

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

ИЗДАНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 2 (27)

ИЮНЬ | 2026



ТЕМА НОМЕРА

СКУЛЬПТУРА: ОТ ВАЯНИЯ ДО АРТ-ОБЪЕКТА

ISSN online 2713-2714
ISSN print 2713-2722

ISSN 2713-2722



9 772713 272005 >

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

Издается с декабря 2019 года
Выходит один раз в три месяца

Входит в перечень ведущих рецензируемых научных журналов, включенных в список ВАК
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
5.10.3. Виды искусства (изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Учредители:
Российская академия художеств
Сибирский федеральный университет

Издатели:
Российская академия художеств
Сибирский федеральный университет

Редакционный совет:
Главный редактор, редактор по Дальневосточному федеральному округу:
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ (Владивосток)

Художественный редактор:
Кузьминых Константин Борисович, академик РАХ (Магадан)

Редактор по Уральскому федеральному округу:
Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)

Редактор по Сибирскому федеральному округу:
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ (Красноярск)

Главный редактор О. И. Зотова
Корректоры Е. Л. Кириллова, О. Н. Мальцева
Перевод на английский Е. В. Бондаревой
Верстка И. В. Царинного

Обложка
А. П. Карпенко.
В лодке. Герасим с собакой.
2006. Дерево (кедр). 33×37×22
Челябинский государственный
музей изобразительных искусств

Анонс
Н.И. Рыбаков.
Красивая картина. 2023.
Холст, масло. 200×140.
Музейно-выставочный комплекс
Музейно-выставочного объединения
Российской академии художеств



Зарегистрировано в Енисейском управлении Роскомнадзора
Свидетельство: серия ПИ № ТУ 24-01191 от 14 октября 2021 года

Цена свободная

Адрес редакции/издателя:
г. Красноярск, Свободный проспект, 79, Сибирский федеральный университет
+7 (902) 508-83-62, +7 (914) 792-31-61

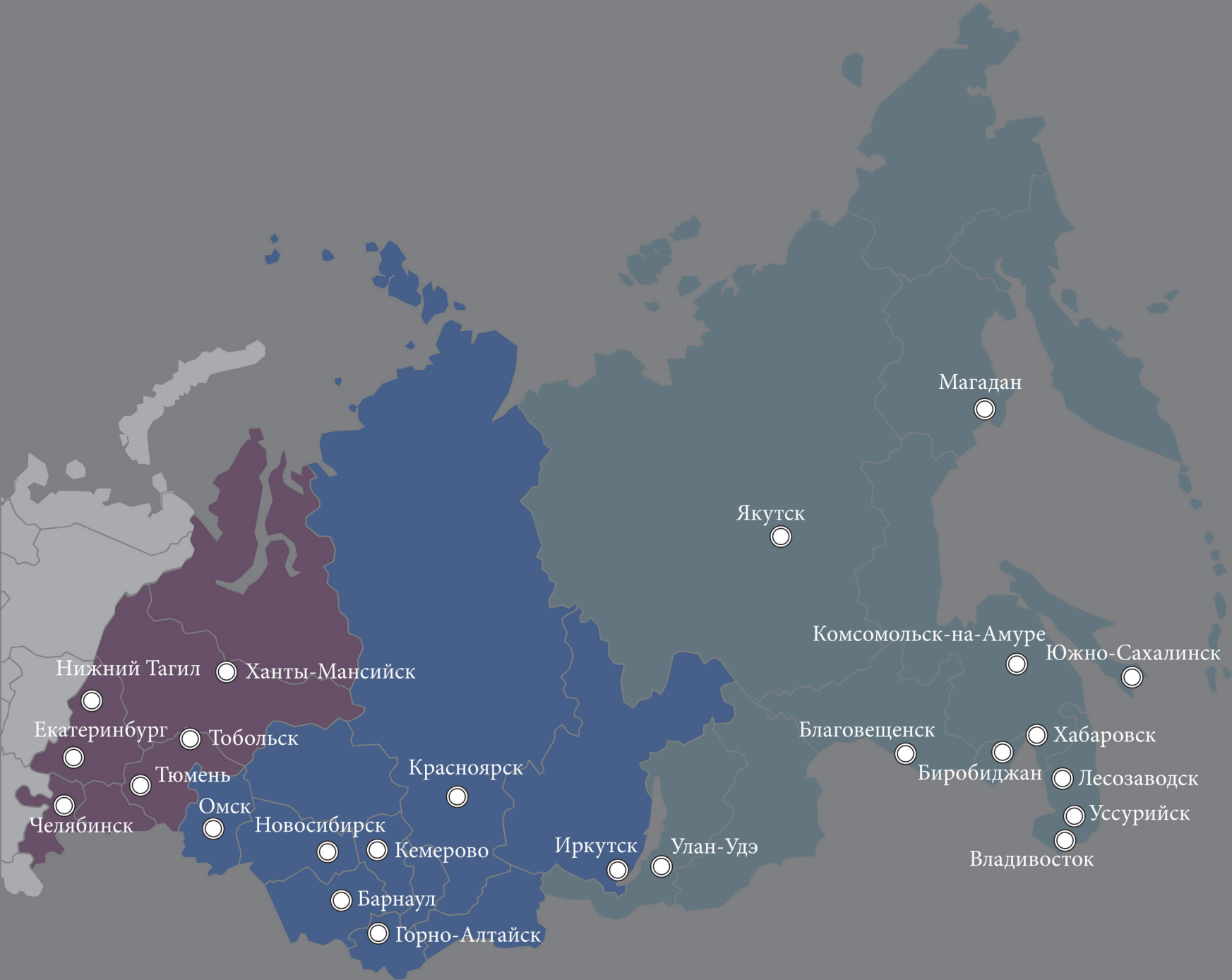


E-mail: art-journal@mail.ru
art-journal@sfu-kras.ru

Архив номеров

Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ¹ 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»

УРАЛ, СИБИРЬ, ДАЛЬНИЙ ВОСТОК



Российская академия художеств является отраслевой академией наук в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна и художественного образования.

Научный центр в области изучения, сохранения и развития изобразительного искусства и искусствознания в России, включающий в себя ряд высших и средних учебных заведений, научно-исследовательских учреждений, творческие мастерские живописи, графики и скульптуры в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Красноярске и Ростове-на-Дону.

Журнал «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока», учредителями которого являются Российская академия художеств и Сибирский федеральный университет, посвящен художественной жизни трех крупнейших регионов России.

Формат 60×90/8
Бумага мелованная
Заказ № 50334
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 30.06.2026
Тираж 300 экз.

Отпечатано в ООО «Издательство Поликор»
г. Красноярск, ул. Дубровинского, 58

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кузьминых Константин Борисович, председатель редакционной коллегии, академик РАХ (Магадан)
Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)
Голынец Галина Владимировна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения (Владивосток)
Иванкин Вадим Викторович, академик РАХ (Новосибирск)
Копцева Наталья Петровна, доктор философских наук (Красноярск)
Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Кубанова Татьяна Андреевна, доктор культурологии (Санкт-Петербург)
Лобацкая Раиса Моисеевна, доктор геолого-минералогических наук (Иркутск)
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии (Красноярск)
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения (Красноярск)
Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения (Барнаул)
Николаева Лариса Юрьевна, кандидат искусствоведения (Улан-Удэ)
Овчинникова Лилия Ивановна, кандидат искусствоведения (Томск)
Ситникова Александра Александровна, кандидат философских наук (Красноярск)
Тимофеева Влада Владиславовна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Трифоновна Галина Семеновна, кандидат исторических наук (Челябинск)
Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения (Владивосток)

EDITORIAL BOARD

Konstantin B. Kuzminykh, Chairman of the Editorial Board, Academician of the Russian Academy of Arts (Magadan)
Tamara A. Galeeva, Candidate of Arts (Yekaterinburg)
Galina V. Golynets, Candidate of Arts (Yekaterinburg)
Vadim V. Ivankin, Academician of the Russian Academy of Arts (Novosibirsk)
Natalia P. Koptseva, Doctor of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Yulia V. Kravtsova, Candidate of Arts (Yakutsk)
Tatiana A. Kubanova, Doctor of Cultural Studies (Saint Petersburg)
Raisa M. Lobatskaya, Doctor of Geological and Mineralogical Sciences (Irkutsk)
Vladimir S. Luzan, Doctor of Cultural Studies (Krasnoyarsk)
Marina V. Moskalyuk, Doctor of Arts (Krasnoyarsk)
Larisa I. Nekhvyadovich, Doctor of Arts (Barnaul)
Larisa Yu. Nikolaeva, Candidate of Arts (Ulan-Ude)
Lilia Iv. Ovchinnikova, Candidate of Arts (Tomsk)
Alexandra Al. Sitnikova, Candidate of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Vlada V. Timofeeva, Candidate of Arts (Yakutsk)
Galina S. Trifonova, Candidate of Historical Sciences (Chelyabinsk)
Olga Iv. Zotova, Candidate of Arts (Vladivostok)
Natalya A. Fedorovskaya, Doctor of Arts (Vladivostok)

ОТ РЕДАКТОРА



Ольга Зотова
Главный редактор

Тема очередного номера посвящена искусству скульптуры. Сегодня это направление динамично развивается. Традиционное, созданное ваятелем произведение в настоящее время превращается в арт-объект. Художники экспериментируют с формой и материалами, с содержанием и технологиями. Еще недавно парковая скульптура, созданная советскими мастерами, украшала места массового отдыха. Сегодня скульптурные композиции становятся авторскими высказываниями в открытых городских пространствах, давая территории уникальный объект, раскрывающий айдентику места. Важным при этом остается аспект преемственности и в России, и в мире.

Так, интересна статья о творчестве скульптора Фу Чжунвана: его произведения, являющиеся частью современной китайской скульптуры, впитали язык искусства стран Европы и Америки, в них появилось переосмысление собственных культурных ресурсов. Не менее интересен материал о нереализованном монументальном объекте Юрия Ишиханова (автор Илья Царинный), который рассматривается сквозь призму региональной идентичности.

Философия творческого поиска исследуется в статье о творчестве Александра Карпенко, работавшего в малых формах с выраженным авторским стилем.

Очень интересными представляются статьи раздела «Теория и практика изобразительного искусства». Эволюционно-трансформационное развитие жанра натюрморта с XVI до XXI века рассматривают Раиса Лобацкая и Наталья Сысоева, вводя понятие «трансформации нулевого уровня»; механизмы подтверждения подлинности произведения цифрового искусства в первой четверти XXI века исследует перспективный цифровой художник Влада Дуглас; Ирина Кистович рассматривает творчество Иззата Клычева в аспекте «теории счастья».

Эти и другие статьи номера дают широкую панораму искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

8	ALEXANDER KARPENKO'S THOUGHT FORMS IN THE CONTEXT OF MODERNITY <i>Elena M. Ustiantseva</i>
	МЫСЛЕФОРМЫ АЛЕКСАНДРА КАРПЕНКО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ <i>Е. М. Устьянцева</i>
18	THE SCULPTURE WORKSHOP AT THE SVERDLOVSK ART AND PRODUCTION STUDIOS IN THE LATE 1930s — EARLY 1940s <i>Sofia V. Grekova-Prokhorenko</i> <i>Sergey Ye. Vinokurov</i>
	ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СКУЛЬПТУРНОГО ЦЕХА СВЕРДЛОВСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ В КОНЦЕ 1930 — НАЧАЛЕ 1940-Х <i>С. В. Грекова-Прохоренко</i> <i>С. Е. Винокуров</i>
28	THE SIBERIAN CULTURAL CODE: SCULPTOR YURI ISHKHANOV <i>Иля V. Tsarinny</i>
	СИБИРСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД: СКУЛЬПТОР ЮРИЙ ИШХАНОВ <i>И. В. Царинный</i>

36	A SCULPTOR ON THE PATH FROM “DE-SINICIZATION” TO “RE-SINICIZATION” (THE CASE OF FU ZHONGWANG) <i>Shan Lizhuang (PRC)</i>
	СКУЛЬПТОР НА ПУТИ ОТ «ДЕКИТАИЗАЦИИ» К «РЕКИТАИЗАЦИИ» (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ФУ ЧЖУНВАНА) <i>Шань Личжуан (КНР)</i>
46	STILL LIFE: TRANSFORMATION OF THE GENRE FROM OBJECT-SYMBOL TO NARRATIVE AND METAMODERNIST ARTISTIC STRATEGY <i>Raisa M. Lobatskaya</i> <i>Natalya S. Sysoeva</i>
	НАТЮРМОРТ: ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ОТ ВЕЩИ И СИМВОЛА К НАРРАТИВУ И МЕТАМОДЕРНИСТСКИМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СТРАТЕГИЯМ <i>Р. М. Лобацкая</i> <i>Н. С. Сысоева</i>

CONTENT

60	AUTHENTICATION MECHANISMS FOR DIGITAL ART IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY <i>Vlada S. Douglas</i>
	МЕХАНИЗМЫ ПОДТВЕРЖДЕНИЯ ПОДЛИННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ХХІ ВЕКА <i>В. С. Дуглас</i>
68	IZZAT KLYCHEV’S THEORY OF HAPPINESS AS A PARADOX OF CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE <i>Irina A. Kistovich (Girshman)</i>
	ТЕОРИЯ СЧАСТЬЯ ИЗЗАТА КЛЫЧЕВА КАК ПАРАДОКС СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА <i>И. А. Кистович (Гиришман)</i>
80	CARICATURE AND PARODY: ACHIEVING TERMINOLOGICAL CLARITY (BASED ON THE THEATRICAL SKETCHES AND CARICATURES OF I. A. VSEVOLOZHSKY) <i>Lev D. Kogan</i>
	КАРИКАТУРА И ПАРОДИЯ: К ТОЧНОСТИ ОПРЕДЕЛЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗОВ И КАРИКАТУР И. А. ВСЕВОЛОЖСКОГО) <i>Л. Д. Коган</i>

88	MUSEUM INTERVENTIONS AND ARTISTIC LABORATORIES AS NEW FORMS OF WORKING WITH CULTURAL HERITAGE (A CASE STUDY OF THE MUSEUM OF WOODEN ARCHITECTURE IN TOMSK) <i>Lyudmila Yu. Isaeva</i>
	МУЗЕЙНЫЕ ИНТЕРВЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЛАБОРАТОРИИ КАК НОВЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ С КУЛЬТУРНЫМ НАСЛЕДИЕМ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА В ТОМСКЕ) <i>Л. Ю. Исаева</i>
98	EMERGING FROM THE MIRROR OF THE “OTHER”: SELF-EXPRESSION AND FEMININE AWAKENING IN PAN YULIANG'S SELF-PORTRAITS <i>Kun Guan</i>
	ВЫХОД ИЗ ЗЕРКАЛА «ДРУГОГО»: САМОВЫРАЖЕНИЕ И ЖЕНСКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ В АВТОПОРТРЕТАХ ПАНЬ ЮЙЛЯН <i>Кун Гуан</i>

СОДЕРЖАНИЕ

108 SYMBOLISM OF ORTHODOXY
IN THE WORK OF A. G. POZDEEV
Natalia S. Popova

СИМВОЛИКА ХРИСТИАНСТВА
В ТВОРЧЕСТВЕ А. Г. ПОЗДЕЕВА
Н. С. Попова

118 THE CENTAUR WITH
AN ACCORDION:
ARTISTIC METAPHOR
IN THE WORK OF
GERMAN METELYOV
Maria I. Stikhina
Arina O. Osadchaya

КЕНТАВР С ГАРМОШКОЙ:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЕТАФОРА
В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАНА МЕТЕЛЕВА
М. И. Стихина
А. О. Осадчая

126 EVGENY KORZH:
ISLANDS IN THE OCEAN
Lyudmila I. Varlamova

ЕВГЕНИЙ КОРЖ:
ОСТРОВА В ОКЕАНЕ
Л. И. Варламова

138 CULTURAL PHENOMENA
Olesya Frich

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ
О. Фрич

146 UKIYO-E IN THE URALS:
JAPANESE EDO PRINTS
IN THE IRBIT STATE MUSEUM
OF FINE ARTS
Olga V. Akimenko
Erna R. Khisamutdinova

УКИЁ-Э НА УРАЛЕ:
ЯПОНСКИЕ ГРАВЮРЫ ЭДО
В ИРБИТСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ
МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ
О. В. Акименко
Э. Р. Хисамутдинова

156 PORCELAIN FROM
THE ASIA-PACIFIC REGION
IN THE COLLECTION OF
THE MUSEUM-RESERVE OF
THE HISTORY OF THE FAR EAST
Olga I. Zotova

ФАРФОР СТРАН
АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО
РЕГИОНА В КОЛЛЕКЦИИ
МУЗЕЯ-ЗАПРОВЕДНИКА
ИСТОРИИ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
О. И. Зотова

CONTENT

166 ARTISTS OF PORT ARTHUR (1897-1905)
BASED ON THE COLLECTION
OF THE CENTRAL NAVAL MUSEUM
AFTER THE EMPEROR PETER
THE GREAT
Ksenia A. Bulak

ХУДОЖНИКИ
В ПОРТ-АРТУРЕ (1897-1905)
НА МАТЕРИАЛЕ КОЛЛЕКЦИИ
ЦЕНТРАЛЬНОГО
ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ
ИМЕНИ ИМПЕРАТОРА
ПЕТРА ВЕЛИКОГО
К. А. Булак



А. П. Карпенко.
Переправщик.
2006.
Дерево (береза).
55×23×20
Челябинский
государственный
музей изобразитель-
ных искусств

A. P. Karpenko.
The Ferryman.
2006. Wood
(birch).
55×23×20
Chelyabinsk State
Museum of Fine Arts

EDN: HDZARZ
УДК 73.03

ALEXANDER KARPENKO'S THOUGHT FORMS IN THE CONTEXT OF MODERNITY

Elena M. Ustiantseva

Chelyabinsk Regional Branch of the Union of Artists of Russia

Chelyabinsk, Russian Federation



Abstract: The article examines the Chelyabinsk period in the work of the sculptor Alexander Petrovich Karpenko's (1953-2021), whose philosophical worldview took shape in small-scale sculpture marked by his distinct style. Karpenko understanding of human life, relationships with society and the world around him, and inner psychology is revealed through "thought forms" manifested in both the development of plastic and spatial objects, and in the verbal dimension, defined by the narrative and title of each work. The article also identifies the sculptor's key principles of working with wood — affirmation and overcoming — which in turn establish the defining and semantic features of his pieces.

Keywords: Alexander Karpenko; Chelyabinsk; small-form sculpture; wood; postmodernism; thought form; plastic art.

Citation: Ustiantseva, E. M. (2026). ALEXANDER KARPENKO'S THOUGHT FORMS IN THE CONTEXT OF MODERNITY. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 8—17.

МЫСЛЕФОРМЫ АЛЕКСАНДРА КАРПЕНКО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Е. М. Устьянцева

Челябинское региональное отделение ВТОО «Союз художников России»

Челябинск, Российская Федерация

В статье рассматривается челябинский период творчества скульптора Александра Петровича Карпенко (1953-2021), философский взгляд на мир которого материализовался в скульптуре малых форм, окрашенной ярко выраженными особенностями авторского стиля. Жизнь человека, его взаимоотношения с обществом и окружающим миром, его внутренняя психология раскрываются у Карпенко через «мыслеформы», проявленные в разработке пластически-пространственных объектов, в вербальном измерении, заданном сюжетной линией и названием произведения. В статье фиксируются принципы работы скульптора с таким материалом, как дерево, который задает определительно-смысловые характеристики произведению.

Ключевые слова: Александр Карпенко; Челябинск; скульптура малых форм; дерево; постмодернизм; мыслеформа; пластика.

«Золотое время» челябинской скульптуры приходится на 1950-е — начало 1980-х годов, когда на уральской земле после окончания художественных учебных заведений в Москве, Саратове, Ереване, Киеве, Свердловске и Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина работали Паисий Фоминых, Михаил Цепелев, Иван Бесчастнов, Евгений Макаров, Виталий Зайков, Владимир Жариков, Вардкес Авакян, Лев Головиницкий, Энрика Головиницкая, Анатолий Суленев, Николай Кондратьев, Геннадий Панов, Александр Кудрявцев и другие. Мощный в количественном и в профессиональном отношении отряд скульпторов с разными школами, индивидуальными творческими почерками был замечен на республиканских и всесоюзных выставках. О Челябинске в художественных кругах говорили как о скульптурном городе. Развитие этого вида

искусства у челябинских авторов укладывалось в регламент соцреализма с его патетикой образов героев труда, участников Великой Отечественной войны, повествовательной фабулой жанровых композиций, демонстрирующих жизнь советского человека. Но позднее произошло расширение тематического диапазона и усилились поиски пластически-пространственных решений, связанных с послаблением со стороны государства на эксперименты в области изобразительного искусства.

Время шло и уносило с собой в историю ярких личностей и художников. На авансцене скульптуры оставалось все меньше авторов родом из СССР, которые лично сформировались в советское время и несли в своем творчестве традиции русской классической и реалистической скульптуры [3]. Такой внешне прямолинейный, зажатый в определенных рамках, но панорам-



А. П. Карпенко.
Яблоко сомнений.
1989. Дерево
(липа, сосна).
9×28×20,5
Челябинский
государственный
музей изобразитель-
ных искусств

A. P. Karpenko.
Apple of Doubt.
1989. Wood
(linden, pine).
9×28×20.5
Chelyabinsk State
Museum of Fine Arts



А. П. Карпенко.
Идеальная
смерть. 1997.
Дерево (липа).
43×16×9
Собственность
семьи художника

A. P. Karpenko.
Ideal Death. 1997.
Wood (linden).
43×16×9
Property
of the artist's family

ный взгляд на челябинскую скульптуру отражает истинную картину. Но она определенно должна быть дополнена констатацией происходивших в эти же годы глубинных творческих процессов брожения, собирания силы, духа соревновательности и взаимовлияния художников разных творческих цехов, предчувствия нового, что характерно было не только для центра, но и для регионов страны.

Уже в 1970-е — 1980-е годы в разных сферах челябинского изобразительного искусства стали обнаруживать себя новые художественные силы, ищущие личности, возмутители спокойствия чиновников от культуры: Виктор Бокарев, Василий Дьяков, Константин Фокин, Владимир Мишин, Николай Аникин, Валентин Качалов, Павел Ходаев, Зайнулла Латфуллин, которые фиксировали в своем творчестве слом государственной художественной доктрины, обеспечивая тем самым более естественный и логический переход к свободному искусству рубежа веков [6].

Появление на культурном небосклоне Челябинска в 2000 году уже зрелого мастера Александра Петровича Карпенко стало очень заметным и ярким явлением. Ему предстояло открыть новую страницу скульптурной летописи Южного Урала в пластически-пространственно-временном контексте.

Когда в одном из разговоров с коллегами Карпенко спросили: «А с Фидием ты бы потягался?», он ответил: «Я бы с ним и не стал тягаться. Классическая скульптура мне скучна» [4]. Появился новый герой, представляющий новое время.

В гуманитарной среде это время исследователи нередко называют эпохой постмодернизма. О термине, его сущностной природе еще идут споры. Однако для Челябинска произведения Александра Петровича стали презентацией нового, самобытного, современного скульптурного творчества. В нем частично визуализируются некоторые признаки постмодернистского мышления, устоявшиеся характеристики явления: игра, парадоксальность, цитирование, ситуационное переосмысление прошлого в современных контекстах, эклектика комбинирования форм и т.д. [2; 5].

Скульптор никогда и не задумывался, на какой стилиевой территории он находится, но твердо знал, что реализм ему не интересен, и в том, что он видит вокруг себя, испытывая определенные эмоции, рефлексирова в сторону рассуждений и философствования, ищет новый смысл и адекватные формы его визуального воплощения. А. П. Карпенко исповедует свое видение мира, касаясь этической, нравственной проблематики. Его творческое «я» дает мощное излучение через визуализацию идеи произведения, через раскрытие в изображаемом особых, порою не видимых другими сторон действительности.

Родившись в поселке Де-Кастры Хабаровского края в 1953 году¹, переехав с семьей в начале 1960-х в Казахстан, А. П. Карпенко поступил в 1975 году в Косовский техникум народных промыслов (Ивано-Франковская область) по специальности «художественная обработка дерева», а после окончания вернулся в г. Кустанай. Карпенко мигрировал в пределах советской страны, но в 1991 году СССР распался, и новые государственные образования (Казахстан и Украина), в которых он сформировался как личность, рос профессионально и творчески, уже по приезду в Челябинск образовали некую границу воспоминаний до и после. Для него, как и для многих его современников, конец XX века был одним из самых драматичных исторических периодов, характеризовавшихся разрушением политической, экономической, социальной систем, когда человек стал заложником, свидетелем и невольным участником происходивших перемен.

Фокус зрения Александра Петровича всегда был направлен на познание внешнего мира и поведения человека в нем, но он идет и дальше — в онтологию — и готов воспроизводить не только осознанные, но и неконтролируемые состояния сознания человека. В одном из интервью художник признался: «Для меня важно сделать то, что будет расшевеливать сознание. Вот кто-то думал так, и вдруг — сдвиг: какая-то сторона жизни раскрылась иначе. Мысль вышла из тупика, и я помог ей» [4].

Александр Карпенко — большой фактуры человек, красивый, басистый, в длинном рабочем фартуке, сам как глыба, всем своим обликом ассоциировался с монументальным искусством. Но стереотипы ни к нему, ни к его творчеству не приклеить. Малая пластика дала ему безграничье тем и полную творческую свободу самовыражения. Диалоги с ним в мастерской были не менее интересным мероприятием, чем рассмотрение его скульптур. Он был удивительным и удивляющим собеседником, когда отвечал на вопросы с большими паузами, не останавливая процесс строгания деревянной чурки и одновременно затягиваясь папиросой. С любовью вспоминал о деде, который до 70 лет работал кузнецом и плотником, сам делал скрипки и играл на них. С любовью говорил о дереве, которое живет, дышит, о растущем к концу дня ворохе вкусно пахнущей свежей стружки. Оживлялся, рассказывая о своем пристрастии читать фантастику и японскую литературу. В разговоре о предпочтениях в мировом художественном наследии выделял Питера Брейгеля Старшего и Иеронима Босха [1; 7]. Все, что он говорил, было, с одной стороны, и оригинальным, и индивидуальным, с другой — встраивало его в глобальный контекст общих творческих исканий современных авторов, работавших в разных направлениях, в киноиндустрии.

