщины-художники эпохи Гоминьдана смело сделали изобразительное искусство своей профессией, по сути, своей жизнью, они через участие в публичных выставках, аукционах произведений искусства, художественном образовании и других профессиональных мероприятиях вышли в публичную художественную сферу. Эта трансформация идентичности имеет далеко идущее значение.

Когда искусство превратилось из частного развлечения в публичную профессию, самоидентификация и социальная роль женщин также претерпели изменения. Творчество женщин-художников перестало ограничиваться только самовыражением, а стало ориентированным на публику. Также работы женщин стали предметом профессиональной оценки. Эта профессиональная самосознанность стала ключевым фактом для пробуждения их субъектности. Китайские женщины-художники стали принимать на себя ролью «творца». Это резко контрастирует с прежним представлением о женском искусстве как об дополнении к их духовному развитию.

В эпоху Гоминьдана образ «новой женщины» стал одним из символов модернизации общественной и культурной жизни. Женщины-художники получили законные основания для выхода в публичное пространство. Однако образ «новой женщины», созданный средствами массовой информации, часто романтизировался, стандартизировался и даже коммерциализировался, превращаясь в новый символ культурного потребления. Это привело к глубокому напряжению между ожиданиями общества и самоопределением женщин-художников, которые, используя идентичность «новой женщины» для получения общественного признания, должны были также вести общественную полемику и противостоять этому дискурсу через свое творчество.

Автопортреты китайских женщин-художников, работавших в период Гоминьдана, точно отражают непростой путь формирования их идентичности. Жанр автопортрета, в этом случае, превращается в средство самовыражения, помогающее им утвердиться в период строгих со-

циальных норм и общественных предписаний. Художницы того времени оказались в сложном положении: между ожиданиями общества относительно образа достойной женщины и стремлением искренне выразить собственные эмоции, внутренний мир и индивидуальность, выходящую за рамки устоявшихся представлений о красоте и женственности. Таким образом, каждый автопортрет стал результатом непростого самопознания в искусстве и обществе, отражая конфликт между эстетическими нормами, моральными ценностями и жизненным опытом, позволяя художницам создавать портреты, раскрывающие глубину их внутреннего мира и подтверждающие собственную значимость.

Автопортрет как поле для экспрессии женской субъектности

Британский исследователь Джон Бергер в книге «Искусство видеть» [2] утверждает, что «в искусстве авторами полотен, изображающих обнаженное тело, являются художники-мужчины. При этом зрители и коллекционеры тоже мужчины, хотя объектами картин часто являются женщины. Это неравноправное отношение глубоко укоренено в нашей, западноевропейской культуре» [2, с. 63]. В классическом китайском искусстве женские портреты также часто несут на себе «мужской взгляд», а женский образ становится объектом наблюдения со стороны и формируется с точки зрения, как правило, мужчины-художника. Это явление особенно заметно в традиционных китайских картинах, изображающих жизнь знатных или придворных дам.

Женские персонажи, представленные в живописи, часто служили воплощением литературных образов, созданных писателями и поэтами, а также культурных архетипов, сформированных обществом. Художники нередко создавали женские портреты, основываясь на описаниях женских персонажей из литературы. Образы литературных произведений вдохновляли художников на создание картин, отображающих не столько реальный облик конкретных женщин, сколько идеализированные версии женских качеств, приписанных персонажам. Образы «идеальных женщин» могли представлять собой обобщенные типажи, которые воспроизводились снова и снова в произведениях искусства, становясь частью культурного наследия. Многие живописцы использовали образ женщины как способ выражения социальных изменений и общественных норм. Однако важно отметить, что, несмотря на преобладание такого подхода, существовали исключения. Некоторые художники стремились представить

женщину как уникальную личность, передать индивидуальные черты характера и особенности внешности конкретной модели.

Приведем в подтверждение этому слова Чжу Циншэна (朱青生): «Когда женщина-художница рисует автопортрет, она должна больше выражать себя, потому что в мужском обществе ее стремление выразить себя может быть подавлено. Поэтому женский автопортрет может стать носителем того, что она не может сказать словами. Женский автопортрет — это не только изображение себя, но и изображение ее истинных чувств, даже скрытых желаний» [15, с. 341].

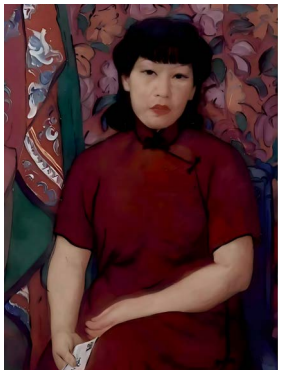


Рис. 1. Пань Юйлян. «Автопортрет в красном» (дата создания неизвестна, х., м., 90 х 64 см). Музей провинции Аньхой. Китай. Источник изображения: Линь Сяопин. Водораздел между мужским и женским в современном китайском искусстве // Каталог выставки «Полнеба». Шаньсийский педагогический университет. Шаньси, 1976. — 230 с.

Когда женщина-художник берет кисть и изображает себя, она освобождается от давления общества. Она одновременно занимает двойную позицию — субъекта наблюдения и объекта наблюдения, разрушая традиционную однонаправленную структуру взгляда. Некоторые ученые, например, Митчелл Стивен, отмечают: «Сам акт создания автопортрета для женщины-художницы является своего рода бунтом против существующего взгляда на изображение женщин» [8, с. 109].

Практика создания автопортретов Пань Юйлян (潘玉良) ярко демонстрирует эту особенность. В произведении «Автопортрет в красном» (ил. 1) она с чувством собственного достоинства смотрит на себя, реалистично и точно изображая черты и мимику лица. Она не приукрашивает себя. На картине ее лицо спокойно, взгляд решителен и глубок, художник прямо смотрит на зрителя. Этот портрет не похож на традиционные женские портреты, в которых персонажам придавали черты неуверенности в себе, хрупкости и никогда не изображали их прямо смотрящими на зрителя.

Автопортрет Пань Юйлян излучает уверенность и подчеркивает ее социальный статус. В нем проявляется оригинальная трактовка жанра автопортрета и отказ от традиционных ролей, свойственных китайскому обществу первой половины XX века. Художник стремилась представить себя как независимую творческую личность, свободную от внешних вли-

яний и стереотипов о красоте и женственности. Сознательно отвергая общепринятые нормы, она сформировала свой уникальный стиль, отражающий ее внутренний мир и убеждения. Применяя концепцию «двойного зеркала», Пань Юйлян видела в своем общественном статусе конфликт между культурными традициями и личными стремлениями. Она пыталась найти баланс между ними, стремясь гармонизировать эти аспекты своей личности и подчеркнуть значимость каждого из них. Благодаря этому автопортрету, Пань Юйлян отстаивает право самостоятельно определять образ своего представления обществу. Она отвергает традиционную зависимость от мнения окружающих и утверждает свое право быть автором собственного образа.

Хотя женщина традиционно воспринималась как хранительница домашнего очага, Пань Юйлян показывает, что возможно совмещать профессиональные достижения и семейные обязанности, формируя новую парадигму женской идентичности. Отметим еще раз вклад Пань Юйлян в развитие китайского изобразительного искусства. В подтверждение этому приведем слова Ли Хуа: «Положение женщины как ядра семьи появляется только под кистью женщин-художниц таких как Пань Юйлян» [5, с. 33]. Слова Ли Хуа прекрасно отражают революционный подход Пань Юйлян к созданию собственных изображений. Автопортреты ее демонстрируют смелость и независимость художника, выступающего против господствующих стандартов красоты и социальных ограничений, наложенных на женщин в Китайской Республике. Приведем также высказывание Линь Сяопина (林小平) о ее автопортретах: «Эта выдающаяся художница обладает силой и смелостью. Облик её — это не шаблонная “красавица”, а уверенная в себе профессионалка, комфортно ощущающая себя среди художников-мужчин» [6, с. 130].

Опубликованное в 1971 году эссе Линды Ноклин «Почему нет великих женщин-художников?», опубликованное в 1971 году в журнале «Art News», было направлено на объяснение отсутствия известных женщин-художников историческими барьерами, а не недостатком способностей. Эссе Ноклин инициировало изменения в восприятии искусства и расширило «возможности для женщин стать активными участниками арт-процесса, предлагая альтернативные нарративы и новые перспективы исследования человеческого опыта» [9, с. 4]. Данное эссе повлияло на учебные программы вузов и выставки музеев, которые теперь включают больше произведений женщин-художников и предоставляют пространство для изучения истории искусства с точки зрения феминистских исследований.



Рис. 2. Цай Вэйлянь. «Автопортрет» (дата создания неизвестна, х., м., 60 х 50 см). Частная коллекция

Эссе Линды Ноклин «Почему нет великих женщин-художников?» подтвердило право женщин на самоопределение и самопознание. Творчество художниц, живших и творивших в период Гоминдан, стимулировало дальнейшее развитие феминистского искусства во второй половине XX века, фокусирующегося на гендере, власти и репрезентации. Сегодня женское искусство включает разнообразные формы художественного выражения, от инсталляции и перформанса до фотографии и живописи. Произведения женщин-художников перестали рассматриваться лишь как слабый ручеек в бурном море изобразительного искусства, в котором задают вектор развития мужчины-художники.

Работы Пань Юйлян и других в эпоху Гоминдан получили большее внимание и признание, открыв путь новым поколениям женщин-живописцев. Создание автопортрета можно рассматривать как акт глубокого самопознания и философской рефлексии. Когда художник смотрит в зеркало и пытается запечатлеть свое изображение, он сталкивается с множеством вопросов, касающихся идентичности, восприятия и представления самого себя. Как однажды сказал Зигмунд Фрейд, «Я — это та часть, которая подвергалась изменениям под влиянием внешнего мира в Эго… Я представляет то, что мы можем назвать рациональным и здравым смыслом, в противоположность Эго, наполненному страстями и желаниями» [12, с. 39]. В этом смысле Я, хотя и связано с сознанием, но находится в постоянном напряжении с требованиями бессознательного и законами Сверх-Я.

Автопортреты эпохи Гоминьдана (Китайской Республики) демонстрируют стремление художниц отойти от устоявшихся представлений о женских образах и передать свою душевную сущность посредством живописи. Например, в своем автопортрете Цай Вэйлянь (7) (蔡威廉) (ил. 2), используя эстетику минимализма, через выражение глаз открывает зрителю свои душевные переживания, скрытые в обычной жизни за социальными масками. В Китайской Республике на фоне социальных

перемен и стремления к равноправию автопортрет стал для женщин-художников эпохи Гоминьдана мощным инструментом самовыражения. Он позволял им заявить о себе как о профессионалах, бросить вызов стереотипам женственности, утвердить свою идентичность, независимость и ценность в публичном пространстве. Автопортрет стал символом их творческих амбиций, права на собственное видение и важной главой в истории китайского искусства, подтверждая их значимость как независимых индивидов. В качестве примера приведем автопортрет Сунь Дуочи (8) (孙多慈) (ил. 3) как яркое свидетельством этого. Этот холст написан в трудные для нее моменты жизни, лицо на нем все же выражает спокойное достоинство. Палитра и кисти говорят о преданности искусству, а весь её облик демонстрирует независимость ее духовного состояния от обстоятельств.



Рис. 3. Сунь Доци. «Автопортрет» (1934, х., м., 75 х 52 см). Частная коллекция

Автопортрет демонстрирует понимание искусства, связь стилистических приемов с личностной идентичностью и социальными изменениями. Работы Гуань Цзылань (9) — примеры инновационных подходов, выражающих индивидуальную свободу и сопротивление нормам. Свободные мазки и яркая палитра отражают личную свободу художника, противопоставленную академическим стандартам. Для ранних китайских модернистов выбор стиля был эстетическим экспериментом и политической декларацией. Для женщин-художников это был двойной вызов: сопротивление консервативным взглядам на искусство и социальным ограничениям. Портрет, как никакой другой жанр, раскрывает внутренний мир персонажа. Можно сказать, что «Гуань Цзылань утверждает права женщин в искусстве, создавая новый канон, где раскрытие духовного мира — смысл портрета» [14, с. 5].

Экспрессия субъективности в автопортретах женщин эпохи Гоминьдана (Китайской Республики)

В эпоху Гоминьдана автопортреты стали для женщин-художников инструментом утверждения профессиональной идентичности и преодоления гендерных предрассудков. Они использовали их для выражения уникального видения, выделения среди коллег-мужчин и укрепления репутации серьезных профессионалов. Изображая себя занятыми творчеством, женщины утверждали свое право на восприятие как личностей, а не только как представительниц пола. Автопортреты позволяли исследовать внутренний мир, придавая работам глубину и становясь важным элементом борьбы за признание в художественном сообществе. В подтверждение этому приведем слова Симоны де Бовуар: «Только когда женщины реконструируют реальность своими собственными словами, они могут получить право выражать личный опыт. Как только женщины-художники обращают свой поисковый взгляд на себя, на изложение личного опыта и на откровенное выражение душевных событий, эти глубоко скрытые эмоциональные сферы становятся идеальным местом для конструирования женского дискурса» [3, с. 99].

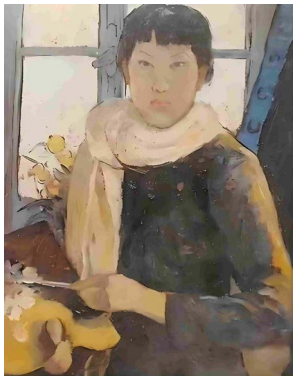


Рис. 4. Пань Юйлян. «Автопортрет». (1946, х., м., 33,5 х 25,5). Музей провинции Аньхой. Китай

Особенно в этом плане показательно творчество Пань Юйлян (潘玉良). В ее шедевральном «Автопортрете» (ил. 4), написанном в 1946 году, художница сидит в своей мастерской с палитрой в руках, на заднем плане — ее незаконченные и завершенные произведения. Общая композиция статична и монументально-торжественна, не имеет никаких мягких и привлекательных черт традиционных женских портретов. Палитра и кисти в этом случае выходят за рамки свойств инструментов и становятся ключевыми символами ее социальной идентичности и свойств личности. Как отметил Фань Диань (范迪安), «все произведения Пань Юлянь, в которых объектом является женщина, её лицо или тело, содержат метафору “автопортрета”, ее подсознательное художественное выражение заслуживает глубокого размышления» [11, с. 114]. Это описывает стратегию, используемую женщинами-художниками эпохи Гоминьдана для преобразования негативных социальных ярлыков в позитивные признаки своей профессиональной идентичности. Художник, демонстрируя свою связь с миром изобразительного искусства через атрибуты процесса творчества, показывает профессиональную идентичность и укрепляет самооценку. Преодолевая свои сомнения и негатив со стороны общества,

она превращает инструменты художника в источник гордости, подтверждая свою компетентность и снижая уязвимость перед критикой. Кисти и палитра сами по себе становятся символами мастерства и знания, отделяя успешного художника от случайного наблюдателя или дилетанта. Таким образом, выявляется тонкий баланс между принятием социокультурных ограничений и демонстрацией своих талантов и компетенций.

Создание образа современной женщины, соответствующего тенденциям эпохи, является еще одним важным путем для художниц к выражению освобождения личности. Многие автопортреты таких художников, как Фан Цзюньби (10) (方君璧), Гуань Цзылань (关紫兰), Цю Ди (11) (丘堤) и других, отражают это. В автопортрете Фан Цзюньби 1937 года (ил. 5) изображена девушка с короткими волосами, которые выглядят аккуратно и просто, демонстрируя деловитость женщины новой эпохи. Она одета в простую темную одежду, без лишних украшений, а аккуратный воротник подчеркивает ее строгость и элегантность. Строгие черты лица дополняют созданный художницей образ рациональной и спокойной, интеллектуально развитой женщины. Чувство отстраненности, которое проявляется в ее взгляде, — это не холодность, а независимое мышление и осмотрительное отношение к миру. За этой отстраненностью скрывается мощная внутренняя духовная сила. Благодаря этому, несмотря на современную нам стилистику всей картины, её содержание имеет вневременное значение.



Рис. 5. Фан Цзюньби. «Автопортрет» (1937, х., м., 80 х 65 см) Частная коллекция

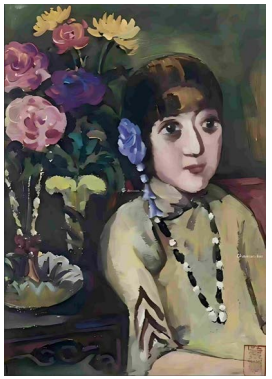


Рис. 6. Гуань Цзылань. «Автопортрет» (1940, гуашь, бумага, 37,5 х 27). Частная коллекция

В другом автопортрете Гуань Цзылань (ил. 6) изображена молодая женщина, почти девушка, с пышной современной прической, в европейском наряде и с яркой улыбкой. Для создания образа духовно свободной и открытой миру личности художница использует яркие цвета, а её манера письма близка к импрессионизму. Эти два стиля вместе демонстрируют многогранный образ «новой женщины» эпохи Гоминьдана.

Автопортреты женщин-художников, в которых они противопоставляли традиционные представления о женственности модернистским веяниям, демонстрируют широкий спектр эмоций, от уверенности до печали, позволяя зрителю увидеть внутренний мир художниц. Живопись для женщин-художников служила средством самоанализа и осмысления своего места в меняющемся мире, контрастируя с образом «девушки эпохи постмодерна» [13, с. 58], господствующим в западноевропейском изобразительном искусстве в те годы. Работы китайских художниц показывают сложность женской идентичности, разрывавшейся между традиционными ожиданиями и западным влиянием. Произведения художниц — свидетельство социальных перемен и индивидуального поиска.



Рис. 7. Пан Юйлян. «Автопортрет». (1940, х., м., 90 х 64). Музей провинции Аньхой. Китай. Частная коллекция

Автопортрет Фан Цзюньби после трагической гибели ее супруга, Цзэна Чжунмина, стал символом ее личного кризиса и отражением китайской истории первой половины XX века одновременно. Как художник-модернист, она стремилась выразить свой внутренний мир средствами западноевропейского искусства. Работы Фан Цзюньби отличаются глубиной переживаний, в них чувство скорби и утраты передано через колорит и композицию, в них отражена связь личного с историческим. Автопортреты Фан Цзюньби хотя и показывают простые человеческие чувства и образ «новой женщины», актуальный для эпохи Гоминьдана, но и по день они остаются актуальными и вдохновляющими.

Китайские художницы эпохи Гоминьдана балансировали между западными художественными приемами и сохранением культурной идентичности. Их автопортреты демонстрируют диалог между европейской живописью и китайским искусством. Использование кимоно, адаптированных под китайские представления о красоте, подчеркивало современность и связь с восточной культурой. Этот осознанный выбор имиджа отражал стремление к самовыражению и признанию глобальных влияний. Детали одежды, как кимоно, создавали уникальный визуальный язык, передающий внутреннее состояние автора. Такое сочетание

традиций и новаторства способствовало формированию нового национального сознания. Например, в своем автопортрете Пань Юйлян 1940 года (ил. 7) она пытается внедрить приемы линейного рисунка китайской живописи в западную пластику. Манера письма в автопортрете отражает эти опыты.



Рис. 8. Сунь Доци. «Автопортрет» (1929, х., м., 39 х 30). Частная коллекция

Творчество женщин-художников эпохи Гоминьдана, таких как Сунь Дуочи, уникально сочетает международные тенденции с китайской культурной идентичностью. Они использовали традиционные элементы (костюмы, орнаменты) в сочетании с европейскими техниками (светотень, перспектива), сохраняя национальную самобытность и создавая утонченные, гармоничные образы. Эта тенденция, отражающая творческую свободу и верность корням, прослеживается и в работах менее известных авторов, предлагающих альтернативный взгляд на развитие китайского искусства, например, в работах Линь Сяопина [6, с. 13].

Можно сказать, что автопортреты и картины женщин-художников той эпохи служат примером того, как национальные традиции могут гармонично сосуществовать с новыми художественными направлениями, формируя уникальную форму творческого самовыражения, глубоко укорененную в местной культуре и истории.

Подводя итог исследованию ключевой роли автопортретов в формировании субъективности и самовыражения женщин-художников эпохи Гоминьдана, можно сказать, что произведения искусства не только отображают личные переживания и внутренние конфликты авторов, но и играют значительную роль в развитии современной китайской культуры и искусства. Во-первых, подчеркнем важность жанра автопортрета как инструмента личностного роста и саморефлексии. Используя этот жанр, художницы смогли преодолеть рамки традиционного восприятия образа женщины. В классическом китайском искусстве девушек и женщин было принято изображать лишь как объекты для созерцания. В работах вышеназванных художниц они обрели «плоть и кровь», качества личности, субъектность, получили социальный статус. Женщины на картинах Пань Юйлян, Цай Вэйлянь, Сунь Доци, Фан Цзюньби и Гуань имеют собственный голос, они способны влиять на общественное мнение. Во-вторых, автопортреты эпохи Гоминьдана отражают переход Китая к современным ценностям. Художники утверждали свое право на профессионализм, личные убеждения и вклад в общество. Эти работы, помимо личной истории, несли послания будущим поколениям, способствуя равноправию полов и расширению возможностей для женщин в искусстве и жизни. Автопортреты стали инструментом утверждения автономии женщин-художников, повлиявших на развитие китайского искусства и культуры.

Примечания:

1. Период Гоминьдана в истории Китая — время, когда в стране существовала политическая партия консервативной направленности — Гоминьдан (буквально: «Китайская Национальная партия»)

2. Сюй Бэйхун (1895–1953) — китайский живописец и график, один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи.

3. Фын Чжень (род. 1931) — известная в Китае художница, профессор, специалист по китайскому народному искусству.

4. Китайское женское общество живописи и каллиграфии — женское творческое объединение в Шанхае, основанное в 1934 году. Это было самое организованное и масштабное женское творческое объединение в современной истории Китая.

5. Пань Юйлян (1895–1977) — китайская художница-импрессионистка XX века. Известна в Китае как первая женщина-художник, писавшая в стиле западного искусства.

6. Хэ Сяннин (1878–1972) — китайская революционерка, феминистка, политик, художник и поэт.

7. Сунь Дуочи (1912–1975) — китайская художница, известная своими картинами маслом, эскизами и работами тушью. Также она была каллиграфом и писателем.

8. Цай Вэйлянь (1904–1939) — китайская художница. Родилась и выросла в Шаосине провинции Чжэцзян. Изучала живопись маслом в Бельгии и во Франции. Специализировалась на модернистской живописи маслом. В 1928 году стала профессором Национальной академии искусств в Ханчжоу. Вышла замуж за коллегу-художника Линь Вэньчжэна и переехала в Куньмин (Юньнань).

9. Гуань Цзылань (1903–1986) — китайская художница-авангардистка.

10. Фан Цзюньби (1898–1986) — одна из известных художниц Китайской Республики. Сформировала новый уникальный художественный стиль, созданный женщинами-художниками того времени, который базировался на взаимовлиянии традиционных китайских и западных художественных традиций.

11. Цю Ди (1906–1958) — китайская художница, одна из первых представительниц китайского авангарда первой половины XX столетия. В 1928 году получила диплом Шанхайской академии изящных искусств и продолжила обучение в Токио. Там сформировалась ее творческая индивидуальность, связанная с подчеркнутой декоративностью и тяготением к импрессионизму.

Список литературы:

1. Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: [каталог выставки] / под редакцией Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта; [перевод с английского: Владимир Иванов, Александра Ильф, Валентина Крючкова]. — Нью-Йорк: Музей Соломона Р. Гуггенхайма; Москва: Галарт. 2000. — 365 с.

2. *Бергер Дж.* Искусство видеть / Джон Бергер; [перевод с английского Е. Шраги]. — Санкт-Петербург: Клаудберри, 2012. — 182 с.

3. *Бовуар С. де.* Второй пол / Симона де Бовуар; перевод с французского А. Сабашниковой. Том 2: Жизнь женщины / перевод с французского И. Малаховой, Е. Орловой. — Москва: Наука, 2025. — 733 с.

4. *Ирвинг Ло, Эллен Лэйнг, Риццоли, Марша Смит Вайднер.* Виды с Нефритовой террасы: китайские художницы, 1300–1912. Нью-Йорк: Rizzoli International Publications, 1988. — 231 с.

5. *Ли Хуа.* «Зеркало» и женское искусство: саморефлексия в китайском женском искусстве XX века: диссертация PhD. — Цзинань: Шаньдунский педагогический университет, 2006. 李华.“镜子”与女性艺术：二十世纪中国女性艺术中的自我反思：博士学位论文.—济南：山东师范大学，2006.

6. *Линь Сяопин.* Водораздел между мужским и женским в современном китайском искусстве // Каталог выставки «Полнеба». Шаньсийский педагогический университет. Шаньси, 1976. — 230 с. 林小平《当代中国艺术中的男性与女性的鸿沟》//展览“半边天”图录 山西师范大学 山西，1976年 — 230页.

7. *Марша Смит Вайднер.* Цветущие в тени: женщины в истории китайской и японской живописи. — Гонолулу: UH Press, 1990. — 328 с.

8. *Митчелл Стивен.* Фрейд и не только. История современной психоаналитической мысли / Стивен А. Митчелл, Маргарет Дж. Блэк. — Нью-Йорк: BasicBooks, 1995. — 293 с.

9. *Ноклин Линда.* Почему нет великих женщин-художников? // Art News. — 1971. — № 1. — С. 4-6.

10. *Тун Цян.* О самоизображении // Искусство. — 2005. — № 3. — С. 42–43. 童强. 论自我形象 //艺术. — 2005. — 第3期. — 第42–43页.

11. *Фань Диань.* Пань Юйлинь. Полное собрание сочинений. Том 8: Документы. — Хэфэй: Аньхойское художественное издательство, 2014. — 249 с. 范地安. 潘玉林. 全集. 第8卷：文献. —合肥:安徽艺术出版社, 2014. — 249页.

12. *Фрейд Зигмунд.* Я и Оно. Пер. Анваер А. Н. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2023. — 352 с.

13. *Цзинь Янпин.* Тайна автопортрета: генеалогия и интерпретация самоизображения: диссертация доктора искусствоведения. — Ханчжоу: Китайская академия искусств. 2017. — 83 с. 金艳萍. 自画像之谜：自我形象的谱系与诠释：艺术史博士论文/杭州：中国艺术学院. 2017. — 83页.

14. *Цзя Фанчжоу.* Четыре тезиса о женском искусстве // Северо-западное изобразительное искусство. — 2000. — № 1. — С. 3–5. 贾芳洲. 女性艺术四论 // 西北美术. — 2000. — 第1期. — 第3–5页.

15. *Чжу Циншэн.* Записки о чувстве искусства. — Пекин: Издательство «Чжунго яньши», 2023. — 341 с. 詹伟彦 艺术感笔记—北京：中国言世出版社，2023. — 341页.

ЛИНЬ ЦЗЯНЬЮН
Аспирант РГХПУ имени С. Г. Строганова
e-mail: skylat@126.com

LIN JIANYONG
PhD student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: skylat@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_454_469

ФОРМИРОВАНИЕ КАНОНИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: ИССЛЕДОВАНИЕ ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА ЧЭНЬ ИФЭЯ В КАРТИНЕ «ШТУРМ ПРЕЗИДЕНТСКОГО ДВОРЦА»

CONSTRUCTING A CANONICAL ARTISTIC IMAGE: A STUDY OF CHEN YIFEI'S PICTORIAL LANGUAGE IN THE ASSAULT ON THE PRESIDENTIAL PALACE

Созданная в 1977 году Чэнь Ифэем и Вэй Цзиньшанем картина «Штурм Президентского дворца», благодаря своей предельно концентрированной композиционной структуре, символически нагруженной светотональной организации и монументализированному образу героев, стала одним из наиболее репрезентативных «красных канонических образов» в истории современного китайского искусства. В данной статье эта работа рассматривается как основной объект исследования; на основе иконографического анализа и изучения механизмов канонизации внимание сосредоточено на том, каким образом данное произведение постепенно закрепилось в статусе «классического художественного образа» в процессе развития его формального языка, символической структуры и путей визуальной репрезентации.

Created in 1977 by Chen Yifei and Wei Jingshan, the oil painting the Assault on the Presidential Palace has become one of the most representative "red canonical images" in contemporary Chinese art due to its highly concentrated compositional structure, symbolically charged use of light and color, and monumentalized portrayal of figures. Taking this work as its primary case study, this article employs iconographic analysis and examines mechanisms of canon formation to explore how the painting gradually acquired the status of a "canonical artistic image" through its formal language, symbolic construction, and modes of visual dissemination.

Ключевые слова: Чэнь Ифэй, Штурм Президентского дворца, канонический образ, историческая живопись, монументальный образ, шанхайская школа масляной живописи, живописный язык, визуальная репрезентация.
Keywords: Chen Yifei, the Assault on the Presidential Palace, canonical image, historical painting, monumental imagery, Shanghai oil painting, pictorial language, image dissemination.

После начала политики реформ и открытости китайская реалистическая живопись претерпела существенные изменения как в форме, так и в содержании. Художники все более ясно осознавали социальную функцию реализма и подчеркивали необходимость следования внутренним законам художественного творчества, чтобы раскрыть полноценный потенциал масляной живописи [1, с. 35]. На этом фоне картина «Штурм Президентского дворца» («攻占总统府»), созданная Чэнь Ифэем и Вэй Цзиншанем в 1977 году, сформировалась на пересечении государственного нарратива, советской реалистической школы и шанхайской профессиональной художественной системы, представляя собой монументальное произведение, переосмысляющее важное историческое событие [2, с. 26]. Чэнь Ифэй (陈逸飞, 1946–2005), один из наиболее влиятельных мастеров современной китайской масляной живописи, создал целый ряд широко известных произведений в национальном живописном стиле [3, с. 11]. Вэй Цзиншань (1943–) — один из «трёх мушкетёров шанхайской масляной живописи» наряду с Чэнь Ифэем и Ся Баоюанем (1944–) — также внёс значительный вклад в развитие тематической живописи своего времени.

Согласно позиции настоящего исследования, «классичность» картины «Штурм Президентского дворца» определяется не только ее масштабом или техническим совершенством, но прежде всего тем, что художники с помощью сочетания политической символики, устойчивых

формальных моделей и эмоционально насыщенного визуального языка смогли преобразовать конкретный исторический эпизод — взятие Нанкина в образец, поддающийся многократному просмотру, пересказу и коллективному запоминанию. Произведение занимает важное место в системе исторической живописи нового Китая и, выходя за пределы профессиональной художественной среды, участвует в формировании визуальной памяти о «победе революции» и «смене политического строя» в современном китайском обществе.

I. Исторический контекст и иконографические мотивы: от форсирования Янцзы к «Штурм Президентского дворца»

Реальная история и ее художественно-визуальное воплощение никогда не совпадают полностью; их соотношение представляет собой состояние постоянного сближения и расхождения. Эрнст Кассирер (1874–1945), рассматривая предмет истории как «символическую вселенную», подчеркивал: «Каждый исторический факт, каким бы простым он ни казался, может быть определён и понят только посредством предварительного анализа различных символических форм» [4, с. 300], поэтому смысловое значение картины «Штурм Президентского дворца» необходимо рассматривать в контексте освобождения Нанкина в 1949 году и художественной ситуации конца 1970-х. В апреле 1949 года Народно-освободительная армия форсировала Янцзы, вошла в Нанкин, заняла Президентский дворец и водрузила над ним красное знамя, тем самым объявив о конце гоминьдановской власти на материке. Это событие вскоре стало частью государственного нарратива, символизируя «гибель старого мира и рождение нового», и неоднократно переосмысливалось в официальной историографии, искусстве и литературе.



Рис. 1. Ян Цзяньхоу. Освобождение Нанкина (почтовая марка), 1957

В 1957 году такие произведения, как «Освобождение Нанкина» (ил. 1) художника Ян Цзяньхоу (1910–1993), уже получили широкое распространение благодаря почтовым маркам и иллюстрированным альбомам,

тем самым заложив раннюю модель иконографической группы «Президентский дворец — красное знамя — Народно-освободительная армия» [5, с. 118]. После 1975 года китайское изобразительное искусство вступило в сложный переходный этап. С одной стороны, «революционная историческая живопись» по-прежнему оставалась ведущим жанром, а создание произведений на значимые политические темы рассматривалось как важная форма участия художника в государственном нарративе. С другой стороны, на фоне постепенного смягчения политической атмосферы все более актуальными становились требования к визуальной достоверности образов, к эмоциональной выразительности персонажей и к повышению художественного качества полотен, что постепенно вытесняло прежнюю схематичность и плакатность, характерные для периода «лозунговых» изображений. Именно в таком контексте Китайский музей революционной военной истории пригласил шанхайских художников создать масштабное историческое полотно, посвященное штурму Президентского дворца Народно-освободительной армией, с целью сформировать произведение, способное стать визуальным символом памяти об «Освобождении Нанкина» и войти в разряд подлинных «государственных образов».

Выбор Чэнь Ифэя и Вэй Цзиншаня для создания «Штурм Президентского дворца» связан с особой ролью Шанхая в развитии китайской масляной живописи XX века. Оба художника, воспитанные в шанхайских художественных институциях и работавшие в Шанхайской мастерской масляной живописи и скульптуры — ключевом центре, объединявшем советскую реалистическую школу, традицию тематической живописи и «шанхайский» визуальный опыт, создавали произведение, изначально ориентированное на статус государственного образа. Завершенная в 1977 году, картина стала не документом боя, а художественным переосмыслением истории: на основе архивов и свидетельств художники свели сложную операцию к одному символическому моменту — подъему на фронтон дворца и смене флага. Такая концентрированная визуализация «точки исторического перелома» превратила эпизод в образ падения старого режима и утверждения нового, что и обеспечило последующее канонизирование картины.

II. Монументальная композиция и светотональная риторика: формирование канонического образа

Причина того, что картина «Штурм Президентского дворца» (ил. 2) выделяется среди множества визуальных репрезентаций освобожде-

ния Нанкина и становится классическим образом, многократно цитируемым и воспроизводимым в различных медиа, заключается в ее сознательно выстроенном «монументализме». Полотно использует панорамную композицию и крупный формат, создавая у зрителя ощущение исторической сцены, превосходящей индивидуальную точку восприятия. Здание Президентского дворца занимает центральную, слегка смещенную в глубину позицию; трехступенчатая лестница и флагшток формируют перевернутую Т-образную структуру, служащую устойчивым и в то же время символически нагруженным геометрическим каркасом композиции. Небольшое отклонение перспективы в изображении фасада придает всей архитектуре легкий эффект «потери устойчивости», намекая на шаткость и неизбежный крах старого политического режима. В противовес этому центрально расположенный флагшток изображен строго вертикально, его направление устремлено к небу, что символизирует грядущее утверждение нового государственного порядка [6, с. 10].



Рис. 2. Чэнь Ифэй, Вэй Цзиньшань. Штурм Президентского дворца, 335 см x 460 см. Масло на холсте, 1977

Преднамеренно повышенная линия горизонта помещает зрителя в позицию своеобразного «исторического наблюдателя», позволяя ему сверху охватить всю сцену штурма. Такое решение придает фасаду Президентского дворца и фигурам бойцов сценическую развернутость, усиливает ритуальный характер композиции и одновременно предоставляет зрителю точку зрения, близкую к повествовательной. Организация групповой фигурации дополнительно подчеркивает монументальность: бойцы на переднем и среднем плане, выстроенные по треугольно-пирамидальной схеме, образуют «человеческий монумент», где различие возрастов и мимики формирует собирательный образ Народно-освободительной армии. Опытный боец, расположенный справа от центра и поднимающий красное знамя, слегка отклоняется назад, становясь композиционным центром. Молодой солдат на переднем плане крепко сжимает винтовку и устремляет взгляд к поднимающемуся флагу, тогда как

командир, склонившись над часами, словно стремится зафиксировать этот «момент, предназначенный для истории» [7, с. 25]. Эти три фигуры — опыт, будущее и память — соединены в едином мгновении, придавая сцене глубокую временную и историческую насыщенность.

Обработка цвета и света придает картине мощное эмоциональное напряжение и выраженную символическую глубину. Фасад Президентского дворца и фигуры бойцов освещены ярким, устойчивым светом, благодаря чему их объемы, построенные на тепло-серых и охристых тонах, выглядят монументально. На заднем плане Нанкин погружен в дымку и холодно-сине-серую палитру, словно в образ уходящего «старого мира». Контраст между передним и задним планами в цветовой температуре и яркости естественным образом раскрывает символические отношения «нового и старого», «света и тьмы». Ярко-красное знамя Пятизвёздное становится визуальным фокусом, превращая абстрактную концепцию «смены власти» в визуальный язык, обладающий мощной выразительной силой. Реализм картины носит ярко выраженный риторический характер: траектория флага, направление клубов дыма и умеренно преувеличенные жесты персонажей формируют восходящую динамику, невольно направляя взгляд зрителя к центральному «моменту красного знамени» и тем самым позволяя форме самой по себе рассказать о неизбежности революционной победы.

В стилистике картины заметны влияния советской монументальной живописи — подчеркнутая пластика тел, драматическое освещение и скульптурная организация группы персонажей. Однако эти элементы органично сочетаются с западными принципами современной композиции и с традиционным китайским стремлением к созданию «великого порыва» (циши), формируя язык, который одновременно соответствует нормам социалистического реализма и превосходит рамки агитационного шаблона. Классичность образа определяется не отдельным «знаковым эпизодом», а высокой согласованностью композиции, колористики, жестовой выразительности и символических мотивов, которые образуют целостную «визуальную формулу», легко распознаваемую и многократно воспроизводимую. Такая «формульность без схематизма» обеспечивает картине долговечную актуальность и превращает ее в устойчивую точку отсчета для последующих визуальных интерпретаций темы «освобождения Нанкина».

III. От исторической живописи к «красной классике»: визуальная циркуляция, коллективная память и современные переосмысления

Статус картины как «классического художественного образа» определяется ее постоянным присутствием в искусствоведческом дискурсе и современной визуальной культуре. Картина «Штурм Президентского дворца» с момента создания находится в коллекции Музея революционной военной истории Китая и долгие годы экспонировалась там как знаковое произведение, отражающее традиции Народно-освободительной армии и историю рождения нового Китая. В работах по истории искусства и в партийно-исторических сборниках картина многократно выбиралась как репрезентативный образ «освобождения Нанкина» и характеризовалась как «классическое произведение искусства нового Китая» [8, с. 258]. Одновременно изображение картины активно входит в более широкий общественный нарратив: в СМИ и региональных историко-культурных обзорах оно часто используется для обозначения темы «нанкинской памяти» и «духа форсирования Янцзы». Даже отдельные фрагменты картины без пояснений легко узнаются публикой как визуальный символ «освобождения Нанкина». Так произведение выходит за пределы профессиональной среды и используется в партийно-идеологическом и историческом образовании, военно-патриотическом воспитании и формировании городского образа, становясь важным элементом «иконографии рождения нового Китая». Его классичность усиливается благодаря постоянному воспроизводству и переинтерпретации.

Одновременно с этим «Штурм Президентского дворца» утвердило свой образцовый статус и в сопоставлении с другими произведениями на ту же тему. Так, картина Дун Сивэня (1914–1973) «Миллионная армия



Рис. 3. Дун Сивэнь. Миллионная армия спускается к Янцзы, 200 см x 420 см. Масло на холсте, 1959. Коллекция Национального музея Китая

спускается к Янцзы» (ил. 3) передаёт грандиозный масштаб и мощь войск через изображение сцены форсирования реки [9, с. 76]; работа Чэнь Цзяня (1951–) «Весна 1949 года: Вступление в президентский дворец Нанкина» (ил. 4) сосредоточена на образах руководителей, находящихся в колоннаде дворца. По сравнению с этими произведениями, «Штурм Президентского дворца» сознательно делает акцент на безымянных солдатах и моменте подъема знамени. Такой выбор точки зрения позволяет избежать чрезмерной зависимости от изображения конкретных лидеров и одновременно подчеркивает повествовательную установку на «народную армию как подлинного исторического субъекта». Благодаря этой позиции, картина обладает большей политической универсальностью: она достаточно масштабна, чтобы выступать символом великого исторического события, и в то же время достаточно открыта, чтобы быть признанной и интерпретированной разными социальными группами. Именно такое уравновешивание «большого нарратива» и «анонимного субъекта» стало одной из ключевых причин того, что произведение обрело статус классического образа: оно и достаточно репрезентативно, и достаточно инклюзивно, чтобы занять устойчивое место в коллективной исторической визуальности.

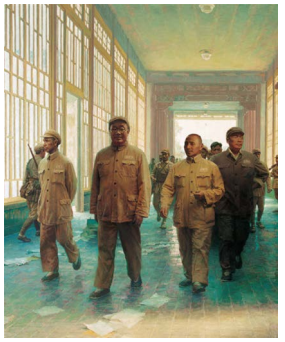


Рис. 4. Чэнь Цзянь. Весна 1949 года: Вступление в президентский дворец Нанкина, 170 см x 220 см. Масло на холсте, 2001. Коллекция Музея современной истории Нанкина

Следует отметить, что произведение «Штурм Президентского дворца» существует не только как «классический образ», который принято восхвалять, но и как важная точка отсчёта для современных художников и исследователей культуры, стремящихся переосмыслить исторический нарратив. В ряде современных живописных произведений композиция данной картины становится основой для художественной реконструкции, направленной на исследование новой семантики «революционного образа» в условиях современности. На этой основе возникает целый спектр художественных стратегий — концептуальная интерпретация, историческая коррекция, визуальная деконструкция. Например, работа Цао Юна (1970–) «Штурм Президентского дворца. Редакция» (ил. 5), выполненная в манере магического реализма, намеренно изменяет и искажает фигуры, пространство и символические объекты оригинала, создавая эффект

иронии, подрыва и пародийного дистанцирования [10, с. 41]. Еще одним показателем подобного переосмысления является работа Юэ Миньцзюня (1962–) «Пейзаж без людей: Штурм Президентского дворца» (ил. 6), представляющая собой яркий пример деконструкции и реконфигурации: художник полностью исключает всех персонажей оригинала, сохраняя лишь окружающую архитектурную сцену. Посредством постмодернистские художественные приемы он формирует резкий контраст между визуальным образом и культурной памятью, заставляя историю «проявляться» в новой, парадоксальной форме [11, с. 74]. В этих произведениях классическая композиционная схема, исторические представления и современная действительность вступают в сложный диалог. Художники включают в процесс переосмысления собственные гуманистические интенции и актуальные дискурсивные вопросы, превращая классический образ в пространство критического размышления и культурной рефлексии.



Рис. 5. Цао Юн. Штурм Президентского дворца. Редакция, 155 см x 208 см. Масло на холсте, 2005



Рис. 6. Юэ Миньцзюнь. Пейзаж без людей: Штурм Президентского дворца, 230 см x 320 см. Масло на холсте, 2009

Таким образом, статус «классического художественного образа» картины «Штурм Президентского дворца» основан как на зрелости ее внутреннего пластического языка и высокой степени символической насыщенности, так и на ее длительном воспроизводстве в национальных музеях, искусствоведческой литературе и современной визуальной культуре. В иконографическом плане «классика» проявляет себя как динамический процесс: в ходе повторного просмотра, цитирования, копирования и критического осмысления произведение вновь и вновь утверждает свое центральное значение. Монументальность, поэтичность и нарративность живописного языка Чэнь Ифэя именно в этом цикле получают историческое закрепление, превращаясь в аналитически значимую модель. Детальное исследование подобных образов — как их формального строя, так и исторического контекста — не только углубляет понимание художественного наследия Чэнь Ифэя, но и открывает важные методологические перспективы для реконструкции истории китайской масляной живописи XX века, особенно шанхайской традиции и феномена «красной классики».

Список литературы:

1. *Ван Цзяньчунь.* Краткий анализ художественных характеристик и духовного содержания китайской реалистической масляной живописи // Шицзячжуан: Народное искусство и литература. — 2011. — № 15. — С. 35.

2. *Чжан Ханьвэнь.* Анализ особенностей реалистической художественной тематики: на примере живописи Чэнь Ифэя // Хэфэй: Исследования художественного образования. — 2023. — № 4. — С. 26.

3. *Чжу Сяоли.* Анализ многообразия тематических направлений в масляной живописи Чэнь Ифэя // Шицзячжуан: Большая сцена. —2015. — № 6. — С. 11.

4. *Эрнст Кассирер*. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. Шанхай: Издательство «Шанхайские переводы», 2013. — С. 300.

5. *У Сюэшань.* Освобождение Нанкина: история, образ и медиа // Пекин: Исследования литературы и искусства. — 2013. — № 6. — С. 118.

6. *Дэн Цзыцун*. Исследование композиции в картине «Штурм Президентского дворца» // Пекин: Китайская академия художественных исследований, 2022. — С. 10.

7. *Ша Вэй*. Красная классика — красные сюжеты в живописи Чэнь Ифэя // Цюаньчжоу: Восточная коллекция. — 2021. — № 13. — С. 25.

8. *Шан Хуэй*. Красная классика изобразительного искусства // Шицзячжуан: Издательство «Хэбэй изобразительное искусство». — 2011. — С. 258.

9. *Пэй Жуйсинь, Ян Дань.* Медиа, тема и форма: творческий процесс Дун Сивэня и исследование масляной живописи в картине «Миллионная армия спускается к Янцзы» // Цзинань: Цилу Июань. — 2025. — № 3. — С. 76.

10. *Хэ Вэйпин.* Переговоры между историей и искусством: иконографическая история и изъяны картины «Штурм Президентского дворца» // Пекин: Центральная академия изящных искусств, 2015. — С. 41.

11. *И Ин*. Бесхозная территория: анализ «серии сцен» Юэ Миньцзюня // Пекин: Мировое искусство. — 2009. — № 3. — С. 74.

ЛЮ ФЭНЬЮАНЬ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 3213645152@qq.com

LIU FENGYUAN
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 3213645152@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_

ГОЛУБАЯ ГЛАЗУРОВАННАЯ КЕРАМИКА ЭПОХИ ЮАНЬ, ПРОШЕДШАЯ ЧЕРЕЗ ШЁЛКОВЫЙ ПУТЬ

BLUE GLAZED CERAMICS OF THE YUAN DYNASTY THAT PASSED THROUGH THE SILK ROAD

В статье анализируется роль юаньского сине-белого фарфора в трансрегиональных обменах по Шёлковому пути (1). На материале коллекции дворца Топкапы рассматриваются технико-художественные особенности керамики, синтезировавшей китайские и исламские традиции, что эти артефакты стали не только ключевым экспортным товаром, но и символом кросс-культурного взаимодействия Евразии.

This article examines the role of blue-and-white porcelain from the Yuan dynasty in cross-regional exchanges along the Silk Road. Drawing upon the Topkapi Palace collection, it explores the technical and artistic characteristics of these ceramics, which synthesised Chinese and Islamic craft traditions. These artefacts not only served as significant export commodities but also became emblematic of cross-cultural interaction across the Eurasian continent.

Ключевые слова: фарфор эпохи Юань, Шёлковый путь, кросс-культурный обмен.
Keywords: Yuan Dynasty porcelain, Silk Road, cross-cultural exchange.

В период династии Западная Хань Чжан Цянь совершил поездку в западную часть Китая и на Запад, что открыло двери для культурных контактов между Китаем и Западом в области культуры и искусства, экономики и религии, а также заложило основу для процветания Великого Шёлкового пути последующих поколений. Однако Шёлковый путь не ограничивался одной сушей, ему также были доступны и морские пути, которые пролегали через девять районов и распространялись по внешним океанам и, в свою очередь, внесли большой вклад в торговые отношения между Китаем и Западом.

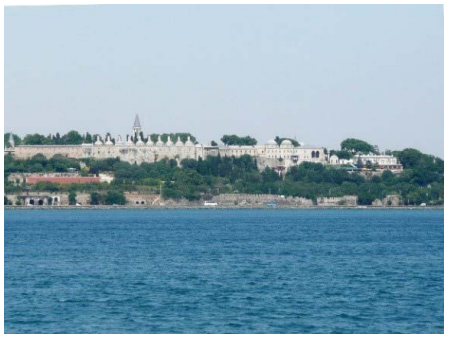


Рис. 1. Вид на дворец Топкапы с Босфора

Как описывает американский историк Роберт Фенрей (2) в «Сказке о синем и белом фарфоре» (3), цзиндэчжэньский фарфор XVI века положил начало первой волне глобализации в истории человечества, так как фарфор лучше подходил для морских перевозок, чем мягкий и скользкий шелк. В качестве тяжелых балластов грузовых судов партии изысканного фарфора, произведенного в Цзиндэчжэне, Лунцюане и других регионах, проходили по морскому Шёлковому пути, став весьма важным экспортным товаром в китайской внешней торговле и ее истории.

На протяжении долгого развития Шёлкового пути китайский фарфор перевозился через Шёлковый путь из Китая в Западную Азию, включая территории современной Турции, где в настоящее время находится коллекция фарфора в императорском дворце Топкапы (4) в Турции и является одной из самых больших в мире. Официально Турция считает, что китайский фарфор из коллекции императорского дворца Топкапы является одним из самых высококачественных и значимых в мире. В этой коллекции можно найти репрезентативные произведения фарфоровых изделий различных стилей и направлений, которые Китай экспортировал в Западную Азию на протяжении более 600 лет. Китайский фарфор относится к династиям Вань Сун, Юань, Мин и Цин. Музей дворца Топкапы в Турции является одним из музеев, где хранится лунцюаньский селадон, относящийся к XIV веку. Там же находятся до трех тысяч фарфоровых изделий династий Юань и Мин (рис. 1).

Коллекция дворца обширна: и включает большое количество артефактов, находящихся в хранилище сокровищ, которые освещают роскошную жизнь османских султанов тех времен. Этот фарфор был любим султаном и его матерью, которые, по преданию, считали, что ядовитая пища обесцвечивает фарфор.

В коллекции из 400 предметов династии Юань, собранной в императорском дворце Топкапы, особую значимость имеет сине-белый фарфор, отличающийся своей ценностью и всемирной известностью [3].

Ссылаясь на эпоху Юань, китайская цивилизация не считала синий цвет традиционным и не воспринимала его как благоприятный, так как он не входил в список их привычных цветов.

В процессе развития керамики в Китае голубая глазурь появилась относительно поздно, а именно с приходом династии Тан. Например, в цветах керамики этой эпохи преобладали такие оттенки, как желтые, зеленые и белые [1]. Но уже в те времена в некоторых фарфоровых изделиях начали проскальзывать сине-белые тона. Однако до династии Тан практически никаких следов синей керамики не встречаются. С пришествием этой династии можно заметить синюю глазурь, в которой в качестве пигмента использовался кобальт, напоминающий цвет более позднего синего и белого фарфора. Однако весь этот насыщенный синий цвет был представлен в виде цветовых акцентов — от полного покрытия до редкого оформления синим — с некоторыми признаками узорчатого орнамента.

Керамику с голубой глазурью династии Юань можно образно назвать изысканной драгоценностью цвета кобальта, демонстрирующей оттенок голубой глазури, и сочетающей в себе очарование роскошно-утонченного орнамента [2]. Циньхуа, или иначе сине-белый фарфор эпохи Юань, является единственным лидером в области керамики, возвысившим голубую глазурь на пьедестал почета и ставшим главным героем эпохи Юань, высочайшее мастерство ее творцов остается непревзойденным.

Этот «замечательный спектакль» длился в истории керамики почти семьсот лет, подчеркивая ее господство в мире керамического искусства. Голубая глазурованная керамика не только обладала уникальным очарованием, но и стала источником творческого вдохновения для художников последующих поколений, став сокровищем в керамическом искусстве (рис. 2, 3).

Большие сине-белые фарфоровые тарелки, декорированные белыми цветами на синем фоне, являются ценными произведениями ис-





Рис. 2, 3. Большие сине-белые фарфоровые тарелки, декорированные белыми цветами на синем фоне. Эпоха Юань. Из коллекции императорского дворца Топкапы в Турции

кусства эпохи Юань, которые представлены в коллекции императорского дворца Топкапы в Турции.

Подобные монументальные тарелки демонстрируют изысканное мастерство и уникальный художественный стиль эпохи Юань, свидетельствуя о культурном диалоге между Востоком и Западом.