Углубляясь в то, что он любил, понимаешь вектор направленности его творчества, сам принцип рождения произведений. Александру Карпенко был близок и средневековый сюрреализм И. Босха, вскрывавшего через аллегории, знаки, символы человеческие пороки, глубокие социальные, религиозные и культурные сдвиги, происходившие в Нидерландах на рубеже XV-XVI веков; и аллегоризм П. Брейгеля — выдающегося мыслителя, перенесшего фокус живописи с библейских сюжетов на природу, жизнь простых людей, на отражение страха, хаоса и одновре-



менно стойкости народа в период испанской оккупации Нидерландов, жестоких репрессий и начала борьбы за независимость... Что это как не переключка эпох, ассоциативный мост между рубежом XV-XVI веков Северного Возрождения и постсоветской действительностью?

А фантастика, нарушающая границы реальности с помощью нереального допущения, или японская литература с двусмысленностью стиля («аймай»), где есть намеренная многозначность, недосказанность с истинным смыслом между строк, с вниманием к внутреннему миру героя, глубокой психологичностью — разве это не код, который подходит для понимания и творчества А. Карпенко?

Вся нагрузка по предметному воплощению идей скульптора ложится на материал. С его выбором не было никаких сомнений: все яркие детские воспоминания были связаны с лесом, с первыми поделками из дерева. Береза, дуб, вяз, липа, кедр имели для него свой характер, красоту, особенную структуру. В своем творчестве он прошел этап «утверждения» материала, для которого использовался прием отсекаания лишнего, когда само дерево становилось активным носителем формы и «содержания», а рубленные грубоватые поверхности, естественная окраска дерева были органичны в скульптурах, решенных в народном ключе («В лодке. Герасим с собакой», 2006; «Экологический автопортрет», 1985; «Мамонтенок», 2005).

А. П. Карпенко.
Экстремизм.
2015. Дерево
(липа, сосна).
37×47×11
Собственность
семьи художника

А. P. Karpenko.
Extremism. 2015.
Wood
(linden, pine).
37×47×11
Property
of the artist's family

А. П. Карпенко.
Расставание. 1997.
Дерево (липа).
52×26×9,5
Челябинский
государственный
музей изобразитель-
ных искусств

A. P. Karpenko.
Parting. 1997.
Wood (linden).
52×26×9,5
Chelyabinsk State
Museum of Fine Arts



Следующим этапом диалога с деревом (автор относился к нему как к живому организму) стал путь «преодоления» материала, когда творческая воля художника начала изобретать новые замысловатые траектории движения его роста, словно имитируя пластические приемы лепки (вытянутые музыкальные формы, перетекание объемов).

Для Александра Карпенко возможность творить была смыслом его жизни. Более 4000 скульптур малых форм — это результат более чем 40-летнего труда, когда информационное поле окружающей жизни не давало передышки и засыпало его животрепещущими темами, дававшими импульс к креативному осмыслению и рождению, по сути, авторского скульптурного дневника, в котором даже по названиям работ можно узнать много интересного об их создателе: «Кто есть кто?», «Варвары», «Яблоко сомнений», «Материнство», «Еще вчера сегодня было завтра», «Зарождение планеты», «Нежность», «Талант», «Мыслитель», «Великаны и пигмеи», «Пирамида поколений», «Идиоты», «Консервация», «Рационализатор», «Кто кого?», «Территория любви», «Оратор», «Одиночество», «Момент истины», «Обокрали», «Любопытство», «Идеальная смерть», «Память. Поклонение», Художник и его самолет» и т.д.

Все, о чем хочет сказать художник, ориентировано на человека. Именно его образ становится мерой жизненного и художественного опыта. Личность в искусстве А. Карпенко «расфокусируется» и проявляется не портретным путем, а человеческой фигурой (ассоциации-воспоминания выводят автора статьи на некоторые параллели с монументальными работами Генри Мура, который прибегал к такому же художественному приему). Для Александра Петровича «человеческая фигура» есть прежде всего форма. Иногда она тяготеет к формам-архетипам («Плывущие», 2006; «Переправщик», 2006), в других случаях наполняется витальной энергией роста, рождающей гиперболизированные вытянутые торсы с маленькими головками и длинными тоненькими ногами и руками (вспоминается пластика Альберто Джакометти). Необычайна велика роль поз и жестов, отсюда интересное сочетание объема и выразительного графического силуэта («Великаны и пигмеи», 1995; «Расставание», 2006; «Побег», 2006).

Анализируя творчество мастера, не обойтись без понятия «мыслеформа». Для него всегда интересен симбиоз скульптурной формы как таковой (феномен вещи, самодостаточность произведения) и вербального смысла, детально разработанного через сюжеттику произведения или введения в его структуру знаков-символов. В изобразительном искусстве в таком контексте обычно говорится о художественном образе, который открывает новое эстетическое поле для воспринимающего зрителя. Что касается термина «мыслеформа», который больше из области психологии, то на мой взгляд, он острее передает ту сильную, энергетически заряженную мысль автора, которая не остается у него в голове, но транслируется вовне, и может быть кем-то не понята, может ввести в состояние ступора, в реакцию неверующего Фомы («А разве так может быть?»), в эмоцию восторга («Как точно!») или крайнего удивления.

Обостренное чувство видения и понимания абсурдности многих явлений, происходящих в современном мире, духовных изменений внутри человека привело А. Карпенко к созданию произведений концептуальной направленности. Концентрация автора на конкретной ситуации или понятии, его откровенные фантазии с утрированием смысла способствуют рождению ярких, запоминающихся образов. Использование образов-символов (кошка, рыба, яйцо, дерево и др.) задает

более глубинный контекст прочтения произведений. Одним из часто повторяющихся, рождающих художественную плоть произведения является изображение улитки. Наделяя ее разными смысловыми качествами — обозначениями вечности, космоса, греха, терпения, скромности, застывшего времени (зафиксированы в мировой истории искусства), автор создает неожиданные контексты для самого этого символа, то выводя точную пластическую формулу восприятия времени («Всадники времени», 2000, где запряженной улиткой управляет наездник); то конструируя свой портретный образ, населяя его (глаза, нос, усы, борода, голова, область внутри головы) полчищами улиток с головками и усиками, спиралевидными ракушками, вызывая сильный осязательно-эмоциональный эффект восприятия произведения («Я схожу с ума», 2021).

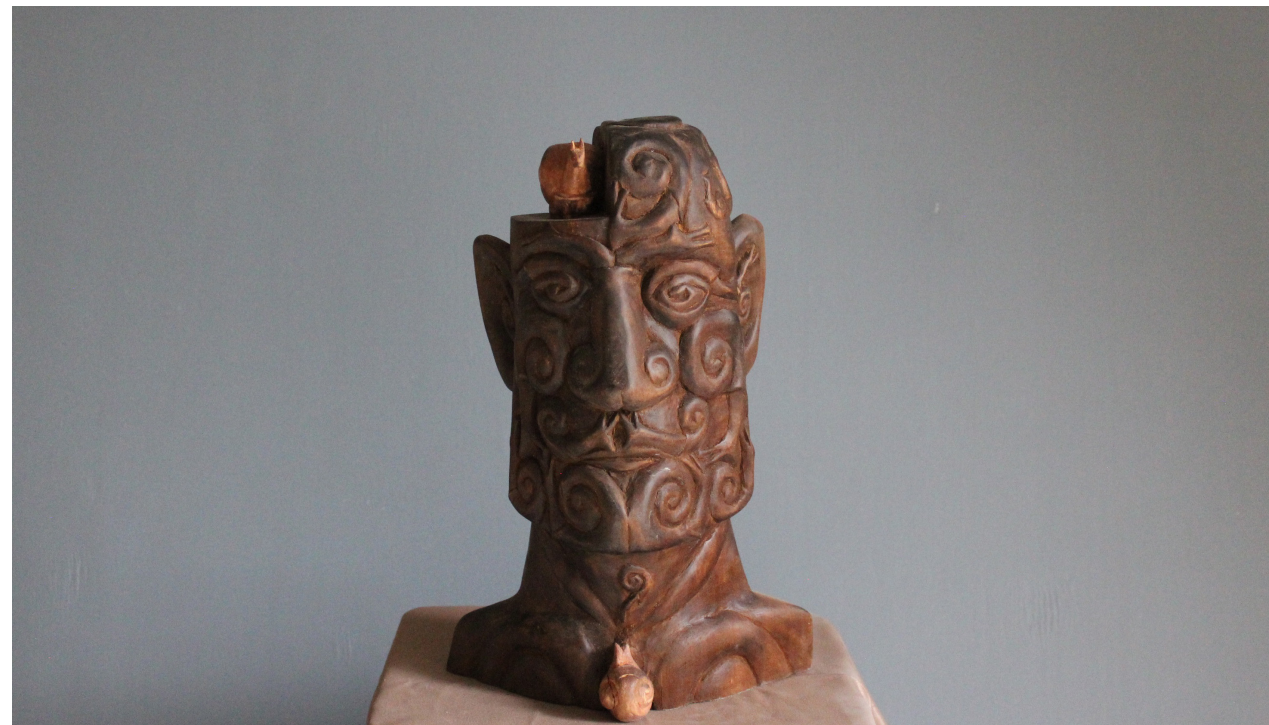
Иногда о пороках общества автор говорит и через аллегорические образы животных (овцы, козел, осел, свинья, крокодил, волк, лиса), но если в скульптурах поднимается гуманистическая тема, то образ человека, как правило, автор соединяет, гармонизирует с природными мотивами или даже ассоциирует его с деревом, одуванчиком, птицей, что проявляется в изобразительно-языковых приемах.

Фантазиям Александра Карпенко нет предела. Широчайший спектр эмоций от любви и трогательности, доброго юмора до колкой сатиры

и сарказма, глубокого трагизма. Мир в переплетениях и взаимосвязях.

Гармония жизни с ее принципами духовного мироздания и противоположный полюс (борьба, разрушение, деградация) — вся многоликость мира и жизни человека транслируется скульптором не только через постановку идейно-смыслового вопроса, завязку сюжета в скульптуре, но и через выразительные художественные приемы освоения пространства. Скульптуры активно живут в нем за счет центростремительной энергии, рождающейся зримо присутствующими в форме силами парения, натяжения, отталкивания. Сквозные проемы, внутренние пустоты произведений активизируют взаимодействие внутреннего и внешнего пространств, вносят дополнительный содержательный смысл — единения и гармонии («Утро», 1997), открытости миру, затворничества, духовного роста («Три творца», 2005), взаимодействия и обновления («Перемотка», 1993).

Есть и другая форма активности в работах скульптора — их диалогичность. Автор задает вопросы, предполагая сотворчество воспринимающего. Прочтет ли это зритель? Увидит? Поймет? Все зависит от его опыта. Ведь между образом произведения и вложенным в него смыслом сохраняется свойственная Александру Петровичу Карпенко затянувшаяся пауза.



А. П. Карпенко.
Я схожу с ума.
2021. Дерево
(липа). 40×20×10
Собственность
семьи художника

A. P. Karpenko.
I am Going
Crazy. 2021.
Wood (linden).
40×20×10
Property
of the artist's family

А. П. Карпенко.
Три творца.
2005. Дерево
(липа, красное дерево).
31×42,5×9
Челябинский
государственный
музей изобразитель-
ных искусств

A. P. Karpenko.
Three Creators.
2005. Wood
(linden,
mahogany).
31×42.5×9
Chelyabinsk State
Museum of Fine Arts



Примечания

1. Александра Петрович Карпенко родился 22 марта 1953 года в поселке Де-Кастры Хабаровского края. В начале 1960-х годов — переезд семьи на постоянное место жительства в Казахстан. В 1975–1979 годах проходил обучение в Косовском техникуме народных художественных промыслов (Ивано-Франковская область, Западная Украина) на отделении «художественная обработка дерева». С 1980-х годов работал в Костанайских художественно-производственных мастерских. С 1980-х годов — участник городских, областных, региональных, всероссийских, международных, персональных выставок. С 1990 годов — член Союза художников СССР. С 2000 года жил в Челябинске, умер 24 декабря 2021 года. Работы А. Карпенко находятся в Челябинском государственном музее изобразительных искусств, Костанайском историко-краеведческом музее, в частных коллекциях Казахстана, России, Германии, Великобритании, Канады, Испании, Израиля.

Автор приносит искреннюю благодарность дирекции Челябинского государственного музея изобразительных искусств за возможность публикации фото работ А. П. Карпенко, хранящихся в фондах музея; сыну скульптора — Карпенко Антону Александровичу — за предоставленные фотоматериалы.

Литература

1. Александр Карпенко. Скульптура: каталог выставки / [авт. вступ. ст. Е. Устьянцева] — Челябинск, 2006. — 24 с.: ил.
2. Каган, М. С. Проблема постмодернизма в современной культуре // Искусство на рубеже веков. Материалы научной конференции. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 68–75.
3. Кудзоев, О. А., Ваганов, А. С. Скульптурная летопись края. — Челябинск, 1989. — 238 с.
4. Кунгурова, О. «Я бы с Фидием и тягаться не стал» // Кустанайские новости. — 1995. — 26 августа.
5. Постмодернизм и культура (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С. 3–16.
6. Частная история: искусство Челябинска XX века из коллекции Виктора Новичкова. — Челябинск, 2017. — 163 с.
7. Шипицына, Е. Сопротивление материала, или разговоры по душам // Автограф. Челябинск-АРТ. — 2006. — № 2 (27). — С. 75–78.



А. П. Карпенко.
Перемотка.
1993. Дерево
(липа), шерсть,
нитка. 33×15×12
Собственность
семьи художника

A. P. Karpenko.
Rewind. 1993.
Wood (linden),
wool, thread.
33×15×12
Property
of the artist's family



А. П. Карпенко.
Портал. 2015.
Дерево (липа,
сосна, красное де-
рево). 58×84×13
Собственность
семьи художника

A. P. Karpenko.
Portal. 2015.
Wood (linden,
pine, mahogany).
58×84×13
Property
of the artist's family

References

1. Karpenko, A. Skul'ptura: katalog vystavki [Sculpture: Exhibition Catalogue]. Intro. article by E. Ust'yantseva. Chelyabinsk, 2006, 24 p., ill.
2. Kagan, M. S. Problema postmodernizma v sovremennoy kul'ture [The Problem of Postmodernism in Contemporary Culture]. Iskustvo na rubezhe vekov. Materialy nauchnoy konferentsii [Art at the Turn of the Century: Proceedings of a Science Conference]. Rostov-on-Don, 1999, pp. 68-75.
3. Kudzoev, O. A., Vaganov, A. S. Skul'pturnaya letopis' kraya [A Sculptural Chronicle of the Region]. Chelyabinsk, 1989, 238 p.
4. Kungurova, O. «Ya by s Fidiem i tyagat'sya ne stal» [“I Wouldn't Even Try to Compete with Phidias”]. Kustanayskie novosti [Krasnoyarsk News], August 26, 1995.
5. Postmodernizm i kul'tura (materialy «kruglogo stola») [Postmodernism and Culture: A Roundtable Discussion]. Voprosy filosofii [Philosophy Issues], 1993, no. 3, pp. 3-16.
6. Chastnaya istoriya: iskustvo Chelyabinska XX veka iz kollektsii Viktora Novichkova [Private History: 20th Century Art of Chelyabinsk from the Collection of Viktor Novichkov]. Chelyabinsk, 2017, 163 p.
7. Shipitsyna, E. Soprotivlenie materiala, ili razgovory po dusham [Resistance of the Material, or Heart to Heart Talks]. Avtograf. Chelyabinsk ART [Autograph. Chelyabinsk ART], 2006, no. 2 (27), pp. 75-78.

Об авторе

Устьянцева Елена Михайловна — искусствовед, член ВТОО «Союз художников России», Челябинск
E-mail: elena-ust@rambler.ru

Ustiantseva Elena Mikhailovna

An art historian and a member of the Union of Artists of Russia in Chelyabinsk

Статья поступила в редакцию 20.04.2026, принята к публикации 25.04.2026.

А. П. Карпенко.
Автопортрет.
Ночь. Балкон. 2015.
Дерево (липа,
береза, красное
дерево). 46×38×12
Собственность
семьи художника

A. P. Karpenko.
Self-Portrait. Night.
Balcony. 2015.
Wood (linden, birch,
mahogany).
46×38×12
Property
of the artist's family





Рекламное
объявление
Свердловской
скульптурной
фабрики
«Уральский
рабочий»,
4 апреля 1941.
С. 4

Advertisement
of the Sverdlovsk
sculpture
factory “Uralsky
Rabochiy”
on April 4,
1941, p. 4

EDN: DLDJFF
УДК 730

THE SCULPTURE WORKSHOP AT THE SVERDLOVSK ART AND PRODUCTION STUDIOS IN THE LATE 1930s — EARLY 1940s

Sofia V. Grekova-Prokhorenko
Ural State University of Architecture and Arts
Ural Federal University named after First President of Russia B. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation

Sergey Ye. Vinokurov
Ural Federal University named after First President of Russia B. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article examines how the sculpture workshop of the Sverdlovsk Art and Production Studios (part of the Art Fund of the USSR) operated in the late 1930s and early 1940s. Using previously unpublished documents from the State Archive of Sverdlovsk Oblast, the study reconstructs the workshops’ production, its authors, and the range of reproduced works. Special attention is paid to the disbalance between local and all-Union influences on product selection, identification of key model types (portraits of leaders, images of pioneers and childhood, sports themes), and their distribution mechanisms. The Sverdlovsk sculpture workshop was initially built as a part of a centralized artistic production system geared toward mass-producing standard models, which constrained the development of local artistic initiative. The paper concludes that regional artistic production was integrated into the all-Union framework, with Sverdlovsk serving as an important rear-center that ensured a wide geographic distribution of orders before and during the Great Patriotic War.

Keywords: Soviet sculpture; the USSR Art Fund; Sverdlovsk art and production workshops; art of the Urals.

Citation: Grekova-Prokhorenko, S. V.; Vinokurov, S. Ye (2026). THE SCULPTURE WORKSHOP AT THE SVERDLOVSK ART AND PRODUCTION STUDIOS IN THE LATE 1930s — EARLY 1940s *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 18—27.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СКУЛЬПТУРНОГО ЦЕХА СВЕРДЛОВСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ В КОНЦЕ 1930 — НАЧАЛЕ 1940-Х

С. В. Грекова-Прохоренко
Уральский государственный архитектурно-художественный университет
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

С. Е. Винокуров
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

В статье рассматриваются особенности функционирования скульптурного цеха Свердловских художественно-производственных мастерских Художественного фонда СССР в конце 1930 — начале 1940-х годов. На основе ранее не введенных в научный оборот архивных документов Государственного архива Свердловской области реконструируются структура художественного производства, круг авторов и ассортимент тиражируемых произведений. Особое внимание уделяется выявлению неравномерного соотношения локального и общесоюзного компонентов в формировании ассортимента скульптурной продукции, выявлению типологий моделей (портреты вождей, образы пионеров и детства, спортивная тема) и механизмов их распространения. Показано, что скульптурный цех Свердловска изначально формировался как элемент централизованной системы художественного производства, ориентированной на тиражирование типовых образцов, — это ограничивало развитие локальной художественной инициативы. Сделан вывод о включенности регионального художественного производства в общесоюзный контекст и о специфике Свердловска как важного тылового центра, обеспечивавшего широкую географию заказов в предвоенные и годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: советская скульптура; Художественный фонд СССР; Свердловские художественно-производственные мастерские; искусство Урала.

Одним из актуальных направлений искусствоведческих исследований последних лет является ревизия сведений и реконструкция событий в области советского искусства. Детальное изучение архивных документов вкупе с выявлением памятников, восстановление забытых имен художников, а также описание особенностей процессов способствует формированию объемной, стремящейся к объективности картины, освобожденной от ангажированности идеологическими установками и реакционными настроениями. В ситуации, сформированной «большой историей искусства» союзного государства, отмеченной крупными стилистическими эпохами и развитием конформистских и неконформистских течений, несомненный интерес представляет ранее не привлекавшая внимание специалистов сфера художественного производства. Однако нельзя не отметить, что тиражирование моделей было одним из важных инструментов реализации плана монументальной пропаганды, хоть и утвержденного официально на конкретный период, но продолжающего сохранять свою программную актуальность вплоть до первых послевоенных десятилетий. В этом контексте отдельное и важное место занимает Художественный фонд СССР, отмеченный не только участием в его деятельности крупных художников, но и являвшимся одним из основных игроков в области формирования и реализации программы визуальной пропаганды.

Настоящая статья посвящена рассмотрению особенностей функционирования скульптурного цеха на раннем этапе деятельности Свердловских художественно-производственных мастерских Художественного фонда СССР. Поводом для исследования послужила работа с архивом Екатеринбургского творческо-производственного комбината Художественного фонда СССР, представленного в Государственном архиве Свердловской области, выявление в нем ведомостей о наличии моделей на скульптурной фабрике [7, л. 13], списков кредиторов [7, л. 19-23] и дебиторов [7, л. 24] на 1 января 1942 года. Ранее не привлекавшие внимания специалистов документы, представляющие собой сводные таблицы, при детальном анализе позволяют сформировать представление об особенностях деятельности скульптурных мастерских (в разных документах они также именуются как «скульптурный цех», «скульптурный комбинат» или «скульптурная фабрика») на рубеже 1930-1940-х годов. Этот аспект тем более важен в свете постепенного формирования представлений о деятельности художественных предприятий Свердловска в годы Великой Отечественной войны [7], демонстрирующих еще одну — неиндустриальную — грань Урала как важного тылового центра Советского Союза.

К раннему этапу деятельности Свердловского отделения Художественного фонда СССР ранее обращались Б. В. Павловский [12], С. П. Ярков [15; 16; 17], Е. П. Алексеев [2; 3; 4], А. С. Айнутдинов [1]. Однако в этих работах приводится общая картина

Мастерские Свердловского отделения Художественного фонда СССР в здании бывшего храма. Начало 1940-х
Фото из архива Свердловского отделения Союза художников России.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/743/906?utm_medium=organic&utm_source=yasmarcamera (дата обращения 01.05.2026)

Workshops of the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund in the building of the former temple. Early 1940s
Photo from the archive of the Sverdlovsk branch of the Union of Artists of Russia, available at: https://eurasia-art.ru/art/article/view/743/906?utm_medium=organic&utm_source=yasmarcamera (accessed 01/05/2026)

ранней истории организации, что в силу объема публикаций и иных целей не позволило сосредоточиться на детальном анализе ситуации, связанной с деятельностью скульптурных мастерских рассматриваемого нами периода.

Институционально формирование скульптурного цеха связано с несколькими этапами. Уже в 1937 году оргбюро Свердловского Союза советских художников вводит в эксплуатацию скульптурную мастерскую, которая размещается в здании бывшей Крестовоздвиженской церкви, закрытой в 1930 году и к этому времени лишившейся купола и колокольни. В последующие годы неоднократно поднимался вопрос о создании государственных производственных мастерских в системе «Всехудожника». А. С. Айнутдинов со ссылкой на архив приводит цитату [по Камбарову] 1937 года одного из ведущих скульпторов Свердловска 1930-х годов: «Вопрос об организации государственных мастерских острый для нас, так как заказ по Дворцу пионеров закончен и средств на содержание скульптурной мастерской нет» [1, с. 14].

Исходя из этих данных, можно заключить, что скульптурный цех Свердловского отделения Худо-

жественного фонда СССР сформировался на базе скульптурной мастерской Уральского областного кооперативного товарищества «Художник». Официальное институциональное закрепление скульптурного цеха произошло в 1941 году, когда мастерские были включены в структуру Художественного фонда СССР, а с 1942 года вошли в подчинение его Свердловскому отделению. Таким образом, скульптурный цех изначально был сформирован как часть централизованной системы художественного производства. Уже на этом этапе были заложены зависимость локального производства от общесоюзной модели распределения художественных образцов.

Как было отмечено выше, ключевым источником для формирования представления о начальном этапе деятельности скульптурного цеха стали машинописные документы, фиксирующие наличие моделей скульптурных работ, а также список дебиторов по так называемым спорным долгам на 1 января 1942 года. В таблицу первого документа включены сведения о наименовании моделей, размерах и количестве моделей, фамилии авторов, стоимость и проценты годности к использованию. Нельзя не отметить, что фамилии скульпторов



и названия моделей в списке указаны с сокращениями или существенными опечатками, что порой затрудняет определение действительных имен и наименований произведений. Список дебиторов помимо информации о конкретных организациях и суммах долга в ряде случаев включает также рукописные пометки о датах заказа, самая ранняя из которых относится к апрелю 1938 года.

Анализ списка авторов и моделей выявляет важную закономерность: значительную часть тиражируемого цехом ассортимента составляли не локальные разработки местных скульпторов, а модели, созданные скульпторами общесоюзного уровня. Среди них — представители разных художественных школ и поколений: от мастеров, связанных с дореволюционной академической традицией, до художников, прошедших обучение во ВХУТЕМАСе и институтах 1920–1930-х годов.

Так, присутствие модели бюста Ленина, связанной с именем Николая Андреевича Андреева (1873–1942), одного из ключевых участников реализации ленинского плана монументальной пропаганды, указывает на преемственность раннесоветской и последующей скульптурной практики. Известно: Андреев работал с натуры над портретами В. И. Ленина, что сделало его модели каноническими в системе тиражирования образа вождя народа. Проводником дореволюционной академической традиции, чьи модели Ленина, Сталина и Орджоникидзе упомянуты в документах, является также Владимир Александрович Сергеев (1883–?), ученик Анны Семеновны Голубкиной (1864–1927), участник революционного движения и член АХРР. Его деятельность демонстрирует переход от дореволюционной школы к советской системе художественного образования и производства. Портретом С. М. Кирова в списке представлено творчество еще одной ученицы А. С. Голубкиной Юлии Альбертовны Кун (1894–1980).

Особое место в советской скульптуре 1930–1940-х занимает феномен «типовых» скульптурных моделей. Ведомость скульптурного цеха позволяет еще раз зафиксировать устойчивые типы моделей, такие как образы пионеров, фигуры спортсменов, а также различные варианты изображений Ленина. Массовое распространение подобных моделей подтверждается и общеизвестным фактом: в СССР было установлено более 10 тысяч памятников Ленину, значительная часть которых создавалась на основе типовых решений [11]. Например, работы Николая Ивановича Шильникова (1891–1959) тиражировались в десятках городов.