Для экспорта из Китая использовалась типичная техника росписи в сине-белых тонах: на фоне синей подглазурной росписи наносились изысканные цветочные текстуры, искусно прорисованные белым цветом. Текстуры обычно были выполнены на тему пионов, хризантем и т. д. и исполнены в реалистичном стиле. Край большого диска представлен в форме ромба, по краям прорисованы пышные цветочные текстуры, которые перекликаются с рисунком в центре и образуют гармоничное целое.

В эпоху Юань все это демонстрирует не только мастерство и эстетические искания художников-керамистов, но и сочетание и синтез восточной и западной культур. Подобные примеры культурного взаимодействия и художественного наследия имеют ключевое значение для понимания исторической роли Великого Шёлкового пути.

Сине-белая керамика эпохи Юань (1), представленная в коллекции дворца Топкапы, поражает величественностью на фоне образцов, найденных в самом Китае. Эти произведения отличаются внушительной пышностью и насыщенной, глубокой синевой красок. Декор покрывает поверхность сплошным узором: либо многослойными композициями, не оставляющими просветов белого фона, либо свободными, импульсивными мазками — и то, и другое разительно контрастирует с традиционной

китайской эстетикой сдержанности и гармонии пустот [4]. Изделия этой коллекции создавались специально для экспорта в османские страны и несли в себе характерные элементы исламского декоративного стиля. Они демонстрируют уникальное очарование фарфорового искусства эпохи Юань, а также являются свидетелями замечательного слияния художественных обменов между различными культурами. Подобные произведения — это не только образцы высокого искусства, но и свидетельство истории и объекты культурного наследия, заслуживающие пристального внимания исследователей.

Примечания:

1. Керамика эпохи Юань — это сине-белый фарфор, обожжённый в печах Цзиндэчжэня в период династии Юань.

2. Роберт Фенрей — В 1973 году получил степень доктора философии в Чикагском университете. Ранее преподавал в Иллинойсском университете и Северо-Западном университете. В настоящее время является профессором истории в Университете Арканзаса, США, специализируется на современной европейской истории и всемирной истории.

3. «Сказке о синем и белом фарфоре» — Краткое содержание: До промышленной революции самый влиятельный артефакт в мире очаровывал весь мир своей красотой и универсальностью.

4. Дворце Топкапы — Это дворец, расположенный в Стамбуле, Турция, который с 1465 по 1853 год служил официальной резиденцией и главным жилищем османских султанов в пределах городских стен. Дворец Топкапы был местом проведения государственных церемоний и королевских развлечений в былые времена.

Список литературы:

1. *Чэнь Яочэн, Чэнь Хун*. Пигменты и кобальтовая руда, использовавшиеся в сине-белом фарфоре императорских печей Цзиндэчжэнь в эпоху династии Юань // Керамический журнал. —1993. — № 14 (2) — С. 21–26.

Chen Yaocheng, Chen Hong. Pigments and cobalt ore used in blue-and-white porcelain from the imperial kilns of Jingdezhen during the Yuan dynasty // Ceramic Journal. —1993. — № 14 (2) — С. 21–26.

2. *Гэн Баочан*. Аутентификация сине-белого фарфора династии Юань // Коллекционер —1995. — № 02 — С. 4–7.

Geng Baochan. Authentication of Blue and White Porcelain from the Yuan Dynasty // Collector —1995. — № 02. — С. 4–7.

3. *Е Янтин*. Сокровища фарфора:Сине-белый фарфор династии Юань // Искусство Фуцзянь. — 2010. — № 03. — С. 41–42.

Ye Yanting. Treasures of Porcelain: Blue and White Porcelain of the Yuan Dynasty // Fujian Art — 2010. — №. 03 — С. 41–42.

4. *Чэнь Йэлей*. Краткий анализ узоров и рисунков на сине-белом фарфоре династии Юань // Панорама изобразительного искусства — 2012. — № 01. — С. 82.

Chen Yelei. A brief analysis of patterns and designs on blue and white porcelain of the Yuan dynasty // Panorama of Fine Arts. — 2012. — № 01. — С. 82.

ВАН ФАН

Преподаватель института изящных искусств Линьиского университета, провинция Шаньдунь, Китай
e-mail: wangfang900531@gmail.com

WANG FANG

Lecturer at the Institute of Fine Arts, Linyi University, Shandong Province, China
e-mail: wangfang900531@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_470_481

«ВРАТА АДА» О. РОДЕНА КАК ПРИМЕР СБЛИЖЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

"THE GATES OF HELL" BY O. RODIN AS AN EXAMPLE OF THE CONVERGENCE OF SCULPTURE AND ARCHITECTURE IN THE URBAN SPACE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

В статье рассматриваются «Врата ада» О. Родена как репрезентативный феномен художественной культуры второй половины XIX века, на примере которого, в частности, исследуются ключевые направления трансформации декоративного искусства в городском пространстве на фоне индустриализации, модернизации и смены эстетических парадигм. Особое внимание уделяется взаимодействию скульптуры и архитектуры, а также междисциплинарным аспектам художественного воздействия, включая синтез пластики и литературных мотивов. «Врата ада» интерпретируются как поворотный пункт в развитии пластического языка и как важный элемент формирования городской визуальной среды, повлиявший на последующее развитие архитектурно-скульптурного синтеза.

This article examines A. Rodin's "The Gates of Hell" as a representative phenomenon of artistic culture in the second half of the XIX century. It explores the key transformations of decorative art in urban spaces against the backdrop of industrialization, modernization, and shifting aesthetic paradigms. Attention is paid to the interaction between sculpture and architecture, as well as the interdisciplinary aspects of artistic impact, including the synthesis of sculpture and literary motifs. "The Gates of Hell" is interpreted as a turning point in the development of plastic language and as an important element in the formation of the urban visual environment, influencing the subsequent development of architectural and sculptural synthesis.

Ключевые слова: скульптура XIX века, О. Роден, «Врата ада», декоративное искусство, архитектурно-скульптурный синтез, символизм, индустриализация, урбанистика, междисциплинарность.
Keywords: XIX century sculpture, Auguste Rodin, the Gates of Hell, decorative art, architectural and sculptural synthesis, symbolism, industrialization, urban studies, interdisciplinarity.

Во второй половине XIX столетия продолжается индустриальная революция, сопровождаемая стремительным развитием капиталистических отношений и глубокими трансформациями в социальной структуре общества. Происходит активное расширение и усложнение городского пространства, что непосредственно влияет на эволюцию художественной культуры, в частности, декоративного искусства, выступающего важным формообразующим элементом городской визуальной среды. Создание О. Роденом «Врат ада» отражает не только переход к модерну, но и формирует уникальную парадигму архитектурно-скульптурного мышления на рубеже эпох. «Являясь связующим звеном между классической и современной скульптурой, скульптурные произведения Родена отличаются яркими поисками и прорывами в отношениях с архитектурой» [4, с. 446; перевод автора].

Социальный контекст, в котором формировалась художественная концепция «Врат ада» О. Родена, непосредственно связан с глубокими трансформациями общественного сознания и социальной структуры, характерными для второй половины XIX века. Углубление противоречий в капиталистическом обществе, рост социального неравенства и обострение классовой борьбы сопровождались глубокими размышлениями о причинах социальных конфликтов и поисками путей борьбы за справедливость. На фоне этих процессов наблюдается существенная эволюция художе-

ственного мировоззрения: романтизм, уступает место реализму и модернизму, направленным на критическое осмысление действительности. Художники стремятся к выявлению подлинных, нередко драматических сторон человеческого существования, включая социальное страдание, моральный кризис и отчуждение личности в условиях модернизирующегося общества. О. Роден, будучи активным участником художественной жизни своего времени, не мог остаться в стороне от назревших мировоззренческих изменений. Его монументальное творение «Врата ада» (рис. 1), созданное под непосредственным влиянием «Ада» в «Божественной комедии» Данте Алигьери, представляет собой глубокую аллегорию человеческих страстей, страданий и моральной гибели.



Рис. 1. О. Роден «Врата ада» (гипсовый рельеф), Париж. Из открытых источников

Композиция впечатляет масштабом — ее высота составляет 6 метров, ширина — 4 метра, глубина — 1 метр (19,7 х 13,1 х 3,3 фута). В рамках скульптурной группы представлено около 180 фигур, объединенных в динамичное, драматическое целое, отражающее художественные и философские поиски мастера. Композиция наполнена напряженной экспрессией и драматизмом, в которых выражаются не только темы личной вины и наказания, но и коллективного человеческого отчаяния в эпоху кризиса. Как справедливо отмечал художественный критик Октав Мирбо в первой опубликованной статье, посвященной данному произведению, «Врата ада» воплощают «подавляющее ощущение человечества, одновременно восставшего и наказанного» [7, с. 998; перевод автора].

Художественное значение произведения «Врата ада» О. Родена невозможно переоценить: его воздействие на развитие скульптурного искусства оказалось глубоким и многоуровневым. Прежде всего, речь идет о преодолении академических канонов и разрушении традиционной парадигмы монументальной скульптуры, ориентированной на идеализированные образы, симметрию и завершённость композиции. Взамен он предлагает концептуально насыщенную форму, в которой доминируют экспрессия, драматизм и акцент на эмоциональной амбивалентности образов.

Характерная особенность его подхода заключается в утверждении фрагмента как полноценной художественной формы: «Он развивал

идею о том, что фрагмент — незаконченная фигура или даже изолированная рука — может быть самостоятельным произведением искусства» [8, с. 71; перевод автора]. Тем самым О. Роден инициирует сдвиг от классической завершённости к открытой структуре произведения, способной выражать сложные психологические состояния и экзистенциальные мотивы. Это открывает путь к глубокому осмыслению темных сторон человеческой природы, социальной и духовной деструкции, страдания и внутренней борьбы. Творческий замысел «Врат ада» предстает как полифоническое высказывание, сотканное из пересечений визуальных и литературных ассоциаций: «В кругу этих перекрестных ассоциаций, изобразительных и литературных, замысел Родена складывается в “написанную” языком скульптуры некую ораторию или поэму о заблудшем, страждущем человечестве, которое несет страдания в земной мир, превращая его в ад» [3, с. 108].

Вторым важным аспектом художественного новаторства О. Родена становятся его экспериментальные методы выразительности. Динамические композиции, подчеркнутая пластическая деформация, резкие контрасты света и тени, многофигурные сцены с наложением пространственных планов — все это формирует выразительный пластический язык, нацеленный не на эстетическое удовольствие, а на резонанс в душе зрителя. Особое внимание к мимике и жесту, к эмоциональной насыщенности поз придает скульптуре необычайную психологическую глубину и визуальную мощь. Инновационные приемы пластической выразительности, разработанные О. Роденом в рамках «Врат ада», получили широкое распространение и осмысление в творчестве последующих поколений скульпторов. Преувеличенные формы, нестандартные пространственные решения и подчеркнутая телесность становятся выразительными средствами, напрямую восходящими к роденовской эстетике, и позволяют создать художественные формы, обладающие мощным эмоциональным зарядом и символическим содержанием.

Первоначальный импульс к созданию произведения О. Родена восходит к сценам «Ада» в «Божественной комедии» Данте Алигьери — шедевру мировой литературы, мотивы которого были трансформированы О. Роденом в пластическую форму. Таким образом, «Врата ада» представляют собой пример глубокой интермедиальной практики, где литературный первоисточник получает художественное продолжение в пространстве трехмерной скульптуры.

Вторым значимым аспектом художественного влияния «Врат ада» выступает их содержательная насыщенность и философская глубина, в которых проявляется культурно-смысловая репрезентация фундаментальных категорий западной цивилизации. Образы ада, страдания, морального падения и надежды на искупление позволяют трактовать скульптуру как визуально-пластическую рефлексию на вечные вопросы бытия: жизнь и смерть, добро и зло, вина и спасение. Распространение произведения в культурном пространстве Западной Европы обусловило активное обсуждение этих тем не только в контексте истории искусства, но и в более широком социокультурном поле. Следует подчеркнуть, что в композиции О. Родена просматриваются элементы социальной критики и философского анализа человеческой природы.

Наконец, особое значение скульптурного произведения О. Родена «Врата ада» проявляется в его влиянии на формирование городской пространственно-художественной среды: данное произведение можно рассматривать как репрезентативный пример органичного взаимодействия архитектуры и скульптуры. Первоначально задуманные в качестве парадного входа в здание Парижского музея декоративного искусства, «Врата ада» изначально проектировались как неотъемлемая часть архитектурной композиции, что обусловило их тесную связь с архитектурным контекстом. Масштабность формы, сложность пластического решения, многоплановость и насыщенность скульптурного рельефа не только усиливают художественную выразительность входного портала, но и наделяют архитектурное пространство глубоким культурно-смысловым содержанием. Подобный опыт синтеза пластических искусств стал важным ориентиром для последующего развития архитектурно-скульптурной среды, побуждая зодчих и художников искать новые пути интеграции объемно-пространственных и изобразительных форм в городском пространстве.

С другой стороны, несмотря на то, что «Врата ада» так и не были установлены на фасаде Музея декоративного искусства, само произведение обрело статус значимого городского культурного символа. Его художественная выразительность, эмоциональная насыщенность и символическое содержание привлекают внимание широкой публики и профессионального сообщества, способствуя росту культурной и эстетической ценности городской среды. Скульптура О. Родена демонстрирует, как произведение монументального характера может не только украшать

урбанистическое пространство, но и формировать устойчивую культурную идентичность города, его визуальную память.

Вопрос синтеза пространственных видов искусства, в частности, архитектуры и скульптуры, приобретает особую актуальность в контексте художественных трансформаций второй половины XIX века. «Взаимодействие между пространственными искусствами строится на принципах внутривидовых закономерностей синтеза» [2, с. 72].

Архитектурное пространство выступает не только как физическая среда для размещения скульптуры, но и как активный участник художественного высказывания. Интерьеры и экстерьеры храмов, дворцов, общественных и мемориальных сооружений задают контекст и параметры скульптурного оформления, влияя на масштаб, пластику и композиционное решение произведения.

Во второй половине XIX столетия, на фоне усложнения и диверсификации архитектурных стилей в городской среде, значительно расширяется спектр взаимодействия скульптуры и архитектуры. Способы их сочетания обретают как формальное, так и семантическое многообразие, варьируясь от органичного включения скульптурных элементов в архитектурный декор до их функционирования в качестве самостоятельных художественных объектов в пределах архитектурного пространства. Так, в неоклассической архитектуре скульптура, как правило, выступает элементом декоративного оформления фасадов, подчиненным общей стилистике здания и усиливающим его тематическую направленность. В противоположность этому, архитектура модерна предполагает более свободное взаимодействие с пластикой, при котором скульптурное произведение может сохранять автономию, вступая в визуальный и смысловой диалог с окружающей архитектурной средой, нарушая ее симметрию и преодолевая стилистическую замкнутость. Примером подобного синтеза выступает скульптурная группа О. Родена «Врата ада». Архитектурный контекст входной зоны обусловил масштаб, пропорции и пространственную ориентацию произведения, одновременно придав ему статус художественного центра фасада. Таким образом, архитектура выступила не только фоном, но и активным компонентом в раскрытии смыслового и визуального потенциала скульптурной композиции, предоставив пространственную платформу для ее публичной презентации.

Скульптура как форма художественной репрезентации обладает высоким потенциалом смыслового насыщения архитектурной среды,

привнося в нее эмоциональную выразительность и культурно-символическое содержание. Тематическая направленность, образная система и выразительные средства пластики позволяют архитектуре транслировать ценностные установки, историческую память, религиозные представления и социокультурные коды эпохи. В архитектуре XIX века скульптурный декор широко использовался для визуализации героических нарративов, мифологических сюжетов и аллегорий общественных идеалов. Таким образом, здание становилось не только функциональным объектом, но и художественно значимым носителем культурной идентичности. Особенно ярко эта тенденция проявляется в архитектуре мемориального типа, где скульптурные образы выдающихся исторических деятелей или символических фигур формируют визуальный язык национального самосознания. «Врата ада» О. Родена задуманные как входной портал Парижского музея декоративного искусства, представляют собой пример глубокого художественного синтеза. Благодаря философской глубине замысла, сложной образной системе и виртуозному пластическому исполнению, произведение значительно повышает символический статус архитектурного объекта, превращая его в носитель смыслов, выходящих за пределы утилитарной функции.

Во второй половине XIX века формируется устойчивая тенденция взаимного влияния архитектуры и скульптуры, что особенно ярко проявляется в рамках художественного направления модерн. Данное течение стремилось к синтезу всех видов искусства и ориентировалось на принципы органической целостности художественной среды. Центральной эстетической установкой модерна становится обращение к природным формам, текучести линий, ритмике растительных мотивов и биоморфной пластике. «На основе изгибающихся линий художники разработали концепцию непрерывного “текущего” пространства, объединяющего утилитарную функцию архитектурных конструкций, мебели, предметов домашнего обихода с их дизайном, внешним декором и технологией обработки материала» [6, с. 43; перевод автора]. В архитектуре это проявлялось в плавных линиях внешнего облика зданий и декоративных растительных узорах; в скульптуре — в динамичности образов фигур и натуралистических методах выражения. Особое значение в этом процессе принадлежит О. Родену. «Начиная с Родена, скульптура обрела динамическую жизнь, он полностью изменил модель взаимодействия скульптуры с зрителем» [5, с. 148; перевод автора]. Таким образом, художественные практики конца XIX столетия демонстрируют стилевую и концептуальную взаимосвязь архитектуры и скульптуры, что способствовало формированию единого визуального языка, органично интегрирующегося в предметно-пространственную среду города.



Рис. 2. Триумфальная арка на площади Шарля дэ Голля (Париж, Франция) и горельеф «Выступление добровольцев 1792 года» («Марсельеза») Ф. Рюда, 1836 г. Из открытых источников

Одним из примеров синтеза архитектурной и скульптурной пластики служит оформление фасада Триумфальной арки на площади Шарля де Голля в Париже, где размещен горельеф «Выступление волонтёров 1792 года» (также известный как «Марсельеза»), выполненный Ф. Рюдом (рис. 2).

Композиция отличается выразительной объемностью, которая органично интегрирована в архитектурную структуру, демонстрируя гармонию между архитектурной формой и горельефом. Однако, в сравнении с «Марсельезой» Ф. Рюда, композиция О. Родена тяготеет не к героизации, а к деструкции: если арка на площади Шарля де Голля утверждает национальный миф, то «Врата ада», скорее, подрывают любую историческую определенность, действуя, скорее, как «контр-монумент».

Следует отметить, что в рассматриваемый период наблюдается не только проникновение скульптуры в архитектурную среду, но и обратное движение — архитектуризация скульптурной формы. Ряд произведений пластики конца XIX — начала XX века заимствует структурные принципы архитектурной организации объема, пространственную логи-

ку и тектоническую выразительность, что приводит к стиранию границ между двумя видами искусства. Скульптура начинает стремиться к масштабности, устойчивости и формальной завершенности, характерной для архитектурных сооружений, при этом не теряя своей художественной автономии. Эта тенденция особенно ярко проявляется в эстетике модерна: «Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека» [1, с. 27].



Рис. 3. А. Гауди. Искупительный храм Святого Семейства (Саграда Фамилия). Барселона, Испания. Из открытых источников

Во второй половине XIX века в архитектурной практике появляется новая типология зданий с ярко выраженными скульптурными чертами, знаменующая переход от утилитарного подхода к пространственной выразительности и художественной концептуализации архитектурного образа.

Архитектура в этот период все чаще интерпретируется не только как инженерно-функциональная структура, но и как монументальное произведение пластического искусства, в рамках которого объем, форма и фактура приобретают самостоятельное эстетическое значение. Архитекторы, выходя за пределы строгой симметрии и конструктивной логики, стремятся к созданию выразительных пространственных композиций, используя преувеличенные масштабные соотношения, необычные пропорции и динамичные криволинейные силуэты. Подобная трансформация архитектурного мышления обусловлена стремлением к синтезу художественных форм, способных вызывать сильный эмоциональный отклик и формировать уникальный визуальный облик городской среды. Одним из наиболее ярких примеров скульптурной архитектуры второй половины XIX — начала XX века является архитектурное произведение Антонио Гауди Искупительный храм Святого Семейства (Саграда Фамилия) в Барселоне (рис. 3). Композиция сооружения пронизана мотивами фантастики и символизма, отличается пластической насыщенностью, текучестью форм и высокими художественными качествами. Сакральная архитектура А. Гауди демонстрирует новую парадигму синтеза, в которой

архитектура и скульптура сливаются в единую художественную систему, создавая эффект монументальной пластической среды.

Появление подобных объектов знаменует собой отход от канонов традиционной архитектуры, утверждая новые эстетические ориентиры в формировании облика городской среды. Скульптурная архитектура вносит в пространство города элементы художественного новаторства, усиливая его визуальное и эмоциональное воздействие, а также придавая городской среде индивидуальность и художественную неповторимость.

Во второй половине XIX века в пластических искусствах обозначается отчетливая тенденция к архитектуризации скульптурной формы. Скульптура постепенно выходит за рамки камерных, изолированных объектов, стремясь к освоению более масштабных пространственных решений. Скульпторы начинают использовать приемы, характерные для архитектуры: сложную композиционную организацию объема, структурное членение формы, включение в контекст городской среды и природного ландшафта.

Например, некоторые скульптурные произведения, в процессе художественного взаимодействия с архитектурной средой и природным ландшафтом формируют единый пространственно-эстетический комплекс. Скульптурные объекты в данном контексте выступают не только как самостоятельные художественные высказывания, обладающие внутренней эстетической значимостью, но и как элементы, активно участвующие в трансформации и художественном обогащении городской среды.

Монументальное произведение О. Родена «Врата ада» может служить примером данной тенденции. Несмотря на принадлежность к скульптурному искусству, оно обладает чертами, свойственными архитектурной форме: масштабностью, структурой, фронтальной композицией и сложной иерархией элементов. Пространственная глубина рельефа и внутренняя композиционная логика приближают произведение к архитектурной модели, что позволяет рассматривать «Врата ада» как пример переходной формы — от скульптуры в ее традиционном понимании к архитектурной скульптуре, насыщенной символическим, пластическим и пространственным содержанием.

Интеграция архитектурной и скульптурной форм в рамках единого художественного пространства оказывает существенное влияние на визуальное и культурное наполнение городской среды. Такие комплексы, обладая высокой степенью визуальной насыщенности, не только выделя-

ются на фоне повседневной застройки, но и активизируют эмоциональное восприятие пространства, вовлекая зрителя в художественный диалог с окружающей средой. Такое взаимодействие способствует повышению культурного уровня и эстетической выразительности урбанистического пространства, формируя у жителей и гостей города более глубокий и полифоничный опыт восприятия городской среды.

Одновременно синтез архитектурного и скульптурного начал расширяет поле творческого эксперимента, стимулируя появление новых художественных форм и визуальных решений. Таким образом, интеграция архитектуры и скульптуры способствует не только эстетизации городской среды, но и развитию пространственных видов искусства в целом.

Рассмотрение скульптурного ансамбля «Врата ада» О. Родена в контексте художественной культуры второй половины XIX века позволяет выявить не только новаторские формообразующие стратегии мастера, но и проследить более широкий культурно-исторический сдвиг в отношениях между скульптурой, архитектурой и пространственной организацией городской среды. В условиях индустриализации, социально-идеологических трансформаций и изменений эстетических парадигм, скульптура утрачивает статус вторичной по отношению к архитектуре формы и приобретает автономное значение, становясь полноценным участником художественного диалога с окружающей действительностью.

В этом контексте скульптурный ансамбль «Врата ада» О. Родена выступает не только как художественное произведение исключительной выразительности, но и как репрезентативный феномен, демонстрирующий новое качество взаимодействия архитектуры и скульптуры. Произведение отражает не только общественные и философские идеи своего времени, но и задает ориентиры для формирования новой парадигмы декоративного искусства в городской среде. «Врата ада» представляют собой важный рубеж в развитии пластического языка, наглядно демонстрируя, как скульптура может быть интегрирована в архитектурное пространство, обогащая его визуально, семантически и культурно.

Появление «скульптурной архитектуры» и «архитектурной скульптуры» свидетельствует о переходе к синтетическому художественному мышлению, ориентированному на формирование целостной предметно-пространственной среды. Анализ ключевых художественных и социально-исторических факторов, повлиявших на появление этого произведения, позволяет более глубоко осмыслить взаимосвязь искусства, общества и технологий в условиях модернизации. Подобный подход открывает перспективы не только для историко-искусствоведческого осмысления культурных процессов конца XIX века, но и для практического применения в современных моделях формирования городской среды, где синтез архитектуры и пластических искусств остается актуальным направлением художественного поиска.

Список литературы:

1. *Агеева Е.Ю., Акилова Е.В., Костина Е.А.* Архитектурные стили конца XIX — нач. XX вв.: учебное пособие. — Нижний Новгород: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2011. — 70 с.

2. *Кошаев В.Б.* Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство». — Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 272 с.

3. *Козлова С.И.* Врата Ада: Роден, Данте, Гиберти и литературность замысла // Искусство Евразии. — 2018. — № 3 (10). — С. 104–115.

4. *Чэнь Жэньчжэн, Сянь Нин.* Скульптура и архитектура. — Пекин: Книжный магазин «Саньлянь», 2015. — 501 с. 陈绳正，冼宁. 雕塑与建筑. 北京：三联书店出版社，2015, 501页.

5. Чжэн Тао. Объект — телесный поворот в творчестве Родена и современной скульптуре // Исследования по эстетике. — 2023. — № 3. — С. 131–148. 郑涛，罗丹与现代雕塑的物 — 身体转向，美学研究，2023 (3). С. 131–148.

6. *Arbuz-Spatari O.* the moderns as a synthesis of arts // Artă şi Educaţie Artistică. — 2012. — № 1 (19). — P. 42–49.

7. *Ruiz-Gómez N.* a hysterical reading of Rodin's Gates of Hell // Art History. — 2013. — Vol. 36. — № 5. — P. 994–1017.

8. *Vujanovic B.* Rethinking Rodin's Thinker // the Journal of the Decorative Arts Society: 1850 to the Present. — 2019. — Vol. 43. — P. 60–77.

ЧЖАН БУ

Основатель и директор Школы дополнительного художественного образования, Цинму, Пекин
e-mail: bu.chzhan@mail.ru

ZHANG BU

Founder and Director of the Qingmu School of Additional Art Education, Beijing (北京)
e-mail: bu.chzhan@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_482_490

ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ ГИПЕРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ И АБСТРАКТНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КИТАЙСКОЙ ДАОССКОЙ ФИЛОСОФИИ

THE DIALECTICAL RELATIONSHIP BETWEEN HYPERREALISTIC PAINTING AND ABSTRACT EXPRESSIONISM: AN INTERPRETATION OF CHINESE DAOIST PHILOSOPHY

В западной истории искусства гиперреализм и абстрактный экспрессионизм традиционно воспринимаются как противоположные художественные полюса — объективное воспроизведение реальности и предельно субъективная экспрессия. Обращение к китайской философии даосизма позволяет выявить их внутреннюю философскую общность. В статье анализируются данные направления через ключевые категории даосской мысли — Дао, инь и ян, бытие и небытие, а также принцип постижения Дао через мастерство. Исследование направлено на построение философского моста между восточной и западной культурными традициями и переосмысление эволюции сущности искусства.

In the history of Western art, hyperrealism and abstract expressionism are traditionally regarded as opposing artistic poles, representing objective reproduction of reality and radically subjective expression. An examination of these movements through the lens of Chinese Daoist philosophy reveals their underlying philosophical affinity. This article analyzes hyperrealism and abstract expressionism through key Daoist concepts such as Dao, yin and yang, being and non-being, as well as the principle of attaining Dao through mastery. The study aims to construct a philosophical bridge between Eastern and Western cultural traditions and to reconsider the evolution of the essence of art.

Ключевые слова: гиперреализм, абстрактный экспрессионизм, даосская философия, Дао, бытие и небытие, диалектика искусства, формальный язык живописи.
Keywords: hyperrealism, abstract expressionism, Daoist philosophy, Dao, being and non-being, dialectics of art, formal language of painting.

В истоках художественного творчества фигуративный реализм и абстрактный экспрессионизм были осмыслены как две стилевые системы, теоретически обобщённые в рамках формально-языковой концепции живописи. С точки зрения внешней художественной формы, они кажутся почти полностью противоположными и представляют две крайности, однако по своей сущности они вовсе не представляют собой разрозненные или полностью разделенные явления. Оба направления берут свои истоки в восприятии мира художником и его внутреннем опыте. Фигуративный реализм посредством подражания видимому миру с акцентом на объективность стремится к стабильности, порядку, ясности. Абстракционизм, напротив, напрямую обращается к внутренним эмоциям и жизненному ритму через избавление от внешних форм и акцент на субъективности. По сути, живопись представляет собой движение зрительного восприятия: фигуративный реализм в большей степени служит визуальному восприятию, тогда как абстрактный экспрессионизм сосредоточен на восприятии человека как субъекта. И фигуративный реализм, и абстрактный экспрессионизм исходят из «реальности» на различных уровнях. Эта «реальность» концептуально перекликается с понятием «Дао» китайской даосской философии.

Философия даосизма берет свои истоки в период Чжаньго (Воюющих царств). Основоположник философского течения — Лао-цзы, предложил идею о фундаментальной космологической основу для понимания реального мира и природы, обобщенную в одном понятии — «Дао».

Трактат «Дао дэ цзин» начинается со слов: «Дао, которое можно выразить словами, не есть вечное Дао; имя, которое можно назвать, не есть вечное имя» [1, с. 1]. Настоящее «Дао» выходит за пределы языка и конкретных образов, оно одновременно источником всех вещей во Вселенной и законом их движения, поэтому любая художественная форма, будь то фигуративная или абстрактная, представляет собой лишь попытку приблизиться к «Дао» или является его внешним проявлением. Фигуративный реализм сосредоточен на «бытии» — видимом, осязаемом мире. Абстрактный экспрессионизм искусство делает акцент на «небытии» — невидимой сфере, связанной с настроением и духом: «Бытие и небытие порождают друг друга, трудное и лёгкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно соотносятся, высокое и низкое взаимно определяются» [1, с. 1].

Оба направления взаимозависимы и создают условия для существования друг друга. Без твердой основы «бытия» невозможно было бы подчеркнуть предельность «небытия», без жизненной энергии «небытия» «бытие» превращалось бы в пустую оболочку. Под покровительством «Дао» «предельное бытие» гиперреализма и «предельное небытие» абстрактного экспрессионизма, по сути, представляют собой исследование разных аспектов одной и той же сущности. Вместе они образуют две стороны единого целого художественного выражения.

XX век в истории модернистского искусства характеризуется наибольшим многообразием и сложностью. Как «древнее» традиционное реалистическое, так и «относительно древнее» экспрессионистское искусство подверглись воздействию модернистских тенденций. Это связано с жизненной энергией живописи, суть которой заключается в форме. Французский мастер Жан Огюст Доминик Энгр подчеркивал: «Форма, форма — всё определяется формой» [2].

В целях своего развития форма языка живописи во многом опирается на новаторство, ввиду чего в определенной степени она сталкивается с пресыщением, творческим кризисом и даже потенциальным пределом. Причины сложного и многообразного формирования модернистского искусства XX века также связаны с пресыщением и кризисом языка живописи. Если исключить такие направления, как поп-арт, дадаизм, футуризм и прочие, можно проследить две четкие линии развития изобразительного искусства — гиперреализм и абстрактный экспрессионизм.

Благодаря гиперреализму, западная реалистическая живопись дошла до предела технического совершенства. Посредством предельно

точного воспроизведения фотографий создаются элементы, превосходящие способности человеческого зрения, тем самым достигается вершина ручного воссоздания объективного мира. С поверхностной точки зрения, это лучшее воплощение гармонии человеческого труда и мастерства. Согласно даосской концепции «постижения Дао через мастерство, стремления к единству сердца и вещи», когда техника достигает вершины, она вступает в гармонию с объектом [1]. Согласно стандартам фигуративной реалистической живописи, гиперреализм стремится воссоздать реальность, хотя эта реальность может иметь дополнительные философские смыслы. К примеру, в интерпретации Жана Бодрийяра, с точки зрения формы реалистического живописного языка, гиперреализм уже достиг своего предела. [3]

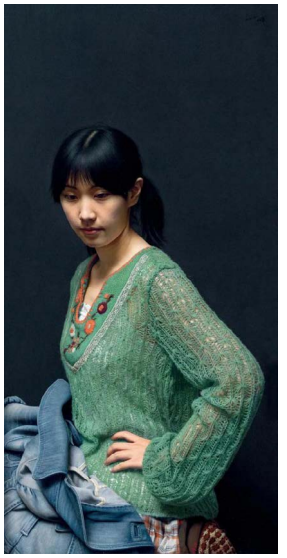


Рис.1. Лэн Цзюнь. «Портрет — Сяо Цзян», 120 см x 60 см, масло на холсте, 2011 год. Центр искусств China Guardian, Пекин

Абстрактный экспрессионизм, напротив, устремился в противоположном направлении. Он полностью отказался от узнаваемых образов и высвободил выразительный потенциал самих базовых элементов живописи — цвета, линии и фактуры.

Живописные формы Джексона Поллока, с его техникой разбрызгивания краски, и Марка Ротко, с его цветовыми полями, представляют прямую проекцию внутреннего эмоционального состояния художника, его подсознания и даже космической энергии. Это является предельной формой субъективного самовыражения. Кроме того, можно проследить еще одно проявление того, как язык живописной формы достигает своего предела. Примером служит решение Марселя Дюшана отказаться от станковой живописи и положить начало дадаистскому искусству. Сомневаясь в границах и сущности искусства, он превратил индустриальные объекты массового производства в концептуальные арт-объекты, тем самым осуществив радикальное переосмысление существующих ценностей и расширив границы художественного языка. Импульс, лежащий в основе этого сомнения, также отражает состояние предельного насыщения изобразительного языка, а именно — переход от внутреннего завершения к

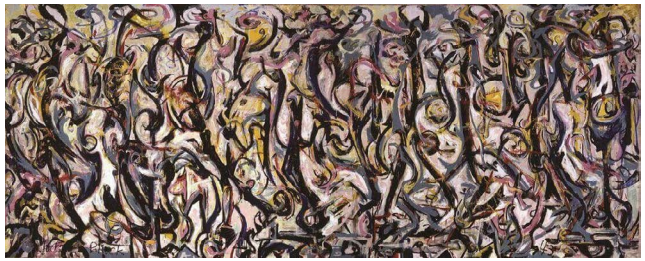


Рис. 2. Джексон Поллок. «Мурал», 247,3 х 603,9 см, настенная живопись: масло на холсте, 1943. Музей Университета Айовы, Айова, США

внешнему расширению. Это, в свою очередь, побудило искусство развить собственное концептуальное измерение.

После волны модернистского искусства разнообразные формы живописи продолжают появляться и развиваться, однако как бы глубоко ни исследовались пределы выразительных возможностей формы, они все же остаются в пределах, созданных гиперреалистической и абстрактной живописью (рис. 1, 2).

Согласно даосской философии, высший предел искусства заключается в постижении и выражении «Дао»: «Дао неуловимо. Бесформенное, туманное! Но в нем содержатся образы» [1]. Иными словами, искусство должно представлять собой единство «бытия» и «небытия», «пустоты» и «реальности», «образа» и «смысла». Следовательно, подлинный шедевр должен в фигуративном содержать бесконечную пустоту (жизненность замысла и манеры исполнения) и в абстрактном таить в себе жизненный ритм и духовную выразительность. Искусство должно вести зрителя к «смыслам» и заставлять забыть о «формах», позволяя через ограниченные материальные проявления ощутить живую энергию бесконечного «Дао», скрывающуюся за ними.

Рассматривая диалектические отношения между гиперреализмом и абстрактным экспрессионизмом с точки зрения даосской философии, можно увидеть, что их суть заключается в принципе: «существующее приносит благо, несуществующее делает возможным применение» [1, с. 34].

Гиперреализм представляет собой крайний полюс поисков в современной живописи, выстраивает, казалось бы, доведённый до оптической крайности взгляд на обыденный материальный мир. Однако художественная сила этого направления проистекает как раз из того «небытия», порождаемого в рамках этого предельного «бытия».

В первую очередь, несмотря на то что гиперреалистическая живопись воспроизводит реальность с исключительной точностью, ее

сущностное содержание заключается в сомнении в подлинности самого «реального», в размышлении о механическом копировании, а также в осознании того, что в произведении не хватает человеческих чувств. Эта нехватка создает огромную пустоту, которая побуждает зрителя задуматься о соотношении между видимостью и сущностью, реальностью и иллюзией. Ее художественная ценность заключается именно в том философском пространстве «небытия», которое рождается из предельного «бытия».

Абстрактный экспрессионизм, в свою очередь, представляет «предельное небытие»: посредством предельно опустошенных абстрактных образов он создает пространство чистого духа и энергии. Однако жизненная сила этого искусства проистекает именно из того «бытия», которое рождается в рамках этого предельного «небытия»: зритель ощущает грандиозный размах, внутренний ритм и эмоциональный резонанс. Эта хаотичная игра цвета и линий предоставляет бесконечные возможности для наполнения пространства воображением и личным переживанием. Его художественная ценность (материальная форма) является проявлением того бесконечного «бытия» (духовного содержания), которое пробуждается из «небытия».

Оба направления в совокупности воплощают даосский принцип «превращение в противоположное есть действие дао» [1, с. 79]. Исходя из противоположных направлений, гиперреализм, который «вмещает небытие в бытии», и абстрактный экспрессионизм, который «вмещает бытие в небытии», в конечном итоге выходят за пределы формальных ограничений искусства и приближаются к границе постижения Дао. Гиперреализм, достигая предельной точности в изображении материального, раскрывает отчужденность и иллюзорность самого «вещного», указывая на то, что Дао не может быть сведено к конкретной цели или форме. Абстрактный экспрессионизм, напротив, через предельную свободу «сердца» проявляет живую энергию первородного хаоса, тем самым выражая бесконечное воспроизведение Дао.

Гиперреализм достигает предельной искусности в техническом воспроизведении реальных объектов. Однако с точки зрения даосской философии, именно это совершенство ведет к простоте. Когда техника доведена до абсолютной тонкости, с холодной точностью воспроизводится каждая пора, каждый отблеск, то индивидуальный почерк художника, его чувства и субъективные решения становятся незаметны. Так, в фотореалистическом портрете Чака Клоуза «Кент» (2014) заметно, что, не-

смотря на стремление к объективности изображения, процесс создания наполнен использованием абстрактных элементов: например, метод сетки, когда картина выстраивается из множества мелких квадратов, каждый из которых — абстрактный модуль, в совокупности формирующий целостный образ.

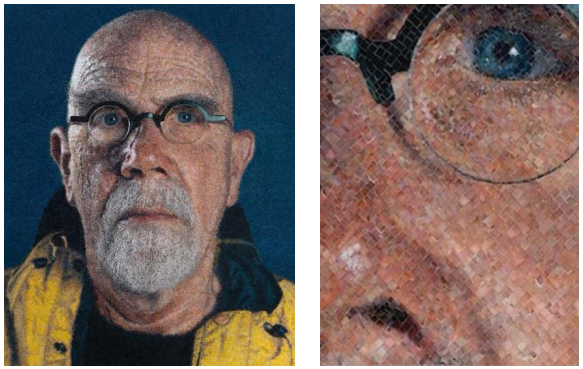


Рис. 3. Чак Клоуз. Автопортрет (Желтый плащ). Микромозаика, 2019. Музей современного искусства Сан-Франциско

С этой точки зрения, фотореалистический эффект их произведений противоречит их «абстрактному» способу создания, что выражает диалектическое единство и взаимопроникновение фигуративного и абстрактного (рис. 3).

Объективность изображения, присущая гиперреалистической живописи, нередко производит впечатление «обезличенности», будто бы картина создана не человеком, а самой природой (или камерой), выступающей в роли транслятора реальности. Это в полной мере соответствует даосским идеям «следуя пути, ежедневно отказываются от лишнего» и «истинный ум, отличающийся скромностью» [1, с. 95]. Здесь проявляется принцип сознательного уменьшения субъективного вмешательства художника. В контексте гиперреализма это уменьшение выражается в отказе от личных интерпретаций и эмоциональных оценок. Посредством предельного технического совершенства художник будто бы устраняет самого себя, позволяя изображаемому предмету существовать в состоянии «действия через недеяние». Таким образом, гиперреализм достигает предела реалистического искусства — он перестает стремиться «толковать» или «приукрашивать» реальность, а позволяет объекту быть таким, каков он есть, приближаясь тем самым к даосскому учению о природе.

Несмотря на то, что абстрактный экспрессионизм полностью отказался от изображения объективных объектов и стремится к чистому выражению, достигнув предельной абстракции, эта предельная «выразительность», с точки зрения даосской философии, представляет собой



Рис. 4. Джексон Поллок. Синие столбы; номер 11, масло и промышленная краска, 212,1 x 488,9 см, 1952. Национальная галерея Австралии, Канберра

моделирование и визуальное воплощение первородного хаоса Дао. Поскольку художник не изображает конкретные предметы, он демонстрирует «ци» и «энергию», которые были до сотворения всего сущего. Это соответствует даосскому представлению о первооснове мира и отражает более глубокую реальность, превосходящую объективные формы. Художник в этом процессе стремится к состоянию, в котором разум отступает, а тело вступает в прямой диалог с материалом, как это выразил Джексон Поллок: «я и есть природа» [3, с. 14] (рис. 4).

В абстрактном экспрессионизме, особенно в живописи действия, сам процесс творческой деятельности превращается в проявление потока Дао. Таким образом, абстрактный экспрессионизм достигает предела экспрессионизма: он выходит за рамки узкого выражения личных эмоций и становится непосредственным отображением силы космоса, устанавливая прямую связь с природой и вступая в созвучие с самим Дао.

Таким образом, с точки зрения даосизма, гиперреализм и абстрактный экспрессионизм перестают быть просто противоположными направлениями. Они представляют собой две стороны одной медали, два полюса единого диалектического целого. Оба направления достигают предела своих формальных исследований и в своей гармонии раскрывают глубинный смысл Дао. Гиперреализм обнаруживает «бесконечное небытие» в рамках «предельного бытия», а абстрактный экспрессионизм порождает «множество сущего» из предельного «небытия». [6] Этот диалог Востока и Запада, философии и искусства демонстрирует, что в самых крайних противоположностях зачастую скрывается фундаментальное единство. Вопрос о сущности искусства в конечном итоге приводит к тому самому «Дао», открывающему дверь ко всем тайнам.

Список литературы:

1. Лао-цзы. Дао дэ цзин / пер. и коммент. Ян Хин-шун. — М. : Восточная литература, 2001.

2. Жан Огюст Доминик Энгр. 安格尔论艺术 (О искусстве Энгра) / пер. Чжу Босюн. — Шэньян : Liaoning Fine Arts Publishing House, 2010.

3. *Е Лан*. Очерк истории китайской эстетики (中国美学史大纲). — Шанхай: Shanghai People's Publishing House, 2005.

3. *Стивен Нафи, Грегори Уайт Смит*. 杰克逊•波洛克传 (Джексон Поллок: биография). — Ханчжоу : Zhejiang University Press, 2018.

4. *Тан Ю*. Куда идёт реалистическая живопись маслом? (写实油画的出路在哪里) // Xinmin Weekly — 2013.

5. *Чжан Бу*. 浅析波洛克绘画中的禅意观念 (Краткий анализ концепции дзен в живописи Поллока) // 《明日风尚》. — 2018. — № 22.

6. *Фэн Ихань*. Суперреализм (超级写实主义). — Пекин : People's Fine Arts Publishing House, 2003.

ЦЗЯ ЛАНЬЦЗЮНЬ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 736448964@qq.com

JIA LANJUN

Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 736448964@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_491_500

РОСКОШЬ И ПОРЯДОК: МАТЕРИАЛЬНОСТЬ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКИХ ШИРМ БАЙБАО ЦЯНЬ ЭПОХИ ДИНАСТИИ ЦИН

LUXURY AND ORDER: MATERIALITY AND SYMBOLIC EXPRESSION OF THE IMPERIAL SCREENS "BAIBAO QIAN" OF THE QING DYNASTY

В данной статье в качестве объекта исследования выступает ширма, в технике Байбао цянь (1) (百宝嵌), эпохи династии Цин. Цель работы — выйти за рамки традиционного эстетического анализа декоративно-прикладного искусства и интерпретировать предмет с двойной точки зрения: материальной культуры и политической семиотики. В статье утверждается, что ширма Байбао цянь является не только воплощением вершины ремесленного мастерства эпохи Цин, но и своеобразным текстом, передающим смыслы и символику образов искусства, торговые связи, имперскую иерархию власти и дворцовую идеологию. В статье последовательно исследуются истоки и развитие техники Байбао цянь, механизмы ее производства, спектр материалов и их культурные коннотации, а также на основе анализа предметов и документов обосновывается специфическая политическая и культурно-репрезентативная функция, которую ширмы выполняли в социальном пространстве эпохи Цин.

In this article, the object of research is a screen, in the technique of “Baibao Qian” (inlaid with various precious accessories), from the era of the Qing Dynasty. The aim of the work is to go beyond the traditional aesthetic analysis of decorative and applied art and interpret the subject from a dual point of view: material culture and political semiotics. The article argues that the Bai Bao Qian screen is not only an embodiment of the pinnacle of Qing-era craftsmanship, but also a unique text that conveys the meanings and symbolism of art images, trade relations, imperial power hierarchy, and palace ideology. The article consistently explores the origins and development of the Bai Bao Qian technique, the mechanisms of its production, the range of materials and their cultural connotations, and, based on the analysis of objects and documents, substantiates the specific political and cultural-representative function that the screens performed in the social space of the Qing era.

Ключевые слова: ширма, Байбао цянь, династия Цин, материальная культура, символ власти.

Keywords: screen, Bai Bao Qian, Qing dynasty, material culture, symbol of power.

1. Ширма и техника Байбао цянь: путь от интерьерного элемента к медиуму власти

В Древнем Китае ширма как элемент интерьера с многовековой историей выполняла функции, далеко выходящие за рамки защиты от ветра, создания уединения или зонирования пространства. Еще во времена династии Чжоу за троном правителя Поднебесной помещалась фуи — ширма с изображением топора, что закрепляло за этим предметом ритуальную связь с центром власти.

Пройдя эволюцию со времен династий Хан и Тан ко временам Мин и Цин, ширма еще глубже вошла в повседневную жизнь и эстетическую сферу. Она стала важным элементом, указывающим статус, и создала атмосферу, регламентирующую этикет. Среди многочисленных типов ширм особое место занимали такие ширмы, как напольные (цзопин), складные (вэйпин) или лежаночные (чуанпин) с основой из твердой древесины. Такие ширмы были украшены в технике Байбао цянь. Они достигли своего расцвета в эпоху Цин, особенно в период правления императора Цяньлуна (1736–1796 гг.), представляя собой апофеоз материального потребления и представляя собой апофеоз материального потребления и ремесленного мастерства императорского двора и высшей аристократии.

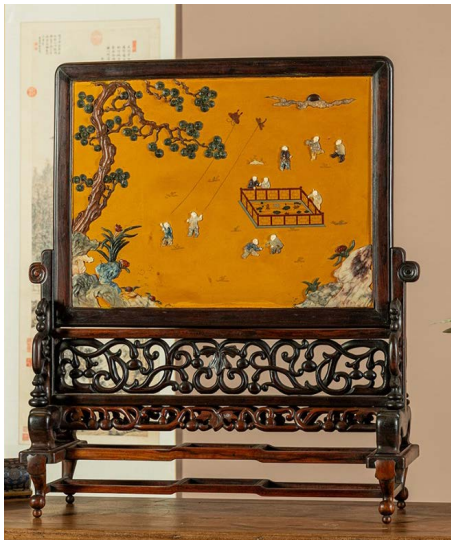


Рис. 1. Эпоха Цин. Большая напольная ширма из красного дерева, инкрустированная по лаковому фону в технике Байбао цянь с изображением играющих детей. 76,8 ×87,6×26,5 см (высота × ширина × глубина). Частная коллекция

Техника Байбао цянь, также известная как чжоу чжи или чжоу цянь, получила свое название от мастера Чжоу Чжу (周筑) из города Янчжоу, жившего при Цзяцзине (1522–1566 гг.) из династии Мин. Суть техники заключается в создании различных рельефных или плоских декоративных элементов из золота, серебра, драгоценных камней, жемчуга, кораллов, нефрита (玉石 юй), жадеита (翡翠 фэйцуй), а также горного хрусталя, агата, черепахового панциря (玳瑁 даймао), раковины тридакны (砗磲 чэцюй), лазурита (青金 цинцзинь), бирюзы, слоновой кости, янтаря, сандалового дерева (沉香 чэньсян) и других редких материалов, которые затем тщательно инкрустируются на основу из лака или дерева и других редчайших материалов, формируя при этом красочную и сверкающую картину.Эта техника в традиционном Китае довела искусство инкрустации до вершины его развития. Ценность подобной техники определялась не только стоимостью материалов, но и мастерским умением — способностью «наделять предметы тщательно подобранными цветами, согласно их природе» и «применять мастерство в соответствии со свойствами материала» (2), преодолевая различия в плотности, блеске и текстуре для достижения гармоничного единства.

Настоящее исследование рассматривает ширмы Байбао цянь как ключевой объект для понимания взаимодействия материальной культуры, политической идеологии и глобальных обменов эпохи Цин. Это не просто предмет роскоши, а социально-политическая функция целой системы действий: от добычи сырья, имперской логистики из разных стран, адми-

нистративно-торговых, дипломатических усилий до ритуального использования в дворцовом пространстве и за пределами страны. Под покровом «роскоши» такая ширма своей материальностью конструирует и демонстрирует эстетические нормы высшего общества и императорское видение мирового порядка. Ширма — это не «вещь», а процесс, застывший в форме.

2. Создание ширмы и ее истоки. Изысканные творения по воле двора

Хотя расцвет техники Байбао цянь пришелся на эпоху династии Цин, однако его корни уходят гораздо глубже. Уже в эпоху Тан существовала техника Бао диань — украшение предметов драгоценными инкрустациями. В позднем периоде Мин, на фоне развития товарной экономики и морской торговли, мебель из твердых пород дерева все чаще сочеталась с изысканными декоративными приёмами. После систематизации, предпринятой Чжоу Чжу, эта техника оформилась в самостоятельную ремесленную традицию. Цинская эпоха унаследовала минские традиции, но под мощным импульсом императорской воли довела Байбао цянь до апогея и технического совершенства, использовав при этом разнообразные материалы.

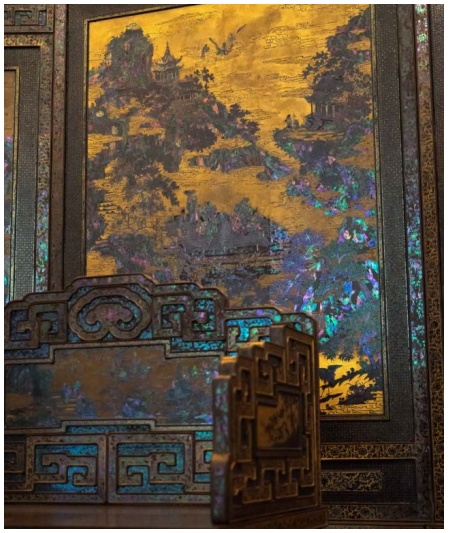


Рис. 2. Эпоха Цин, период Канси. Ширма у императорского трона с инкрустацией перламутром на золотом фоне. Ныне хранится в Музее азиатского искусства. Берлин

Главным центром производства ширм был Цзаобаньчу — Управление императорских мастерских при Внутреннем дворе. В его составе действовали многочисленные и разнонаправленные мастерские, такие как золотая и нефритовая, слоновой кости и рога, инкрустационная и лаковая, поскольку изготовление ширм Байбао цянь часто требовало сотрудничества между ними. Весь процесс находился под тщательным надзором двора: сначала придворные художники, следуя указу императора, создавали эскиз на бумаге или восковую модель, после одобрения императором задание передавалось в соответствующие подразделения мастерских.