Ведомость № 2. Наличие моделей на 1 января 1942 г.

Наименование модели	разм.	Автор	к-во	сумма руб.	к.	голл.
Ленин бокс	1,25	Андреев	1	65.38	р.	90
К-Маркса	2 м	Крандиевск.	1	85	61	р.
Энгельс	2 "	"	1	110	26	р.
В. Ильич	1,5	Лезунов	1	45	18	р.
Пушкин	2,0	Крандиевск.	"	"	"	"
Лаврицкий	2,5	Лебедев	1	870	50	100
Ленин	2,0	Сергеев	1	142	48	р.
Ворошилов	"	Теннер	1	1054	28	80
Орджоникидзе	2,5	Сергеев	1	144	25	100
Сталин	"	Тенета	1	1705	45	100
Ленин в детстве	"	Баженова	1	384	55	100
Киров	2,0	Листов	1	1488	46	100
Ленин	2,45	Ильян, Рабинович	1	1414	06	100
Сталин	"	Крандиев.	1	1022	37	100
Ленин	2,25	Ильян	1	1584	48	100
Салтыков, пионер	1,45	Баженова	1	475	10	100
Ворошилов, стрелок	1,45	Телятников	1	500	28	100
П-р у лопн. релюв	1,45	Писаревск.	1	301	35	100
Футболист	2,0	Листов	1	2142	44	100
Колхозник Д. П.	"	Полов Лопатин	1	423	18	80
Колхозница	"	"	1	38	78	80
В.р. Ленин-Сталин	"	"	1	137	59	80
Экспозиция ордена	"	"	1	235	74	80
Летчик	2,25	Коган	1	1844	44	100

Его работы иллюстрируют стандартизацию художественного образа, направленную на формирование унифицированной визуальной среды.

Представителем двух художественных школ являлся упомянутый в списке Григорий Самойлович Теннер (1889–1943), получивший образование как в Петербургской Академии художеств, так и в Мюнхене. Его биография отражает характерную для начала XX века мобильность художественного образования. В документе упоминается его знаменитая модель 1938 года «Клим Ворошилов в дозоре», созданная художником к 20-летию Красной Армии. Близкую, но уже полностью советскую траекторию демонстрирует Алексей Ильич Тенета (1889–1972), выпускник ВХУТЕМАСа и автор монументальных произведений. В списке упоминается его модель «Сталин».

К числу авторов, представляющих раннесоветскую скульптурную традицию, отмеченную тягой к экспериментам в области выразительности, относится Залман Рувимович Либерман (1903–1940), участник группы «13», что указывает на включение в систему тиражирования и художников, связанных с экспериментальными течениями 1920-х годов. Однако нельзя не отметить, что все же в список тиражируемых произведений

Ведомость № 2. Наличие моделей на 1 января 1942 года [8, л. 13] Фото предоставлено автором статьи

Record No. 2. Availability of models as of January 1, 1942 [8, l. 13] Photo provided by the author of the article

А. П. Телятников. Пионерка с луком. 1939. Бетон. Высота 1,45 м ЦПКиО им. А.М. Горького, Москва Photo by Harrison Forman, University of Wisconsin — Milwaukee Libraries Digital Collections

A. P. Telyatnikov. A pioneer girl with a bow. 1939. Concrete. Height 1.45 m. Central Park of Culture and Leisure named after A. M. Gorky, Moscow Photo by Harrison Forman, University of Wisconsin — Milwaukee Libraries Digital Collections



попала его «безопасная» модель барельефа «Папанинцы», созданная в 1938 году для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Помимо признанных в искусстве раннего СССР мастеров, в списке фигурируют скульпторы, чье образование и раннее творчество пришлось на первые советские десятилетия. К ним относится, например, Зинаида Васильевна Баженова (1905–1987), получившая образование в Свердловске, Москве и Ленинграде у ведущих мастеров, таких как Вера Игнатьевна Мухина (1889–1953) и Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960). Ее модель «Ленин в детстве» 1940 года была признана удачной и стала одним из наиболее показательных примеров включения авторской модели в систему массового тиражирования. При этом сама Баженова участвовала и в создании крупных монументально-декоративных ансамблей, включая оформление фонтана «Дружба народов» на ВДНХ.

Скульптурную линию, ориентированную на образы советской молодежи, представляет супруг Баженовой Абрам Петрович Телятников (1898–1979). Разработанные художником для московского ЦПКиО им. А. М. Горького скульптуры пионеров широко тиражировались в 1930–1940-е годы. В списке указаны композиции

«Пионер — ворошиловский стрелок», «Пионер с трубой» и «Пионерка с луком». Упоминание двух из указанных в списке моделей встречается в путеводителе по парку им. А. М. Горького: «От главного входа в городок [имеется в виду Пионерский городок парка — С.Г.-П., С.В.] прямо ведет аллея, по сторонам которой разбиты газоны и цветники. На первых двух газонах установлены скульптуры «Пионер — ворошиловский стрелок» и «Пионерка с луком» [13, с. 37].

Тема детства отражена в деятельности Льва Моисеевича Писаревского (1906–1974), работавшего в области монументально-декоративной скульптуры и принимавшего участие в создании историко-революционных композиций в годы войны. В списке свердловского скульптурного цеха упоминается его модель «Играющий мальчик», а также варианты скульптур на спортивную тематику «Волейболист» и «Волейболистка».

Спортивная тематика в скульптурной практике предвоенных лет связана также с именем Надежды Васильевны Крандиевской (1891–1963). Однако ее творчество не исчерпывается произведениями этого круга. Кроме авторства моделей на темы физической культуры («Толкатель ядра», «Волейболистка», «Футболист» и др.), получивших широкое тиражирование и распространение в общественных пространствах, Крандиевской принадлежат идеологически значимые портретные образы. Ею были созданы бюсты ключевых фигур «советского пантеона»: Карла Маркса, Фридриха Энгельса, Иосифа Сталина, а также Александра Пушкина. Любопытно, что именно портретные модели скульптора были приняты в производство свердловским скульптурным цехом.

К кругу произведений спортивно-декоративной тематики, широко тиражировавшихся в предвоенные и послевоенные годы, относятся также скульптуры «Теннисист» и «Теннисистка» скульптора Н. П. Прохорова. Работы вписываются в устойчивую типологию образов физической культуры, ориентированных на демонстрацию гармонично развитого тела и динамики движения. Как и в случае с работами Н. В. Крандиевской, «Теннисистка» отражает влияние академической школы советской скульптуры: внимание к анатомической достоверности сочетается с идеализацией образа и типизацией жеста. В условиях серийного производства такие модели становились частью визуального кода городской среды, формируя

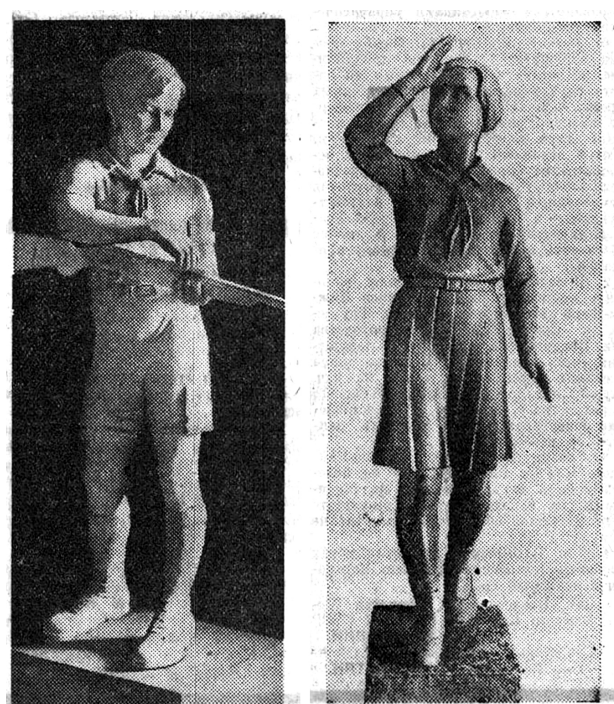
канонический образ спортсмена как носителя социально одобряемых качеств — силы, дисциплины и устремленности в будущее.

К кругу тиражной пластики на спортивную тему относится и скульптура «Футболист» Матвея Федосеевича Листопада (1903-1963). Произведение развивает канон изображения спортсмена в момент напряженного, но уравновешенного движения: фигура, как правило, фиксируется в фазе перед ударом или сразу после него, что позволяет совместить динамику жеста с композиционной устойчивостью. Пластическое решение строится на ясном силуэте и обобщенной моделировке, рассчитанной на восприятие в открытом пространстве и при тиражировании в гипсе или бетоне.

Отдельную позицию в списке занимает Арменак Леонович Степанянц, автор варианта композиции «Девушка с веслом» 1939 года [6, с. 4], ранее представленного версиями И. Д. Шадра и Р. Р. Иодко. Любопытно проследить, как от варианта Шадра, изображающего обнаженную девушку-спортсменку с веслом в правой руке, явно отсылающего к античной традиции изображения атлетов, и версии девушки, одетой в спортивные трусы и майку, с веслом в левой руке Иодко, Степанянц приходит к собственной строгой модели. Девушка в закрытом купальнике в торжественной позе не опирается на весло, а торжественно демонстрирует инструмент своих достижений. В конце 1930-1940-х годах именно этот вариант скульптуры широко использовался в убранстве многочисленных парков культуры и отдыха СССР.

Такое сочетание тематических направлений свидетельствует о включенности скульптора в систему государственного художественного заказа, где портретная пластика выполняла функцию визуализации политического и культурного пантеона, а декоративные и спортивные композиции — задачу формирования повседневной среды и телесного идеала.

Особый интерес представляют случаи атрибуционной неопределенности, вызванной ранее отмеченной практикой сокращения фамилий художников и названий произведений составителем документа. Между тем эти неточности порой имеют принципиальное значение для искусствоведческого анализа. Так, зафиксированная в ведомости фамилия Лебедев с высокой вероятностью позволяет предположить, что речь может идти о Сарре Дмитриевне Лебедевой (1892-1967), авторе прижизненного портрета Феликса Дзержин-



ского, упомянутого в списке рядом с фамилией Лебедев [9]. Аналогичная ситуация складывается в отношении модели «Пограничник с собакой» с указанием авторства некоего Струковского. По данным же других источников, автор этого произведения — Михаил Гаврилович Белашов (1903-1941) [5; 10]. Отмеченная ситуация демонстрирует необходимость критического сопоставления архивных данных.

Прежде чем перейти к выводам, необходимо несколько слов сказать относительно еще двух документов — ведомостей кредиторов и дебиторов свердловских скульптурных мастерских. Как было отмечено ранее, в этих списках представлен перечень организаций и предприятий, имеющих задолженность перед мастерскими или заказавших работы по состоянию на январь 1942 года. Первое, что обращает на себя внимание: некоторые заказы, согласно рукописным пометкам, датируются периодом с 1938 года. Нельзя не отметить и географическую широту заказчиков. Так, анализ списка показал, что среди них были как предприятия Свердловской области, так и соседних Молотовской (Пермской) и Челябинской областей. Среди дебиторов также значатся колхозы, дворцы культуры, райкомы, обкомы Рязанской области, Новосибирска, Барнаула, Омска, Уссурийска, а также Узбекской, Казахской и Таджикской ССР.

Анализ выявленных в собрании Государственного архива Свердловской области документов о раннем периоде деятельности Свердловских

А. П. Телятников. Пионер — ворошиловский стрелок. Пионерка. 1936. Бетон. Высота 1,45 м. ЦПКиО им. А. М. Горького, Москва

Фото из газеты «Известия» за 12 июля 1936 года. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6310052/pages/4> (дата обращения 01.05.2026)

А. Р. Telyatnikov. A pioneer as a Voroshilovsky shooter. A pioneer girl. 1936. Concrete. Height 1.45 m. Gorky Central Park of Culture and Leisure, Moscow. Photos from the Izvestia newspaper for July 12, 1936, available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6310052/pages/4> (accessed 01/05/2026)



А. Л. Степанянц. Девушка с веслом. 1939. Бетон. 2,25 м URL: <https://yandex.ru/archive/catalog/e6a81313-7e04-44b1-8cc9-1c2ff355d8a9/3> (дата обращения 01.05.2026)

A. L. Stepanyants. A girl with an oar. 1939. Concrete. 2.25 m available at: <https://yandex.ru/archive/catalog/e6a81313-7e04-44b1-8cc9-1c2ff355d8a9/3> (accessed 01/05/2026)

художественно-производственных мастерских позволил отметить ряд важных аспектов. Во-первых, представление о том, что свердловский скульптурный цех с самого начала формируется не как автономная художественная школа, а как элемент распределенной системы советского художественного производства. Так, характерно, что в перечне наличия моделей практически не указано имен и произведений свердловских скульпторов. Во-вторых, рассмотренные документы в очередной раз дают возможность говорить о Свердловске как крупном центре советского тыла в годы Великой Отечественной войны. Это подтверждается географической широтой заказчиков свердловского скульптурного цеха — от Рязани до Барнаула и Новосибирска, а также союзных республик Центральной Азии.

Как показало исследование, ранний этап деятельности скульптурного цеха Свердловских мастерских Художественного фонда СССР определялся сочетанием

централизованного заказа, тиражирования типовых моделей и ограниченного пространства для локальной художественной инициативы. Представляется, что именно эта изначальная структурная зависимость во многом предопределила дальнейшее развитие скульптуры в регионе, а также специфику свердловской скульптурной традиции, чье развитие, несмотря на наличие описательных научных трудов, требует дальнейшего изучения и обоснования возможности выделения в качестве самостоятельной школы.

Литература

1. Айнутдинов, А. С. Из истории Свердловского отделения Художественного фонда СССР 1940-х гг.: рождение организации и начало ее работы // Искусство Евразии. — 2021. — № 3 (22). — С. 10-21.
2. Алексеев, Е. П. На невидимых границах. Скульптура Урала 1930-х годов // Искусство скульптуры в XX-XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: коллективная монография. — Москва: БуксМАрт, 2017. — С. 217-228.

3. Алексеев, Е. П. Памятники монументального искусства Свердловской области / Е. П. Алексеев, В. А. Черепов, С. П. Ярков; Министерство культуры Свердловской области. — Екатеринбург: Сократ, 2008. — 151 с.

4. Алексеев, Е. П. Скульптурная мастерская екатеринбургских СГХМ — Уральского ХПИ. 1919-1923 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. — 2013. — № 3. — С. 191-193.

5. Белашов, М. Г. Пограничник с собакой (в работе). 1935. Фото из архива А. А. Белашова. — URL: <https://oms.ru/authors/belashov-mikhail-gavrilovich-1903-1941/pogranichnik-s-sobakoj-v-rabote-1935-foto-iz-arkhiva-a-a-belashova> (дата обращения 01.05.2026)

6. Вечерняя Москва. — 11 июня, 1939. — № 132 (4661). — 4 с.

7. Винокуров, С. Е. Прерванное возрождение: свердловский завод «Русские самоцветы» в годы Великой Отечественной войны // Вестник Пермского университета. История. — 2025. — № 1 (68). — С. 202-210.

8. Государственный архив Свердловской области. — Ф. Р-2730. — Оп. 1. — Д. 1. Годовой бухгалтерский отчет мастерских по основной деятельности за 1941 г.

9. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. Коллекция. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/?#/collections?id=50955792> (дата обращения 01.05.2026).

10. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. Коллекция. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/?#/collections?id=25718510> (дата обращения 01.05.2026).

11. Музей «Горки Ленинские» готов принять «неудобные» памятники Ленину, в том числе с Украины. — URL: <https://tass.ru/spb-news/1138880> (дата обращения 01.05.2026).

12. Павловский, Б. В. Художники на Урале: краткий обзор работ на Урале. — Свердловск: Свердловское областное государственное издательство, 1948. — 55 с.

13. Путеводитель по Центральному парку культуры и отдыха им. А. М. Горького / сост. П. А. Португалов; под ред. Ю. Б. Гольдберга. — Москва, 1937. — 60 с.

14. Черданцева, Е. Забытое имя: Баженова Зинаида Васильевна. — URL: <https://necropolisociety.ru/bazhenowa.html> (дата обращения 01.05.2026).

15. Ярков, С. П. Первые шаги советской художественной школы на Урале // Из истории художественной культуры Урала: сб. науч. тр. — Свердловск: Уральский государственный университет, 1980. — С. 76-96.

16. Ярков, С. П. Рождение Свердловского союза художников и художественная жизнь Урала 1920-1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. — 2005. — № 35. — С. 161-173.

17. Ярков, С. П. Художественная школа Урала: к 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И. Д. Шадра. — Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. — 320 с.

References

1. Ainutdinov, A. S. Iz istorii Sverdlovskogo otdeleniya Khudozhestvennogo fonda SSSR 1940-kh gg.: rozhdenie organizatsii i nachalo ee raboty [From the History of the Sverdlovsk Branch of the USSR Art Fund in the 1940s: the Birth of the Organization and the Beginning of Its Work]. Iskustvo Evrazii [Eurasia Art], 2021, no. 3 (22), 10-21.

2. Alekseev, E. P. Na nevidimyykh granitsakh. Skul'ptura Urala 1930-kh godov [On Invisible Borders. Sculpture of the Urals in the 1930s]. Iskustvo skul'ptury v XX-XXI vekakh: mastera, tendentsii, problemy: kollektivnaya monografiya [Art of Sculpture in the 20th-21st centuries: Masters, Trends, Problems: a collective monograph]. Moscow, 2017, pp. 217-228.

3. Alekseev, E. P., Cherepov, V. A., Yarkov, S. P. Pamyatniki monumental'nogo iskusstva Sverdlovskoy oblasti [Monuments of Monumental Art of the Sverdlovsk Region]. Ekaterinburg, Sokrat, 2008, 151 p.

4. Alekseev, E. P. Skul'pturnaya masterskaya ekaterinburgskikh SGKhM — Ural'skogo KhPI. 1919-1923 [Sculpture Workshop of the Yekaterinburg State Free Art Studios — Ural Polytechnic Institute, 1919-1923]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna. Seriya 2. Iskuststvedenie. Filologicheskie nauki. [Bulletin of Saint Petersburg State University of Technology and Design, Series 2. Art History. Humanities], 2013, no. 3, pp. 191-193.

5. Belashov, M. G. Pogranichnik s sobakoy (v rabote). 1935. Foto iz arkhiva A. A. Belashova [Border guard with a dog (in progress). 1935. Photo from the archive of A. A. Belashov, available at: [https://oms.ru/authors/belashov-mikhail-gavrilovich-1903-1941/pogranichnik-s-sobakoj-v-](https://oms.ru/authors/belashov-mikhail-gavrilovich-1903-1941/pogranichnik-s-sobakoj-v-rabote-1935-foto-iz-arkhiva-a-a-belashova)

[rabote-1935-foto-iz-arkhiva-a-a-belashova](https://oms.ru/authors/belashov-mikhail-gavrilovich-1903-1941/pogranichnik-s-sobakoj-v-rabote-1935-foto-iz-arkhiva-a-a-belashova) (accessed 01/05/2026).

6. Vechernyaya Moskva [Newspaper “Evening Moscow”], June 11, 1939, no. 132 (4661), 4 p.

7. Vinokurov, S. E. Prervannoe vozrozhdenie: sverdlovskiy zavod «Russkie samotsvety» v gody Velikoy Otechestvennoy voyny [Interrupted Revival: the Sverdlovsk Factory “Russian Gemstones” during the Great Patriotic War]. Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya [Perm University Bulletin], 2025, no. 1 (68), pp. 202-210.

8. Gosudarstvennyy arkhiv Sverdlovskoy oblasti [State Archive of Sverdlovsk Region], Fund R-2730. Inventory 1. Item 1. Godovoy bukhgalterskiy otchet masterskikh po osnovnoy deyatel'nosti za 1941 g. [Annual Accounting Report of the Workshops on Core Activities for 1941].

9. Gosudarstvennyy katalog Muzeynogo fonda Rossiyskoy Federatsii. Kolleksiya [State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation. Collection], available at: <https://goskatalog.ru/portal/?#/collections?id=50955792> (accessed 01/05/2026).

10. Gosudarstvennyy katalog Muzeynogo fonda Rossiyskoy Federatsii. Kolleksiya [State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation. Collection], available at: <https://goskatalog.ru/portal/?#/collections?id=25718510> (accessed 01/05/2026).

11. Muzey «Gorki-Leninskie» gotov prinyat' «neugodnye» pamyatniki Leninu, v tom chisle s Ukrainy [Gorki Leninskie Museum is Ready to Accept “Undesirable” Monuments to Lenin, Including Those from Ukraine], available at: <https://tass.ru/spb-news/1138880> (accessed 01/05/2026).

12. Pavlovskiy, B. V. Khudozhniki na Urale: kratkiy obzor rabot na Urale [Artists in the Urals: a Brief Overview of Works in the Urals]. Sverdlovsk, 1948. 55 p.

13. Portugalov, P. A. (comp.); Gol'dberg, Yu. B. (ed.). Putevoditel' po Tsentral'nomu parku kul'tury i otdykha im. A. M. Gor'kogo [Guide to the Central Park of Culture and Leisure named after A. M. Gorky]. Moscow, 1937, 60 p.

14. Cherdantseva, E. Zabytoe imya: Bazhenova Zinaida Vasilyevna [A Forgotten Name: Bazhenova Zinaida Vasilyevna]. Available at: <https://necropolisociety.ru/bazhenova.html> (accessed 01/05/2026).

15. Yarkov, S. P. Pervye shagi sovetskoy khudozhestvennoy shkoly na Urale [The First Steps of the Soviet Art School in the Urals]. Iz istorii

khudozhestvennoy kul'tury Urala [From the history of the artistic culture of the Urals]. Sverdlovsk, 1980, pp. 76-96.

16. Yarkov, S. P. Rozhdenie Sverdlovskogo soyuza khudozhnikov i khudozhestvennaya zhizn' Urala 1920-1930-kh gg. [The birth of the Sverdlovsk Union of Artists and the Artistic Life of the Urals in the 1920s-1930s]. Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki. [Bulletin of the Ural State University. Series 2: Humanities], 2005, no. 35, pp. 161-173.

17. Yarkov, S. P. Khudozhestvennaya shkola Urala: k 100-letiyu Ekaterinburgskogo khudozhestvennogo uchilishcha im. I. D. Shadra [Art School of the Urals: to the 100th Anniversary of the Yekaterinburg Art College named after I. D. Shadr]. Ekaterinburg, 2002, 320 p.

Об авторах

Грекова-Прохоренко София Владимировна — доцент кафедры композиционно-художественной подготовки Уральского государственного архитектурно-художественного университета; магистрант кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
E-mail: sofia-pro@mail.ru

Винокуров Сергей Евгеньевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com

Grekova-Prokhorenko Sofia Vladimirovna

Associate Professor of the Department of Composition and Artistic Training, Ural State University of Architecture and Arts; Master's Student of the Department of Art History and Museology, Ural Federal University named after First President of Russia B. Yeltsin

Vinokurov Sergey Yevgenevich

Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Art History and Museology, Ural Federal University named after First President of Russia B. Yeltsin

Статья поступила в редакцию 04.05.2026, принята к публикации 18.05.2026.

Дети на фоне скульптуры «Ленин в детстве». Фото неизвестного автора [14]

Children next to the sculpture “Lenin in his childhood”
Photo by unknown author [14]





Ю. П. Ишханов
за работой
над моделью
«Пробуждаю-
щийся Енисей».
1963
Архив семьи
скульптора

Yu. P. Ishkhanov
works on the
model of "The
Awakening
Yenisei". 1963
The sculptor's
family archive

EDN: HQNRTZ
УДК 730

THE SIBERIAN CULTURAL CODE: SCULPTOR YURI ISHKHANOV

Илья В. Tsarinny
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article explores the idea of regional identity and the so called "Siberian cultural code" through the artistic legacy of Yuri Ishkhanov (1929-2009). His work was central to the rise and development of sculpture in Siberia, particularly in Krasnoyarsk, where he shaped the aesthetic appearance of the city and established the foundations of a professional sculpture school. Notable examples of his work include "The Awakening Yenisei" (1960s), "The Shackle Path" (1979), "Monument to Anton Chekhov" (1995), as well as several easel pieces, dedicated to the people of Siberia.

Keywords: Yu. P. Ishkhanov, Krasnoyarsk School of Sculpture, Siberian cultural code, the image of Siberia in art.

Citation: Tsarinny, I. V. (2026). THE SIBERIAN CULTURAL CODE: SCULPTOR YURI ISHKHANOV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 28—35.

СИБИРСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД: СКУЛЬПТОР ЮРИЙ ИШХАНОВ

И. В. Царинный
Сибирский государственный институт искусств
имени Д. Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

В статье¹ рассматриваются вопросы региональной идентичности, «сибирского культурного кода» сквозь призму художественного наследия Юрия Ишханова (1929-2009), чья деятельность сыграла ключевую роль в становлении и развитии скульптуры в Сибири, особенно в Красноярске, где он сформировал эстетический облик города и заложил основы профессиональной скульптурной школы. В качестве примера приводятся монументальные работы «Пробуждающийся Енисей» (1960-е), «Канальный путь» (1979), «Памятник А. П. Чехову» (1995), а также ряд станковых работ, посвященных людям Сибири.

Ключевые слова: Ю. П. Ишханов, красноярская школа скульптуры, «сибирский культурный код», образ Сибири в искусстве.

*В берегах Енисея тесно...
А. П. Чехов. Из Сибири*

Символы и коды, которые веками формировались в сибирской и российской культурах, не только помогают сохранить национальное художественное наследие, традиции и ценности, но и оказывают влияние на современные социальные и общественные процессы. При этом термин «культурный код» остается недостаточно изученным и требует дальнейшего научного осмысления. В связи с этим возникает научная проблема исследования понятия «сибирский культурный код» в контексте теории и истории искусства, что позволит систематизировать и обобщить его ключевые элементы.

Художественные практики отражают «сибирский культурный код», анализ этого явления может быть интегрирован в процессы формирования

региональной идентичности и воспитания патриотизма. Исследование сибирского кода предполагает интеграцию методологических подходов искусствоведения, его инструментов и потенциала в активный и многогранный диалог с философией, культурологией, социологией, педагогикой и иными гуманитарными дисциплинами.

Обращаясь к культурному ландшафту территорий, скульптура вслед за архитектурой определяет художественный облик и эстетический образ городских пространств. Памятники и монументы становятся не только украшением пространств, знаками человеческой памяти или ориентиром в городе, но объектами, формирующими философию места и его содержание. Наличие аутентичных произведений пластических искусств,



Ю. П. Ишханов.
Пробуждающийся
Енисей. 1963.
Высота 5 м
Архив семьи скульптора

Yu. P. Ishkhanov.
The Awakening
Yenisei. 1963.
Height 5 m
The sculptor's family
archive

Ю. П. Ишханов.
Енисей. Эскиз.
1961. Гипс
тонированный.
46×71×32
Дивногорский
художественный музей

Yu. P. Ishkhanov.
The Yenisei River.
Sketch. 1961. Tinted
plaster. 46×71×32
Divnogorsk Art Museum

формирующих художественный образ Сибири, его смысловое наполнение дает понимание, как искусство себя идентифицирует, как определяет локальную идентичность. Культурный код Сибири — это совокупность символов и знаков, ценностей и традиций, а также модели поведения, которые исторически сложились на этой территории и сформировали идентичность ее жителей.

Разберем подробнее художественно-образные воплощения «сибирского кода» сквозь призму лишь некоторых работ из коллекции выразительных скульптурных произведений Ю. П. Ишханова.

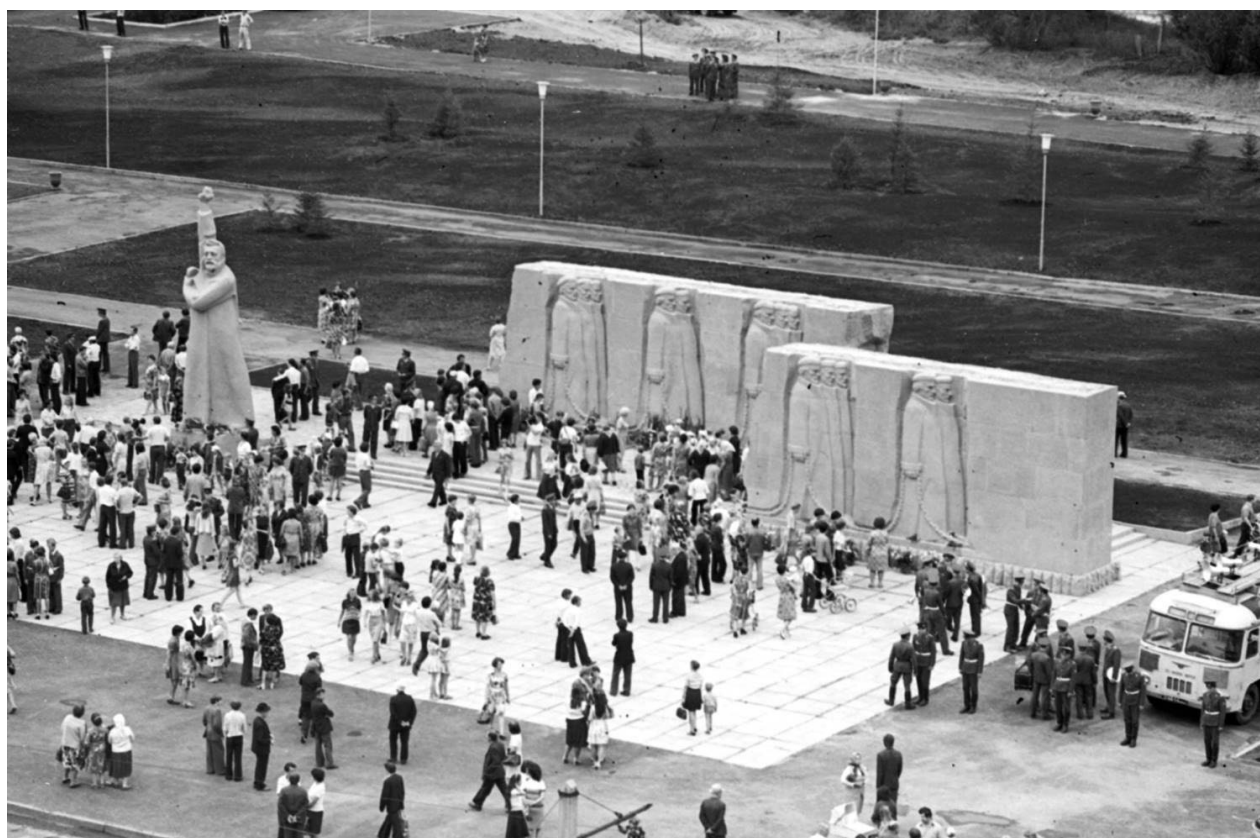
Ключевые факторы формирования «сибирского культурного кода» рассматриваются на образцах произведений Юрия Павловича² в силу того обстоятельства, что Ишханов считается основоположником профессиональной школы скульптуры в Сибирском регионе. Его творчество и педагогическая деятельность заложили основу для формирования уникальной красноярской скульптурной традиции. Ишханов не только создал ряд знаковых монументальных произведений, которые стали определяющими элементами эстетического ландшафта Красноярска, но и подготовил плеяду скульпторов, продолживших его наследие. Кроме того, благодаря его усилиям был открыт Красноярский государственный художественный институт

в 1978 году, что стало важным этапом в развитии региональной художественной школы.

Неординарным проектом мастера, но не реализованным в полную силу, стал «Пробуждающийся Енисей» (1960-е). Аллегорическая фигура Енисея должна была быть установлена на острове Посадный в Красноярске. Проектная высота планировалась более 25 метров, чтобы фигура была видна и с берега, и с моста, и с проплывающих кораблей. Была реализована только модель высотой 5 м, ряд эскизов и портретная модель. Наиболее интересны эскизные поиски скульптора, вариации композиции. Стихия в них отражена сильнее, сила природы явственнее. Проект получил одобрение Академии художеств СССР, но не был понят современниками. Протоколы этих обсуждений сохранились в архиве Красноярского края. Из них видно, что предложенный образ, который должен был стать символом сильного, вечного Енисея, многим показался спорным. Одни были озадачены возрастом — слишком юный «Енисей-батюшка». Другие беспокоились из-за ассоциаций с пляжным отдыхом, а не с величественной рекой. Некоторые считали, что обнаженный молодой человек будет выглядеть неуместно на фоне сибирских снегов.

Но даже эскизы и рабочие модели образа могучего Енисея передают ощущение мощи, силы





Открытие
мемориального
комплекса «Кан-
дальный путь»
15 августа
1978 года.
Скульптор
Ю. П. Ишханов,
архитектор
А. С. Демирханов.
Гранит
Архив семьи скульптора

Opening
of "The Shackle Path"
Memorial Complex
on August 15, 1978.
Sculptor
Yu. P. Ishkhanov,
architect
A. S. Demirkhanov.
Granite
The sculptor's family
archive

стихии. Гипсовая модель была утрачена, однако «романтическая возвышенность и постоянная тяга к масштабности и значимости образов, пришедшие с неосуществленной мечтой, воссоздавались в других монументальных замыслах» [2, с. 21].

В «Енисее» раскрывается один из первых ключевых факторов формирования кода Сибири — образ монументальности природы, одновременно дарующей и опасной, обладающей могучей силой и великой энергией. Образ, созданный Ишхановым, — отражение этой сакральной силы в воплощении прекрасного юноши. В работах Юрия Павловича точно найдена «реалистическая выразительность и лаконичность решения» [4, с. 81]. Сам мастер говорил, что для него важно, чтобы произведение «дышало», чтобы его поверхность привлекала, ласкала [3, с. 12]. Подобная живописная, фактурная характеристика поверхности скульптуры характерна для лепки красноярских мастеров. Нарочитая брутальность поверхности при гармоничности образа, совмещение и контраст фактур, акцент на тонкие детали — отличительные черты красноярской скульптурной школы.

Удаленность от центра, долгие зимы и суровые температуры закалили характер сибиряков, сделали их самодостаточными. Сибирь на протяжении веков была местом переселения и колонизации.

Сюда ссылали, сюда приезжали переселенцы и золотоискатели, казаки и строители новых городов. Это создало культуру первопроходцев и революционеров. На правом берегу Енисея, где когда-то проходил Кандальный тракт на Восток страны, 15 августа 1978 года был открыт мемориальный комплекс «Кандальный путь» (арх. А. С. Демирханов).

Монумент представляет собой две гранитные стены с высеченными суровыми фигурами каторжан, следующими в цепях к месту ссылки, и отдельно стоящей семиметровой фигурой революционера. Мужество этих фигур так же твердо, как красный гранит.

Поверхность гранита обработана огнем, что придает монументу особый символизм. Ритмы фигур, их мощные движения и внутренняя экспрессия при внешней неподвижности создают впечатление единого человеческого потока, наполненного стойкостью и мужеством тех, кто не склонился перед судьбой. В общей интерпретации форм трех частей композиции формируется трагический и эпический образ непокоренных. Стилистически это советский памятник, отсылающий к монументальному наследию стран Древнего Востока и Азии, но сохраняющий трагические страницы истории России и воспевающий красоту человеческого духа в борьбе за справедливость.

Работа
над моделью
«Кандальный
путь». 1977
Архив семьи скульптора

Work
on "The Shackle
Path" model. 1977
The sculptor's family
archive



Изначально проект предполагал единую стену, фризовое решение, впоследствии стена разделилась на два элемента, создав ощущение непрерывности движения фигур, разноплановости монументальной сцены. Построенные позднее жилые кварталы за комплексом приуменьшили пафос и масштаб композиции, но и сегодня монумент в качестве образа и знака, в форме и содержании представляет образец сибирской пластики.

Так сложилось, что тема портрета — центральная в творческом наследии мастера. Ишханов развивал лучшие традиции русского и советского портретного жанра, привнося свою технику, манеру и взгляд в моделировку форм. Цельность, обобщенность трактовки в сочетании с поэтичностью и романтизмом — те черты, которые унаследуют его ученики в творческих поисках. Созданный в 1995 году памятник А. П. Чехову (арх. А. С. Демирханов) отличается одухотворенностью и лиричностью образа. Композиция запечатлевает момент пребывания Чехова в 1890 году в Красноярске, вплетаясь в архитектурный ансамбль городской площади и набережной Енисея. Монумент обращен к реке, в деталях заметно ощущение порывов ветра. Чехов Ишханова органично включа-

ется в галерею лучших монументальных образов писателя наряду с памятниками М. К. Аникушина, И. М. Рукавишникова и ряда других мастеров. Юрий Павлович решает его более цельно, обобщенно, он стремится передать особое состояние Чехова, который впоследствии напишет: «На этом берегу Красноярск — самый лучший и красивый из всех сибирских городов, а на том — горы, напоминавшие мне о Кавказе, такие же дымчатые, мечтательные. Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» [5, с. 334] Эти слова были размещены на гранитной стеле близ бронзовой фигуры. Справедливости ради отметим и следующие слова писателя: «Я согласился бы жить в Красноярске. Не понимаю, почему здесь излюбленное место для ссылок» [5, с. 335]. Образ А. П. Чехова — это попытка передать волнительное ощущение от природы этих мест, красоты и величия Енисейской Сибири.

Сибирь всегда была территорией преодоления, борьбы и тяжелой работы, будь то охота, золотодобыча, лесозаготовки, строительство городов или укрощение стихии. Экстремальные условия жизни формировали то, что называют сибирским характером, а сосуществование на одной земле русских,

бурят, хакасов, тувинцев, хантов, манси, северных и многих других народностей обогатило общую многонациональную культурную палитру. История освоения Сибири, эпизоды колонизации и переселения, великие стройки и индустриализация, эвакуация и мобилизация промышленности и науки в годы Великой Отечественной войны и многое другое — веки, требующие осмысления в культурологическом и искусствоведческом аспектах. Из этих событий формировался культурный код региона, находивший отражение в произведениях монументального искусства. Данная статья лишь бегло затронула ключевые факторы, влияющие на осмысление локальной идентичности. В этой связи скульптурное искусство — тот универсальный язык, оперирующий емкими структурами: знаками и символами. М. В. Москалюк отмечает, что «в искусствоведении одним из главных методологических подходов к произведению живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства является интерпретирование, извлечение новых значений и смыслов» [1, с. 32]. Каждое новое поколение по-своему интерпретирует произведения искусства в силу объективных и субъективных факторов, но, опираясь на опыт предшественников, формирует связь времен. Ценностные ориентиры остаются неизменными, рефлексия и обращение взора на себя, вопросы «кто мы и откуда» ведут к осознанию локальной идентичности. Искусство — уникальный инструмент для самопознания.

Сегодня «сибирский культурный код» — это не застывшая схема, а живая система ценностей и традиций. Она продолжает развиваться, впитывая новое, трансформироваться, но сохраняет ключевые черты: уважение к величественной природе, трудолюбие, взаимовыручка в сложных условиях жизни и гордость за свой край. Эти и многие другие черты можно наблюдать в творческом наследии сибирского скульптора Юрия Ишханова, линию преемственности которого продолжают его ученики.

Примечания

1. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26-28-20392, <https://rscf.ru/project/26-28-20392>, за счет целевого финансирования (гранта) Красноярского краевого фонда науки.
2. Юрий Павлович Ишханов (1929-2009) — советский и российский скульптор, педагог, академик и вице-президент Российской академии художеств, народный художник РСФСР, почетный гражданин Красноярска. Ишханов родился в Кизляре Дагестанской АССР. С детства увлекался рисованием, после школы работал помощником художника-декоратора в театре Грозного. В 1948-1953 го-



дах учился в Симферопольском художественном училище им. Н. С. Самокиша, а в 1959 году окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В 1960-1964 годах проходил обучение в творческих мастерских Академии художеств СССР под руководством народного художника СССР Н. В. Томского. В 1959 году Ишханов переехал в Красноярск. Его выбор был осознанным: еще будучи студентом, он много читал о Красноярском крае и мечтал работать в месте, где можно найти множество тем для творчества. Летом 1956 года он уже приезжал в Красноярск на практику по приглашению скульптора Владимира Зеленова и «заразился любовью к городу, Енисею, творческой среде молодых художников» [6].

Ю. П. Ишханов.
Памятник
А. П. Чехову. 1995.
Бронза, гранит.
Высота фигуры
220 см
Фото А. А. Снеткова

Yu. P. Ishkhanov.
Monument to Anton
Chekhov. 1995.
Bronze, granite.
Height 220 cm
Photo by A. A. Snetkov



Кандальный путь.
Фрагмент памятника.
Проспект
им. газеты «Красноярский рабочий»,
172, Красноярск,
Красноярский край
Фото Яндекс-Карты.
URL: https://yandex.ru/maps/org/kandalny_put/242880981252/?ll=92.956439%2C56.008628&z=13 (дата обращения 03.06.2026)

“The Shackle Path”
Monument. Fragment.
Prospekt imeni
gazety “Krasnoyarsky
Rabochiy” [Avenue
named after
the newspaper
“Krasnoyarsk Worker”],
172, Krasnoyarsk,
Krasnoyarsk Territory
Photo by Yandex-Maps
available at: https://yandex.ru/maps/org/kandalny_put/242880981252/?ll=92.956439%2C56.008628&z=13 03.06.2026
(accessed 03/06/2026)

Литература

1. Москалюк, М. В. Куда ведет тропа предков? // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3 (20). — С. 30-41.
2. Москалюк, М. В. Скульптор Юрий Ишханов. — Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2009. — 144 с.
3. Москалюк, М. В., Знак, И. А., Ракова, В. Б. Юрий Ишханов: скульптура. — Красноярск: Офсет, 2000. — 47 с.: ил.
4. Царинный, И. В. Красноярская школа скульптуры: к истории становления // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 3 (12). — С. 78-85.
5. Чехов, А. П. Остров Сахалин (Из путевых записок). — Владивосток — Южно-Сахалинск: Рубеж, 2010. — 352 с.
6. Фатеева, Н. ГорНовости. Непробуждённый Енисей: каким мог бы быть главный символ Красноярска? — URL: <https://gornovosti.ru/news/3761/> (дата обращения 03.05.2026).

References

1. Moskaluk, M. V. Kuda vedet tropa predkov? [Where does the Ancestral Path Lead?] Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3/20, pp. 30-41.
2. Moskaluk, M. V. Skulptor Yuri Ishkhanov [Sculptor Yuri Ishkhanov]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev, 2009, 144 p.
3. Moskaluk, M. V., Znak, I. A., Rakova, V. B. Yuri Ishkhanov. Skulptura [Yury Ishkhanov. Sculpture]. Krasnoyarsk, Ofset, 2000, 47 p.
4. Tsarinny, I. V. Krasnoyarskaya shkola skulpturi: k istorii stanovleniya [Krasnoyarsk School of Sculpture: To the History of Formation] Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2022, no. 3/12, pp. 78-85.
5. Chekhov, A. P. Ostrov Sakhalin [Sakhalin Island]. Vladivostok — Yuzhno-Sakhalinsk, Rubezh Publishing House, 2010. 352 p.
6. Fateeva, N. GorNovosti. Ne probuzdenny Enisey: kakim mog by byt' glavnyy simvol Krasnoyarska? [City News. The Unawakened Yenisei: What Could be the Main Symbol of Krasnoyarsk?], available at: <https://gornovosti.ru/news/3761> (accessed 03/05/2026).

Об авторе

Царинный Илья Васильевич — скульптор, член ВТОО «Союз художников России», старший преподаватель кафедры скульптуры Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского
E-mail: ilya@tsarinny.ru

Tsarinny Ilya Vasil'evich

Sculptor, member of the Union of Artists of Russia, Senior Lecturer at the Sculpture Department of the D. Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts

Статья поступила в редакцию 18.05.2026, принята к публикации 10.06.2026.



Фу Чжунван.
Шипово-пазовая
конструкция —
старый пень. 1989.
Дерево. 100×80×34
URL: <https://img1.artron.net/artist/A0001090/bri000109000271.jpg> (дата обращения 07.04.2026)

Fu Zhongwang.
Mortise and Tenon
Construction — Old
Stump. 1989. Wood.
100×80×34
Available at: <https://img1.artron.net/artist/A0001090/bri000109000271.jpg> (accessed 07.04.2026)

EDN: MEEPAD
УДК 73:008

A SCULPTOR ON THE PATH FROM “DE-SINICIZATION” TO “RE-SINICIZATION” (THE CASE OF FU ZHONGWANG)

Shan Lizhuang (PRC)

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: This article employs cultural studies methods to analyze a selection of representative works by the sculptor Fu Zhongwang. It demonstrates that his oeuvre has undergone a radical shift from “de-sinicization” to “re-sinicization,” thereby serving as an important case study in the development of contemporary Chinese sculpture. The article bridges an existing gap in the research on Fu Zhongwang’s work and provides important insights into the fusion of tradition and modernity in contemporary sculptural art.

Keywords: Fu Zhongwang; de-sinicization; re-sinicization; David Smith; tongue-and-groove joint; Chu culture.

Citation: Shan Lizhuang (2026). A SCULPTOR ON THE PATH FROM “DESINICIZATION” TO “RESINICIZATION” (THE CASE OF FU ZHONGWANG). *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 36—45.

СКУЛЬПТОР НА ПУТИ ОТ «ДЕКИТАИЗАЦИИ» К «РЕКИТАИЗАЦИИ» (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ФУ ЧЖУНВАНА)

Шань Личжуан (КНР)

Сибирский федеральный университет

Красноярск, Российская Федерация

В статье для анализа репрезентативных работ скульптора Фу Чжунвана используются методы культурного исследования. Показано, что его творчество прошло радикальный переход от «декитаизации» к «рекитаизации», став важным примером развития современной китайской скульптуры. Данная статья восполняет существующий пробел в исследованиях творчества Фу Чжунвана и дает важные сведения по вопросам слияния традиций и современности в искусстве скульптуры нашего времени.

Ключевые слова: Фу Чжунван; декитаизация; рекитаизация; Дэвид Смит; шипово-пазовая конструкция; культура Чу.

Введение

В культурном контексте, сформировавшемся в Китае в период реформ и открытости (改革开放)¹, с подъемом движения «Новая волна — 1985» (85美术新潮)² в современной китайской скульптуре, впитавшей язык искусства Запада (стран Европы и Америки), появилось переосмысление собственных культурных ресурсов. Творчество скульптора Фу Чжунвана (傅中望, р. 1956) прошло путь от «декитаизации» (去中国化)³ к «рекитаизации» (再中国化)⁴: в начале творчества он черпал вдохновение в языке американского скульптора Дэвида Смита (David Smith, 1906-1965)⁵, а в середине творческого пути и позже обратился к традиционным китайским шипово-пазовым конструкциям (榫卯结构)⁶ и лаковому искусству культуры Чу (楚文化)⁷ и создал серию скульптурных работ.

В настоящее время исследования творчества Фу Чжунвана в китайской академической среде в основном сосредоточены на интерпретации отдельных произведений или анализе конкретных творческих периодов, при этом отсутствует систематический обзор и всесторонний анализ его наиболее значимых работ. В частности, по-прежнему остаются пробелы в исследованиях, касающихся глубокого толкования культурного содержания художественного языка произведений скульптора, а также внутренних связей между работами разных периодов.

Судя по имеющейся научной литературе, в России на данный момент отсутствуют исследования творчества Фу Чжунвана, в то время как в Китае работ, посвященных этому скульптору, довольно много. В интервью, опубликованных в статьях Ван Юйфэна «Посещение студии Фу Чжунвана» [2] и Инь Сяобина «Интервью с современным художником Фу Чжунваном» [3], представлены биографические данные и творческий путь скульптора, что послужило ценным источником информации для биографической части данного исследования. В статье Сюй Юнтао «Другое мироощущение древесины и философские размышления: о творчестве Фу Чжунвана и шипово-пазовой конструкции» [7] раскрываются причины, побудившие Фу Чжунвана к созданию произведений искусства на основе шпунтового соединения. В статьях Цзи Шаофэна «Сила клина: размышления о новом произведении Фу Чжунвана» [9] и Чжу Шанси «Когда клин становится элементом: выступление на семинаре, посвященном выставке „Клин“ Фу Чжунвана» [10] представлены работы Фу Чжунвана



на из «Серии клиньев», а их комментарии носят разговорный характер. Однако они имеют справочную ценность для данного исследования.

Основная цель настоящей статьи заключается в устранении существующих пробелов в систематическом изучении творчества Фу Чжунвана. Методы обзора и анализа репрезентативных произведений, созданных в разные периоды творчества, позволяют выявить закономерности эволюции художественного языка, логику инновационного использования материалов, а также культурную сущность и гуманистическую ценность произведений в контексте проблем культурной идентичности в глобализированном мире. Новизна данной статьи заключается в том, что до сих пор не проводились систематические исследования творчества китайского скульптора Фу Чжунвана с точки зрения культурных ценностей современного общества.

Творческий путь Фу Чжунвана

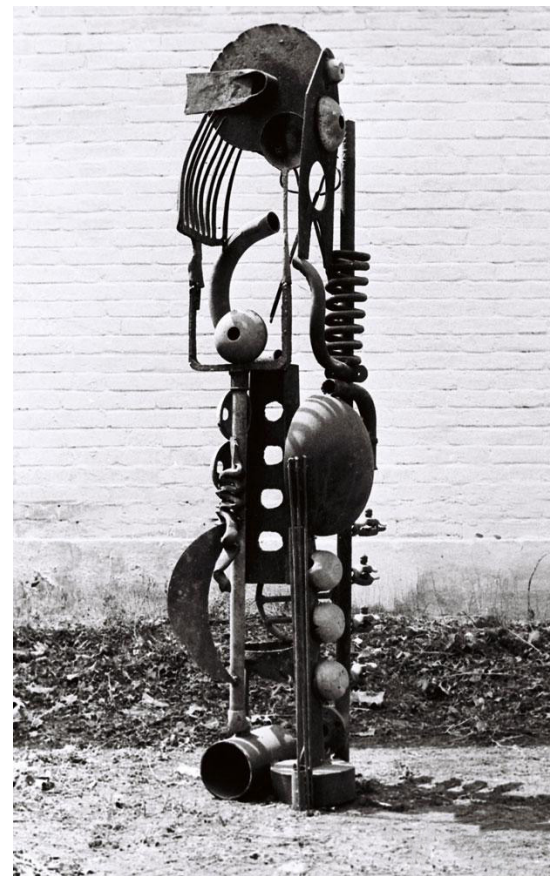
Творческий путь Фу Чжунвана тесно связан с политическими, экономическими и культурными преобразованиями в китайском обществе XX века [9, с. 33].

Фу Чжунван.
Серия «Металлическая сварка»,
A1#. 1986. Железо.
89×37×16
URL: <https://img3.artron.net/artist/A0001090/brt000109000112.jpg>
(дата обращения 07.04.2026)

Fu Zhongwang.
“Metal Welding”
series, A1#. 1986.
Iron. 89×37×16
Available at: <https://img3.artron.net/artist/A0001090/brt000109000112.jpg>
(accessed 07.04.2026)

Фу Чжунван.
Серия «Металлическая сварка»,
A3#. 1986. Железо.
170×50×45
URL: <https://img3.artron.net/artist/A0001090/brt000109000111.jpg>
(дата обращения 07.04.2026)

Fu Zhongwang.
“Metal Welding”
series, A3#. 1986.
Iron. 170×50×45
Available at: <https://img3.artron.net/artist/A0001090/brt000109000111.jpg>
(accessed 07.04.2026)



Фу Чжунван родился в 1956 году в Ухане, провинция Хубэй. В детстве на него оказали влияние дед и дядя (оба были плотниками, специализировавшимися на традиционном китайском зодчестве). Его отец занимался пропагандой в профсоюзе, поэтому он с ранних лет приобщался к агитационному плакату и учился его созданию [5, с. 61]. В 1974 году Фу Чжунван был направлен в сельскую местность уезда Хуанпи (ныне район Хуанпи) своей провинции в качестве «образованного молодого человека» для пропагандистской работы. В 1975 году он стал участником Курсов лепки из глины для крестьян уезда Хуанпи, где учился у Цянь Шаову (钱绍武, 1928-2021)⁸ и других [2, с. 24]. В 1976 году его работы «Председатель Хуа отправляет дочь на сельскохозяйственные работы» и «У поля», выполненные в стиле советского социалистического реализма, были отобраны для Выставки глиняной скульптуры крестьян Хуанпи.