Мастера отбирали материалы с исключительной тщательностью — в архивах часто встречаются пометки: «отобрать пригодные материалы», «выбрать наилучшие образцы» [1]. Готовые детали — из нефрита, слоновой кости, эмали — доставлялись в инкрустационные мастерские, где осуществлялась окончательная сборка, вставка и полировка. Сам император, особенно Цяньлун, нередко лично включался в процесс: корректировал рисунок, ускорял сроки, требовал повторных проб. Так обеспечивалось полное соответствие изделия его эстетическим вкусам и политическим замыслам. Эта высокоорганизованная, иерархическая система производства гарантировала, что каждое изделие будет служить безоговорочному утверждению авторитета императорского двора.



Рис. 3. Эпоха Цин, период Цяньлун. Большая напольная ширма из сандалового дерева с резной рамой в виде драконов, инкрустированная по лаковому фону в технике Байбао цянь с изображением антикварных предметов. 106.5 ×138×41см(высота × ширина × глубина). Осенний аукцион компании Нанкин Чжэнда, 2022 г.

3. Ширма как метафора власти: глобальные ресурсы и имперский порядок в миниатюрном отражении

Наиболее поразительное впечатление от ширмы Байбао цянь производит именно подбор материалов — их разнообразие, редкость и блеск. Каждый выбранный элемент был вплетен в сложную сеть политических и экономических связей, а также в систему культурной символики эпохи Цин.

Нефрит и камни: основа власти и добродетели

Хотанский нефрит — безусловный центр композиции. Его мягкость и прочность с древних времен ассоциировались с «добродетелью благородного мужа». Завоевание Джунгарии и учреждение военного управления в Синьцзяне позволили Цинской империи установить кон-

троль над источниками нефрита, превратив его в материальный символ легитимности и территориального единства. Жадеит, набиравший популярность в поздний период правления Цяньлуна, своим ярко-зеленым оттенком отвечал новым эстетическим запросам; поступал он преимущественно через юньнаньско-бирманский торговый путь, что связывало его с управлением юго-западных границ. Лазурит и бирюза, завозимые из Средней Азии и Западного края, свидетельствовали о бесперебойности даннических и торговых маршрутов.

Редкие материалы: символы благополучия, экзотика и образы долголетия

Слоновая кость, носорожий рог и коралл считались «тремя сокровищами двора». Белоснежная слоновая кость, идеальная для тонкой резьбы, поступала из Юго-Восточной и Южной Азии, а иногда даже из Африки, подчеркивая участие империи в азиатской торговой сети. Красный коралл, воспринимавшийся как «дар Неба» и обязательный элемент дани, поставлялся главным образом из тайваньских вод и через японскую торговлю. Черепаховый панцирь и тридакна, морского происхождения, несли в себе отблеск даосской и буддийской эсхатологии — символы бессмертия и чистоты. В совокупности эти материалы создавали образ «имперской сокровищницы», куда стекались чудеса всех морей и земель.

Перламутр, эмаль и драгоценные металлы: слияние мастерства и богатства

Перламутр (ло дянь), хотя и был относительно доступен, но оставался незаменим благодаря своему мерцающему радужному сиянию — классическому признаку роскоши. Техника эмали, особенно живописной (хуафанлан), пришедшая из Европы в ранний Цин, быстро развилась в Цзаобаньчу, добавив композициям яркость и гладкость, характерные для синтеза восточного и западного. Золото и серебро использовались для контуров и акцентов — как прямое воплощение материального могущества.

Когда все эти разнородные и символические материалы, каждый со своей историей и



Рис. 4. Эпоха Цин. Настенная ширма из сандалового дерева, инкрустированная в технике Байбао цянь, с изображением цветущей сливы мэйхуа. Размеры: 125.5× 84 см (высота × ширина). Частная коллекция

значением, намеренно объединялись в рамках одной ширмы и по строгому образцу, то в этой композиции они теряли свою первоначальную автономию. Их реорганизовали в новый порядок, определенный двором. Этот порядок был одновременно визуальным и политическим: он демонстрировал способность империи собирать, контролировать и потреблять ресурсы со всего мира. Многообразие материалов, «укрощенное» единым композиционным замыслом, становилось метафорой имперской системы управления, где разнородные народы и культуры включались в единое административное тело. Каждая инкрустация — координата в глобальной сети имперских ресурсов; вся ширма — трехмерная карта мира, где Цинский двор — центр, а все остальные — дарители и подданные.

4. Декор и функция: идеологическая репрезентация в пространстве

Орнаментальные сюжеты на ширмах Байбао цянь были строго канонизированы и группировались в несколько ключевых типов.

Символы благополучия и торжества: «Хайу Тяньчоу» (пожелание долголетия), «Тайпин Юй Сян» («Слон мира» — символ процветания), «Цзицин Юй Юй» («Радость и изобилие»), «Чжи Сянь Чжу Шоу» (поздравление от небожителей). Эти мотивы, построенные на омофонии и аллегории, прямо выражали пожелания вечной стабильности трона, мира в Поднебесной и долголетия императора;

Антикварные композиции: изображения древних сосудов, драгоценных диковин, изящных предметов для кабинета ученого, цветов четырех времен года и пр. Они не только демонстрировали коллекционерский вкус, но и через «благородную древность» утверждали культурную легитимность правителя как наследника конфуцианской традиции.

Пейзажи с башнями и павильонами: идеализированные виды бессмертных гор и садов, создающие образ упорядоченного, гармоничного мира.

Текстовые символы: цитаты из императорских поэм, фраз или иероглифов с благими пожеланиями «Шоу» (долголетие), «Фу» (благодать), материализующие литературный авторитет и космическую гармонию.

Эти образы не были случайным украшением. Их композиция подчинялась строгой иерархии: центр занимали драконы, фениксы или иероглиф «Шоу», остальные мотивы располагались симметрично, по ярусам. Такая структура была зеркалом социального порядка. Ширма разме-

щалась в ключевых точках пространства — за троном, в центре зала, не просто разделяя, но определяя иерархию присутствующих. В церемониях она служила фоном величия, а в повседневности — постоянным напоминанием о статусе. Когда император даровал такую ширму вельможе или заслуженному сановнику, это был акт материализации милости и политического союза. Ширма становилась перемещающимся знаком власти.

5. Эволюция и наследие: от императорского пика к светскому отголоску

Золотой век Байбао цянь совпал с расцветом Цинской империи, особенно с эпохой Цяньлуна, когда господствовала эстетика фэн хэн юй да — великолепия, изобилия, покоя и парадности. Роскошная, насыщенная композиция Байбао цянь идеально соответствовала этому духу. После Цяньлуна, по мере ослабления государства и смены вкусов (в сторону упрощения или мелочной декоративности), придворное производство Байбао цянь хотя и не прекратилось, но утратило прежнюю мощь и масштаб.

Тем не менее, оно распространилось в других слоях общества. В средний и поздний периоды эпохи Цин в процветающих торговых центрах, таких как Янчжоу и Гуанчжоу, появилась мебель в стиле Байбао цянь, изготовлявшаяся для богатых купцов. Материалы могли быть несколько худшего качества, а техническое исполнение — более коммерческим, но в основном следовали дворцовым образцам, что стало способом для новой элиты подражать дворцовым вкусам и демонстрировать свое богатство. Это, с другой стороны, доказывает широкое влияние в обществе концепции пышного порядка, представленной Байбао цянь.

В современном контексте ширмы Байбао цянь рассматриваются как артефакты двойной природы: с одной стороны — как вершины ремесленного мастерства, с другой — как сложные носители исторических, политических и культурных смыслов. Их изучение требует одновременного внимания к материальной ценности и исторической обусловленности. В рамках одной ширмы оказались связаны глобальные товарные потоки, труд тысяч ремесленников, императорские амбиции и нормы репрезентации власти, характерные для эпохи.

Заключение

Ширма Байбао цянь эпохи Цин — это не просто предмет роскоши, а высокоинтегрированная система материальной культуры. Она

сложилась на пересечении глобальных товарных потоков, имперской ресурсной политики, бюрократической организации труда и ремесленной виртуозности.

Ее функционирование представляло собой многоуровневый процесс: отбор и сочетание материалов политизировали географическое пространство, композиция образов визуализировала идеологию, а бытование в интерьере и практика дарения ритуализировали социальные отношения.

Проведенный анализ показывает, что «роскошь» здесь — не цель, а риторический прием власти; «сотни сокровищ» — не демонстрация богатства, а материальное утверждение порядка. Ширма служила инструментом политической репрезентации: способность собрать и упорядочить редкости со всего света утверждала право императорской власти управлять великим и многообразным государством, даруя ему мир, процветание и вечность — идеалы, воплощенные в ее декоре.



Рис. 5. Эпоха Цин. Столовая ширма с инкрустацией из лазурита и других материалов, изображающая сбор целебных грибов в горах. 31,75 × 23,5 × 14,2 см(высота × ширина × глубина). Частная коллекция

Таким образом, интерпретация ширмы Байбао цянь позволяет увидеть, как власть в эпоху расцвета Цин стремилась увековечить себя через самые изысканные и дорогие формы материи.

Примечания:

1. Байбао цянь (百宝嵌, букв. «сто драгоценных вставок») — традиционная китайская техника инкрустации, заключающаяся в избирательном декорировании поверхности предмета разнообразными обработанными драгоценными материалами с целью усиления художественной выразительности.В качестве материалов чаще всего использовались драгоценные камни, слоновая кость, коралл и нефрит. Техника преимущественно применялась в лаковых изделиях и мебели из твердых пород дерева.

2. Данное выражение происходит из трактата о живописи «Гухуа пиньлу» («Записки о категориях древней живописи»), автором которого является Се Хэ, живший в эпоху Южной Ци (479–502 гг.). В этом труде сформулированы шесть критериев оценки живописных произведений, один из которых — «суй лэй фу цай (随类赋彩)».

Список литературы:

1. Полное собрание архивов Управления дворцовых мастерских Ведомства императорского двора династии Цин / Первый исторический архив Китая, Китайский университет Гонконга. — Пекин: Издательство «Жэньминь», 2007. (清官内务府造办处档案总汇 / 中国第一历史档案馆，香港中文大学编. 北京：人民出版社, 2007).

2. *Юй Хайцзян*. Шедевры лаковых ширм эпох Мин и Цин. — Фучжоу: Издательство «Фуцзянь мэйшу», 1970. (于海疆. 明清漆屏风精品集. 福州：福建美术出版社, 1970).

3. *Appadurai, Arjun*. The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. (Аппадураи, Арджун. Социальная жизнь вещей: товары в культурной перспективе. Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 1988).

4. *Хэй, Джонатан*. Чувственные поверхности: декоративный объект в раннем современном Китае = Hay, Jonathan. Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China / пер. с англ. Лю Чжихуа, Фан Хуэй. — Пекин: Издательство «Чжунъян бяньи», 2017. (乔迅. 感性的表面：早期现代中国的装饰性物件 / 刘芝华，方慧译. 北京：中央编译出版社, 2017).

5. *Ван Шисян*. Объяснение «Записок о лаковых украшениях»: исследование традиционной китайской лаковой техники. — Пекин: Издательство «Вэньу», 1998. (王世襄. 髹饰录解说：中国传统漆工艺研究. 北京：文物出版社, 1998).

6. *Чжао Эрсюнь (сост.)*. Черновик истории Цин: Жизнеописания различных государств / пер. с кит. — Электронный ресурс. — URL: https://www.shidianguji.com/book/CADAL02078262/chapter/1lcgmqicgrx1l (дата обращения: 20.03.2026). (赵尔巽. 清史稿：诸国列传. 中国哲学书电子化项目).

7. Полное собрание шедевров культурных реликвий из коллекции Музея Гугун. Том: «Мебель периодов Мин и Цин» / редкол. Музея Гугун, гл. ред. Чжу Цзяцзинь. — Шанхай: Издательство «Шанхай кэсюэ цзишу», 2002. (故宫博物院藏文物珍品全集：明清家具 / 故宫博物院编，朱家溍主编. 上海：上海科学技术出版社, 2002).

8. *Су Янь*. Анализ благопожелательного смысла типичных декоративных узоров с благоприятной символикой на мебели эпох Мин и Цин: дис. … магистра искусствоведения: 17.00.06 / Су Янь; Сучжоуский университет науки и технологии. — Сучжоу, 2019. — 85 с. (苏燕. 明清家具典型吉祥纹样装饰寓意探析：硕士学位论文 / 苏州科技大学. 苏州, 2019).

ЧЖАН ЧЭНЬПЭЙ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 2325113599@qq.com

ZHANG CHENPEI

Postgraduate Student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 2325113599@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_501_511

ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА ПЯТИ ДИНАСТИЙ В РАЙОНЕ ЛОЯНА

RESEARCH ON THE ARTISTIC LANGUAGE OF THE FIVE DYNASTIES WALL PAINTINGS IN THE LUOYANG REGION

Конец династии Тан и период Пяти династий (907–960 гг. н. э.) — это этап китайской истории, отмеченный частой сменой власти и социальными потрясениями, но одновременно это главенствующая эпоха, связующая предшествующие и последующие культурно-художественные традиции. В эпоху Пяти династий и Десяти царств Лоян являлся столицей династий Поздняя Лян, Поздняя Тан и Поздняя Цзинь, представляя собой один из политических, экономических и культурных центров того времени. В этот период создание настенных росписей не только продолжало величественный и пышный стиль династии Тан, но и постепенно эволюционировало в сторону секуляризации и отражения повседневной жизни, которая под влиянием социальных трансформаций демонстрирует изменения в тематике, технике и эстетических концепциях. Настоящая работа посвящена погребальным росписям периода Пяти династий в районе Лояна. Она последовательно анализирует их роль в развитии искусства настенной живописи от династий Хань и Тан к династии Сун, где описываются три основные позиции: исторический контекст, художественный язык и влияние эпохи. Цель исследования —

выявить переходную и новаторскую ценность настенной живописи периода Пяти династий в истории китайской монументальной живописи.

The end of the Tang dynasty and the Five Dynasties period (907-960 AD) is a stage in Chinese history marked by frequent changes of power and social upheaval, but it is also a pivotal era that connects previous and subsequent cultural and artistic traditions. During the Five Dynasties and Ten Kingdoms era, Luoyang served as the capital of the Later Liang, Later Tang, and Later Jin dynasties, making it one of the political, economic, and cultural centers of the time. During this period, the creation of wall paintings not only continued the grand and lavish style of the Tang dynasty, but also gradually evolved towards secularization and the reflection of everyday life, which, under the influence of social transformations, demonstrates changes in theme, technique, and aesthetic concepts. This work focuses on the funerary paintings of the Five Dynasties period in the Luoyang region. The author consistently analyzes their role in the development of wall painting art from the Han and Tang dynasties to the Song dynasty, where three main positions are described: the historical context, the artistic language, and the influence of the era. The purpose of this study is to identify the transitional and innovative value of the Five Dynasties wall painting in the history of Chinese monumental painting.

Ключевые слова: Пять династий и Десять царств, погребальные росписи, иконография, художественный язык, культурная преемственность.
Keywords: Five Dynasties and Ten Kingdoms, funerary paintings, iconography, artistic language, cultural continuity.

I. Историческая обстановка конца династии Тан и периода Пяти династий. Преемственность лоянской живописи Пяти династий в контексте танской традиции

После падения династии Тан китайская история вступила в период Пяти династий (907–960 гг.), характеризующийся частой сменой власти и социальными потрясениями. По сути, этот период представлял

собой продолжение и обострение системы региональных военных наместничеств конца эпохи Тан, с полным распадом централизованной власти. Династии Поздняя Лян, Поздняя Тан, Поздняя Цзинь, Поздняя Хань и Поздняя Чжоу последовательно доминировали в Центральной равнине. Лоян, служивший столицей династий Поздняя Лян, Поздняя Тан и Поздняя Цзинь, а также оставаясь политическим и культурным центром на протяжении всего периода Пяти династий, сохранил и продолжил глубокие художественные традиции эпохи Тан. Социальный хаос и стремление к стабильной жизни глубоко повлияли на погребальные представления и художественное выражение того времени. Погребальное искусство более не акцентировало внимание на изображении грандиозных процессий и иллюзорных райских миров, а склонялось к воссозданию стремления к упорядоченному домашнему быту, изображая детали повседневной жизни. Благодаря этому подходу, настенная живопись периода Пяти династий в районе Лояна, продолжая традиции танского стиля, создала новые художественные темы и формы выражения.

Погребальные росписи периода Пяти династий в районе Лояна на уровне художественной техники явно продолжали танские образцы, но в тематике и функциональности произошли ключевые трансформации. На техническом уровне творчество этого периода по-прежнему придерживалось основных традиций династии Тан. Фигуративная живопись сохраняла базовый принцип создания формы посредством линии, классические техники линейного рисунка, такие как «железная линия» (тексянь мяо) и «лист орхидеи» (ланье мяо), оставались основными средствами для очерчивания образов, а телосложение фигур сохраняло танское наследие пышных и округлых форм. С точки зрения техники исполнения, процесс подготовки усыпальницы — нанесение белой известковой штукатурки с последующей росписью минеральными пигментами — непосредственно следовал традиции танских расписных гробниц.

Росписи династий Хань и Тан отличались грандиозными нарративами: четыре духовных животных, церемониальные процессии, небесные знамения — все это выстраивало космический порядок и подчеркивало статус владельца гробницы. Живопись периода Пяти династий пошла другим путем, обратившись к секуляризации и повседневной жизни. Тематика росписей в значительной степени переориентировалась на изображение реальных сцен: придворных дам, кухни, пиршеств, а также детальное изображение домашней обстановки — столов, стульев, веша-

лок для одежды. Особенно важно, что в некоторых погребениях района Лояна стали повсеместно применять комбинацию кирпичной резьбы и настенной живописи, непосредственно имитирующей двери, окна, мебель и другие элементы интерьера. Такой «усадебный» дизайн погребальной камеры свидетельствует о том, что основная концепция сместилась от «моделирования космоса» к «моделированию жилища». Эта трансформация не возникла на пустом месте — она непосредственно унаследовала тенденции к изображению повседневной жизни, появившиеся в середине и конце династии Тан, и развила их в условиях социальной среды периода Пяти династий, постепенно превратив их в доминирующий способ выражения в погребальном искусстве.

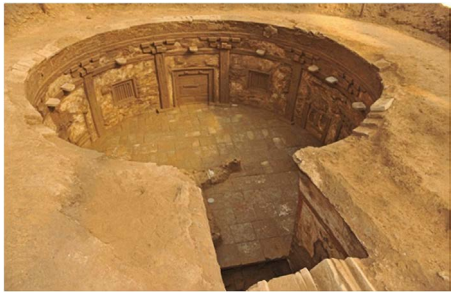


Рис. 1. Общий вид гробницы периода Пяти династий начальной школы Лушэн (вид сверху) Источник изображения: «Краткий отчет о раскопках расписной гробницы периода Пяти династий начальной школы Лушэн в Лояне»

II. Анализ художественного языка погребальных росписей на стенах периода Пяти династий в Лояне

Конструкция и основное содержание расписных гробниц периода Пяти династий в Лояне

В районе Лояна было обнаружено шесть погребений периода Пяти династий с настенными росписями: гробница Гао Цичаня династии Поздняя Лян, обнаруженная в 1986 году; гробница Сунь Фаня династии Поздняя Цзинь в уезде Ичуань, обнаруженная в 2005 году; расписная гробница периода Пяти династий в деревне Синьчжуан уезда Мэнцзинь, обнаруженная в 2011 году; расписная гробница периода Пяти династий начальной школы Лушэн в Лояне, обнаруженная в 2012 году; расписная гробница периода Пяти династий к северу от деревни Инчжуан в поселке Маншань в Лояне, обнаруженная в 2012 году; расписная гробница в деревне Мяобэй в Лояне, обнаруженная в 2012 году.

Погребальные росписи периода Пяти династий в районе Лояна демонстрируют высокую степень нормативности и региональной специфики в базовой конструкции и содержании. Конструкция погребений обладает значительной общностью: доминирующим типом является однокамерная гробница из кирпича со сводчатым потолком круглой формы и наклонным дромосом, обычно состоящая из наклонного дромоса, коридора и круглой погребальной камеры. Погребальные камеры повсеместно украшены кирпичной резьбой, имитирующей деревянные конструкции: пилястры, перемычки, консольные кронштейны и другие элементы разделяют стены камеры на несколько секций, формируя архитектурное внутреннее пространство (рис. 1). Эта конструкция отличается как от танских многоколодцевых квадратных гробниц, так и от более сложных многоугольных гробниц династии Сун с имитацией деревянной архитектуры, что отражает яркие хронологические и региональные особенности.

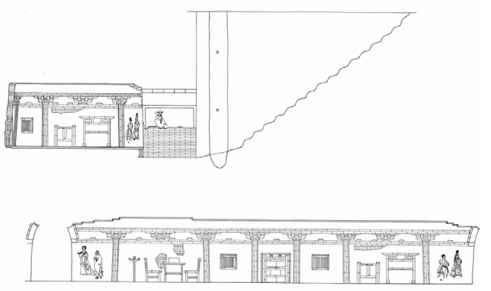


Рис. 2. Разрез восточной стены и развертка погребальной камеры расписной гробницы конца династии Тан — периода Пяти династий начальной школы Лушэн. Источник изображения: «Краткий отчет о раскопках расписной гробницы периода Пяти династий начальной школы Лушэн в Лояне»

В декоративной технике эти погребения творчески развили и довели до совершенства основной принцип сочетания цветной настенной живописи и кирпичной резьбы. Это не простое наложение двух видов искусства, а органическая стратегия пространственной организации. Кирпичная резьба в основном использовалась для изображения стационарных и структурно значимых элементов архитектуры: ложных дверей, окон с прямыми решетками, столов, стульев, светильников, шкафов, вешалок для одежды. Эти резные элементы в виде рельефа или объемной формы выступали над поверхностью стены, создавая основной архитектурный каркас и статичное убранство погребальной камеры. В то же время цветная настенная живопись заполняла и оживляла это пространство, живо изображая различные динамические человеческие действия: почтительно стоящих привратников, усердно готовящих пиршество поваров, музыкантов, играющих на инструментах. В гробнице начальной школы Лушэн (рис. 2) кирпичная резьба ложных дверей и оконных решеток размещена рядом с изображениями женщин с предметами в руках и слу-

жанок, совместно формируя целостную сцену домашней жизни. Этот способ интеграции, который образно можно определить как: «кирпичная резьба определяет каркас, живопись наделяет душой» — эффективно создает в ограниченном пространстве погребальной камеры реалистичную среду, своего рода «усадьбу загробной жизни», насыщенную бытовой атмосферой.



Рис. 3. Групповые настенные росписи погребальной камеры гробницы к северу от деревни Инчжуан. Источник изображения: Лоянский институт археологии и исследования культурного наследия. «Расписная гробница периода Пяти династий к северу от деревни Инчжуан поселка Маншань в Лояне»

С точки зрения композиционного распределения тематического содержания, росписи демонстрируют систематическую классификацию и закономерное размещение. Содержание можно, в основном, разделить на три категории. Первая — это изображения привратников и церемониальных процессий, расположенные в коридоре или около входа в гробницу, например, привратники с посохами, изображенные на боковых стенах коридора гробницы в Синьчжуане (уезд Мэнцзинь). Эта тематика унаследовала ритуальные традиции танских погребений, символизируя охрану усыпальницы и прижизненный социальный статус владельца, обычно служа прелюдией при переходе из внешнего мира во внутреннее усадебное пространство. Вторая категория — изображения домашней жизни, составляющие основу декора погребальной камеры, конкретно включающие сцены приготовления пиршества, музыки и танца, причесывания, труда и других видов хозяйственной и бытовой деятельности. Это знаменует ключевой поворот к секуляризации содержания росписей периода Пяти династий. Третья категория — это кирпичная резьба, имитирующая деревянные конструкции и предметы быта, служащая фоном. Размещение этих тем следует внутренней логике: символизирующие связь с внешним миром «изображения привратников» расположены в коридоре; при входе в погребальную камеру вокруг стен разворачиваются различные сцены домашней жизни с резными дверями и окнами в качестве символических перегородок и живописными изображениями человеческой деятельности в центре композиции. Например, настенные росписи погребальной камеры гробницы в деревне Инчжуан поселка Маншань (рис. 3) разделены пилястрами на девять групп, последовательно представляющих сцены «мальчик встречает гостей», «пение под музыку на пиру», «служанка у шкафа» и другие, живо объединяя непрерывное повествовательное пространство от встречи гостей до внутренних покоев.

Анализ живописного языка расписных гробниц периода Пяти династий в Лояне

В композиции и пространственной организации наиболее характерной особенностью является применение композиции, напоминающей пространство, ограниченное ширмами. Резные пилястры, имитирующие деревянную архитектуру на стенах погребальной камеры, служат не просто архитектурным декором — их основная функция заключается в разделении непрерывной круговой поверхности стен на серию относительно самостоятельных прямоугольных изобразительных блоков. Этот композиционный метод радикально изменил структуру визуального повествования. На примере расписной гробницы периода Пяти династий начальной школы Лушэн в Лояне: погребальная камера четко разделена пилястрами на девять изобразительных блоков, каждый из которых представляет собой самостоятельный повествовательный центр, изображающий либо фигуры, либо предметы, подобно расставленным по кругу многостворчатым ширмам. Такая композиция позволяет упорядоченно организовать многообразные темы повседневной жизни, взгляд зрителя перемещается между блоками, останавливаясь на каждом, создавая визуальное впечатление, подобное перелистыванию альбома или просмотру серии последовательных изображений. Одновременно декоративный прием «сочетания кирпичной резьбы и живописи» еще более углубляет пространственное восприятие. Двери, окна, столы, стулья, вешалки для одежды, выполненные в низком рельефе, выступают над двумерной плоскостью стены, тогда как живописные фигуры действуют в пространстве, обозначенном этими элементами. В расписной гробнице периода Пяти династий в деревне Инчжуан поселка Маншань на резных столах и стульях размещены нарисованные тарелки с фруктами и чайная утварь, а живописные придворные дамы стоят у резных сундуков, занимаясь трудом. Этот прием преодолевает плоскостность чистой живописи, превращая погребальную камеру из носителя изображений в комплексное пространство, сочетающее живопись и архитектуру,

обладающее как визуальностью, так и тактильным воображением. Суть художественной концепции сместилась от передачи символического космического образа — к имитации реальной жилой среды.