В 1978 году Фу устроился на работу в Музей провинции Хубэй (в то время он занимался там в основном черчением, репродукцией культурных ценностей и оформлением выставок). С 1980 по 1982 год он учился на факультете специальных ремесел по специальности «декоративная скульптура» в Центральном институте декоративно-

прикладного искусства (ныне — Академия искусств и дизайна при Университете Цинхуа). Во время учебы в университете Фу Чжунван познакомился с большим количеством произведений современного западного искусства по импортным альбомам и копировал их. Эти работы резко контрастировали с искусством, продвигаемым в период Культурной революции, что привело к радикальному изменению его мировоззрения.

С 1984 по 2006 год он работал в Художественной академии провинции Хубэй, где занимал должности заведующего мастерской скульптуры и проректора, а также специализировался на создании современных скульптур с использованием сварки металла и шипово-пазовой конструкции [4, с. 75].

Под влиянием художественного движения «Новая волна — 1985» Фу Чжунван заявил: «Меня особенно интересуют Бранкузи, Арп, Генри Мур, Джакометти... Их работы обладают индивидуальностью, идеями и контекстом» [6, с. 24]. В связи с этим он создал серию работ, ориентированных на западный модернизм, в частности под влиянием американского скульптора Дэвида Смита.

Некоторые критики отмечают, что в этот период западные творческие концепции и модели чрезмерно доминировали в китайской скульптуре, что привело к отсутствию оригинальности и индивидуальности у местных скульпторов. Китайские скульптурные работы не отражали размышления людей о времени и действительности, что крайне неблагоприятно сказывалось на наследии и развитии китайской культуры.

После творческих экспериментов Фу Чжунван обнаружил, что, хотя его произведения и выражают личные размышления, их формальный язык находится под сильным влиянием Европы и Америки и лишен оригинальности и индивидуальности, что вызвало у него замешательство. Он начал задумываться о том, как сделать выбор между местным и чужеродным, традиционным и современным, чтобы найти форму выражения, сочетающую в себе культурный контекст Китая, современный дух и личный опыт [3, с. 34].

В 1988 году Фу Чжунван выступил на Семинаре по архитектурной культуре Китая, организованном Уханьским университетом. Скульптор черпал вдохновение в традиционных китайских архитектурных элементах — шипово-пазовой конструкции. Он внимательно изучал древние труды, посвященные архитектуре, такие как «Методы строительства», «Тяньгун кайву» и «История

древней китайской архитектуры» [1, с. 37]. В конце 1980-х годов Фу Чжунван начал исследовать конструкции с использованием шпунтовых соединений, что заложило основу для его последующей серии работ «Шипово-пазовая конструкция» и стало поворотным моментом на его пути к «рекитаизации». В начале 1990-х годов он продолжил эксперименты с техникой лаковых работ, уходящей корнями в традиции культуры Чу — провинция Хубей является важным регионом, где были найдены лаковые изделия периода Воюющих царств, династий Цинь и Хань. Эта практика углубила использование локальной традиции в его творчестве.

В 1994 году в галерее Центральной академии изящных искусств прошла совместная выставка пяти скульпторов — Фу Чжунвана, Суй Цзяньго, Чжан Юнцзяня, Чжан Вань и Цзян Цзе, которая стала настоящей сенсацией в мире китайской скульптуры и знаковым событием в ее истории [9, с. 12]. В 2006-2018 годах Фу Чжунван занимал должность первого директора Хубейского художественного музея, руководил его строительством и работой, а также организовал ряд важных выставок. С 2018 года по настоящее время он является художественным директором Хубейского художественного музея, а также одновременно почетным ректором Уханьского института дизайна и инженерии, председателем научного совета и деканом факультета публичного искусства.

Анализ произведений Фу Чжунвана

Творчество Фу Чжунвана охватывает период с 1980-х годов по настоящее время и прошло через несколько этапов экспериментов: «Металлическая сварка», «Шипово-пазовая конструкция» и «Лаковые изделия культуры Чу». В статье отобраны его репрезентативные работы, относящиеся к разным творческим периодам с отличными художественными характеристиками. Проводится анализ по следующим параметрам: обзор работ, исследование языка скульптуры и культурный смысл, прослеживается эволюция художественной мысли автора.

В процессе «декитаизации», то есть всестороннего изучения западного скульптурного искусства, Фу Чжунван, в отличие от многих художников, слепо подражающих Западу, обладал трезвым пониманием китайской и западной культур. Он всегда опирался на местную культуру, заимствуя и усваивая западное искусство, а его конечной целью был поиск и обогащение личной творческой концепции и художественных стремлений в контексте местной культуры.



Фу Чжунван.
Шипово-пазовая
конструкция —
сочетание. 1989.
Дерево. 110×90×35
URL: <https://img3.arttron.net/artist/A0001090/bri000109000102.jpg>
(дата обращения
07.04.2026)

Fu Zhongwang.
Mortise and Tenon
Construction —
Joining. 1989. Wood.
110 × 90 × 35
Available at: <https://img3.arttron.net/artist/A0001090/bri000109000102.jpg>
(accessed 07.04.2026)

Например, в 1986 году он создал серию «Металлическая сварка», которая стала наиболее характерным экспериментальным произведением этого периода. В работах «Серия „Металлическая сварка“, A1#» (金属焊接系列A1#) и «Серия „Металлическая сварка“, A3#» (金属焊接系列A3#) скульптор объединил и сварил два или более материала, создав таким образом абстрактные структуралистские произведения. Эта серия была создана под влиянием работ американского скульптора Дэвида Смита. Материалы для творчества Фу Чжунван подбирал на складе пункта приема металлолома, расположенном напротив Хубейского художественного института [8, с. 67]. Скульптор использовал отходы стали и промышленные обрезки в качестве материала, создавая абстрактные скульптуры посредством сварки, соединения и реконструкции. Формальный прием, используемый Фу, — имитация. По сути, это визуальный отклик на переход Китая от традиционного аграрного к современному индустриальному обществу, а также реакция на изменения, произошедшие в Китае до и после введения политики реформ и открытости. Традиционная скульптура, в которой в качестве материала используются глина и камень, указывает на ручную работу, природу и местную культуру; в то время как металл, сварка, ржавчина и механическая текстура символизируют приход индустриализации, модернизации и городской цивилизации. Материал стал символом замены

элементов аграрной культуры на индустриальную, став материальным свидетельством изменения культурной структуры эпохи.

Серия «Шипово-пазовая конструкция» стала началом периода «рекитаизации». Его работы 1989 года «Шипово-пазовая конструкция — старый пен» (榫卯结构·老桩) и «Шипово-пазовая конструкция — сочетание» (榫卯结构·合) получили бронзовую медаль на VII Всекитайской выставке произведений изобразительного искусства. Фу Чжунван в одном из интервью говорил: «После появления этой серии работ она произвела определенное влияние по всей стране, меня приглашали участвовать в различных выставках, публиковали в газетах и журналах, но в то же время она вызвала много критики: во-первых, считали, что „Шипово-пазовая конструкция“ — это не скульптура, что это не имеет отношения к традиционной и академической скульптуре; во-вторых, считали, что если конструкции с шиповыми соединениями и являются скульптурой, то такую скульптуру может сделать любой, для этого не нужно поступать в художественный институт, достаточно поучиться у плотника. Важно ли это сегодня? Важно то, что я таким образом выразил то, что хотел выразить» [11, с. 49].

Новизна этой серии работ заключалась в том, что в то время большинство скульпторов подражали западной скульптуре и учились на ее примерах, и лишь немногие пытались извлечь творческие элементы из произведений традиционной китайской культуры. А Фу как раз был исключением — его вдохновение исходило из традицион-

Фу Чжунван.
Врата Земли 2#.
1999. Железо.
70×600×340
URL: <https://img3.arttron.net/artist/A0001090/bri000109000067.jpg>
(дата обращения
07.04.2026)

Fu Zhongwang.
Gate of Earth
No. 2. 1999. Iron.
70×600×340
Available at: <https://img3.arttron.net/artist/A0001090/bri000109000067.jpg>
(accessed 07.04.2026)



ной китайской архитектуры. Если сравнить эти произведения скульптора с западной абстрактной скульптурой, общим для этой серии работ является то, что они оторваны от повседневного опыта и превращаются в чисто абстрактные формы. Отличие заключается в том, что работы Фу Чжунвана берут начало в шипово-пазовой конструкции традиционной китайской деревянной архитектуры. Хотя эти работы еще не полностью отошли от эстетического формализма, в них уже начали прослеживаться попытки включить социальные размышления и культурные аллегории.

Серия «Врата Земли» представляет собой продолжение творческой логики скульптора Фу Чжунвана, основанной на его знаковых работах в технике шипово-пазовой конструкции. Эта серия возникла из глубокой озабоченности художника по поводу ухудшающихся отношений между человеком и природой и является своего рода экологическим предупреждением. В 1994 году он впервые попробовал создать работу «Шиповая и пазовая конструкция. Врата Земли» (которую можно рассматривать как «Врата Земли 1 #») из дерева и камня, используя абстрактные закрытые врата, чтобы вызвать у зрителей размышления о неизвестном и отношениях человека с природой. В 1999 году он создал «Врата Земли 2 #» (地门2#), заменив материалы на холодную сталь и огромный железный замок, который надежно запер дверь, превратив предупреждение в жесткое пресечение и критику. Работа призывает человечество прекратить бесконечное ограбление Земли и разрушение экосистем. Эта скульптура является шедевром как с точки зрения концептуального выражения, так и визуального воздействия.

После того как «Шипово-пазовая конструкция» стала знаковым достижением в истории современного китайского искусства, Фу Чжунван не остановился на достигнутом. На основе серии «Шипово-пазовая конструкция» он продолжил исследовать и развивать тему клина. Еще в 1991 году в работе «Шипово-пазовая конструкция» клин возник в качестве символа дискурса, и в ней впервые проявились зачатки этой концепции. Соединения шипово-пазовой конструкции могут «держаться друг за друга и больше не разъединяться» во многом благодаря клину, который играет ключевую роль в укреплении и обеспечении прочного соединения.

В 2020 году Фу Чжунван создал для уезда Миньцин провинции Ганьсу произведение «Клин @ Миньцин, Ганьсу» (楔子@甘肃民勤), культурное

значение которого превосходит его формальные качества. Уезд Миньцинъ в провинции Ганьсу называют «экологическим клином», поскольку он расположен в северо-восточной части коридора Хэси и с трех сторон — с запада, севера и востока — окружен пустынями Баданджилин и Тенгер. Под руководством Коммунистической партии Китая и правительственных чиновников местное население, партийные и государственные работники, волонтеры, общественные организации и общественные группы совместно проводят мероприятия по борьбе с опустыниванием. Уезд Миньцинъ преграждает путь слиянию пустынь Баданджилин и Тенгер, защищая коридор Хэси и транспортные магистрали, ведущие в Синьцзян, и занимает особое место в экологической безопасности страны. Что касается формы, то каждый клин имеет свой размер и длину. Скульптор объединил множество клиньев в одно целое, показывая, что это произведение — совместные усилия бесчисленных тружеников, а также оно олицетворяет тех, кто занимается борьбой с опустыниванием и лесопосадками в этих местах, оставаясь верными своему делу и посвящая себя ему.

Изучение и использование Фу Чжунваном искусства лаковых изделий в культуре Чу началось еще в 1993 году. Однако наиболее характерной работой является его произведение «Лик Времени и Пространства» (时空之面), созданное в 2010 году. По форме эта работа представляет собой изображение, имеющее ярко выраженный декоративный характер и состоит из четырех скульптур с объемной структурой, выполненных в красно-черной гамме. В ней элементы архитектуры, оружия и лаковых изделий культуры Чу обобщены и выделены в простые абстрактные формы. Фу Чжунван разместил эту работу в общественном пространстве метро, тем самым побуждая зрителей к размышлениям о культурном наследии и художественном новаторстве.

В 2012 году Министерство культуры Китая совместно с Департаментом культуры провинции Хубэй провело на Мальте ряд мероприятий по культурному обмену между двумя странами. В целях укрепления дружбы и содействия развитию культурного обмена между странами посол Китая на Мальте г-н Цай Цзиньбиу выступил инициатором, а отдел по связям с общественностью Департамента культуры провинции Хубэй организовал обсуждение, в результате чего скульптурная работа Фу Чжунвана «Стул долголетия» (长寿椅) была выбрана в качестве государственного подарка для президентской резиденции Мальты. Президент Мальты пригласил Фу Чжунвана в марте 2014 года



посетить свою резиденцию для участия в церемонии открытия Мальтийского скульптурного парка и торжественном открытии скульптуры, а также чтобы вручить сертификат о включении в коллекцию.

С точки зрения формы «Стул долголетия» обладает яркими чертами культуры Чу. Во-первых, основа стула выполнена в традиционной конструкции с использованием шпунтовых соединений; во-вторых, над спинкой стула растут ветви в форме оленьих рогов, а вся скульптура покрыта красным лаком. Эта форма непосредственно заимствована из бронзовой скульптуры «Стоящий журавль с оленьими рогами» (鹿角立鹤), найденной в гробнице Цзэн Хоу И в Суйчжоу, провинция Хубэй. Последняя объединяет черты двух мифических животных — оленя и журавля, символизируя «благополучие и долголетие», а также, поскольку она была найдена с восточной стороны главного

Фу Чжунван.
Клин @ Минцинъ,
Ганьсу. 2020.
Металл.
410×420×500
URL: <https://img1.artron.net/artist/A0001090/brt000109000422.jpg> (дата обращения 06.04.2026)

Fu Zhongwang.
Wedge @ Minqin,
Gansu. 2020. Metal.
410×420×500
Available at: <https://img1.artron.net/artist/A0001090/brt000109000422.jpg> (accessed 06.04.2026)

гроба, считается, что она выполняла функцию вывода души на небеса. Фу Чжунван перекомбинировал традиционные элементы. У этой работы есть два уровня смысла. Первый уровень подчеркивает стремление людей к долголетию; второй уровень заключается в том, что «стул — это место, и какую бы роль вы ни играли в обществе, в конце концов вы найдете свое место». Именно этот символизм долгосрочного и стабильного «места» стал одной из причин, по которой представители президентской резиденции Мальты проявили интерес к «Стулу долголетия».

Выводы

В разные периоды своего творчества Фу Чжунван черпал вдохновение в скульптурном языке Дэвида Смита, традиционной китайской шипово-пазовой конструкции и искусстве лаковых изделий культуры Чу, что в результате многолетней практики привело к формированию скульптуры в виде современных арт-объектов с китайскими особенностями. Как пишет исследовательница М. В. Москалюк, «обращение к прошлому и претворение его в современности позволяет установить прочные, хотя и невидимые нити в пространстве и времени, скрепить искусственные разрывы, созданные неразумным, зачастую агрессивным человечеством» [1, с. 39].

Творчество Фу Чжунвана разрушает барьеры между традицией и современностью, местным и международным, предлагая зрелый путь для современной интерпретации традиционных культурных ресурсов и способствуя обновлению языка современной китайской скульптуры. Его художественная практика обогатила его личную творческую систему, а также имеет академическую ценность для утверждения культурной самобытности современной китайской скульптуры, ее выхода на международную арену и инновационного развития.

Примечания

1. Реформы и открытость (改革开放) — в декабре 1978 года на третьем пленуме 11-го Центрального комитета Коммунистической партии Китая руководство партии во главе с Дэн Сяопином приняло историческое решение о переносе основного внимания на экономическое строительство и проведение политики реформ и открытости, которая была направлена на освобождение и развитие производительных сил посредством реформирования системы (например, введение системы договорной ответственности за производство в семейных хозяйствах и рыночную экономику) и открытости для внешнего мира (например, создание специальных экономических зон), что способствовало переходу Китая от плановой к социалистиче-

ской рыночной экономике и стало поворотным моментом в истории страны.

2. «Новая волна — 1985» (85美术新潮) — первое в истории Китайской Народной Республики движение в области современного искусства, зародившееся примерно в 1985 году и достигшее своего пика в 1989 году. Молодые художники того времени были недовольны левой ориентацией тогдашнего художественного сообщества, а также стереотипами советского социалистического реализма и некоторыми ценностями традиционной культуры. Они пытались найти новые источники вдохновения в современном западном искусстве, что привело к возникновению общенационального художественного движения.

3. «Декитаизация» (De-Sinicization) — в период «Новой волны — 1985» молодые художники, стремясь вырваться из рамок застывшего социалистического реализма, сознательно порвали с существующими творческими традициями и полностью обратились к западному модернизму и постмодернизму. Позже этот подход подвергся критике за то, что он привел к утрате культурной самобытности и вызвал серьезный отрыв произведений от местного контекста.

4. «Рекитаизация» (Re-Sinicization) — означает, что после движения «Новая волна — 1985» группа скульпторов, пройдя через период подражания западному искусству, перешла к активному использованию традиционных китайских символов, чтобы таким образом восстановить свою культурную идентичность и осуществить коренной поворот в творческом направлении.

5. Дэвид Смит (1906-1965) — американский скульптор и художник-абстракционист, известный своими крупными стальными абстрактными геометрическими скульптурами.

6. Шипово-пазовая конструкция — это метод соединения в традиционном китайском столярном деле, при котором используются выступающая (шип, 榫) и вогнутая (паз, 卯) части деталей.

7. Культура Чу — это общее название материальной и духовной культуры южного княжества Чу, существовавшего в период Восточной династии Чжоу и являющееся важной составной частью китайской цивилизации. Культура Чу представляет собой яркий региональный вариант культуры династии Чжоу на юге страны.

8. Цянь Шаоу (钱绍武, 1928-2021) — китайский скульптор, педагог в области скульптуры, а также мастер каллиграфии и живописи. В 1953-1959 годах он обучался в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР (ИнЖСА) (Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина).

9. Клин — простой механизм в виде призмы, рабочие поверхности которого сходятся под острым углом. Используется для раздвижения, разделения на части обрабатываемого предмета.

Литература

1. Москалюк, М. В. Куда ведет тропа предков? // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3. — С. 30-41.
2. 汪玉峰. 访傅中望工作室 = Ван Юйфэн. Посещение студии Фу Чжунвана // 美术文献. — 2016. — № 6. — С. 22-33. — DOI: 10.16585/j.cnki.msww.2016.06.003. (На кит.)
3. 银小宾,徐盛. 当代美术家专访——傅中望访谈录 = Инь Сяобинь, Сюй Шэн. Интервью с современным художником Фу Чжунваном // 湖北美术学院学报. — 2010. — № 2. — С. 33-36. (На кит.)
4. 殷双喜. 异质同构穿越时空傅中望的艺术思考 = Инь Шуанси. Гетерогенный изоморфизм сквозь время



и пространство: художественное мышление Фу Чжунвана // *Восточное искусство*. — 2018. — № 7. — С. 70-77. (На кит.)

5. 李瑞洪. 傅中望:精彩的雕塑人生 = Ли Жуйхун. Фу Чжунван: яркая скульптурная жизнь // *武汉文史资料*. — 2012. — № 10. — С. 60-64. (На кит.)

6. 鲁虹. 立足当代再造传统——解读傅中望 = Лу Хун. Воссоздание традиции сквозь современность: анализ творчества Фу Чжунвана // *艺术当代*. — 2020. — № 6. — С. 22-27. (На кит.)

7. 徐永涛. 木质的彼岸世界与哲学式思考——傅中望及其榫卯结构艺术探 = Сюй Юнтао. Другое мироощущение древесины и философские размышления: о творчестве Фу Чжунвана и шипово-пазовой конструкции // *雕塑*. — 2015. — № 3. — С. 36-39. (На кит.)

8. 胡莺. 开物成务——傅中望的“雕”与“塑” = Ху Ин. Постигание истины и следование ей: резьба и моделирование в искусстве Фу Чжунвана // *美术*. — 2018. — № 7 — С. 66-71. — DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.004133. (На кит.)

9. 冀少峰. 楔子的力量——读傅中望新作有感 = Цзи Шаофэн. Сила клина: размышления о новом произведении Фу Чжунвана // *艺术工作*. — 2021. — № 1. — С. 33-38. (На кит.)

10. 朱尚熹. 当楔子作为元素——傅中望楔子展研讨会发言 = Чжу Шанси. Когда клин становится элементом: выступление на семинаре, посвященном выставке «Клин» Фу Чжунвана // *雕塑*. — 2020. — № 6. — С. 10-12. (На кит.)

11. 严虹. 傅中望: 榫卯不是榫卯,而是一种关系 = Ян Хун. Фу Чжунван: шипово-пазовая конструкция — это не просто соединение, а отношение // *Восточное искусство*. — 2018. — № 7. — С. 46-59. (На кит.)

References

- Moskalyuk, M. V. Kuda vedet tropa predkov? [Where does the Ancestral Path Lead?] *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3/20, pp. 30-41.
- Wang, Yufeng. Poseshchenie studii Fu Chzhunvana [Visit to Fu Zhongwang's Studio] // *美术文献* [Fine Arts Literature], 2006, no. 6, pp. 22-33. (Chinese)
- Yin, Xiaobin, Xu, Sheng. Interv'yu s sovremennym hudozhnikom Fu Chzhunvanom [Interview with Contemporary Artist Fu Zhongwang] // *湖北美术学院学报* [Hubei Institute of Fine Arts Journal], 2010, no. 2, pp. 33-36. (Chinese)
- Yin, Shuangxi. Geterogennyj izomorfizm skvoz' vremya i prostranstvo: hudozhestvennoe myshlenie Fu Chzhunvana [Heterogeneous Isomorphism through Time and Space — Artistic Vision of Fu Zhongwang] // *Восточное искусство* [Oriental Art], 2018, no. 7, pp. 70-77. (Chinese)
- Li, Ruihong. Fu Chzhunvan: yarkaya skul'pturnaya zhizn' [Fu Zhongwang: A Vibrant Sculptural Life] // *美术文献* [Wuhan Cultural and Historical Materials], 2012, no. 10, pp. 60-64. (Chinese)
- Lu, Hong. Vossozdanie tradicii skvoz' sovremennost': analiz tvorchestva Fu Chzhunvana [Recreating Tradition Through Modernity — The Analysis of Fu Zhongwang's Work] // *艺术当代* [Art China], 2020, 19(06), pp. 22-27. (Chinese)
- Xu, Yongtao. Drugoe mirooshchushchenie drevesiny i filosofskie razmyshleniya: o tvorchestve Fu Chzhunvana i ego shipovo-pazovoj konstruksii [A Different Outlook on Wood and Philosophical Reflections on the Work of Fu Zhongwang and His Tongue-and-Groove Joint Method] // *雕塑* [Sculpture], 2015, no. 3, pp. 36-39. (Chinese)
- Hu, Ying. Postizhenie istiny i sledovanie ej: rez'ba

Фу Чжунван.
Лик Времени и Пространства.
2010. Дерево, лаки-
рованная отделка.
40×50×190
URL: <https://wlt.hubei.gov.cn/hbmoa/ppzl/hbgjaysnz/zpyxc/202007/W020200708588606772817.jpg>
(дата обращения 07.04.2026)

Fu Zhongwang.
The Face of Time and Space. 2010. Wood, lacquered finish.
40×50×190
Available at: <https://wlt.hubei.gov.cn/hbmoa/ppzl/hbgjaysnz/zpyxc/202007/W020200708588606772817.jpg>
(accessed 07.04.2026)

Фу Чжунван.
Стул долголетия.
2014.
Нержавеющая
сталь, красная
автомобильная
эмаль. Высота 300
URL: <http://wlt.hubei.gov.cn/hbmoa/zxdt/gx/202007/W020200708539474580369.jpg>
(дата обращения 07.04.2026).

Fu Zhongwang.
The chair of longevity. 2014.
Stainless steel, red car
enamel. Height 300
Available at: <http://wlt.hubei.gov.cn/hbmoa/zxdt/gx/202007/W020200708539474580369.jpg>
(accessed 07.04.2026)



Фу Чжунван.
Стоящий журавль с оленьими рогами,
Период Чжаньго.
Бронза. Высота
143,5. Хубэйский
провинциальный
музей
URL: <https://artsandculture.google.com/asset/bronze-crane-with-antlers/OAGeZrvHxp7R1w?hl=zh-cn>
(дата обращения 06.04.2026).

Fu Zhongwang.
Standing crane with deer antlers,
Zhanguo period.
Bronze.
Height 143.5.
Hubei Provincial
Museum
Available at: <https://artsandculture.google.com/asset/bronze-crane-with-antlers/OAGeZrvHxp7R1w?hl=zh-cn>
(accessed 07.04.2026)

i modelirovanie v iskusstve Fu Chzhunvana [Grasping Truth and Following It: Carving and Modeling in the Art of Fu Zhongwang] // *Восточное искусство* [Art Magazine], 2018, no. 3, pp. 66-71. (Chinese)

9. Ji, Shaofeng. Sila klina: razmyshleniya o novom proizvedenii Fu Chzhunvana [The Power of the Wedge: Reflections on Fu Zhongwang's New Work] // *艺术工作* [Art Work], 2021, no. 1, pp. 33-38. (Chinese)

10. Zhu, Shangxi. Kogda klin stanovitsya elementom: vystuplenie na seminare, posvyashchyonnom vystavke «Klin» Fu Chzhunvana [When the Wedge Becomes an Element — the Speech at the Seminar Dedicated to the Exhibition “Wedge” by Fu Zhongwang] // *雕塑* [Sculpture], 2020, no. 6, pp. 10-12. (Chinese)

11. Yan, Hong. Fu Chzhunvan: shipovo-pazovaya konstruksiya — eto ne prosto soedineniye, a otnosheniye [Fu Zhongwang: Mortise and Tenon are More Than a Joint, but a Relationship] // *Восточное искусство* [Oriental Art], 2018, no. 7, pp. 46-59. (Chinese)



Об авторе
Шань Личжуан — аспирант Сибирского федерального университета
E-mail: 1320175459@qq.com

Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ Москалюк Марина Валентиновна

Shan Lizhuang
Siberian Federal University, postgraduate student

Scientific supervisor: Marina Valentinovna Moskaluk, Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts

Статья поступила в редакцию 16.04.2026, принята к публикации 10.06.2026.