Рис. 4. Настенная роспись с изображением привратника на восточной стороне коридора расписной гробницы в Синьчжуане уезда Мэнцзинь. Источник изображения: Музей древних гробниц Лояна

Использование линии составляет скелет художественного облика. Лоянская живопись периода Пяти династий в целом унаследовала прочную танскую традицию создания формы посредством линии, техника «железной линии» (тексянь мяо) по-прежнему оставалась доминирующим методом очерчивания образов, но конкретный стиль демонстрирует тенденцию к разнообразию. Один стиль тяготеет к изысканности и декоративности, что особенно заметно в изображении торжественных церемониальных сцен. Образы привратников в коридоре расписной гробницы периода Пяти династий в Синьчжуане уезда Мэнцзинь (рис. 4) характеризуются ровными и строгими линиями контура и складок одежды, со сдержанными изменениями толщины, точно передающими статичную почтительную позу фигур. Другой стиль проявляет большую живость и способность к обобщению. Линии складок одежды придворных дам в «Изображении пения под музыку на пиру» из гробницы в деревне Инчжуан поселка Маншань (рис. 5), хотя также относятся к категории «железной линии», исполнены более свободно и непринужденно, следуя драпировке шелка и движению тела, линии демонстрируют более естественное распределение плотности и поворотов, обладая ритмичностью. Это различие в стиле линий — не вопрос мастерства художника, а сознательная корректировка в зависимости от функциональных и атмосферных требований различных тем, отражающая осознанность подчинения техники содержанию.

Цветовая система основана на минеральных пигментах, с красным, желтым, черным и белым в качестве основных цветов, формируя логику цветовых сочетаний, объединяющую символическое значение и декоративную функцию. Цвет прежде всего используется для обозначения статуса и создания атмосферы. Привратники и воины в коридоре преимущественно одеты в одежды спокойных нейтральных холодных тонов — охры и черного, что соответствует их охранительной функции. В противовес, придворные дамы и музыканты в погребальной камере обычно носят яркие теплые цвета — красный, желтый, мгновенно создавая теплоту и оживленность домашней жизни. Ярким примером служат выразительные красные «декоративные родинки» на щеках служанок в гробнице деревни Инчжуан (рис. 6). По сравнению с роскошно насыщенным колоритом придворных танских росписей, цветовая гамма погребальных росписей периода Пяти династий в Лояне в целом тяготеет к простоте, ясности и сильному эффекту плоскостной декоративности. Цвет преимущественно наносится ровными заливками, границы между цветовыми блоками четкие, визуальное напряжение достигается через яркий контраст красного и белого, черного и желтого, как в расписной гробнице периода Пяти династий в деревне Мяобэй (рис. 7), где формируется сильный контраст между красными пилястрами, белыми стенами и черными контурными линиями. Этот колористический стиль соответствует композиции «в стиле имитации ширм» и объемности кирпичной резьбы, совместно выстраивая простой, ясный и насыщенный бытовой атмосферой визуальный мир, четко обозначая трансформацию эстетических предпочтений от династии Тан к династии Сун.



Рис. 5. «Изображение пения под музыку на пиру» из расписной гробницы периода Пяти династий в деревне Инчжуан поселка Маншань. Источник изображения: Музей древних гробниц Лояна



Рис. 6. Деталь лица из «Изображения пения под музыку на пиру» расписной гробницы периода Пяти династий в деревне Инчжуан поселка Маншань. Источник изображения: Музей древних гробниц Лояна



Рис. 7. Настенная роспись коридора расписной гробницы периода Пяти династий в деревне Мяобэй. Источник изображения: Музей древних гробниц Лояна

Погребальные росписи периода Пяти династий как ключевое связующее звено в трансформации непосредственно сформировали базовый облик погребального искусства династии Сун благодаря установленной ими новой модели погребального декора и секуляризованным эстетическим предпочтениям. В декоративной модели прием «сочетания кирпичной резьбы и живописи» и группировочная композиция «в стиле имитации ширм», доведенные до совершенства в районе Лояна периода Пяти династий, были широко унаследованы в династии Сун и стали еще более сложными, что позволило имитации реальных жилых помещений в погребальных камерах достичь новых высот. Популярная в погребениях династии Сун композиционная парадигма «один стол и два стула» непосредственно восходит к аналогичной иконографии в лоянской живописи периода Пяти династий. Простая и ясная, с акцентом на плоскостной декоративности, цветовая система росписей периода Пяти династий, а также стиль линий, служащий нарративу повседневной жизни, совместно заложили для погребальной живописи династии Сун эстетический тон, более приближенный к народным вкусам и насыщенный бытовой атмосферой, завершив тем самым исторический переход от иерархической, ритуально-церемониальной живописи династии Тан к жизненной, демократизированной живописи династии Сун.

Список литературы:

1. *Чжэн Янь*. Исследование расписных гробниц периода Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий [M]. — Пекин: Издательство «Вэньу», 2002.

郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》[M]，北京：文物出版社，2002.

2. Лоянский институт археологии и исследования культурного наследия. Краткий отчет о раскопках расписной гробницы в деревне Мяобэй в Лояне [J]. Лоянская археология, 2013.

洛阳市文物考古研究院：《洛阳苗北村壁画墓发掘简报》[J]，《洛阳考古》2013.

3. Лоянский институт археологии и исследования культурного наследия. Краткий отчет о раскопках расписной гробницы периода Пяти династий в Синьчжуане уезда Мэнцзинь в Лояне [J]. Лоянская археология, 2013.

洛阳市文物考古研究院：《洛阳孟津新庄五代壁画墓发掘简报》[J]，《洛阳考古》2013.

4. Лоянский институт археологии и исследования культурного наследия. Расписная гробница периода Пяти династий к северу от деревни Инчжуан поселка Маншань в Лояне [J]. Лоянская археология, 2013.

洛阳市文物考古研究院：《洛阳邙山镇营庄村北五代壁画墓》[J]，《洛阳 考古》2013.

5. Лоянский институт археологии и исследования культурного наследия. Краткий отчет о раскопках расписной гробницы периода Пяти династий начальной школы Лушэн в Лояне [J]. Лоянская археология, 2013.

洛阳市文物考古研究院：《洛阳龙盛小学五代壁画墓发掘简报》[J]，《洛阳考古》2013.

6. Лоянский институт археологии и исследования культурного наследия. Расписная гробница периода Пяти династий, обнаруженная на дороге Даобэй Улу в Лояне [J]. Мир культурных реликвий, 2013.

洛阳市文物考古研究院：《洛阳道北五路出土五代壁画墓》[J]，《文物世界》2013.

7. *Чжэн Имо*. Исследование погребального искусства периода Пяти династий [D]. Центральная академия изящных искусств, 2009.

郑以墨：《五代墓葬美术研究》[D]，中央美术学院，2009.

8. *Хуан Цзяньбо*. Исследование настенной живописи периода Пяти династий и Десяти царств [D]. Шанхайский университет, 2015.

黄剑波．五代十国壁画研究[D]. 上海大学, 2015.

9. *Чжан Цзинъи*. Исследование художественных особенностей вновь обнаруженных расписных гробниц конца династии Тан и периода Пяти династий в Лояне [D]. Чжэнчжоуский университет, 2016.

张静怡．洛阳新出土唐末五代壁画墓的艺术特色研究[D]. 郑州大学, 2016.

ЧЖАО ЦИСИНЬ

Аспирант ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова»
e-mail: zhaoqixin@mail.ru

ZHAO QIXIN

Postgraduate student, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
e-mail: zhaoqixin@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_512_524

ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНЫХ ВЕРОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОГО КИТАЯ

REFLECTION OF FOLK BELIEFS IN MODERN PAINTING OF NORTHEAST CHINA

Статья посвящена исследованию современной живописи Северо-Восточного Китая как уникального культурного феномена, формирующегося на стыке архаических народных верований и актуального визуального языка. Автор ставит цель преодолеть сложившийся в науке разрыв между этнографическим изучением фольклора и стилистическим анализом живописи, предлагая комплексный взгляд на механизмы репрезентации традиционных верований (анимизма, шаманизма, мифологии) в творчестве современных художников региона. На основе анализа произведений ведущих мастеров (Инь Сяофэна, Мао Дэляна, Лю Дамина, Фу Баомина, Бай Хуа и др.) выявляются основные иконографические схемы, смысловые трансформации и стилистические стратегии этого процесса. Архаические образы и ритуалы выступают не в качестве декоративного элемента или ностальгического воспоминания, а как живой источник для конструирования особой региональной идентичности — «северного стиля» (北疆画风). Ключевым механизмом выступает трансформация сакрального в художественное: ритуальные практики и фольклорные символы переводятся в пластические и колористические решения, а философские категории становятся основой художественной концепции. С помощью гибридизации техник художники осуществляют диалог между статикой и динамикой, реальностью и иллюзией, архаикой и современностью. Это искусство выполняет функцию культурной памяти и духовной преемственности, переводя коллективные традиции в язык национального художественного канона. Народные верования рассматриваются как неотъемлемая и продуктивная составляющая художественного процесса Северо-Восточного Китая, а их живописная репрезентация раскрывает универсальные механизмы взаимодействия локальной традиции с глобальным культурным контекстом.

The article is devoted to the study of contemporary painting in Northeast China as a unique cultural phenomenon that emerges at the intersection of archaic folk beliefs and contemporary visual language. the author aims to bridge the gap between ethnographic studies of folklore and stylistic analysis of painting, offering a comprehensive perspective on the mechanisms of representation of traditional beliefs (animism, shamanism, and mythology) in the works of contemporary artists in the region. Based on the analysis of the works of leading masters (Yin Xiaofeng, Mao Deliang, Liu Daming, Fu Baoming, Bai Hua, etc.), the main iconographic schemes, semantic transformations, and stylistic strategies of this process are revealed. Archaic images and rituals are not used as decorative elements or nostalgic memories, but as a living source for constructing a specific regional identity, the “Northern Style” (北疆画风). the key mechanism is the transformation of the sacred.

Ключевые слова: живопись, народные верования, шаманизм, Северо-Восточный Китай, современное искусство.
Keywords: painting, folk beliefs, shamanism, Northeast China, contemporary art.

Современная живопись Северо-Восточного Китая представляет собой уникальный культурный феномен, возникший на пересечении нескольких мощных традиций. С одной стороны, это наследие многонационального Китая с его глубокой историей, с другой — влияние русской

и, в более широком смысле, европейской художественной школы, особенно ощутимое в Харбине и других городах края в XX веке [18]. Однако одной из наиболее самобытных и устойчивых основ местного искусства выступает пласт народных верований — комплекс мифологических представлений, шаманских культов, тотемических образов и фольклорных сюжетов, уходящих корнями в доисторические времена и сохраняющих свою жизнеспособность в модернизирующемся обществе. Исследование способов репрезентации этих верований в современной живописи позволяет раскрыть не только специфику региональной художественной идентичности, но и универсальные механизмы диалога между архаическим сознанием и актуальным визуальным языком.

Научный интерес к данной теме формируется в контексте нескольких исследовательских направлений. В китайской академической среде изучение искусства Северо-Восточного Китая долгое время развивалось в русле этнографии и фольклористики. Фундаментальные труды, такие как работы Чжан Сяобиня [22] по маньчжурской мифологии и шаманизму, заложили основу для понимания иконографии и символики, к которой обращаются художники. Основы изучения китайской народной культуры в российском китаеведении были заложены еще в XIX — начале XX в.; активно изучаются такие ее проявления, как фольклор, верования, обычаи и предметы материальной культуры, народная литература; в настоящее время исследуются такие явления, как фэншуй, гадания, демонология [12]. Культурологические исследования составляют необходимую базу для рассмотрения проявлений народных верований в искусстве. Вопросы о рецепции архаики в современном искусстве Китая исследуются М.А. Неглинской [14]. В области китайского искусствознания значительный вклад внесли исследования Ли Шуан [10] и Ван Гуйся [2], анализирующие творчество современных живописцев Северо-Востока (например, представителей «Харбинской школы») через призму локальных культурных кодов. Подчеркивается стремление художников к созданию так называемого «стиля черноземья» (регион известен своими плодородными почвами), насыщенного духом местных легенд и верований [15].

На русском языке опубликована статья Ван Бэйбэя, в которой рассматривается влияние шаманизма на культуру населения Северо-Востока КНР. Автор приводит примеры творчества современных мастеров Гуаньшэня, Гуань Юньдэ, Сунь Цзяпиня [1] и делает вывод, что духовные установки шаманизма в их творчестве проявляются в природной тематике, этнических мотивах, атмосфере присутствия потусторонних сил, обрядовой символике. В статье Ян Хуэй и А.А. Борисовой [24] рассматривается вопрос, как этнические традиции шаманской культуры сохранились в современном песенно-сказительском танцевальном искусстве жанра комедийных миниатюр эржэньчжуань северо-востока Китая. В работе Ю.А. Игошиной [4] рассматривается влияние китайской мифологии и религии на сюжеты современного искусства, включая их пересечение с традиционными образами и ценностями. В диссертация Ван Цзяньлиня [3] на материале религиозных традиций Северо-Восточного Китая исследуется выражение религиозных верований и практик в наскальных изображениях.

Несмотря на наличие ряда исследований, комплексный анализ именно живописной репрезентации народных верований в современном искусстве Северо-Восточного Китая как целостного явления остается недостаточно разработанным. Часто верования изучаются в этнографическом ключе, а живопись — в стилистическом или историко-культурном. В настоящее время назрела необходимость их синтеза. В данной статье сделана попытка восполнить этот пробел на основе анализа произведений современных художников, вызвавших определенный резонанс и воспринимаемые современной китайской арт-критикой как значимые. Обращение к этим произведениям позволяет выявить основные иконографические схемы, смысловые трансформации и стилистические стратегии, с помощью которых современные художники Северо-Восточного Китая актуализируют архаические образы и сюжеты, переводя их в плоскость актуального художественного высказывания.

Шаманизм и связанные с ним анимистические представления представляют собой один из древнейших мировоззренческих пластов населения Северо-Восточного Китая. В контексте анимизма сама среда, в которой живет человек, воспринимается как божество, что составляет основу шаманской культуры с ее культом природы. Этот взгляд на мир в древности находил выражение в ритуалах, обеспечивавших защиту от бедствий и злых духов и достижение благополучия. В процессе эволюции анимистических воззрений возникло множество связанных с ними художественных форм, которые составили нематериальное культурное наследие Северо-Восточного Китая. В современной культуре это взгляд на мир проявляется на уровне символической образности.

Шаманской культурой вдохновлены работы Инь Сяофэна (殷晓峰, Yin Xiaofeng) — художника, скульптора и акварелиста, который родил-

ся в Чанчуне в 1963 г., в 1988 г. окончил факультет скульптуры Академии изящных искусств Лу Синя и преподавал в Северо-Восточном педагогическом университете. Основой его работ на темы шаманизма служат маньчжурские бумажные вырезки женских фигур «Моможэнь» (буквально «мать-кормилица»), на базе которых художник углубленно исследует возможности формы и цвета в этой технике. Предки маньчжуров, сушэни, известные также как сишэни и цзишэни (упоминаемые в «Книге гор и морей»), являются одним из древнейших народов, населяющих северо-восток Китая [21]. «Моможэнь» возникла в древнем матриархальном обществе в форме фигурок, которым маньчжуры поклонялись, отдавая дань уважения предкам. Так как маньчжурская вырезка из бумаги изначально возникла как способ общения людей с богами, она имела практическое назначение, и для ее изготовления использовались доступные материалы, такие как древесная кора и рыбья кожа [13]. Простая и естественная форма вырезок «Моможэнь» олицетворяет величие природных ландшафтов Северо-Восточного Китая. Она не требует высокого технического мастерства, ее простота обеспечивает красоту формы, а прочность материала — долговечность. Эти ее особенности связывают с практичным характером маньчжуров, их ориентацией на реальность [там же]. Работы Инь Сяофэна сочетают в себе качества художественности и сакральности, а язык формы и цвета сохраняет изначальные природные качества простоты и «грубоватости», присущие оригинальной технике «Моможэнь». Художественная концепция Инь Сяофэна постоянно развивается на основе первоначальной формы этой техники, от идеи гармоничного сосуществования человека и природы у Чжуан-цзы к пониманию естественности у Лао-цзы, подводя к мысли, что искусство должно соответствовать творческой концепции единства человека и всего сущего в мире [19].



Рис. 1. Инь Сяофэн. Матери под ночным небом. Бумажная вырезка. Бумага, акрил. 2000 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/KTXnzZTeOSHiFl4I5VAEIg (дата обращения: 22.12.2025)

Так, в работе «Матери под ночным небом» [6], отмеченной наградами престижных конкурсов, в фигурах бегущих женщин переданы дикая энергия и свобода (рис. 1). С эстетической точки зрения художник привнес в произведение 30-летний опыт изучения техники и сюжетов «Моможэнь», используя изящные линии, уплощенное пространство и экспрессивную динамику, многократно исследуя и переосмысливая исходные формы. В этой работе выражено стремление человека к духовной родине — «естественной природе», которую каждый воспринимает по-своему. У Вэйдун, давая оценку творчеству Инь Сяофэна, отметил, что его произведения глубоко раскрывают внутренний мир художника [17].



Рис. 2. Инь Сяофэн. Путники. Бумага, акрил. 2014 г. URL: https://yinxiaofeng.artron.net/ (дата обращения: 22.12.2025)

Однажды, случайно услышав мелодичный звон колоколов и пение монахов из храма, Инь Сяофэн создал серию работ на тему «Путники». В этих произведениях автор передает настроение, которое словно уносит далеко от повседневных забот и очищает душу. Акриловая живопись по бумаге «Ряд путников» (рис. 2) осуществляет постоянное преобразование формы и сакрального с помощью техники непосредственного письма «от руки» и таких художественных приемов, как штриховка и растушевка. Обращение к ним помогает выразить атмосферу таинственности, благоговения, превратностей судьбы, простоты и отрешенности, — все это передано свободными и легкими мазками. Сунь Чжэньхуа так интерпретирует серию «Путники» Инь Сяофэна: «Походка ламы передаёт трансформацию от движения к покою и содержит в себе вечную тишину» [5, с. 51] (1). «Тишина (цзин) — это дар вечных духовных ценностей и веры, который, в конце концов, перерастает в религиозное осознание жизни» [там же].

Молитва о благословении является одним из наиболее значимых национальных религиозных обрядов. В живописи она служит источником тем и сюжетов произведений на этнические темы, имеющих повествовательный характер. Художник черпает вдохновение в ритуальной практике, насыщая свои работы отсылающими к ней символическими элементами. К ним относятся сцены, ритуальные музыкальные инструменты, одежды, выражения лиц и многое другое. Эти элементы призваны создать в картине «ритуальную» атмосферу: торжественную, таинственную, сакральную.

Взаимное преобразование значения и формы рождает мир, где переплетаются истина и иллюзия. В одном из направлений китайского буддизма вэйши-цзун («Школа свойств дхарм») постулируется, что мир един, а истина и иллюзия неразрывно связаны. В связи с этим, теория сфер становится важной частью, соединяющей субъективное и объективное, внешнее и внутреннее, а также сферу и сознание. Теория сфер в буддизме (буддийская космология) описывает сферы, миры, уровни пребывания существ в результате перерождений, а также состояния сознания [20]. Визуальные символические отсылки к религиозной практике на картине, а также общее впечатление от нее, ее священный и торжественный внутренний дух формируют ощущение перехода от истины к иллюзии и обратно, ощущение связи между реальным и духовным мирами.

«Вечная Вселенная» Мао Дэляна (毛德墚 Mao Deliang) была номинирована на премию 11-й Национальной художественной выставки в Китае. На картине (рис. 3) изображена пожилая тибетская женщина в состоянии самозабвенной благочестивой молитвы, которая контрастирует с иллюзорным фоном стада антилоп и овец, создавая впечатление противопоставленности движения и покоя. Теплые оттенки, вкрапленные в холодную цветовую палитру, придают картине живое сияние. Работа Чэнь Сигуана (陈曦光 Chen Xiguang) 2001 г. «Молящаяся тибетская женщина»



Рис. 3. Мао Дэлян. Вечность Цан Юй. Бумага, акрил. 2009 г. URL: http://news.socang.com/img/200711/09100913012 01.jpg (дата обращения: 22.12.2025)



Рис. 4. Чэнь Сигуан. Молящаяся тибетская женщина. Бумага, акрил. 2001 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/zOyPWbGivdtgh_Vmzruu1w (дата обращения: 22.12.2025)



Рис.5.ЧэньСигуан.Великаяпуджа.Бумага, акрил. 1997 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/7xHFPgXEspZXEr6eg3ZFKg (дата обращения: 22.12.2025)

(рис. 4) была отобрана для 6-й Национальной выставки акварельных и пастельных картин. Произведение отличается выразительной композицией. На картине изображены три идущие женщины, расстояние между ними почти одинаково, что придает изображению устойчивость и своеобразный ритуальный ритм. Фигуры трех женщин средних лет чрезвычайно детализированы — от одежды до оттенков кожи, что отражает торжественную художественную концепцию картины. На картине «Великая пуджа» [9] запечатлена монументальная сцена религиозного собрания (рис. 5). Лама, участвующий в нем, изображен реалистично, его взгляд устремлен вверх. На полотне также изображено небо уникального для высокогорья лазурного цвета, создающее атмосферу святости. Картины Лю Дамина (刘大明 Liu Daming) «Паломник» (рис. 6) и «Подношение лампад» (рис. 7) изображают сцены паломничества в экзотических краях. Художник использует «интуитивность», характерную для северо-восточной масляной живописи, в качестве художественной формы, а уникальный серый тон — в качестве индивидуального художественного языка, добиваясь преобразования видимой формы в ощущаемое духовное состояние [23]. Интуитивность в данном случае — это философская концепция, связанная с восприятием времени и временными перспективами, как визуальными, так и когнитивными. Она подразумевает прямой опыт переживания события или объекта, без какого-либо промежуточного посредника: когда человек смотрит на картину, он воспринимает изображенное как реальное. Творчество Лю Дамина строится на диалоге формальной выразительности и духовного поиска, который реализуется через взаимодействие смысла и образа, а также логическую взаимосвязь содержания и пластической формы [11].





Рис. 6. Лю Дамин. Паломник. Холст, масло. 2019 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/oPkig_yaDt583vFf1yfBXA (дата обращения: 22.12.2025)

Рис. 7. Лю Дамин. Подношение лампад. Холст, масло. 2015 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/oPkig_yaDt583vFf1yfBXA (дата обращения: 22.12.2025)

«Весенняя пора» Фу Баомина (付保民 Fu Baomin) и «Благодатная степь» Бай Хуа (白桦 Bai Hua) — это картины, выполненные в традиционной технике китайской живописи гунби (в дословном переводе «тщательная кисть»). Обе работы изображают жительниц Севера и передают атмосферу спокойствия, серьезности и благоговения, а также вечное и возвышенное духовное содержание. Первая работа (рис. 8) была отобрана для участия в 13-й Национальной художественной выставке в Китае, а вторая (рис. 9) получила золотую награду на 7-й крупной выставке картин в технике гунби. В работах подчеркивается сочетание «холодного» и спокойного темперамента, характерного для северных женщин. Картины отличаются тонким мастерством и строгой композицией, отражая глубокое понимание художником духовной культуры северного региона. Профессор Су Байцзюнь из Центральной академии изобразительных искусств Китая оценил работу Фу Баомина как органическое единство идеальной духовной чистоты и глубокой человечности [16]. Более того, форма изображения и настроение картины осуществляют переход от «традиционного взгляда на живопись» к «современной эстетической форме» [там же]. При этом «Утро» и «Осенний рассказ» являются воплощением «идеального сочетания» того и другого [19].

По признанию Бай Хуа, выбор монгольской тематики для работы «Благодатная степь» обусловлен любовью к родному краю, стремлением изобразить благополучие его жителей в их простоте. Такие детали,



Рис. 8. Фу Баомин. Весенняя пора. Бумага, темпера. 2019 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/IuqtE3ICC4tHJFrU1gfm8Q (дата обращения: 22.12.2025)



Рис. 9. Бай Хуа. Благодатная степь. Бумага, темпера. 2008 г. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/d0CGwU1SQz-mXg-3-o_ROg (дата обращения: 22.12.2025)

как аксессуары, одежда, мимика, выражающая спокойствие персонажей в сценах диалога, также служат символическим отображением благополучия [8]. «Благодатная степь» — это живописное произведение, наполненное глубоким духовным смыслом. Оно символизирует «благополучие» и «вечность», а также отражает прекрасное и светлое чувство тоски по дому. Акварельные работы художника «Искренность» и «Желание» [там же] посвящены теме молитвы о заветном. Молитва о благословении, выражающая надежду на лучшую жизнь, является важной частью повседневности жителей тибетских районов. Художник, взяв это в качестве темы, воссоздал реальную жизнь скотоводов и их простые, искренние чувства. Он изобразил надежду на исполнение заветных желаний и простую красоту первозданной природы. Состояние персонажей проявляется в сосредоточенных выражениях лиц и в особенностях фактуры кожи. На заднем плане картины художник использовал влажную акварельную технику для передачи эмоциональной составляющей произведения. В то же время в непосредственной близости от персонажей он применил сухую технику для детального изображения тибетских костюмов и выражений лиц.

Рассмотренные произведения позволяют сделать вывод о том, что современная живопись Северо-Восточного Китая представляет собой сложный и динамичный синтез, где архаические пласты народных верований выступают не просто историческим фоном, но живым и актуальным источником художественного языка. Анализ работ таких мастеров, как Инь Сяофэн, Мао Дэлян, Лю Дамин, Фу Баомин и Бай Хуа, демонстрирует, что анимистическое мировоззрение, шаманские ритуалы и мифологические образы продолжают питать творческое сознание, обретая новую жизнь в пространстве современного искусства.

Ключевым механизмом актуализации древних представлений является трансформация сакрального в художественное. Художники осуществляют виртуозный перевод ритуальных практик и фольклорных символов в систему пластических и колористических решений. Так, в работах Инь Сяофэна архаическая форма маньчжурской вырезки «Моможэнь» становится основой для философского размышления о «естественности» и гармонии человека с миром, выражаемого через простоту и «грубоватость» формы. В картинах на тему молитвы («Вечность Цан Юй», «Великая пуджа») ритуальное действие преображается в композиционный принцип, создающий диалог между статикой и динамикой, реальностью и иллюзией и отражающий философские представления о единстве истинного и иллюзорного миров.