Дж. Арчимбольдо.
Зима. 1563. Липа,
масло. 67×51
Музей истории
искусств, Вена
[11, с. 168]

G. Arcimboldo.
The Winter. 1563.
Oil on Lindenwood.
67×51
Museum of Art History,
Vienna [11, p. 168]

EDN: JGEWOH
УДК 7.038:7.01:7.025.2

STILL LIFE: TRANSFORMATION OF THE GENRE FROM OBJECT-SYMBOL TO NARRATIVE AND METAMODERNIST ARTISTIC STRATEGY

Raisa M. Lobatskaya

Irkutsk National Research Technical University

Natalya S. Sysoeva

Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev

Irkutsk, Russian Federation



Abstract: The article examines the evolution and transformation of the still life genre from the 16th to the 21st century. The authors introduce the concept of a “zero-level transformation”, linking it to Giuseppe Arcimboldo’s still life portraits. Key transformations are analyzed in succession: from the object-symbol in Dutch still life to Chardin’s monumentality, Cézanne’s philosophical analytics, and finally the transformation of still life into a meta genre in the 20th century. Special attention is paid to Giorgio Morandi, the “quiet metaphysician of the object”, and to contemporary metamodernist strategies.

Keywords: still life; genre transformation; evolution and transformation; meta-genre; metamodernism.

Citation: Lobatskaya, R. M.; Sysoeva, N. S. (2026). STILL LIFE: TRANSFORMATION OF THE GENRE FROM OBJECT-SYMBOL TO NARRATIVE AND METAMODERNIST ARTISTIC STRATEGY. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 46—59.

НАТЮРМОРТ: ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ОТ ВЕЩИ И СИМВОЛА К НАРРАТИВУ И МЕТАМОДЕРНИСТ- СКИМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СТРАТЕГИЯМ

Р. М. Лобацкая

Иркутский национальный исследовательский технический университет

Н. С. Сысоева

Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева

Иркутск, Российская Федерация

В статье исследуется эволюционно-трансформационное развитие жанра натюрморта с XVI до XXI века. Авторы вводят понятие «трансформация нулевого уровня», связывая его с портретами-натюрмортами Джузеппе Арчимбольдо. Последовательно анализируются ключевые трансформации: от вещи-символа в голландском натюрморте

те к монументальности Шардена, философской аналитике Сезанна и превращению натюрморта в метажанр в XX веке. Отдельное внимание уделяется «метафизикам» Джорджо де Кирико и Джорджо Моранди как важному этапу для перехода натюрморта к современным метамодернистским стратегиям.

Ключевые слова: натюрморт; трансформации жанра; эволюция и трансформация; метажанр, метамодернизм.

Введение

Интерес к предметному миру, отраженный в произведениях изобразительного искусства, известен с Античности. Достаточно вспомнить мозаики и фрески Помпеев и Геркуланума с обилием ваз, фруктов, рыбы, битой дичи, выступающих в некоторых сценах либо в виде предметов интерьера, либо в качестве подношений гостям [19]. Средневековая живопись, в отличие от античной, уже не изобилует предметами, но тем не менее в религиозных сюжетах присутствуют агнец, чаша, хлеб — символы евхаристии — или изображение лилии, олицетворяющее чистоту Девы Марии [11; 12]. Однако самодостаточным в романском и готическом искусстве предметный мир не является.

Традиционно считается, что только на рубеже XVI-XVII веков в Европе изображение групп предметов, вне религиозной или портретной живописи, обретает привычную для нас сегодня самодостаточность, способствуя рождению нового жанра, получившего название натюрморт. Устоявшийся в русскоязычном звучании термин, происходящий от французского *nature morte*, появился на столетие позже своего голландского

предшественника *stilleven*, хотя означают они одно и то же — «тихая» (или в более прямом переводе «мертвая») жизнь. Более того, не только то, что изображено на холстах, но и сам этот жанр ассоциируется в рутинном понимании с неким далеко не первостепенным местом в живописи среди других, более значимых жанров [5; 9; 17].

Однако в свете того, что современное искусствоведение отчетливо смещает фокус с формально-стилистического анализа на исследование нарративных и концептуальных стратегий, неожиданно оказалось, что натюрморт намного более чувствительный художественный сенсор, чем другие жанры живописи. При детальном аналитическом рассмотрении становится ясно, что, базируясь на «не живом», он, благодаря особому эволюционно-трансформационному типу развития, на протяжении столетий дает ключ к пониманию общих механизмов смены художественных парадигм, приобретающих особую остроту сегодня — в эпоху формирования нового, метамодернистского сознания — и одновременно определяет актуальность и главную цель проведенного исследования.



Ж. Б. С. Шарден.
Натюрморт
с атрибутами
искусств. 1728.
Холст, масло.
53×110
ГМИИ
им. А. С. Пушкина

Jean Baptiste Simeon
Chardin. Still Life
with Attributes of
the Arts. Canvas, oil.
53×110
State Museum of Fine Art
named after A. S. Pushkin

Прежде чем переходить к анализу развития натюрморта во времени необходимо обратиться к сути того, что понимается под эволюционно-трансформационным типом развития жанра. Понятие об эволюции в искусстве от одной художественной эпохи к другой абсолютно традиционно, глубоко исследовано в огромном количестве публикаций и отражает движение по некоей временной прямой, обусловленной сложным взаимодействием весьма изменчивых причинно-следственных связей. Изменения, происходящие в том или ином жанре, обычно корригируют со сменой одного стиля другим и его характерные черты на определенном временном отрезке не выбиваются из общего контекста изобразительного искусства.

Что касается трансформаций, то они могут быть рассмотрены исключительно в коннотации качественных скачков, перерождений, иногда разрывов последовательного развития или даже смысловых развилок и ухода от привычного, устоявшегося понимания мира и его отражения в произведениях искусства в иную художественную реальность. Тем не менее именно трансформации, как неординарные события, как новые точки отсчета на фоне эволюционного долговременного развития любого жанра, являются наиболее важными, поворотными моментами в истории искусства, но к их детальному рассмотрению обращаются исключительно редко и ситуативно.

В этой связи обращение к натюрморту не случайно, поскольку именно он, как никакой другой, испытал на пути своего поступательного развития несколько принципиальных трансформаций, оказавших существенное влияние не только на сам жанр, но и в целом на развитие изобразительного искусства. Отсюда целью данного исследования является необходимость и возможность рассмотрения наиболее значимых трансформаций на фоне эволюции, которую натюрморт пережил от предметно-символической репрезентации в XVI-XVII столетиях к сложным нарративам и автономным художественным стратегиям XIX-XXI века. Достижение этой цели предполагает решение нескольких задач: обозначение неординарной исходной двойственности жанра между вещью и символом, рассмотрение на конкретных примерах моментов ключевых трансформаций натюрморта от символа к нарративу, а затем к концептуальным метамодернистским стратегиям сегодняшнего дня. Обратимся к их последовательному анализу в соответствии

с реакцией жанра на преобразования в социуме в течение более чем четырех столетий.

Социальные истоки появления натюрморта и его влияние на трансформации в изобразительном искусстве

Любые фундаментальные события в искусстве, такие как формирование нового художественного стиля или жанра, никогда не происходят случайно, а всегда являются откликом на глобальные процессы и коренные изменения, происходящие в социуме. Появление натюрморта, а затем и его расцвет не являются исключением, даже место, Нидерланды, откуда начинается его жизнь, вполне исторически обосновано. В Северной Европе XVI-XVII века для появления нового жанра живописи удачно сложилось множество, на отвлеченный взгляд, мало совместимых и взаимозависимых факторов: последствия эпохи Великих географических открытий, расцвет естественных наук и философии, политическое и военное освобождение от диктата Испании, экономический расцвет, принципиальные религиозные разногласия и связанные с преобразованиями в социуме.

Первым толчком к появлению нового жанра живописи в Европе после Реформации явился кальвинизм, запрещавший в протестантских странах писать образы святых и религиозные сюжеты для церкви, лишив тем самым художников их главного заказчика. Как естественное следствие нужда заставляет мастеров обратиться к мирским темам, благо, что в силу социально-политических обстоятельств появляется потребитель, помимо церкви. Главным последствием эпохи Великих географических открытий стал подъем экономики стран Северной Европы. Преуспевающие горожане — купцы, ремесленники, банкиры — охотно декорируют стены своих домов небольшими картинами. Главные ценности голландских буржуа — дом, достаток, труд, мораль — формируют в это время соответствующий, на первый взгляд, достаточно приземленный, утилитарный запрос на произведение искусства, а натюрморт, воспевающий формирующиеся в обществе ценности, на долгие годы становится самым востребованным, захватывая и другие жанры, такие как портрет или жанровые сцены [5; 9]. Типичный пример — работы Яна Вермеера, такие как «Бокал вина», «Аллегория католической веры», «Молочница» [4].

Необходимо отметить, что практически сразу к чисто декоративным атрибутам картин — цветам, фруктам, изысканной посуде, дичи, рыбе и т.д. — добавился, кроме внешней привлекательности, и много более глубокий, скрытый символический подтекст. Голландское протестантское общество было строго религиозным, поэтому вполне естественно, что каждый изображенный предмет в светской живописи наделяется особыми скрытыми смыслами. Практически любая изображенная вещь или их особое сочетание становятся многослойным символом бренности, скоротечности жизни, пяти человеческих чувств или аллегорией стихий [11].

Родившись как жанр легкий и, на первый взгляд, доступный даже для домашнего употребления, он сразу занимает особое место на фоне эволюционной канвы живописи в целом. Под его влиянием многие сущностные позиции в искусстве начинают кардинально меняться, трансформируются и в других жанрах живописи. При критическом анализе появление натюрморта как такового следует рассматривать не автономно, а правомерно в более широком смысле в качестве трансформации «нулевого уровня». Обоснование этого утверждения лежит практически на поверхности.

Во-первых, с момента своего появления натюрморт становится морально-философским дуалистическим художественным высказыванием как на языке вещей, так и зашифрованных в них символов. В эпоху своего рождения и первого расцвета натюрморт по своему тайному глубинному смыслу и эмоциональному воздействию на зрителя становится даже более значимым изображением, чем пейзаж, а возможно, на этом, в целом непродолжительном отрезке времени и портрет.

Диалог зрителя с натюрмортом почти сразу превращается в игру, в элитарный тест на способность расшифровывать и собирать в единую смысловую канву тайные знаки, разбросанные кистью мастера «шифра» по зачастую праздничному, пышному полотну. Однако каждому понятно, что этот первый взгляд — обманка, своеобразный смысловой анаморфоз, скрывающий глубинную суть изображенного, расшифровка которого доступна только посвященным. Именно дуализм, лежащий в основе натюрморта, с первых шагов обеспечил ему долгую и весьма разнообразную в стилистическом отношении жизнь в изменчивом социуме.



П. Сезанн.
Натюрморт
с драпировкой. 1894.
Холст, масло.
53×82
Эрмитаж

P. Cézanne's.
Still Life with
a Curtain. 1894.
Canvas, oil.
53×82
Hermitage



Д. П. Лысяков.
Натюрморт
с хурмой. 2011.
Картон, масло.
40×50
Частная коллекция

D. P. Lysyakov.
Still life with
Persimmon. 2011.
Cardboard, oil.
40×50
Private collection

Предметный мир натюрморта уводит зрительское восприятие от традиционно религиозно-духовного к созерцательному и эстетическому. Вещи перестают быть просто вещами, а становятся интеллектуальными символами, при этом, несмотря на скрытые в них шифры, оказываются в итоге понятными большинству, поскольку базируются на смыслах, почерпнутых из культуры Нидерландов, ее сказаний и пословиц. Благодаря богатой культурной традиции натюрморт вольно или невольно оказался ближе массовому соци-

альному запросу, чем любой другой жанр, родившийся много раньше.

Во-вторых, и это более важно, с появлением натюрморта меняется сложившаяся веками традиция взаимодействия искусства и социума. С рождением натюрморта происходит переход от многовековой традиции понимания сути искусства как служения религии или власти к совершенно новой функции — исследованию материального мира. Натюрморт со второй половины XVI века поднимает рефлексию индивидуума до иного уровня размышлений о жизни, смерти, тленности, что не могло не повлиять на другие жанры живописи, в которых также начинаются существенные изменения [2; 18].

Третьим принципиальным обстоятельством трансформаций «нулевого уровня» является то, что появление натюрморта совершенно закономерно привело к кардинальным изменениям внутри художественного языка, поскольку появилась необходимость решения новых для художника профессиональных задач, не существовавших ранее. Самоцелью мастерства становится тщательное изображение фактур, особые приемы передачи блеска стекла, контраста тканей или влажности фруктов в вазе, таким образом изображение внешних характеристик вещей доводится до гипертрофированной осязаемости [5].

Меняется, кроме того, в сравнении с устоявшейся в живописи сущностная роль композиции. Благодаря дуалистическому характеру натюрморт на ранних этапах формирования не нуждается в драматургии повествования, характерной со времени проторенессанса в других жанрах живописи, и, уйдя от повествования, художник начинает мыслить исключительно отношениями форм, цветов и объемов. Вполне естественно, что композиционная трансформация, наметившиеся в художественном языке натюрморта, оказывается востребованной и в других жанрах живописи.

Неоценимую роль в появлении ярких, эмоционально насыщенных полотен сыграли глобальные последствия эпохи Великих географических открытий. С конца XV века в Европу попадает колоссальное количество заморских раритетов: диковинных плодов, раковин, насекомых, стимулирующих развитие естественных наук. Завезенные в больших количествах золото, серебро, драгоценные камни провоцируют взлет ювелирного дела. Из Китая поступает великолепный и разнообразный по формам и декору фарфор. Все перечисленное по определению не могло быть

обойдено вниманием художников, которые впервые в истории изобразительного искусства начинают выступать в абсолютно новой для себя роли — исследователя и систематизатора.

Наконец, следует отметить, что появление натюрморта в изобразительном искусстве ознаменовалось еще одним важным обстоятельством — экономической революцией. К концу XVI века, и это тоже впервые, вначале в Голландии, а затем уже и по всей Европе начинает складываться свободный рынок произведений искусства. Картины стали не заказным произведением, а товаром благодаря тому, что натюрморт, лишенный сложного сюжета, был визуально более понятен, декоративен, востребован и хорошо продавался. Натюрморт принес художникам ощутимое благо, и не только материальное, они перестали быть зависимыми от церковного или аристократического заказа и обрели абсолютную свободу творческого самовыражения.

Натюрморт, появившись в изобразительном искусстве как «трансформация нулевого уровня», на пути своего дальнейшего эволюционно-трансформационного развития пережил в течение следующих четырех столетий несколько знаковых трансформаций уже внутри самого жанра. Они заслуживают особого внимания, поскольку каждая из них меняла стилистику и художественную суть самого натюрморта, а иногда приводила к появлению новых стилевых направлений в искусстве в целом.

Трансформации натюрморта и их связь с появлением новых стилевых направлений в разных жанрах живописи

Когда речь заходит об истоках классического натюрморта, обычно ссылаются на работу Микеланджело Меризи де Караваджо «Корзина с фруктами» (1594) [5; 9], однако есть пусть и редкие, но достоверные свидетельства того, что первые натюрморты появились гораздо раньше, например, «Куропатка с латной рукавицей и арбалетным болтом», написанная в 1504 году Якопо де Барбари и находящаяся в Старой пинакотеке Мюнхена. Более того, в контексте трансформационно-эволюционного развития жанра никак нельзя обойти появление большой серии картин с сюжетно закомпонованным предметным миром, связанное с серединой XVI века, эпохой маньеризма и именем реального родоначальника жанра — Джузеппе Арчимбольдо (1526/27-1593), итальянского художника, большую часть своей жизни



Дж. де Кирико.
Тревожные музы.
1925. Холст, масло.
97×67
Частная коллекция

G. de Chirico.
The Disquieting
Muses. 1925.
Canvas, oil. 97×67
Private collection



Дж. Моранди.
Натюрморт.
1918. Холст, масло.
54×38
Фонд Маньяни — Рокка
[20, с. 185]

Giorgio Morandi.
The Still Life. 1918.
Canvas, oil.
54×38
Magnani — Rocca
Foundation [20, p. 185]

проработавшего при дворе трех императоров Великой Римской империи [1; 8 с. 168-169; 21].

Эта отстраненность, нежелание связывать его имя с классическим натюрмортом скорее всего связаны с тем, что его работы не были поняты в полной мере современниками и долгое время воспринимались как ирония, шутка, нечто, выпадающее из общего контекста искусства. Это ложное представление о творчестве Джузеппе Арчимбольдо, родоначальника смешанного жанра, натюрмортов-портретов, несколько столетий спустя будет коренным образом переосмыслено, а сделанные им философские и художественные открытия займут чрезвычайно важное место в становлении новых направлений изобразительного искусства.

Арчимбольдо с 1563 года, варьируя плодами, ветвями, листьями, обитателями моря и суши, книгами и прочими предметами, создает принципиально иную картину мира, конструируя каждое свое произведение в виде многослойного эстетического образа, наделенного сложными философскими смыслами.

Всерьез увлекаясь естествознанием, Арчимбольдо своими экстравагантными портретами-натюрмортами хотел, по всей вероятности,

донести идею единства всех субстанций мира, включая человека, состоящего из тех же элементов общей материи. При этом он, в отличие от приемов классического натюрморта, появившихся тремя десятилетиями позже, не использовал предметы в качестве символов, а компоновал аллегорию целиком из набора этих предметов, тем самым концентрированно донося существующую сумму знаний о мире [1].

Его картины базируются на внешне простых образах, таких как «Времена года» или «Четыре стихии», на портретном сходстве с типажными персонажами — «Библиотекарь», «Юрист», «Повар». Конструируя свои ироничные, шуточные портреты, художник затягивал зрителя в головоломку, содержащую скрытую идею или даже размышления об исторических событиях. Так, например, написанный им аллегорический портрет-натюрморт «Огонь» отчетливо читается в качестве актуального на тот момент для Европы завоевания Америки — события далеко не однозначного в отношении его социокультурной оценки. Это еще одно принципиальное отличие живописи Арчимбольдо от классического натюрморта: он опирается на нарратив, характер-

ный для маньеристской традиции, а не на символ, обычный для классического натюрморта.

Таким образом, логично отсчитывать трансформацию нулевого уровня именно с работ Джузеппе Арчимбольдо, с первого жанрового синтеза, который в буквальном смысле совместил натюрморт и портрет, причем не только аллегорический, если вспомнить о портрете Рудольфа II в образе бога времен года Вертумна или чиновника императора Ульриха Цазия в портрете-натюрмorte «Юрист». Упомянутые портреты-натюрморты со всей очевидностью дают представление о том, что растения, фрукты, рыбы, книги — это уже не предметы рядом с человеком, это реальная плоть и суть самого человека.

Как ни странно, но бурное развитие классического, прежде всего голландского, натюрморта которое пришлось на следующее, XVII столетие, протекало, словно не заметив этого революционного по своей сути посылу Джузеппе Арчимбольдо мировому изобразительному искусству, а сами его идеи были забыты до метафизических и сюрреалистических поисков начала XX века. Классический натюрморт выплеснул в мир восторг и любование предметным миром, яркостью красок, выразительностью фактур, ощущением богатства и легкости бытия. Однако восторг — эмоция относительно кратковременная, и к середине XVIII столетия он себя исчерпал, а эволюция жанра сменилась новой существенной трансформацией с долговременными последствиями.

В это время в противовес главенствующей в искусстве живописи рококо, легкомысленным галантным сценам, роскошным тканям, цветам, порхающим бабочкам и сочным фруктам приходит французский натюрморт Жана Батиста Симеона Шардена, наполненный спокойной созерцательностью и раздумчивым достоинством обыденных вещей. Натюрморты Шардена полностью отвергли бурлящую роскошь своих голландских предшественников. Он вложил в натюрморт идею моментальной и одновременно фундаментальной вечности, без любования богатством, без театральности надкусанных пирогов, опрокинутых бокалов и свисающих лент лимонной кожуры. Его живопись была наполнена самоценной, самодостаточной магией достоверных фактур и невероятной иллюзией материала, достигаемой многослойной лепкой формы густыми пастозными мазками. Художественный язык Шардена оказался настолько фундаментальным, что бук-

вально на столетие опередил свое время, более того, не утратил своей значимости и востребован до сегодняшнего дня.

Во второй половине XIX столетия открытия Шардена в изображении свето-воздушной среды взяли за основу Клод Моне и Огюст Ренуар и, оттолкнувшись от них, пошли дальше, растворяя форму в цвете и свете и сформировав тем самым главные принципы импрессионизма. Колористическое благородство палитры Шардена со сложной гармонией теплых, приглушенных тонов легло, вслед за Гюставом Курбе, в основу работ реалистов и последующее развитие изобразительного искусства. Шарден своим творчеством проложил своеобразный мост в искусстве натюрморта от классики жанра с ее вещью-символом и аллегорией к глубокому живописному исследованию объекта, что в итоге ко второй половине XIX столетия привело к следующей трансформации на пути эволюционно-трансформационного развития искусства, неразрывно связанной с именем Поля Сезанна.

Сезанн, оттолкнувшись от шарденовской монументальности простых форм, чистых цветов, конструктивности композиции, ощущения вечной неизменности предметов, обратился к еще более углубленному анализу, к геометрической структуре мира в общем философском понимании. Именно в этом он видел основы всего сущего и, развивая свои идеи, заложил тем самым начало «сезаннизму» — художественному языку, не утратившему своей актуальности до сегодняшнего дня. Через Сезанна влияние трансформации Шардена в натюрмorte испытали художники начала XX столетия — Анри Матисс, Кузьма Петров-Водкин, живописцы русского авангарда Александр Куприн, Илья Машков, Петр Кончаловский и другие «бубновалетовцы» [7; 22]. Для всех последователей Сезанна оказался важным его отказ от «академической правильности» рисунка, перспективы, полутонов в пользу стремления к отражению общей структуры мира через пластическую моделировку частных форм, к утрированному уходу от подражания природе при неизменном умении «придавать видимость объективности впечатления от натурного мотива» [7, с. 285].

У Поля Сезанна и его последователей простые предметы, как и у Шардена, яблоки, кувшины, тарелки, скатерти — это не столько повод, чтобы восхититься и предъявить зрителю предмет своего восхищения, сколько предлог для исследо-

вания фундаментальных проблем искусства: отношения цвета и формы, организации пространства, устойчивости композиции, а главное — выявления фундаментальной физической сути предметного мира, его структуры, обращение к много более глобальному осмыслению возможностей живописи как методу познания структуры мира в целом.

Немало последователей конструктивности композиции в натюрморте оказалось и среди художников конца XX — первой четверти XXI века. В качестве примера сезаннистского осмысления натюрморта можно привести ряд работ художников иркутской живописной школы [13; 15]. Следуя традициям, заложенным Полем Сезанном, иркутские художники разными стилистическими приемами выражают общую идею, заключающуюся в отказе от изображения «вещи как символа» и к переходу в создании на холсте осязаемого предмета с фактурой, весом, объемом. В их работах вслед за Полем Сезанном принципиально меняется нарратив от «смотреть на» к «видеть как», к смыслу, заложенному в сам акт живописи, в энергию мазка и цвета, к самоценности холста, к скульптурному рельефу краской.

Эволюционное развитие классического натюрморта, как и трансформации XVIII–XIX веков Шардена — Сезанна, надолго отодвинуло в сторону идеи и имя Джузеппе Арчимбольдо, и ничто, казалось бы, не предвещало его триумфального возвращения в первой четверти XX века. Смена художественной парадигмы и востребованность изобразительным искусством надолго забытых идей была продиктована несколькими важными обстоятельствами. Одно из них связано с тем, что Джузеппе Арчимбольдо использовал в своих композициях предметы не как отдельные самостоятельные выразительные объекты, а как «строительные модули», говоря современным цифровым языком, как «пиксели», предвосхитив эксперименты Жоржа Брака и Пабло Пикассо, которые спустя 350 лет разложили форму на составляющие на пути формирования нового стилистического направления — кубизма.

Одновременно с ними самостоятельность формы и цвета взяли за основу Василий Кандинский для абстракционизма и Казимир Малевич для супрематизма. Однако, если параллели с кубизмом и абстракционизмом не так очевидны и требуют много более углубленного анализа и аргументации, чем позволяет объем одной статьи, то влияние натюрморта-портрета Арчимбольдо на сюрреализм не только более очевидно, но было



практически безоговорочно признано главным идеологом сюрреализма Андре Бретоном, по сути вернувшим знатокам и любителям изобразительного искусства имя почти забытого к XX веку Арчимбольдо, а вместе с ним и такими «иконами» сюрреализма, как Сальвадор Дали или Макс Эрнст [18; 21]. Именно ими работы Арчимбольдо были оценены в полной мере и совсем не как забавная шутка, а как попытка поиска нового художественного языка для наиболее выразительного представления глубинной сути единства мира и места человеческой природы в нем.

Осознание роли идей Арчимбольдо для изобразительного искусства позволило мастерам модернизма в XX столетии подойти к натюрморту как к метажанру, как к живописи, которая берет на себя философскую функцию и перестает быть просто одним из жанров, а становится универсальным инструментом, методом и пространством для решения общехудожественных задач, становясь «искусством об искусстве».

Первым в стихию метажанра устремился Джорджо де Кирико, написав в своем манифесте: «То, что Рембо сделал в поэзии, Ницше в философии, мы, метафизики, сделали в живописи» [20, с. 289]. Тем не менее необходимо особо подчеркнуть, что первый шаг, который позволил в XX веке вывести живопись из привычного эстетического контекста в плоскость философии, сделал именно Джузеппе Арчимбольдо в XVI столетии. Однако в XX столетии в социуме и искусстве сложилась та благоприятная среда, в которой

Д. П. Лысяков.
Серебряный поднос.
2021. Холст, масло.
91×102
Частная коллекция

D. P. Lysyakov.
Silver tray. 2021.
Canvas, oil.
91×102
Private collection

эстетико-философский переход оказался востребованным и реализованным во многих новых, художественных стилистических направлениях, таких как метафизическая живопись Джорджо де Кирико, Джорджо Моранди или сюрреалистическая Рене Магритта, Сальвадора Дали, Макса Эрнста.

Разумеется, нет оснований проводить прямые параллели между философским посылом и игрой со смыслами в метафизических «пейзажах-натюрмортах» де Кирико и по своей сути таким же философским посылом натюрмортов Арчимбольдо, тем не менее глубинная контекстуальная связь между ними очевидна. Джорджо Де Кирико, как и его предшественник, из метафизических объектов-модулей языком натюрморта создает цельный аллегорический образ города-призрака в таких работах 1913 года, как «Итальянская площадь», «Красная башня» или «Площадь Италии с красной башней» (1934) и мн. др. [20]. И не одну из этих работ с их модульной композиционной конструкцией невозможно воспринимать как чистый пейзаж. В основе каждой композиция и язык натюрморта, основанный на модулях. Чистыми натюрмортами воспринимаются работы де Кирико с манекенами, такие как «Беспокойные музы» (1918) или «Музы тишины» (1973).

Не менее очевидна, опять без прямого сопоставления, контекстуальная связь между поисками Рене Магритта в направлении магического реализма — «Вероломство образов», «Голконда», «Условия человеческого существования», «Сын человеческий» — и смысловыми модульными конструкциями Арчимбольдо. Ни одна из этих и многих

других подобных работ Рене Магритта не является натюрмортом в привычном понимании, но связь с трансформацией Джузеппе Арчимбольдо просматривается в них достаточно отчетливо. Эта связь снова считается по метафизическим метафорам, создающим на холстах замысловатые нарративы человеческого сознания, а каждая из этих работ вызывает ассоциации с натюрмортом как окончательно сформировавшимся метажанром.

Уже не ассоциативно, а напрямую натюрморт как метажанр работает в экспериментальных коллажах и живописи Жоржа Брака и Пабло Пикассо, ориентированных на исследование возможностей и пределов искусства [3, с. 43–59]. Если у Сезанна натюрморт использован как метод познания структуры мира, то деконструкции Пикассо — Брака с разбором предметов на геометрические плоскости — абсолютно новый шаг на пути решения задач живописи, это уже не что иное, как исследование природы восприятия и условности изображения.

Не менее ярко натюрморт как метажанр выступает в работах Джорджо Моранди, которого нередко называют «тихим метафизиком вещи» [6]. Моранди в своих художественных поисках оказался жестким оппонентом художественного видения и художественных стратегий своего тезки Джорджо де Кирико, хотя оба, как минимум в манифестах, были апологетами метажанра [20, с. 156]. Пережив ужасы и хаос двух мировых войн, он создает в своем творчестве альтернативную реальность, некий абсолютно обособленный высокоинтеллектуальный мир покоя, созерцания и внутреннего порядка. Его сюжеты десятилетиями складывались из весьма ограниченного набора вещей: нескольких писанных-переписанных бутылок, кувшинов, чаш, коробочек, стоящих на нарочито простом столе в его мастерской в Болонье. Аскетизм в его работах возведен в художественный принцип, позволяющий при внешней бедности показать внутреннее богатство. Аскетизм роднит его натюрморты со средневековой монастырской традицией, с практикой сосредоточения и очищения сознания через многократное повторение простого действия.

В своих натюрмортах Моранди исследует границу, где форма обретает бытие, а бытие растворяется в свете. Его предметы лишены функциональности, они становятся чистыми сущностями, идеями предметов с метафизической душой, каждому предмету автор придает «портретность». Ровный, рассеянный свет — главный герой его работ. Мо-

В. О. Глинский.
Три неизвестных.
2025. Бумага,
линер. 28,5×36
Частная коллекция

V. O. Glinsky.
Three Unknowns.
2025. Paper, liner.
28,5×36
Private collection



ранди не собирает вещи в конструкции или композиции, напротив, он предметами создает среду, меняя мироощущение смотрящего [6]. В основе трансформаций Моранди лежит принципиально иное, чем было у всех прежних художников, отношение к пониманию пространственных отношений в натюрморте, к интерпретации объемов как к архитектурному построению полотна. Сам художник именно так оценивал свои поиски, написав искусствоведа Карло Лудовико Раггьянти: «По сути, натюрморт — это тоже архитектура» [6, с. 226].

Джорджо Моранди, с одной стороны, можно считать художником, завершающим классическую традицию натюрморта, а с другой — радикальным модернистом. Его «архитектурные» построения — предтечи минимализма и концептуализма. Минималисты, прежде всего Дональд Джад, Дэвид Смит, Дэн Флавин, опирались на его повторение модульных форм, интерес к чистому объекту без намеков на функциональность, на его палитру, сведенную к минимуму. Концептуалисты впитали его идею использовать предмет как повод для бесконечных вариаций, где процесс созидания

и идея, вложенная в произведение, важнее результата.

От трансформаций Моранди, которым в натюрморте так называемые «чистые сущности» и «идеи предметов» были возведены в абсолют, в буквальном смысле оказался один шаг к гиперреализму. Параллельно его эксперименты по «деформирующему» визуальному восприятию все тех же «чистых сущностей» и рассеянного света [6] как основы композиционного построения — к абстрактному гиперреализму. Неслучайно оба этих стилистических направления появляются вскоре после ухода художника из жизни и прочно занимают позиции в художественной стилистике контемпорари арт. Тот же слегка отстраненный взгляд на предмет изображения, та же внимательность к деталям, тот же, что и у Моранди, обособленный высокоинтеллектуальный мир покоя.

За четыре столетия с момента своего возникновения из аллегорических портретов-натюрмортов, затем вещей-символов, позже композиций-нарративов натюрморт превратился в полноправный способ художественного мышления, которым открывается путь к формированию метамодернистских художественных стратегий



В. О. Глинский.
Куклы. 2014.
Холст, масло.
90×120
Частная коллекция

V. O. Glinsky.
Dolls. 2014.
Canvas, oil.
90×120
Private collection

рубежа XX — первой четверти XXI столетия. Сегодня натюрморт, как и четыре столетия назад, вновь начинает занимать особую нишу в искусстве, до предела насыщенную острым философским и абсолютно не тривиальным контекстом, который можно продемонстрировать на примере живописных и графических работ наиболее последовательного представителя метамодернизма художника Вячеслава Глинского [14; 16]. Если первый жанровый синтез, созданный 400 лет назад Джузеппе Арчимбольдо, породил кардинальный сдвиг в восприятии произведений искусства, а его натюрморты-портреты провозгласили неординарную тенденцию: «предметный мир больше не служит человеку, он становится человеком», то метамодернизм, отражая изменившиеся обстоятельства социума, предложил совершенно иную художественную стратегию.

В работах Глинского бытует особый предметный мир, который отражает человека, но не через портрет и даже не через полуабстрактные стилизации, условно, опосредованно через странные лики, через зеркальные отражения, собранные в композиции методами и языком натюрморта. Это новый виток жанра, очередная трансформация, доносящая не повествование, а смыслы-гиперболы огромного, за столетия накопленного человечеством интеллектуального багажа, а чаще густо замешанные, сложные, противоречивые эмоции. Плотно скомпонованные, явленные из сумрачного зазеркалья, искаженные, перекрывающие друг друга, выражающие неясные всплески размытых человеческих судеб и характеров, как в картине «Мелкий жемчуг — жидкий суп» [16], маски, словно осыпающиеся по склону жизни в «Трех неизвестных», образы прожитого, уносимые потоком времени в «Куклах», винтики ни на миг не останавливающейся машины истории в «Бурлеске».

Спираль искусства к концу первой четверти XXI века на поднимающейся волне метамодернизма сделала полный оборот, тенденция в который уже раз сменилась и натюрморт в своем перманентном эволюционном развитии подошел к очередной черте трансформации: границы предметного мира, nature morte, и мира человека, nature living, оказались размыты, а предметный мир захватил, вообрал в себя пространство человека, сделав его равным своему. Если у Арчимбольдо предметный мир становится человеком, то метамодернизм дает для размышлений иной

посыл — человек выступает как предмет, не отличимый от прочих.

Заключение

Рождение натюрморта у Джузеппе Арчимбольдо началось в середине XVI века с философского метафорического посыла, с того, что собранный им в причудливые композиции предметный мир формировал портрет человека, его индивидуальность, характер, жизненные устремления, внутреннюю, скрытую суть. Аллегорическое, ассоциативное мышление позволило ему собрать неодушевленные предметы в «портреты» природы, в цельный, причудливый образный ряд времен года.

Классический натюрморт, развивавшийся на протяжении XVII столетия, выступал как красивая визуализированная головоломка. Он не был обременен глубокими философскими нарративами, не обращался к глубинной сущности социальных начал или к космической сущности природы как таковой. Он оказался чуть более приземленным и созвучным эпохе барокко и базировался на многогранной символике предметного мира, берущей свое начало в народной традиции, в нидерландских пословицах, поговорках, изустном творчестве.

Век XVIII, средоточием которого стала Эпоха Просвещения, вывел натюрморт на новый стилистический виток. Трансформация Симеона Шардена отринула роскошь и театральность предшественников. Натюрморт пришел к монументальности простых форм и чистых цветов, шагнул от вещи-символа к объекту глубокого живописного, практически научного исследования.

Следующий шаг в развитии натюрморта уже целиком базировался на этом исследовательском посыле, усложняя и углубляя его вслед за Полем Сезанном, а главное, вновь обогащая этот жанр философской сутью. Живописно-философские поиски в это время стали инструментом и художественным языком натюрморта XIX столетия, собственным образом появившись не только на его собственное развитие, но и на смену художественного языка практически всех жанров изобразительного искусства.

Начало XX столетия принесло самую существенную трансформацию в сравнении со всеми предыдущими, результатом которой стало формирование натюрморта как метажанра, как универсального инструмента решения общехудожественных задач, исследования природы вос-

приятия и условности изображения. Натюрморт на пути эволюционно-трансформационного развития в течение XX столетия поднимается на самую высокую ступень в иерархии и становится «искусством об искусстве», базой для осмысления художественных стратегий XXI столетия.

В рамках формирующихся концепций метамодернизма натюрморт сегодня претерпевает очередную трансформацию, обретая новый художественный язык для визуального философского глобального высказывания о жизни и миропонимании. В композиционной структуре натюрморта образы предметного и социального миров обретают равные права, предельно раскрывая с нетривиального ракурса и утрируя понимание единства человека и природы, более того, уравнивая человека с объектами предметного мира в макрокосме во всех его сложных, далеко не однозначных проявлениях.

Литература

1. Барт, Р. Арчимбольдо: Чудовища и чудеса // Метафизические исследования: Альманах Лаборатории метафизических исследований. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. — Т. XIII: Искусство. — С. 332-343.
2. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения. — Москва: Искусство XXI век, 2014. — 448 с.: ил.
3. Бернадак, М.-Л., Буше, П. Человек, который стал Пикассо. — Москва: Ман, Иванов и Фарбер, 2020. — 160 с.: ил.
4. Брук, Т. Шляпа Вермеера. XVII век и рассвет глобального мира / пер. с англ. И. Литвинова. — Москва: Слово/Slovo, 2024. — 280 с.: ил.
5. Голованова, А. Е. Натюрморт в мировой живописи. — Москва: Белый город, 2012. — 304 с.: ил.
6. Джорджо Моранди. 1890-1964: Работы из собраний Италии и России. — Москва: Арт Волхонка, 2017. — 360 с.: ил.
7. Доронченков, И. А. «Бубновый валет» в сознании современников: между Западом и Востоком // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2016. — № 3. — С. 278-287.
8. История уродства / под ред. У. Эко. — Москва: Слово/Slovo, 2017. — 456 с.: ил.
9. Калмыкова, В. В., Темкин, В. И. Классический натюрморт. — Москва: Белый город, 2018. — 128 с.: ил.
10. Кирико, Дж. де. Мы — метафизики // Кирико, Дж. де. Метафизические прозрения. — Treviso: Grafiche Antiga spa Crocettadel Montello, 2017. — С. 286-291.
11. Кортунова, Н. Д. Знаки, символы и аллегории в живописи. — Москва: АСТ, 2023. — 226 с.
12. Кортунова, Н. Д. Искусство Средневековья. — Москва: АСТ, 2024. — 346 с.: ил.
13. Лобацкая, Р. М. Вслед за мыслью и чувством. Творческий почерк Дмитрия Лысякова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 1 (10). — С. 114-123.
14. Лобацкая, Р. М. Живопись Вячеслава Глинского. Многогранность образов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 1 (14). — С. 146-155.
15. Лобацкая, Р. М. Ощущение пространства. Иркутский художник, педагог, организатор в сфере искусства Ната-



- лья Сысоева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 4 (5). — С. 30-39.
16. Лобацкая, Р. М. Сюжетная живопись В. Глинского: через парадокс к философскому осмыслению реалий бытия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 3. — С. 219-234.
 17. Мусатов, И. П. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. — Москва: Изобразительное искусство, 1990. — 174 с.: ил.
 18. Никифорова Л. В. Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь // Визуальная теология. — 2019. — № 1. — С. 115-127.
 19. Радолицкая, Я. С. Фрески погибших городов. Декоративно-монументальная живопись Помпей, Геркуланума, Стабий и Оплонтиса. — Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2017. — 92 с.
 20. Ростова, Н. Н. Философия «метафизической живописи» Джорджо де Кирико // Личность. Культура. Общество. — 2018. — Т. 20. № 1-2 (97-98). — С. 141-149.
 21. Рябова, Е. И., Терновая, Л. О. Код Арчимбольдо: причины дробления социального мира и инструкция по сборке // Этносоциум. — 2012. — № 5 (155). — С. 100-109.
 22. Турчинская Е.Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2013. — № 24. — С. 131-137.

В. О. Глинский.
Бурлеск. 2020.
Холст, акрил.
60×50
Частная коллекция

V. O. Glinsky.
Burlesque. 2020.
Canvas, acrylic.
60×50
Private collection

References

1. Bart, R. Arcimboldo: Chudovishcha i chudesa [Arcimboldo: Monsters and Marvels]. Metafizicheskiye issledovaniya: Al'manakh Laboratorii metafizicheskikh issledovaniy. T. XIII: Iskusstvo [Metaphysical Investigations: Almanac of the Laboratory for Metaphysical Studies. Vol. XIII: Art]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000, pp. 332-343.
2. Benesh, O. Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya [Art of the Northern Renaissance]. Moscow, Iskusstvo XXI vek Publ., 2014, 448 p., ill.
3. Bernadak, M.-L., Boucher, P. Chelovek, kotoryy stal Pikasso [The Man Who Became Picasso]. Moscow, Mann, Ivanov i Farber Publ., 2020, 160 p., ill.
4. Broek, T. Shlyapa Vermeyera. XVII vek i rassvet global'nogo mira [Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World], transl. from English by I. Litvinova. Moscow, Slovo Publ., 2024. 280 p., ill.
5. Golovanova, A. E. Natiurmort v mirovoy zhivopisi [Still Life in World Painting]. Moscow, Belyy Gorod Publ., 2012, 304 p., ill.
6. Giorgio Morandi. 1890-1964: Raboty iz sobraniy Italii i Rossii [Works from Italian and Russian Collections]. Moscow, Art Volkhonka Publ., 2017, 360 p., ill.
7. Doronchenkov, I. A. «Bubnovyy valet» v soznanii sovremennikov: mezhdru Zapadom i Vostokom [“Jack of Diamonds” in the Consciousness of Contemporaries: Between West and East]. Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of Pushkin Leningrad State University], 2016, no. 3, pp. 278-287.
8. Istoriya urodstva [History of Ugliness], ed. by U. Eco. Moscow, Slovo Publ., 2017, 456 p., ill.
9. Kalmykova, V. V., Temkin, V. I. Klassicheskiy natiurmort [Classical Still Life]. Moscow, Belyy Gorod Publ., 2018, 128 p., ill.
10. Chirico, G. de. My — metafiziki [We Are the Metaphysicians]. Metafizicheskiye prozreniya [Metaphysical Insights]. Treviso, Grafiche Antiga spa Crocetta del Montello, 2017, pp. 286-291.
11. Kortunova, N. D. Znaki, simvoly i allegorii v zhivopisi [Signs, Symbols, and Allegories in Painting]. Moscow, AST Publ., 2023, 226 p.
12. Kortunova, N. D. Iskusstvo Srednevekov'ya [Medieval Art]. Moscow, AST Publ., 2024. 346 p., ill.
13. Lobatskaya, R. M. Vsled za mysl'yu i chuvstvom. Tvorcheskiy pocherk Dmitriya Lysyakova [Following Thought and Feeling: Dmitry Lysyakov's Creative Style]. Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2022, no. 1 (10), pp. 114-123.
14. Lobatskaya, R. M. Zhivopis' Vyacheslava Glinskogo. Mnogogrannost' obrazov [Painting by Vyacheslav Glinsky: The Images' Versatility]. Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 1 (14), pp. 146-155.
15. Lobatskaya, R. M. Oshchushcheniye prostranstva. Irkutskiy khudozhnik, pedagog, organizator v sfere iskusstva Natal'ya Sysoyeva [The Sense of Space. Natalia Sysoeva, Irkutsk Artist, Teacher and Art Manager]. Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 4 (5), pp. 30-39.
16. Lobatskaya, R. M. Syuzhetnaya zhivopis' V. Glinskogo: cherez paradoks k filosofskomu osmysleniyu realiy bytiya [Narrative Painting of V. Glinsky: Through Paradox to Philosophical Reflection on the Realities of Existence]. Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA [Decorative Art and the Object-Spatial Environment. Bulletin of MGHPA], 2018, no. 3, pp. 219-234.
17. Musatov, I. P. Gollandskiy natiurmort XVII veka v

sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha [Dutch Still Life of the 17th Century in the Collection of the State Hermitage Museum]. Moscow, Izobrazitel'noye Iskusstvo Publ., 1990, 174 p., ill.

18. Nikiforova, L. V. Gollandskaya zhivopis' XVII veka kak vizual'naya propoved' [Dutch Painting of the 17th Century as Visual Sermon]. Vizual'naya teologiya [Visual Theology], 2019, no. 1, pp. 115-127.
19. Radolitskaya, Ya. S. Freski pogibshikh gorodov. Dekorativno-monumental'naya zhivopis' Pompey, Gerkulanuma, Stabiy i Oplontisa [Frescoes of Lost Cities. Decorative and Monumental Painting of Pompeii, Herculaneum, Stabiae, and Oplontis]. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2017, 92 p.
20. Rostova, N. N. Filosofiya «metafizicheskoy zhivopisi» Giorgio de Chirico [The Philosophy of Giorgio de Chirico's “Metaphysical Painting”]. Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo [Personality. Culture. Society], 2018, vol. 20, no. 1-2 (97-98), pp. 141-149.
21. Ryabova, E. I., Ternovaya, L. O. Kod Arcimboldo: prichiny drobleniya sotsial'nogo mira i instruktsiya po сборке [The Arcimboldo Code: Causes of the Social World Fragmentation and Instruction for Assembly]. Etnosotsium [Ethnosociety], 2012, no. 5 (155), pp. 100-109.
22. Turchinskaya, E. Yu. Sezannizm i otechestvennaya zhivopis' XX veka [Cézannism and Russian Painting of the 20th Century]. Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv [Scientific Proceedings of the St. Petersburg Academy of Arts], 2013, no. 24, pp. 131-137.

Об авторах

Лобацкая Раиса Моисеевна — искусствовед, профессор кафедры ювелирного дизайна и технологий Иркутского национального исследовательского технического университета
E-mail: lobatskaya@gmail.com

Сысоева Наталья Сергеевна — искусствовед, директор Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, профессор кафедры ювелирного дизайна и технологий Иркутского национального исследовательского технического университета
E-mail: iohm@irk.ru

Lobatskaya Raisa Moiseevna

Art critic, Professor of the Jewelry Design and Technology Department at the Irkutsk Natural Research Technical University

Sysoeva Natalya Sergeevna

Art critic, Director of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev, Professor of the Jewelry Design and Technology Department at the Irkutsk Natural Research Technical University

Статья поступила в редакцию 20.04.2026, принята к публикации 05.05.2026.

EDN: UTYYTE
УДК 7.036

AUTHENTICATION MECHANISMS FOR DIGITAL ART IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY

Vlada S. Douglas

Far Eastern Federal University
Vladivostok, Russian Federation



Abstract: This study examines how digital artworks are authenticated during the first quarter of the 21st century. The analysis considers the authenticity of digital art in relation to several features that set it apart from traditional art: its non-material nature, its capacity for unlimited technical reproduction, and its existence as code. The study also explores the historical background of authenticity in art and how this issue is transforming in the digital age. Particular attention is given to key challenges surrounding the identification and attribution of digital objects, including those posed by AI-generated art; another important consideration is technologies such as blockchain and NFTs. The study concludes that the traditional concept of authenticity — inseparable from the uniqueness of the physical object and the artist's style — ceases to be meaningful in the digital environment. Because digital art exists as code, it is by nature subject to potentially infinite reproduction, which destroys the distinction between the original and a copy.

Keywords: digital art; authenticity; NFT; blockchain; technical reproducibility; authorship; digital certification; digital environment; contemporary art; uniqueness.

Citation: Douglas, V. S. (2026). AUTHENTICATION MECHANISMS FOR DIGITAL ART IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East.* T. 5, № 2 (27), pp. 60—67.

МЕХАНИЗМЫ ПОДТВЕРЖДЕНИЯ ПОДЛИННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА

В. С. Дуглас

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Российская Федерация

Предметом исследования являются механизмы подтверждения подлинности произведений цифрового искусства в первой четверти XXI века. Исследуется подлинность цифрового искусства с учетом его характеристик, отличающих от традиционного: нематериальная природа, потенциально бесконечная техническая воспроизводимость и существование в форме кода. Подробно рассматриваются исторические предпосылки проблемы аутентичности в искусстве и их трансформация в цифровую эпоху. Особое внимание уделяется анализу ключевых вызовов, связанных с идентификацией и атрибуцией цифровых объектов,

включая вопросы, порождаемые ИИ-генеративным искусством, а также таким технологиям, как блокчейн и NFT. В результате был сделан вывод о том, что традиционная концепция подлинности, неразрывно связанная с уникальностью материального объекта и авторским жестом, оказывается нерелевантной в условиях цифровой среды. Цифровое искусство, существующее как код, по своей природе обладает потенциально бесконечной воспроизводимостью, что стирает границы между оригиналом и копией.

Ключевые слова: цифровое искусство; подлинность; NFT; блокчейн; техническая воспроизводимость; авторство; цифровая сертификация; цифровая среда; современное искусство; оригинальность.

Подлинность в искусстве представляет собой многогранную категорию, которая исторически эволюционировала от прикладного установления авторства (как у Джорджо Вазари и Карела ван Мандера) и экспертной оценки коллекционеров до философского осмысления в работах Иоганна Винкельмана и Готхольда Эфраима Лессинга, где она связывалась с восприятием и визуальным опытом. В эпоху романтизма (Вильгельм-Генрих Вакенродер) подлинность определялась как уникальность, тогда как в период историзма (Эжен Виолле-ле-Дюк) она стала предметом трансформации через стилистическую реставрацию, направленную на воссоздание «духа» памятника [2, с. 8-9]. С. В. Ерохин указывает, что проблема подлинности произведения искусства появилась почти одновременно с его возникновением [6, с. 159]. В эпоху Ренессанса подлинность антиков как значимых предметов коллекционирования определялась сведениями об их происхождении [2, с. 8-9]. Этот интерес к античности привел к волне подделок. Например, как пишет Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях», Микеланджело создал «Спящего Амура», который был позже выдан за античную статую.

Для изобразительного искусства подлинность объекта повышает его ценность благодаря таким показателям, как единичность, оригинальность и авторство. Проблема подлинности цифрового искусства приобрела особую актуальность в связи с бурным развитием технологий. Например, проект «The Next Rembrandt» (2016) [10], где нейросеть, обученная на всех картинах художника, сгенерировала произведение «в стиле Рембрандта», поставил острые вопросы. Где здесь оригинал, если произведение изначально существует как цифровой файл? Это

ИИ-генеративное искусство радикально переосмысливает традиционные представления об авторстве.

При продаже произведений цифрового искусства возникла необходимость искать средства (в том числе технические) для подтверждения подлинности. В отличие от классических произведений цифровые работы могут бесконечно копироваться и модифицироваться, а ИИ-генеративное искусство, создаваемое алгоритмами на основе огромных массивов данных, ставит под сомнение саму концепцию человеческого творчества, размывая границы между оригиналом и копией. Этические и юридические вопросы, связанные с аутентичностью, авторскими правами и уникальностью таких произведений, требуют пересмотра существующих норм, поскольку современные технологии бросили вызов традиционным критериям оценки художественной ценности, сделав проблему подлинности одной из центральных в дискуссиях о будущем искусства в цифровую эпоху [8, с. 142].

Цель статьи — показать, что в цифровую эпоху подлинность произведения искусства смещается из плоскости уникальности материального объекта в сферу верифицируемого происхождения и авторской концепции, и проанализировать роль блокчейна (NFT) и институций в этом процессе.

В настоящее время исследований в данной области явно недостаточно. Проблему подлинности в цифровом искусстве исследуют зарубежные авторы: К. Василев изучает переосмысление «ауры» Бенямина в цифровых работах [18]; Г. Э. Ньюман и П. Блум исследуют психологическую ценность оригинала [16]. NFT в контексте рынка современного искусства исследуется в работе Эми Уитакер в соавторстве с

Норой Бернетт Абрамс «История NFTs. Художники, технологии и демократия» [19]. С. Уллах и его коллеги исследуют технологическое решение для верификации прав собственности для покупателей цифрового искусства на основе блокчейна Ethereum и смарт-контрактов [17].

Среди отечественных исследователей отметим работы А. Н. Балаш [1; 2]. С. В. Ерохин изучает проблему подлинности произведений цифрового изобразительного искусства [6]. Использование NFT как подтверждение подлинности объектов криптоискусства анализирует А. А. Ванцовская [5], К. А. Трубчанинова, М. Е. Коновалова [11].

Тем не менее вопросы институционализации цифрового искусства, критериев подлинности и долговечности цифровых объектов остаются дискуссионными, что требует междисциплинарного подхода и обновления нормативных рамок. В ходе данного исследования были использованы такие общенаучные методы, как описание и анализ.

Вальтер Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1996) подчеркивал, что подлинность связана с «совокупностью всего, что произведение несет с момента создания» — от материального возраста до исторического контекста. Произведение искусства по своей природе всегда было доступно для ревоспроизведения [3, с. 20]. То, что было создано человеком, всегда могло быть повторено другими. Подобное копирование практиковали ученики для совершенствования своего мастерства, мастера — для более широкого распространения своих произведений, и, наконец, третьи лица — с целью получения прибыли. Так, греки могли воспроизводить произведения искусства лишь двумя способами: литьем и штамповкой. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными образцами искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие произведения были уникальны и не поддавались массовому тиражированию [3, с. 18].