Стилистически этот диалог проявляется в гибридизации художественных стратегий. Традиционная для Китая техника гунби с ее тщательной детализацией (Фу Баомин, Бай Хуа) используется для воплощения «холодного и спокойного» северного духа, соединяя классическую форму с современным этническим содержанием. В то же время, мастера масляной живописи, такие как Лю Дамин, адаптируют «интуитивность» северо-восточной школы для передачи духовного состояния и сакральной атмосферы, используя сдержанный серый колорит как индивидуальный художественный язык.

Таким образом, обращение к народным верованиям для современных художников Северо-Востока — это не стилизация и не ностальгия, а способ конструирования уникальной региональной идентичности в глобализирующемся культурном поле. Через призму архаики они осмысливают фундаментальные темы: место человека в природе, связь времен, поиск духовной родины и вечных ценностей. Это искусство выполняет функцию культурной памяти и духовного преемственности, переводя коллективные, часто бесписьменные традиции в статусный язык национального художественного канона, что подтверждается успехом работ на престижных национальных выставках. Народные верования являются неотъемлемой и продуктивной составляющей художественного процесса в регионе.

Примечания:

1. Здесь и далее цитаты приведены в переводе автора.

Список литературы:

1. *Ван Бэйбэй*. Влияние шаманизма на изобразительное искусство Северо-Востока Китая // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». — 2023. — № 2. — С. 99–109.

2. *Ван Гуйся*. Исследование современного искусства и региональной культуры Северо-Востока. — Пекин: Издательство литературы и искусства, 2015. — 262 р. 王桂霞. 东北当代美术与地域文化研究, 2015, 262 р.

3. *Ван Цзяньлинь*. Выражение религиозных верований и практик в наскальных изображениях: на материалах религиозных традиций Северо-Восточного Китая. Автореферат диссертации … кандидата философских наук. Специальность: 09.00.14 (Философия религии и религиоведение). — Благовещенск, 2015. — 24 с.

4. *Игошина Ю.А.* Отражение мифологии и религии Китая в современном искусстве // Научный лидер. — 2022. — № 30 (75). [Электронный ресурс]. — URL: https://scilead.ru/article/2789-otrazhenie-mifologii-i-religii-kitaya-v-sovre (дата обращения: 28.01.2026).

5. *Инь Сяофэн*. Процесс создания акварельных работ Инь Сяофэна. — Чанчунь: Чанчуньское издательство, 2014. — 240 р. 殷晓峰. 过程—殷晓峰水彩作品[M]. 长春：长春出版社，2014, 240 р.

6. Китайская ассоциация художников. Сборник 9-й Национальной выставки акварельной и пастельной живописи. — Ханчжоу: Издательство народных изобразительных искусств Чжэцзян, 2010. — 74 р. 范立君. 东北移民文化[M]. 北京：社会科学文献出版社，2018, 74 р.

7. Китайская ассоциация художников. Сборник акварельных и пастельных работ 11-й Национальной художественной выставки Китая. — Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2009. — 13 р. 中国美术家协会. 第十一届届全国全国美术作品展览水彩•粉画作品集[M].北京：人民美术出版社，2009, 13 р.

8. Китайская Ассоциация Художников. Сборник акварельных и пастельных работ 10-й Национальной китайской художественной выставки. — Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2004. — 87 р. 中国美术家协会. 第十届全国美术作品展览水彩•粉画集[M].北京：人民美术出版社，2004, 87 р.

9. Комитет по акварельному искусству Китайской ассоциации художников. Академия изящных искусств Северо-Восточного педагогического университета. Современная китайская акварель. — Чанчунь: Издательство изящных искусств Цзилинь, 2011. — 42 р. 中国美术家协会水彩画艺术委员会，东北师范大学美术学院. 当代中国水彩[M].长春：吉林美术出版社，2011, 42 р.

10. *Ли Шуан*. Дух Севера: выражение фольклора и верований в живописи Северо-Востока. — Шэньян: Издательство Ляонинского университета, 2018. — 285 р. 李爽. 北方神韵：东北绘画中的民俗与信仰表达, 2018, 285 р.

11. *Лю Чжаову*. Сначала намерен рисовать: Оценка недавних масляных работа Лю Дамина. Китайское общество масляной живописи [Электронный ресурс]. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/mp5dTNZDXWXD86YeaurQwQ (дата обращения: 28.01.2026). 刘兆武. 意在笔先画尽意在：刘大明油画近作赏读[Z].中国油画学会，浏览时间.

12. *Ма Цзин*. Краткий обзор исследований китайской народной культуры в России // Культура и цивилизация. — 2025. — Т. 15. — Вып. 1А. — С. 46–52.

13. Маньчжурская бумажная вырезка «Моможэнь» [Электронный ресурс]. — URL: https://www.chinanews.com/qxcz/2011/05-19/3051730.shtml (дата обращения: 28.01.2026). 吉林满族剪纸”嬤嬤人”.

14. *Неглинская М.А*. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией / ответственный редактор Ю.В. Любимов. — Москва: Спутник+, 2022. — 340 с.

15. Стиль черноземья: сборник произведений и статей по живописи Северо-Востока / под редакцией Хэйлунцзянской ассоциации художников. — Харбин: Хэйлунцзянское художественное издательство, 2020. — 247 p. 黑土画风：东北油画作品集与论文集. — 2020. — 247 p.

16. *Су Байцзюнь*. Комментарии известных мастеров. Специальный выпуск «Цзинь Шан», серийная публикация работ Фу Баомина и авторов, вошедших в список и номинированных на премию 13-й Национальной выставки [Электронный ресурс]. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/amM5nM55b9SQNkCMcdkw4w (дата обращения: 28.01.2026). 苏百钧. 名家点评金尚特刊全国第十三届入展、获奖提名作者作品连载付保民[Z].北京金尚艺佳.

17. *У Вэйдун*. От «Тунгуса» до «Мамы»: Интерпретация региональной культуры Чанбайшаня Инь Сяофэном // Художественное обозрение. — 2019. — № 11. — P. 124-125. 吴卫东. 从《通古斯》到《嬷嬷人》——长白山地域文化的转述者殷小烽. 美术观察，2019, (11), p. 124–125.

18. *Фань Лицзюнь*. Культура иммигрантов Северо-Восточного Китая / Фань Лицзюнь. — Пекин: Изд-во лит. по соц. наукам, 2018. — 74 p. 范立君. 东北移民文化. 北京：社会科学文献出版社, 2018, 74 p.

19. *Фу Баомин*. Малая подборка китайской живописи Фу Баомина с выставки художественных работ Северо-Восточного педагогического университета // Литературные и художественные споры. — 2008. — № 8. — P. 185. 付保民. 东北师范大学美术作品展付保民国画作品小辑[J].文艺争鸣，2008, (08), p. 185.

20. *Ху Пэнлинь*. Эстетика китайского искусства. — Пекин: Издательство высшего образования, 2017. — 199 p. 胡鹏林. 中国艺术美学[M]. 北京：高等教育出版社，2017, 199 p.

21. Цзилиньский маньчжурский фольклор бумажных вырезок «Моможэнь» [Электронный ресурс]. — URL: https://www.chinanews.com/qxcz/2011/05-19/3051730.shtml (дата обращения: 28.01.2026). 吉林满族剪纸嬷嬷人.

22. *Чжан Сяобинь*. Исследование мифологии маньчжурского шаманизма. — Пекин: Издательство национальностей, 2006. — 318 p. 张晓斌. 满族萨满教神话研究, 2006, 318 p.

23. *Шан Хуэй*. Благодатная почва, густые краски. Беседа об особенностях северо-восточной масляной живописи // Китайский национальный художественный музей. — 2013. — № 10. — P. 37–43. 尚辉. 沃土厚彩——东北油画风采片谈[J].中国美术馆，2013, (10), pp. 37–43.

24. *Ян Хуэй, Борисова А.А.* Эржэньчжуань: отражение шаманской культуры в народном искусстве северо-востока Китая // Вестник СПбГУ. Востоковедение и африканистика. — 2023. — Том 15. — Выпуск 1. — С. 203–218.

ЧЖОУ СЯО

Аспирант Сибирского федерального университета (СФУ, РФ, Красноярск). Старший преподаватель института архитектуры и художественного дизайна Ляонинского научно-технический университета (Китай. Аньшань)
e-mail: 6403193qq@qq.com

ZHOU XIAO

Postgraduate student at Siberian Federal University (SFU, Krasnoyarsk, Russia). Senior Lecturer at the Institute of Architecture and Art Design Liaoning University of Science and Technology (Anshan, China)
e-mail: 6403193qq@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_525_545

ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД ЭРВИНА ПАНОФСКОГО В ИССЛЕДОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ РЕЗЬБЫ ПО НЕФРИТУ (НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ «ИГРА» МАСТЕРА ЧЖАН ЦИНДУНА)

ERWIN PANOFFSKY'S ICONOLOGICAL METHOD IN THE STUDY OF CONTEMPORARY JADE CARVING (BASED ON THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION «GAME» BY MASTER ZHANG QINGDONG)

Настоящая статья посвящена применению иконологического метода Эрвина Панофского в исследовании современной резьбы по нефриту на примере композиции «Игра» мастера Чжан Циндуна. Анализ проводится последовательно по трем уровням: предварительный визуальный осмотр, выявление иконографического содержания и интерпретация символики и культурных смыслов произведения искусства. Указывается, что применение иконологического подхода помогает глубже понять значение произведений современного китайского искусства, раскрывая богатство культурного наследия Китая.

This article is devoted to the application of Erwin Panofsky's iconological method in the study of contemporary jade carving, using the

composition “Game” by the master Zhang Qingdong as an example. the analysis is carried out sequentially at three levels: preliminary visual examination, identification of the iconographic content, and interpretation of the symbolism and cultural meanings of the work of art. It is noted that the application of the iconological approach makes it possible to gain a deeper understanding of works of contemporary Chinese art, revealing the richness of China’s cultural heritage.

Ключевые слова: современное китайское искусство нефритовой резьбы, Чжан Циндун, Эрвин Панофский, иконология, мотив, устойчивый сюжет, символ, система знаков, внутренний смысл.
Keywords: contemporary Chinese jade carving art, Zhang Qingdong, Erwin Panofsky, iconology, motif, stable plot, symbol, sign system, inner meaning

Изображение представляет собой наглядную форму визуального символа, в которой заключено множество сведений о нации, истории, культуре, обществе, философии и религии, изображение является выражением мировоззрения художника. Чжан Циндун (1) является одним из наиболее характерных представителей современного китайского искусства нефритовой резьбы. Его творчество отличает стремление через лаконичный пластический язык передавать сюжеты, персонажи и притчи традиционной китайской культуры. Среди его многочисленных произведений особенно выделяется работа «Игра». Настоящее исследование опирается на принципы иконологического анализа Эрвина Панофского, с помощью которого автор предполагает системно проанализировать произведения Чжан Циндуна, чтобы раскрыть скрытые в них глубинные смыслы. Статей, посвященных творчеству Чжан Циндуна, крайне мало. Поиск по ключевым словам («Чжан Циндун», «резьба по нефриту») на китайской научной платформе CNKI (www.cnki.net) не выявил научных публикаций, связанных с исследованием его художественного творчества. Таким образом, изучение его произведений остается практически неизведанной областью, хотя художественные достоинства и глубина его творчества получили широкое признание.

В XXI веке искусство резьбы по нефриту в Китае демонстрирует отчетливую тенденцию к «современности», к воплощению новых смыслов. Художники и критики начинают размышлять о направлениях развития традиционного китайского искусства резьбы по нефриту. За последние

десять лет некоторые мастера постепенно отходят от создания коммерческих ремесленных изделий и стремятся к выражению собственных идей и концепций, что придает их произведениям глубокий идейно-содержательный характер. Однако в существующих исследованиях современного нефрита не хватает системности и целенаправленности, что сегодня является наиболее острым пробелом в области научного изучения китайского искусства нефритовой резьбы. Статей, посвященных творчеству одного из ведущих мастеров данной области Чжан Циндуну, крайне мало. Поиск по таким ключевым словам, как «Чжан Циндун» и «резьба по нефриту» на китайской научной платформе CNKI (www.cnki.net) не выявил научных публикаций, связанных с исследованием его художественного творчества. Таким образом, изучение его произведений остается практически неизведанной областью, хотя художественные достоинства и глубина его произведений получили широкое признание не только китайского, но и западноевропейского художественного сообщества.

Цель данной статьи — не только изучение творчества Чжан Циндуна, но и совершенствование методологии исследования современного китайского искусства нефритовой резьбы. Наша задача — подтвердить с помощью анализа отдельного произведения «Игра» применимость иконологической интерпретации Панофского в исследованиях современного китайского искусства резьбы по нефриту.

Некоторые аспекты иконологической интерпретации Эрвина Панофского

Изображение — это форма, воспринимаемая человеческим глазом через визуальные средства, передающая информацию, эмоции и смысл. В художественном творчестве изображение как результат целенаправленной деятельности художника неизменно несет в себе определенное внутреннее значение. Для исследователя истории искусства раскрытие этого внутреннего смысла является одной из ключевых задач научного анализа.

Эрвин Панофский (2) (1892–1968) — один из самых значимых историков искусства XX века. Разработанная им иконологическая интерпретация оказала глубокое влияние на развитие искусствоведческих исследований. Его подход к истории искусства был сформирован на основе развернутого осмысления и продолжения идей иконологической школы Аби Варбурга (3) (1866–1929), а также на критическом восприятии теорий

Генриха Вёльфлина (4) (1864–1945) о «визуальной форме», Алоиза Ригля (5) (1858–1905) о «художественной воле» и философии «символических форм» Эрнста Кассирера (6) (1874–1945).

Прежде всего Эрвин Панофский унаследовал варбурговскую идею взаимосвязи культурной истории, мифа и социального контекста [6]. Он подверг критике подход Вёльфлина, который рассматривал произведение искусства исключительно как проявление «чистой формы», не связанной с содержанием и тематикой. Панофский не отрицал эстетической значимости формы, но рассматривал ее как необходимое предисловие к раскрытию содержания изображения и его культурного смысла [5]. Далее он по-новому истолковал риглевское понятие «художественной воли», освободив его от психологических коннотаций и понимая как априорную категорию, способную дать объяснительные принципы для искусства и эстетики. Через эту категорию Панофский стремился выявить внутренние значения, заложенные в художественных феноменах. Критика Вёльфлина и переосмысление концепции Ригля позволили Панофскому утверждать необходимость рассматривать форму и стиль в контексте культурной и духовной истории, устанавливая подлинную связь между формальной структурой и смысловым содержанием [1].

Наконец, под влиянием философии символических форм Кассирера Панофский ввел понятие «символической формы», рассматривая изображение как культурную форму символического выражения. Это позволило ему выстроить исследовательскую траекторию, ведущую от анализа визуальной формы к изучению символических структур, систем знаков и философских смыслов [8]. В определенном смысле иконологическая интерпретация Панофского знаменует переход в исследовании изобразительного искусства от анализа формального языка и стиля произведения к осмыслению его культурного значения.

В трудах Эрвина Панофского, например в «Этюдах по иконологии» [7] и «Смысле изобразительных искусств» [10] сформирована теоретическая структура, включающая предиконографическое описание (Pre-iconographical description), иконографический анализ (Iconographical analysis) и иконологическую интерпретацию (Iconological interpretation). В рамках этой системы ключевыми понятиями становятся мотив (motif), общепринятый сюжет (conventional subject matter) и внутренний смысл (intrinsic meaning), которые служат опорными точками для раскрытия сложных связей между произведением искусства, историей, культурой и

эпохой. Панофский убедительно показал, что внутренний смысл произведения искусства не существует в изолированной форме (знаке), а проявляется в диалоге между формой (знаком) и культурой. Его интерпретации искусства Средневековья, Северного Возрождения и итальянского Ренессанса стали методологическим примером и теоретической опорой для изучения китайского искусства резьбы по нефриту, также принадлежащего к классическому художественному наследию.

Иконологический анализ нефритовой резьбы «Игра»

Художественное произведение представляет собой осмысленный духовный продукт художника. Трехуровневая структура иконологической интерпретации Панофского делает возможным анализ внутренней структуры и раскрытие смысла произведения. На уровне предиконографического описания (Pre-iconographical description) происходит идентификация мотивов (Motifs), на уровне иконографического анализа (Iconographical analysis) определяется общепринятый сюжет (Conventional subject matter), а на уровне иконологической интерпретации (Iconological interpretation) выявляется внутренний смысл (Intrinsic meaning). Эти три уровня составляют основу.

Предиконографическое описание произведения «Игра»

Эрвин Панофский писал: «Первичный или естественный сюжет (Primary or natural subject matter) можно разделить на две части — фактический сюжет и выразительный сюжет. Распознавая чистые формы (Pure forms), то есть конфигурации линий и цветов или особым образом обработанные бронзу и камень, мы воспринимаем их как изображения людей, животных, растений, домов, орудий и других объектов природы. Понимая взаимосвязи между ними, мы воспринимаем события и ощущаем определённые выразительные характеристики, такие как печальная поза фигуры или спокойная атмосфера интерьера. Таким образом, этот мир чистых форм, ставших носителями первичного или естественного значения, можно назвать миром художественных мотивов (The world of motifs). Перечисление этих мотивов и составляет предиконографическое описание произведения искусства» [7, с. 19].

Он также отмечал: «Предиконографическое описание не выходит за пределы мира мотивов. Вопрос, кажется, простым. Линии, цвета и объёмы, изображающие предметы и события, образуют мир мотивов, а

возможность их узнавания, как мы знаем, основана на нашем жизненном опыте. Каждый способен отличить фигуру человека, животного или растения и различить выражение лица, гневное или радостное» [8, с. 37].

Таким образом, на этапе предиконографического описания (Pre-iconographical description) в системе Панофского основное внимание уделяется распознаванию чистых форм (Pure forms) и естественных сюжетов (Natural subject matter), составляющих мотив (Motif), а также их компонентов — фактического сюжета (Authentic subject matter) и выразительного сюжета (Expressive subject matter). На этом уровне описание основывается на непосредственном, интуитивном восприятии визуальной информации и не включает интерпретации, связанные с повествованием, эмоциями, символикой или культурным контекстом.



Рис. 1. Чжан Циндун. «Игра». (2020. Нефрит. 26,5 x 15 x 15 см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Для художественного произведения чистые формы (pure forms) представляют собой наиболее элементарные единицы, очищенные от культурных значений и понятий, присущих языку визуальных образов. Они включают описание материала, формы, цвета, фактуры, основных особенностей моделировки и композиции.

Произведение «Игра» (Илл. 1) состоит из двух частей — каменной (нефрит) и деревянной. Основная часть выполнена из зелено-белого блока. Зеленая поверхность гладкая, форма конкретна; белая поверхность, напротив, шероховатая, а форма упрощенная. Композиция сочетает прямые и изогнутые линии, образуя почти симметричную перевернутую трапециевидную структуру. Основание представляет собой плоский фиолетовый деревянный параллелепипед с гладкой поверхностью и симметричной формой.

Естественный сюжет (Natural Subject Matter) включает две составляющие, фактический сюжет (Authentic subject matter) и выразительный сюжет (expressive subject matter), то есть типичные фрагменты узнаваемых визуальных образов и событий. Описание фактического сюжета (Authentic subject matter) основывается на наблюдаемых визуальных признаках, позволяющих распознать реальные образы и сцены. Основная часть произведения изображает две фигуры, мужскую и женскую.

Слева стоит женщина в головном уборе и длинном платье с широкими рукавами, а справа — мужчина с бородой и головным украшением. Женщина изображена в изящной позе, она одной рукой поддерживает голову, которая слегка приподнята. Всем телом она склоняется к мужчине. Мужская фигура представлена в величественной, устойчивой позе. На верхней части основания вырезаны неравномерно расположенные разновысокие надписи и фрагментированное изображение человеческого лица.

Описание выразительного сюжета (expressive subject matter) основано на форме и содержании изображения, передающих непосредственное эмоциональное восприятие. В произведении проявляются многочисленные визуальные контрасты. Например, в основной части произведения: 1. Контраст между полами персонажей. 2. Контраст между сложностью и простотой поз персонажей. 3. Контраст между конкретностью и лаконичностью форм персонажей. 4. Контраст между цветом, текстурой и размером материалов. 5. Контраст между статичностью фигур и неустойчивостью композиции. В части основания произведения также присутствуют контрасты. Например: 1. Контраст между неравномерностью высоты и нерегулярным расположением текста 2. Контраст между неполным и завершенным изображением человеческого лица. Эти визуальные сочетания создают ощущение сильного «конфликта» восприятия и передают психологический намек на внутреннее «противоречие».

Иконографический анализ произведения «Игра» (Iconographical Analysis)

Иконографический анализ (Iconographical Analysis) представляет собой второй уровень структуры иконологической интерпретации Панофского и выполняет роль моста между предиконографическим описанием (Pre-iconographical description) и иконологической интерпретацией (Iconological interpretation). Его сущность заключается в применении метода документального сопоставления (Iconographic Proof), при помощи которого мотивы (motifs), выделенные на первом этапе, соотносят с соответствующими культурными понятиями, чтобы выявить их внутреннюю логическую связь с общепринятыми сюжетами (Conventional Subject Matter).

Панофский писал, что «вторичный или общепринятый сюжет (secondary or conventional subject matter) в процессе распознавания мы связываем художественные мотивы (motifs) и их композиционные комбинации с темой (theme) или понятием. Мотивы, распознанные как носители

вторичного значения, можно назвать образом (image), а сочетания образов тем, что классические теоретики искусства называют invenzioni; обычно мы называем это историями (stories) или аллегориями (allegories). Узнавание этих образов, историй и аллегорий относится к сфере узкой иконографии. Когда мы говорим о "сюжете по отношению к форме", мы имеем в виду именно область вторичного сюжета — мир специфических тем и понятий, выраженных в образах, историях и аллегориях, в отличие от мира первичного или естественного сюжета, проявленного в художественных мотивах. Очевидно, что корректный иконографический анализ возможен лишь при условии правильного распознавания мотивов» [7, с. 20].

Панофский также подчеркивал, что иконографический анализ исследует образы, истории и аллегории, выходя за пределы одного только мотива, и что его предпосылкой служат не только наблюдаемый опыт и знание объектов и событий, но и знание специфических тем или понятий, передаваемых письменными источниками (literary sources), независимо от того, получено ли это знание через целенаправленное чтение или устную традицию [8, с. 39].

Таким образом, суть иконографического анализа (Iconographical Analysis) заключается в соотнесении мотивов (motifs), извлеченных на этапе предиконографического описания из чистых форм (pure forms) и естественного сюжет (Natural Subject Matter), с письменными и историческими источниками, что позволяет определить культурную природу и символическую роль этих мотивов. На этом уровне мотивы перестают быть лишь визуальными элементами и становятся частями знаковой системы, несущими определённую культурно-историческую идентичность.

В предиконографическом описании (Pre-iconographical description) произведения «Игра» в разделе естественного сюжета (Natural Subject Matter), а именно фактического сюжета (Authentic subject matter), такие элементы, как женская фигура в головном уборе, в длинном платье с широкими рукавами (образ возлюбленной), мужская фигура с длинной бородой и в головным уборе (образ героя), изображение человеческого лица, напоминающего театральную маску, и бессвязные текстовые фрагменты (схожие с театральными репликами), указывают на принадлежность композиции к искусству традиционного китайского театра.

Например, особенности женского костюма указывают на характерные для пекинской оперы головные уборы и сценические одежды, тогда как поза и черты лица соответствуют каноническим сценическим

формам роли Дань, в частности, ее разновидности Цинъи (青衣) (7) — в традиционной китайской опере. Особенности головного убора и длинной бороды мужской фигуры, в свою очередь, соотносятся с костюмированными признаками роли Цзин (или Цзиньцзяо) в китайской оперной традиции. Особенности головного убора и длинной бороды мужской фигуры в большей степени соответствуют костюмной традиции роли Цзин или Цзинцзя (8) в китайском театре. В нижней части композиции изображение человеческого лица очевидно соотносится с гримом роли «цзинь» в пекинской опере (расписного лица), а фрагментарные, логически не связанные, текстовые знаки соответствуют приему контраста, характерному для раздела выразительного сюжета (expressive subject matter), и согласуются с историческими образами Сян Юй (项羽) (9) и Юй Цзи (虞姬) (10), а также с контекстом театральных постановок, созданных на основе их истории. История Сян Юй и Юй Цзи восходит к древнекитайскому источнику — «Ши цзи. Жизнеописание Сян Юй» (11). В «Ши цзи. Жизнеописание Сян Юя» содержится повествование о событиях, связанных с правителем Западного Чу, которого звали Сян Юй и его наложницей, красавицей Юй Цзи. В этом тексте достаточно подробно описаны юность Сян Юй, его выступление против династии Цинь, борьба между Чу и Хань, поражение и окружение у реки Уцзян, где он покончил с собой. При этом сведений о Юй Цзи значительно меньше. Например, в «Ши цзи» говорится: «…Сянван ночью поднялся и пил в своем шатре. С ним находилась красавица по имени Юй, которой он особенно благоволил…» [11, с. 83].

В песне Сян Юя «Песня Гайся» (《垓下歌》) (12) встречаются строки: «Силой я мог бы вырвать горы, духом превосхожу мир, но время враждебно — и мой скакун не идет. Если не идет мой скакун — что же делать? О Юй, о Юй, что мне с тобой будет?», а также: «Он пропел несколько куплетов, и красавица вторила ему». Эти слова, приведенные в «Ши цзи» [11, с. 83], подтверждают личности Сян Юя и Юй Цзи.

В китайской театральной традиции история Сян Юй и Юй Цзи впервые была адаптирована в пьесу драматургом эпохи Юань Чжан, которого звали Чжан Шици (13) (张时起). Драматург эпохи Мин, которого звали Шэнь Цай (沈采) (14), переработав «Исторические записки» (Ши цзи), создал легендарную пьесу «Цяньцзинь цзи» («Повесть о тысяче золотых»), в которой впервые включил эпизод самоубийства Юйцзи.

Впоследствии в Куньшаньской опере «Цяньцзинь цзи» («Записки о тысяче золотых») была продолжена сюжетная линия, созданная Шэнь



Рис. 2. Чжан Циндун. «Игра». Фрагменты скульптуры. (2020. Нефрит. 26,5 х 15 х 15 см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Цаем, и в двух сценах — «Прощание с возлюбленной» и «Уцзян» — разыгрывается расставание Юй Цзи и Сян Юй, а также трагический финал, в котором Сян Юй закалывается мечом у реки Уцзян [2] подтверждает, что именно в этих постановках был окончательно сформирован драматический каркас «конфликта»: герой, идущий к гибели, и преданная возлюбленная, остающаяся верной до конца.

В классической пекинской опере постановка, посвященная истории Сян Юй и Юй Цзи, впервые была создана Пу Сюй (溥绪) (15) на основе сюжета Куньшаньской оперы «Цяньцзинь цзи» («Записки о тысяче золотых») и главы «Сянъюй бэньцзи» из «Исторических записок». Спектакль получил название «Соперничество Чу и Хань» («Чу-хань чжэн»). Премьера состоялась в Пекине в 1918 году в исполнении мастера Ян Сяолоу (杨小楼) (16) и актера, которого звали Шан Сяоюнь (尚小云) (17).

В 1921 году Ци Жушань (齐如山) (18) и У Чжэньсю (吴震修) (19) вновь переработали постановку «Соперничество Чу и Хань» и переименовали ее в «Прощай, моя наложница» (Илл. 2). Первая постановка в новой редакции состоялась 15 февраля 1922 года. Роль Сян Юя исполнил Ян Сяоло, роль Юйцзи — Мэй Ланьфан (梅兰芳) (20). В процессе адаптации пекинской оперы «Прощай, моя наложница» Мэй Ланьфан возвел образ Юй Цзи из второстепенного персонажа в центральный. Благодаря вокальному исполнению, костюму, пластике и условно-символическому гриму, актер создал завершенный сценический образ: Юй Цзи, не желая стать обузой для Сян Юя, перерезает себе горло. Эта сцена образует драматический отклик с финалом Сян Юя, который, потерпев поражение и оказавшись окруженным у реки Уцзян, также совершает самоубийство перерезав себе горло [14].

Исходя из вышеизложенного анализа, можно заключить, что произведение «Игра» восходит к театральным постановкам, созданным на основе истории о Сян Юе и его наложнице Юй. Однако само текстовое обозначение «Игра» в названии работы не дает прямой отсылки к конкретному сюжету. Тем не менее, в системе образов произведения, в его естественном (натуральном) мотиве, обнаруживаются параллели с визуальными элементами пекинской оперы «Прощай, моя наложница»: такие как маски (лицовые узоры), сценические костюмы, развитие действия и трагическая развязка. Таким образом, можно полагать, что общепринятый (conventional subject matter) сюжет произведения «Игра» восходит к классическому репертуару пекинской оперы «Прощай, моя наложница».

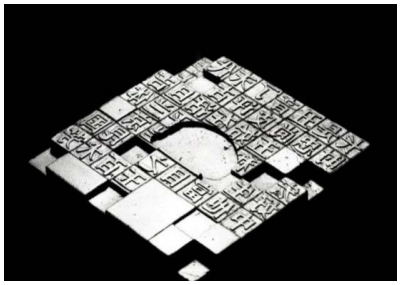


Рис. 3. Чжан Циндун. «Игра». Фрагменты скульптуры. (2020. Нефрит. 26,5 х 15 х 15 см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Иконологическая интерпретация образов в композиции «Игра»

Произведение искусства является результатом целенаправленной творческой деятельности художника, направленной на выражение определенного замысла. Этот замысел может быть раскрыт лишь через анализ системы образов и символов (мотивов), которые в художественной традиции приобрели статус общепринятых, а также через их связь с историко-культурным контекстом. Иначе говоря, внутренний смысл произведения искусства выявляется посредством комплексной интерпретации визуального образа (символа), основанной на знаниях об эпохе, культуре, политике, религии, философии и других аспектах. Такой подход, характерный для анализа иконологического уровня, позволяет увидеть за изображением не только сюжет, но и скрытую идею, мировоззрение и систему ценностей, отражённых в произведении.

Эрвин Панофский отмечает: «чтобы понять внутренний смысл и жизненный опыт, а также интерпретировать темы и понятия, необходимо изучать, как они выражаются в различных исторических условиях. Это включает в себя анализ истории стиля (как объекты и практики получают форму), истории типов (как объекты и события выражают темы) и, в большей степени, как темы и понятия отражают общие тенденции человеческого сознания. Это можно назвать культурными симптомами

или символами» [6, с. 28]. В концепции символических форм Эрнста Кассирера, немецкого философа-неокантианца, центральное место занимает понятие «символ». Эти идеи изложены в трёхтомном философском сочинении «Философия символических форм» [3]. Панофский далее подчеркивает: «…В конечном счёте, для иконологической интерпретации недостаточно лишь знакомства с текстовыми источниками, в которых передаются определённые темы или понятия. Мы стремимся понять не только то, как изображаются истории, аллегории или сюжеты, но и те фундаментальные принципы, которые лежат в основе выбора и трактовки мотивов; те принципы, которые придают смысл даже композиции формы и художественной технике…» [7, с. 41–42].



Рис. 4. Чжан Циндун. «Игра». Фрагменты скульптуры. (2020. Нефрит. 26,5 x 15 x 15см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Третий уровень в системе иконологии Панофского — внутренний смысл или содержание (intrinsic meaning or content), то есть стадия иконологической интерпретации. Эта стадия осуществляется после распознавания чистой формы и естественного сюжета произведения (Natural Subject Matter) (первый уровень), а затем, посредством взаимной верификации с литературными источниками, определения общепринятого сюжета произведения (Conventional Subject Matter) (второй уровень); на этом этапе мотивы произведения фиксируются на конкретных культурных концепциях, а чистая форма и естественный сюжет, составляющие мотив, уже перестают быть бессмысленной визуальной информацией, а понимаются как знаковая система с символическим значением. Внутренний смысл произведения заключается в интерпретации мотива (символа) на основе культурного и эпохального контекста.

На самом деле, посредством двух этапов, предиконографического описания и иконографического анализа, можно обнаружить, что нефритовая скульптура «Игра» отнюдь не является простым конкретным воспроизведением мотива оперы «Прощай, моя наложница», а представляет собой тщательно сотканный мир символов с помощью комбинации визуальных знаков. Например, в произведении присутствуют фигуры персонажей, сочетающие конкретность и абстрактность (минимализм); половина пекинской оперной маски, хаотично расположенные оперные





Рис. 5. Фрагменты спектакля «Прощай, моя наложница» (Пекинская опера). Источник: — URL: https://yandex.ru/video/preview/3409865497084953808

тексты в стиле подвижного шрифта, неустойчивая перевернутая трапециевидная композиция, статичная динамика фигур, выбор нефритового материала и т. д. Эти комбинации символов создают драматические визуальные отношения: контраст между конкретным и лаконичным, между неполным и целостным; между хаосом и порядком; между неустойчивостью и статикой; контраст площадей материала, между гладкостью и шероховатостью и т.д. Из этих аспектов можно углядеть намерение автора передать идею «конфликта». Однако это отличается от традиционного китайского искусства резьбы по нефриту, которое стремится к целостности и единству образа и смысла произведения.

Исследователь искусства должен подкреплять свои выводы материалами других типов. Сам Панофский указывал: «Историк искусства обязан проверять то, что он считает внутренним содержанием отдельного произведения или группы произведений; он соотносит эти произведения с тем, что считает внутренним содержанием других культурных документов, исторически связанных с данным произведением или группой; поэтому он должен овладеть как можно большим количеством таких документов, способных подтвердить политические, литературные, религиозные, философские и социальные тенденции, присущие изучаемым личностям, эпохам или нациям» [9, с. 107].

Произведение искусства не возникает изолированно, оно связано с культурой, эпохой и другими факторами. В рамках одной эпохи или культурного контекста художники часто подвергаются влиянию одних и тех же художественных течений и исторических событий. Произведения разных видов искусства нередко несут схожие черты времени. Метод аналогии по-

зволяет использовать их как ориентир и подтверждение при анализе внутреннего содержания.



Рис. 6. Финальная сцена из спектакля «Прощай, моя наложница» (Пекинская опера. 18 мая 2022). Источник: — URL: https://yandex.ru/video/preview/12139488443304216775

Можно сказать, что еще до появления нефритового произведения «Игра» сюжет пекинской оперы «Прощай, моя наложница» неоднократно адаптировался в другие формы искусства. Например, роман «Прощай, моя наложница» (1937), написанный Чжан Айлин (张爱玲) (21), роман «Прощай, моя наложница» (опубликован в 1985 году), за авторством Ли Бихуа (李碧华) (22); а также фильм «Прощай, моя наложница» (вышел в 1993 году), снятый Чэнь Кайгэ (陈凯歌) (23) по одноименному роману Лилиан Ли и др.

Для более ясного понимания иконологического уровня можно обратиться к сравнению с другим произведением визуального искусства: фильмом «Прощай, моя наложница». Этот фильм также опирается на первичный мотив одноименной пекинской оперы, однако он не копирует ее трагическую тему о герое, верном своему достоинству, и возлюбленной, верной любви. Напротив, фильм выстраивает свое содержание в рамках двойной временно-пространственной структуры, то есть между «реальным обществом» и «театральным миром (лиюань)», и предлагает размышление, диалог и критику по поводу таких вопросов, как человеческая природа, история, власть, желание, культурная традиция и социальная реальность.

Режиссер Чэнь Кайгэ переносит сюжет оригинального романа в исторический промежуток с 1924 года, периода ранней Республики Китай, до 1977 года, времени завершения Культурной революции. Этот временной диапазон формирует замкнутое символическое пространство, внутри которого персонажи и сценические роли, сюжет и театральное действие, предметы и сцена, реплики и театральный текст, музыка и цвет соединяются в единую многослойную систему знаков. Все эти элементы помещены одновременно в два измерения — в пространство стремительно меняющегося китайского общества и в мир театра, где традиционная форма остается устойчивой. На этом пересечении возникает двойственная структура, в которой реальный человек и сценический персонаж, социальная действительность и театральная условность, жизнь и искусство оказываются взаимно наложенными и подменяющими друг друга.

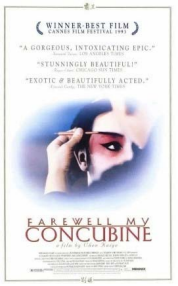




Рис.7.Постеры к фильму «Прощай, моя наложница». Источник: — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/nvOD30BtPvj4HpbreLqjGQ (дата обращения: 12.12.2025)

Такое пространственно-временное построение позволяет исходному сюжету перерасти в трагедию сложной двойственной природы. В этой системе общественное соединяется со сценическим, реальное с идеальным, земное с возвышенным, человеческое с ролевым, верность с предательством, добро и зло — с внутренней природой человека. Фильм «Прощай, моя наложница» становится формой культурной рефлексии, порожденной эпохой после Культурной революции, часто обозначаемой как движение «Новая волна 1985». Его внутренний смысл заключается в том, что Чэнь Кайгэ, опираясь на личный взгляд, заново воспроизводит, осмысляет и критически переосмысляет коллективную память народа в границах конкретной исторической трагедии.

В определенном смысле созданная Чжан Циндуном нефритовая работа «Игра» во многом сходна с фильмом Чэня Кайгэ «Прощай, моя наложница». Оба произведения выстроены на общем архетипе — сюжете одноименной пекинской оперы, и через внутренний конфликт и смысловое напряжение визуальных символов формируют многоуровневую, многомерную символическую систему, призванную раскрыть внутренний смысл произведения. В «Игре» конкретные формы соседствуют с предельной простотой минимализма, что воплощает столкновение и слияние китайской и западной культур. Половина театральной маски символизирует утрату культурной традиции, хаотично расположенные деревянные литеры и лишенные логики театральные реплики передают смятение и бессвязность высказывания в контексте традиционной культуры, а неопределенное слово «Си» («игра», «драма») становится образом неустойчивости и театральности современного общества. Использование нефрита и техники обработки природного цвета камня Цяосэ (俏色) (24) воплощает приверженность традиционным китайским ремесленным приемам.

Таким образом, автор умело использует визуальные мотивы, несущие культурные значения, чтобы реконструировать сложную символическую



Рис. 8. Кадры из фильма «Прощай, моя наложница». (1993) Чэнь Кайгэ. Источник: — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/nvOD30BtPvj4HpbreLqjGQ (дата обращения: 12.12.2025)

систему. Очевидно, что нефритовая работа «Игра» не стремится воспроизвести исторические события или персонажей пекинской оперы «Прощай, моя наложница», а ставит вопрос о «современности» традиционного китайского искусства в контексте масштабных культурных преобразований эпохи.

В работе «Игра» можно уловить скрытое противоречие, отражающееся в подсознании художника. Именно это внутреннее напряжение и становится причиной постоянного конфликта, ощутимого в произведении. Через систему визуальных символов и метафор автор выражает глубокие и неразрешимые вопросы, которые существуют в сознании мастера резьбы по нефриту. Это вопросы о традиции и современности, о Востоке и Западе, о теме и мотиве, о форме и содержании, о прошлом и настоящем, о знаке и символе, о ремесле и материале, о сохранении и отказе. В этом смысле произведение «Си» передает размышления и сомнения мастера, являющегося носителем традиционного искусства, о будущем китайской резьбы по нефриту в контексте современных художественных процессов.

Анализ произведения «Игра» позволяет увидеть сложность внутреннего смысла китайского современного искусства резьбы по нефриту. Часть современных мастеров выходит за рамки ремесленного производства декоративных изделий и стремится к индивидуальному, осмысленному выражению. В то же время такие художники и их произведения могут стать важной отправной точкой для научного исследования современного китайского искусства. Очевидно, что теория иконологии Панофского способна дать надежную теоретическую основу для анализа и интерпретации подобных произведений.

Примечания:

1. Чжан Циндун (张庆东, род. 1979), по национальности маньчжур, родился в 1979 году в уезде Сюянь Маньчжурском автономном уезде провинции Ляонин, Китай. В 2020 году удостоен звания «Мастер резьбы по нефриту Китая». Учился у мастера шанхайской школы резьбы по нефриту У Дэшэна (род. 1961). В настоящее время является приглашенным мастером-резчиком ювелирной группы «Ляонин Цяньпухуэй». Работы Чжан Циндун многократно получали золотые награды на национальных выставках и конкурсах, включая «Премию Тяньгун», «Кубок Цзыган» и «Кубок Юйхуа».

2. Эрвин Панофский (Erwin Panofsky, 1892–1968) — один из самых влиятельных немецких искусствоведов XX века, основоположник современной иконологической теории. Основные труды: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. — СПб.: Академический проект, 1999.; Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. — СПб.: Азбука-классика, 2009.; Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. — Нью-Йорк: Meridian Books, 1957 [16].

3. Аби Варбург (Aby Warburg, 1866–1929) — немецкий искусствовед и культурный теоретик, заложивший основы иконографического анализа. Он подчеркивал необходимость интерпретации произведений искусства с макроисторической точки зрения и в контексте многослойных культурных знаний.

4. Генрих Вёльфлин (Heinrich Wölfflin, 1864–1945) — один из основателей формального анализа в искусствознании. Его теория основывается на исследовании стиля и формы, подчеркивая необходимость понимания закономерностей развития искусства через визуальный язык. В труде «Основные понятия истории искусства» (1915) он сформулировал пять пар противоположных категорий, ставших классическим инструментом формального анализа.

5. Алоис Ригль (Alois Riegl, 1858–1905) — австрийский искусствовед конца XIX — начала XX века, один из главных представителей Венской школы истории искусства и основоположников западного современного искусствознания. Одна из основных работ: Ригль А. Проблемы стиля. — Принстон, Нью-Джерси: Принстонского университета, 1992 [12].

6. Эрнст Кассирер (Ernst Cassirer, 1874–1945) — немецкий философ, один из основателей философии культуры. Автор трудов, включая «Философию символических форм» [3].

7. «Дань» (旦角, актер на женских ролях) — женское амплуа первого плана в китайской опере, в частности в пекинской опере, одна из основных категорий пекинской оперы. Подтип цинъи, или чжэндань, основан, главным об-

разом, на певческом исполнении и предназначен для воплощения образов благородных, сдержанных и эмоционально глубоких женщин, таких как супруги знатного происхождения или преданные наложницы. Классическими примерами являются образ Юй Цзи в драме из репертуара Пекинской оперы — «Прощай, моя наложница» (《霸王别姬》) и образ Сюэ Сянлин в исторической драме «Кошелек с драгоценностями» (1966, Гонконг) [4].

8. Цзин (净角), также называемая хуа лянь (расписное лицо), — еще одна основная категория в пекинской опере. Ее отличительной чертой является грим-маска с преувеличенными чертами, которая используется для изображения решительных, героических, грубых или коварных мужских персонажей. В постановке «Прощание с наложницей» образ Сян Юя относится именно к этой категории и представляет тип «костюмированного расписного лица» [13, с. 638].

9. Сян Юй (项羽, 232 г. до н. э. — 202 г. до н. э.), имя — Цзи, прозвище — Юй, известный как Сян-Юй, выдающийся китайский политический и военный деятель древности. В конце династии Цинь вместе со своим дядей Сян Ляном поднял восстание в Куайцзи. В 207 г. до н. э. в решающей битве при Цзюйлу разгромил основные силы армии Цинь, что привело к падению династии. После гибели Цинь провозгласил себя «Баваном Западного Чу» и правил девятью округами в нижнем течении Хуанхэ и Янцзы. В ходе войны между Чу и Хань был побежден Лю Баном и покончил с собой на реке Уцзян (ныне территория уезда Хэ, провинция Аньхой). Храбрость и сила Сян Юя считались непревзойдёнными: о нем говорили, что «отвага Сян Юя не знает равных во веки веков» [17]. В китайской культуре слово «бован» («господин, владыка») стало ассоциироваться именно с его именем.

10. Юй Цзи (虞姬, даты жизни неизвестны) — любимая наложница Сян Юя, владыки Западного Чу. Она была женщиной редкой красоты и выдающихся талантов. Согласно историческим источникам [18. с. 34], Юй Цзи оставалась рядом с Сян Юем в самые трудные для него времена. В литературных произведениях ее изображают как героиню, которая, чтобы не стать обузой для Сян Юя, покончила с собой в его шатре. Однако подобный эпизод не имеет точного подтверждения в исторических хрониках.

11. «Ши цзи» («Исторические записки») — первое в истории Китая всеобъемлющее историческое сочинение, написанное в жанре биографической хроники. Автор — Сыма Цянь (司马迁, ок. 145–91 гг. до н. э.), историк династии Западная Хань. В книге упоминаются Сян Юй и Юй Цзи как важные исторические фигуры, ставшие источником вдохновения для последующих литературных и художественных произведений [15].

12. «Песнь Гайся» была написана Сянь Юем.

13. Чжан Шици (张时起) — (годы жизни неизвестны), известный драматург эпохи Юань. Он был активен во времена правления императора Вэньцзуна. Ему принадлежала пьеса «Прощание Чуского владыки у могилы с Юй Цзи», которая до наших дней не сохранилась. [13, с. 639].

14. Шэнь Цай (沈采), (годы жизни неизвестны), драматург эпохи Мин. Творил в периоды правления Хунчжи и Чжэндэ.

15. Пу Сюй (溥绪, ум. 1931), по национальности маньчжур, полное имя Айсинь Цзюэло Пу Сюй, литературное имя Чжушэн. Представитель императорского рода династии Цин, китайский драматург, автор пьес для пекинской оперы в период поздней империи и начала современности.

16. Ян Сяолоу (杨小楼, 1878–1938), настоящее имя Санъюань, актер пекинской оперы, исполнявший амплуа «ушэн» (воинские роли). Основатель «школы Ян» в искусстве пекинской оперы.

17. Шан Сяоюнь (尚晓云, 1900–1976), настоящее имя Шан Дэцюань, известный актер и драматург пекинской оперы, один из ключевых представителей современного пекинского театра. Основатель «школы Шан» в исполнительском искусстве.

18. Ци Жушань (齐如山, 1877–1962), теоретик пекинской оперы.

19. У Чжэньсю (吴震修, 1883–1966), сценарист пекинской оперы

20. Мэй Ланьфан (梅兰芳, 1894–1961), выдающийся мастер пекинской оперы, реформатор и один из самых знаменитых исполнителей ролей «дань» (женских персонажей). Он развил вокальное и актерское искусство женских ролей и создал уникальное направление в пекинской опере — «школу Мэй Ланьфана».

21. Чжан Айлин (张爱玲, 1922–1995) — родилась в Шанхае, известный китайский писатель-модернист. Творчество Чжан Айлин отличается глубоким анализом человеческой природы с женской точки зрения. Кинофильмы, снятые по художественным произведениям Чжан Айлин: «Любовь в падшем городе» (1984), «Северный румянец» (1988), «Красная роза, белая роза» (1994), «Восемнадцать вёсен» (1997), «Вожделение» (2007).

22. Ли Би-хуа (李碧华, род. 1959) родилась в Гонконге, современный китайский писатель и сценарист. Самые известные произведения Ли Би-хуа: «Сказки из тьмы» (2013), «Пельмени» (2004), «Зеленая змея» (1993), «Искушение монаха» (1993), «Прощай, моя наложница» (1992), «Красные и черные» (1991), «Кавашима Йошико» (1990), «Терракотовый воин» (1990), «Перерождение Золотого Лотоса» (1989), «Румяна» (1987), «Отец и сын» (1981). По ее сценарию был снят фильм «Прощай, моя наложница» (1993), который получил «Золотую пальмовую ветвь» на 46-м Каннском кинофестивале.

23. Чэнь Кайгэ (陈凯歌, род. 1952) родился в Пекине, один из ведущих режиссеров «пятого поколения» китайского кинематографа и первый китаец, удостоенный «Золотой пальмовой ветви». Среди его фильмов — «Жёлтая земля» (1984), «Царь детей» (1987), «Прощай, моя наложница» (1993), «С тобой» (2002) и «Битва у Чанцзинху» (2021). Его дебютная картина «Жёлтая земля» (1984) получила «Серебряного леопарда» на 38-м Локарнском международном кинофестивале, а «Прощай, моя наложница» (1993) — главный приз Каннского кинофестиваля.

24. «Цяосэ» (俏色) — один из традиционных приемов китайского искусства резьбы по нефриту. Суть заключается в том, что мастер творчески использует природные цвета, слоистость и фактуру камня при создании композиции. Его также называют «искусная резьба по цвету» (цяосэ-дяо, 俏色雕) или просто «искусная резьба» (цяо-дяо, 巧雕).

Список литературы:

1. *Ван Хуйкан.* Исследование иконологии Панофского: магистерская диссертация. — Шэньян: Шэньянский педагогический университет, 2015. — 30 с. 王慧康. 潘诺夫斯基图像学研究：硕士学位论文. — 沈阳：沈阳师范大学. 2015. — 30 页.

2. *Дун Сяо.* Формирование и распространение отрывочной пьесы «Прощай, моя наложница»: магистерская диссертация. — Шаньсийский педагогический университет. — Шаньси, 2020. — 91 с. 董晓. 残篇剧《霸王别姬》的形成与传播：硕士学位论文. — 山西师范大学. — 山西, 2020. — 91页.

3. *Кассирер Э.* Философия символических форм. — Москва; Санкт-Петербург, 2002. — Т.2: Мифологическое мышление. — 280 с.

4. Кошелёк с драгоценностями: художественный фильм историческая драма / авт. сценария: Лю Хон; реж.-пост. Вонг Тин-Лам; продюсер: Вонг То; Гонконг, 1966.

5. *Ло Сяохуа*. Исследование иконологии Панофского. — Пекин: Китайское издательство общественных наук, 2016. — 228 с. 罗晓华. 潘诺夫斯基的图像学研究. 北京：中国社会科学出版社，2016年. 228页.

6. *Лю Юньфэй.* Форма, тема и смысл: исследование иконологической теории Панофского: диссертация доктора искусствоведения. — Ханчжоу: Чжэцзянский университет, 2019. — 78 с. 刘云飞. 形式、主题与意义：帕诺夫斯基图像学理论研究：艺术史博士学位论文. — 杭州：浙江大学. 杭州. 2019. — 78页.

7. *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. — 455 с.

8. *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика. — Нью-Йорк: Meridian Books, 1957. — 405 с.

9. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — Москва: Искусство, 1998. —363 с.

10. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. — 432 с.

11. Прощай, моя наложница: музыкальная мелодрама / реж.-пост. Чэнь Кайгэ; музыка: Чжао Цзипин. — Гонконг, 1993.

12. *Ригль А.* Проблемы стиля. — Принстон, Нью-Джерси: Принстонского университета, 1992.

13. *Сорокин В.Ф.* Драма. Китайская драма XIII—XVI вв. // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Т. 3. — Москва: Наука, 1985. — С. 631—639.

14. *Сунь Пин.* Прощай, моя наложница: китайско-английское издание. — Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2012. — 249 с. 孙平. 《霸王别姬》：中英文版. — 北京：人民大学出版社，2012. — 249页.

15. *Сыма Цянь.* Исторические записи (Ши цзи), книга первая. В 4 томах. Том 1. — Пекин: Китайское книжное издательство, 2011. — 701 с. 司马迁. 《史记》第一卷。共4卷。第一卷。—北京：中国图书出版社，2011年。—701页.

16. *Чжан Хунъюнь*. От формы к идее: исследование иконологии Панофского. — Пекин: Социальная научная литература, 2023. — 395 с. 张红云. 从形式到理念：帕诺夫斯基的图像学研究. 北京：社会科学文献出版社，2023年. 395页.

17. *Чжан Циюнь*. Китайские идиомы и их истории. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2015. — С. 183—185. 张启云. 中国成语及其故事. — 上海：上海翻译出版社，2015. — 第183–185页.

18. *Чжу Чуян*. Характерные черты пекинской оперы (на примере оперы «Прощай, моя наложница») / Ч. Чжу // Студенческая наука Казанской консерватории-2024: Сборник тезисов, Казань, 09–22 апреля 2024 года. — Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2024. — С. 34.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243
от 28.11.2022

Подписной индекс 81174
В каталоге Урал-Пресс

Свободная цена

16+

Подписано в печать 24.03.2026
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 34.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9