Цифровые технологии совершили революцию в развитии человека и, конечно же, в искусстве. Возможность создавать произведения с помощью техники породило новые вопросы относительно подлинности. Возникло техническое репродуцирование, позволяющее скопировать работу. «Копирование» произведений стало отдельным видом художественной деятельно-

сти [3, с. 19]. Развитие цифровых технологий упростило создание репродукций. Проблема определения подлинности в данном случае состоит в том, что у репродукции материальный возраст узнать сложнее, а значит, под вопросом историческая ценность и «авторитет» объекта искусства.

Цифровое искусство — направление, формирование которого началось в последней четверти XX века. О. Игошина обращает внимание, что на стыке XX и XXI веков это явление стало более заметным и привлекло внимание галерей, музеев и художественных критиков, однако процессы его институционализации до настоящего времени носят незавершенный характер. Формы презентации цифрового искусства все еще находятся на стадии становления, так же как и осмысление его природы и образной структуры. При этом проблема подлинности является одной из центральных в его осмыслении: здесь «не существует разделения на оригинал и копию, и любой может получить подлинное произведе-



ние» [7].

К важным и пока нерешенным вопросам для цифрового искусства, которое представляет собой «временные цифровые объекты», относятся парадоксальные аспекты его существования в виде файлов и условий его воспроизведения.

Цифровое искусство может быть создано с помощью цифровых технологий и присутствовать в физическом мире (как, например, работа Living Architecture : Casa Batlló художника Рефика Анадола, сделанная в технологии видеомэппинг) [12], так и существовать только в виртуальном пространстве (к примеру, работы Джозефа Нехватала) [9, с. 57]. Для цифрового искусства в целом характерны разные формы материализации: инсталляции, кино, видео, анимация, интернет-искусство, нет-арт, считающееся искусством программное обеспечение, виртуальная реальность, саунд арт [9].

Доминик Мулон в книге «Art beyond digital» пишет, что даже самые эфемерные работы, такие как перформансы или лэнд-арт, могут быть представлены публике через институции и/или галереи благодаря документации — текстам, статичным или анимированным изображениям, со звуком или без [15, р. 13]. Эти аспекты следует рассматривать в контексте изменения статуса оригинала и его копии, а также в связи с особенностями демонстрации, коллекционирования и хранения цифровых произведений. Д. Мулон акцентирует внимание на необходимости создания документации как точной фиксации их работ.

В цифровом искусстве, существующем только в виртуальном мире, закономерно возникает проблема подлинности. Мы понимаем подлинность как совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Проблема подлинности связана с нематериальной природой цифрового искусства: произведение существует как код, а его визуализация на экране, в печати и т.д. не имеет уникального материального носителя.

Необходимо отличать техническую распечатку как любой способ воспроизводить оригинал работы (как воспроизвести живопись печатью на полотне) в цифровой среде и условно обозначаемое нами «подлинное» цифровое искусство — созданное в цифровом пространстве и существующее только в нем [9, с. 8]. Техническая распечатка на подлинность претендовать не может. Исключением является подобное экспонирование, которое является частью творческого замысла, как, например, цифровые работы Дэвида Хокни, когда работа, созданная в цифровом пространстве, экспонируется в физическом мире печатью на холсте [14]. Но для «подлинного» цифрового искусства воспроизведение

именно на электронных устройствах является формой экспонирования объекта, а значит, может быть «подлинным» и принадлежать художнику.

Отдельным вопросом стоит проблема уникальности цифрового объекта: многие работы можно воспроизводить на любом экране (например, как нет-арт), и тогда любое визуальное отображение цифрового искусства на мониторе будет оригиналом [6, с. 162]. Для традиционного изобразительного искусства важна единичность, любая копия — это уже вопрос принадлежности к художнику-автору и ценности такой работы. Для цифрового искусства такие понятия неприменимы, оно может быть воспроизведено в одинаковой форме множество раз. Например, когда речь идет о видеоарте и графике. Показательна история работы Кори Аркангела «Super Mario Clouds» (2002). Художник модифицировал картридж игры, оставив на экране только плывущие облака, и выложил инструкцию по воссозданию работы в открытый доступ. Любой мог повторить ее на своем устройстве. Таким образом, уникальным был не конкретный файл или экземпляр, а концепция и авторская инструкция. Это фундаментально отличается от рынка традиционной графики, где ценность гравюры определяется именно ограниченностью и нумерацией тиража [13].

В цифровом искусстве произведение может существовать в двух состояниях: в виде файла данных, содержащих информацию об изображении, либо быть визуализировано, в том числе путем переноса на материальную основу [6, с. 160]. У самого художника оно чаще всего существует в формате файла, который можно легко тиражировать.

В то же время для инсталляций это может быть проблемой, так как в этом случае принципиально важна уникальность материального воплощения, в отличие от чисто файловых форм (таких, как нет-арт или видеоарт). Цифровая инсталляция — это не просто файл, который можно бесконечно тиражировать без изменений. Она существует в конкретном пространстве, включает определенное оборудование (проекторы, датчики, интерактивные элементы), настройки, иногда даже физические объекты или архитектурные решения. Каждое такое воплощение может быть уникальным: например, зависит от размера комнаты, качества звука, освещения или поведения зрителей. По-

этому, хотя исходный код или медиафайлы могут копироваться, сама инсталляция как целостный опыт часто невозпроизводима в точности. Именно поэтому для инсталляций сохраняется ценность авторского оригинала, материальной презентации и уникальности контекста, что сближает их с традиционным искусством в вопросах подлинности и исключительности.

Тиражируемость цифрового искусства приводит к ситуации, описанной Ж. Бодрийяром: отношение между копиями — это уже не отношение оригинала и подделки, а «неотличимость», стирающая саму оппозицию оригинала и копии [4]. В эпоху цифрового воспроизводства оригинал как уникальный объект исчезает, остаются лишь идентичные симулякры. Это, однако, не отменяет авторства, которое, как в кинематографе, закрепляется за концепцией и первичным актом создания, а не за физической единичностью артефакта.

Говоря о подлинности, нельзя не затронуть проблему *идентификации*. Для традиционного искусства идентификация объекта проходит через описание его формальных и стиливых элементов, техники изготовления и т.д., которое хранится в каталогах фондов галерей и музеев. Для цифрового искусства такая идентификация тоже может подойти. При продаже работы, созданной при помощи цифровых технологий и имеющей физический носитель, галерея может выдать сертификат подлинности. Каждая созданная работа, при наличии физического носителя, уникальна, а значит, подлинна.

Для цифрового искусства при продаже возможно использовать принцип «лимитированности»: видеоарт можно тиражировать, но вы можете купить 1 из 3 экземпляров или 1 из 5. Это схоже с тем, как поступал в гравюре Харменс ван Рейн Рембрандт, когда, работая с офортом, создавал ограниченный и контролируемый тираж. После того как он гравировал изображение на металлической пластине, с нее можно было сделать определенное количество качественных оттисков («состояний»), после чего пластину изнашивалась и отпечатки теряли качество. Каждый оттиск, будучи технически репродукцией, считался подлинным произведением искусства, а весь тираж в совокупности — оригинальной работой мастера. Количество копий было физически ограничено, что создавало искусственную редкость и ценность. Такой подход схож с лимитированностью тиража для цифрового ис-

кусства. Именно она может решить проблему «бесконечной воспроизводимости кода», создавая дефицит.

Другим вариантом проверки подлинности при отсутствии физического носителя (например, продажи файла), может стать технология блокчейн. В этом случае для работы выпускается собственный NFT (non-fundable token), который уникален. Такой код невозможно подделать. Так, коллекционер может купить видеоарт и получить токен, подтверждающий его официальное владение.

Non-fungible token (NFT) при продаже современного цифрового искусства выступает в роли цифрового сертификата подлинности и права собственности, который регистрируется в блокчейне (чаще всего Ethereum). Внешне NFT сам по себе не имеет физического вида — это запись в распределенном реестре, но он может быть визуально представлен через интерфейс платформы или кошелька в виде изображения (например, обложки цифрового произведения) вместе с метаданными: названием, автором, датой создания и ссылкой на файл произведения (хранящийся, как правило, в децентрализованном хранилище, например IPFS). При покупке NFT переводится на криптокошелек покупателя через смарт-контракт, что автоматически фиксирует смену владельца в блокчейне, а покупатель получает доступ к токenu через свой кошелек и может демонстрировать, перепродавать или использовать его в соответствии с условиями, определенными автором. Это позволяет коллекционерам владеть цифровыми произведениями так же, как владельцы традиционных картин, получая доказательство своей собственности.

Показательным примером рыночной и институциональной легитимации цифровой подлинности стала продажа на аукционе Christie's в 2025 году работы Рефика Анадолы «Machine Hallucinations — ISS Dreams — A (i)» за 277 000 долларов. Особенностью сделки стал гибридный формат сертификации: AI-генеративное видео (как цифровой объект) было связано с физическим носителем через NFT-смарт-контракт, где токен фиксировал ограниченный тираж (5+2 AP) в блокчейне. Такая модель «превращает технологическую воспроизводимость (по Беньямину) в институциональный актив», создавая новый тип «provenance» — цифрово-физический дуализм аутентичности [22].

Кори Аркангел.
Super Mario Clouds.
2002. Картридж
Super Mario Bros.,
модифицированный
вручную, видео-
игровая система
Nintendo NES.
Размер переменный

Cory Arcangel.
Super Mario Clouds.
2002. Super Mario
Bros. cartridge,
manually modified,
Nintendo NES
video game system.
Variable size



NFT также может стать подтверждением уникальности объекта, являющегося частью тиража. Каждая копия будет иметь свой сертификат [22]. Наиболее ярким и ранним примером реализации этого принципа стала коллекция «CryptoPunks» (Larva Labs, 2017). Это десять тысяч уникальных, алгоритмически сгенерированных пиксельных персонажей. Хотя изображения «Панков» могут быть скопированы и распространены кем угодно, подлинность и право собственности закреплены исключительно за NFT на блокчейне Ethereum. Каждый токен «CryptoPunks», подобно цифровому сертификату, содержит неизменяемые метаданные: порядковый номер, атрибуты персонажа и историю владения. Этот кейс наглядно показал, как технология создает искусственную редкость и проверяемую уникальность для изначально копируемого цифрового актива [20].

Таким образом, можно сделать выводы, что традиционная концепция подлинности, неразрывно связанная с уникальностью материального объекта и авторским жестом, оказывается нерелевантной в условиях цифровой среды. Цифровое искусство, существующее как код, по своей природе обладает потенциально бесконечной воспроизводимостью, что стирает границы между оригиналом и копией. Из этого следует, что необходимо выработать новые механизмы определения подлинности для цифрового искусства. На технологическом уровне возможно использование технологии блокчейн и NFT для

создания неизменяемых записей о праве собственности и происхождении произведения. На концептуальном уровне происходит смещение фокуса на авторскую идею и уникальность замысла, которые сохраняют свою ценность независимо от тиражируемости цифрового файла. На институциональном происходит развитие систем сертификации и адаптация институций (аукционные дома, музеи), которые легитимизируют цифровые работы через новые форматы демонстрации, коллекционирования и документации. Идет активная адаптация арт-рынка и музеев к новым условиям. Аукционные дома (Christie's) успешно продают цифровые работы с гибридной сертификацией (NFT + физический носитель), а музеи (MoMA) включают их в свои коллекции [21].

От открытых инструкций Кори Аркангела до цифровых сертификатов «CryptoPunks» и гибридных объектов Анадолы эволюция механизмов подтверждения подлинности демонстрирует общий вектор: смещение от аутентичности материального носителя к верификации авторского замысла, происхождения и права доступа, которые обеспечиваются технологиями (блокчейн) и легитимизируются институциями (аукционы, музеи).

Проблема подлинности в цифровую эпоху требует пересмотра самой природы оригинала. Согласно выводам, подлинность больше не является статичным свойством вещи, а становится процессом верификации, зависящим от технологических, концептуальных и контекстуальных факторов.

Литература

1. Балаш, А. Н. Концепция подлинности произведения искусства В. Беньямина в эпоху цифровой культуры // Вестник СПбГУКИ. — 2017. — № 3 (32). — С. 84-87.
2. Балаш, А. Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX-XXI в.: концептуальный и институциональный аспекты : дис. ... д-ра культурологии. — Санкт-Петербург, 2018. — 319 с.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / пер. с нем. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2025. — 112 с.
4. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. — Москва: Добросвет, 2006. — 387 с.
5. Ванцовская, А. А. Цифровое искусство на блокчейне и nft-рынок // StudNet. — 2021. — № 7. — С. 258-264.
6. Ерохин, С. В. Проблема подлинности произведений цифрового изобразительного искусства // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. — 2008. — Вып. 10 (66). — С. 159-165.
7. Игошина, О. Нет-art is Wrong // Artguide. — URL: <http://artguide.com/posts/1409-utm> (дата обращения 21.05.2025).

8. Ишутин, А. В., Косаримов, С. В., Чикирка, Е. В. «Нейронное искусство» как объект авторского права // Социальные новации и социальные науки. — 2021. — № 1. — С. 133-144. — DOI: 10.31249/snsn/2021.01.11.

9. Пол, К. Цифровое искусство / пер. с англ. А. Карловой, П. Брычковой. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 272 с.

10. Следующий Рембрандт. — URL: <https://news.microsoft.com/ru-ru/sleduyushhij-rembrandt/> (дата обращения 10.09.2025).

11. Трубчанинова, К. А., Коновалова, М. Е. NFT-проекты как предмет инвестирования в цифровой экономике // МНИЖ. — 2023. — № 2 (128). — С. 1-4.

12. Anadol, Refik. Living Architecture: Casa Batlló (A/V Performance, NFT Collection, Public Art) 2. — URL: <https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/> (дата обращения 10.07.2025).

13. Arcangel, Cory. Super Mario Clouds // Whitney Museum of American Art. — URL: <https://whitney.org/collection/works/20588> (дата обращения 21.08.2025).

14. Hockney, David. Digital Works. — URL: <https://www.hockney.com/index.php/works/digital> (дата обращения 10.07.2025).

15. Moulon, D. Art beyond digital. — Brescia: LINK Editions, 2018. — 350 p.

16. Newman, G. E., & Bloom, P. Art and authenticity: The importance of originals in judgments of value // Journal of Experimental Psychology: General. — 2012. — Vol. 141 (3). — P. 558-569.

17. Ullah, S., Bazai, S. U., Zaland, Z., Ghafoor, M. I., Haider, A., and Hussain, L. Ownership Verification For Digital Art Using Smart Contract And Blockchain Technology // 2023 17th International Conference on Open Source Systems and Technologies (ICOSST). — Lahore, Pakistan, 2023. — P. 1-6.

18. Vassilev, K. The Aura of the Object and the Work of Art: A Critical Analysis of Walter Benjamin's Theory in the Context of Contemporary Art and Culture // Arts. — 2023. — Vol. 12, no. 2, 59. — DOI: 10.3390/arts12020059.

19. Whitaker, A., Burnett Abrams, N. The Story of NFTs: Artists, Technology, and Democracy. — New York: Rizzoli Electa, 2023. — 144 p.

20. Cryptopunks. — URL: <https://www.christies.com/en/artists/cryptopunks?lotavailability=All&sortby=relevance> (дата обращения 10.08.2025).

21. Museum of Modern Art (MoMA). Collection: Digital Art. — URL: <https://www.moma.org> (дата обращения 10.07.2025).

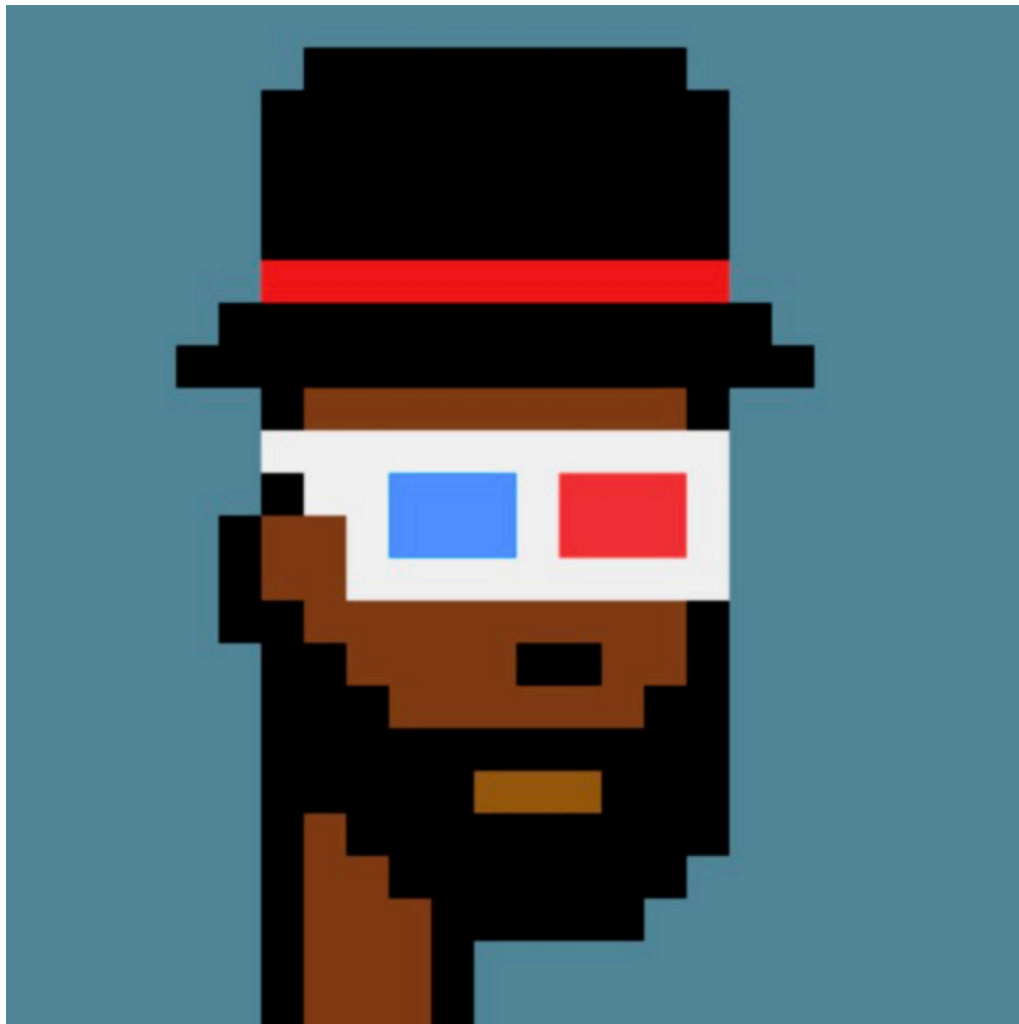
22. Online Only: Augmented Intelligence. — URL: <https://onlineonly.christies.com/s/augmented-intelligence/refik-anadol-b-1985-6/24974> (дата обращения 21.05.2025).

References

1. Balash, A. N. Kontsepsiya podlinnosti proizvedeniya iskusstva V. Ben'yamina v epokhu tsifrovoy kul'tury [Walter Benjamin's Concept of Authenticity in the Era of Digital Culture]. Vestnik SPbGIK [SPbGIK Bulletin], 2017, no. 3 (32), pp. 84-87.

2. Balash, A. N. Podlinnost' proizvedeniya iskusstva v kul'ture XX-XXI v.: kontseptual'nyy i institutsional'nyy aspekty [The Authenticity of a Work of Art in the Culture of the 20th-21st Centuries: Conceptual and Institutional Aspects]: Dr. Sci. (Cultural Studies) Dissertation. St. Petersburg, 2018, 319 p.

3. Benjamin, W. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego



tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. Izbrannye esse [Selected essays], trans. from German. Moscow, Ad Marginem Press, 2025, 112 p.

4. Baudrillard, J. Simvolicheskiy obmen i smert' [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet, 2006, 387 p.

5. Vantsovskaya, A. A. Tsifrovoye iskusstvo na blokcheyne i nft-rynok [Digital Art on the Blockchain and the NFT Market]. StudNet, 2021, no. 7, pp. 258-264.

6. Erokhin, S. V. Problema podlinnosti proizvedeniya tsifrovogo izobrazitel'nogo iskusstva [The Problem of Authenticity in Digital Artworks]. Vestnik Tambovskogo universiteta. Ser. Gumanitarnye nauki [Tambov University Bulletin. Series: Humanities], 2008, issue 10 (66), pp. 159-165.

7. Igoshina, O. Net-art is Wrong. Artguide, available at: <http://artguide.com/posts/1409-utm> (accessed 21.05.2025).

8. Ishutin, A. V., Kosarimov, S. V., Chikarka, E. V. «Neyronnoe iskusstvo» kak ob'ekt avtorskogo prava [“Neural Art” as an Object of Copyright]. Sotsial'nye novatsii i sotsial'nye nauki [Social Innovations and Social Sciences], 2021, no. 1, pp. 133-144.

9. Paul, C. Tsifrovoye iskusstvo [Digital Art], trans. from English by A. Karlova, P. Brychkova. Moscow, Ad Marginem Press, 2017, 272 p.

10. Sleduyushchiy Rembrandt [The Next Rembrandt], available at: <https://news.microsoft.com/ru-ru/>

sleduyushhij-rembrandt/ (accessed 10.09.2025).

11. Trubchaninova, K. A., Konvalova, M. E. NFT-proekty kak predmet investirovaniya v tsifrovoy ekonomike [NFT Projects as an Investment Object in the Digital Economy]. Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International Scientific and Research Journal], 2023, no. 2 (128), pp. 1-4.

12. Anadol, R. Living Architecture: Casa Batlló (A/V Performance, NFT Collection, Public Art) 2, available at: <https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/> (accessed 10.07.2025).

13. Arcangel, C. Super Mario Clouds. Whitney Museum of American Art, available at: <https://whitney.org/collection/works/20588> (accessed 21.08.2025).

14. Hockney, D. Digital Works, available at: <https://www.hockney.com/index.php/works/digital> (accessed 10.07.2025).

15. Moulon, D. Art beyond digital. Brescia, LINK Editions, 2018, 350 p.

16. Newman, G. E., Bloom, P. Art and Authenticity: The Importance of Originals in Judgments of Value. Journal of Experimental Psychology: General, 2012, vol. 141 (3), pp. 558-569.

17. Ullah, S., Bazai, S. U., Zaland, Z., Ghafoor, M. I., Haider, A., and Hussain, L. Ownership Verification for Digital Art Using Smart Contract and Blockchain Technology. In: 2023 17th International Conference on Open Source Systems and Technologies (ICOSST). Lahore, Pakistan, 2023, pp. 1-6.

18. Vassilev, K. The Aura of the Object and the Work of Art: A Critical Analysis of Walter Benjamin's Theory in the Context of Contemporary Art and Culture. Arts, 2023, vol. 12, no. 2, 59.

19. Whitaker, A., Burnett Abrams, N. The Story of NFTs: Artists, Technology, and Democracy. New York, Rizzoli Electa, 2023, 144 p.

20. Cryptopunks, available at: <https://www.christies.com/en/artists/cryptopunks?lotavailability=All&sortby=relevance> (accessed 10.08.2025).

21. Museum of Modern Art (MoMA). Collection: Digital Art, available at: <https://www.moma.org> (accessed 10.07.2025).

22. Online Only: Augmented Intelligence, available at: <https://onlineonly.christies.com/s/augmented-intelligence/refik-anadol-b-1985-6/24974> (accessed 21.05.2025).

Larva Labs.

CryptoPunk 8191.

2017. Смарт-контракт на блокчейне Ethereum, алгоритмически сгенерированное пиксельное изображение, NFT. 24×24 пикселя

Larva Labs.

CryptoPunk 8191.

2017. Smart contract on the Ethereum blockchain, algorithmically generated pixel image, NFT. 24×24 pixels

Об авторе

Дуглас Влада Сергеевна – аспирант Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук ДВФУ, ассистент Академии цифровой трансформации Института математики и компьютерных технологий ДВФУ, цифровой художник
E-mail: 6403193qq@com

Douglas Vlada Sergeevna

Postgraduate student of the Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (FEFU); assistant at the Academy of Digital Transformation, Institute of Mathematics and Computer Technologies, FEFU; digital artist

Статья поступила в редакцию 16.03.2026, принята к публикации 10.05.2026.

EDN: VNNFZT
УДК 7.072.2

IZZAT KLYCHEV’S THEORY OF HAPPINESS AS A PARADOX OF CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE

Irina A. Kistovich (Girshman)

Independent researcher

Moscow, Russian Federation



Abstract: : Using the creative legacy of Izzat Nazarovich Klychev (1923-2006), the author of the Theory of Happiness, this article analyzes contemporary Russian art historical discourse. This discourse represents a complex, multi-faceted process, shaped by many factors — such as ideology — which influence the assessment of the work by Soviet artists, including the founders of the so-called “severe style”. Analyzing Izzat Klychev’s work, the author applies methods of formal-stylistic, comparative-historical, and structural analysis and comes to the definitive conclusion that the artist’s work comprises an important part of the Soviet art history from the 1950s to the 1980s. The author argues that the context of the international exhibition activities of the Union of Artists of the USSR, including Klychev’s participation in the Venice Biennale, should be considered as part of a global artistic process. The creative legacy of one of the founders of the Turkmen school of painting in the second half of the 20th century is a compelling example of how the traditions of the Russian academic school of fine art were integrated into the national art of the Central Asian countries.

Keywords: Izzat Klychev; Clement Greenberg; Alan Solomon; Pablo Picasso; Martin Heidegger; kitsch; avant-garde; “The Origin of the Work of Art”; socialist realism; abstract expressionism; ethnic expressionism.

Citation: Kistovich (Girshman), I. A. (2026). IZZAT KLYCHEV’S THEORY OF HAPPINESS AS A PARADOX OF CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 68—79.

ТЕОРИЯ СЧАСТЬЯ ИЗЗАТА КЛЫЧЕВА КАК ПАРАДОКС СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

И. А. Кистович (Гиршман)

Независимый исследователь

Москва, Российская Федерация

В статье на примере творческого наследия Иззата Назаровича Клычева (1923-2006), автора теории счастья, проводится анализ современного российского искусствоведческого дискурса. Этот дискурс представляет собой сложный дифференцированный процесс, формируемый под воздействием многих факторов, включая идеологический, что влияет на оценку творчества советских художников, в том числе основоположников «сурового

стиля». Исследуя творчество Иззата Клычева, автор статьи применяет методы формально-стилистического, сравнительно-исторического и структурного анализ и приходит к заключению о том, что произведения художника являются важной частью истории советского искусства 1950-1980-х годов. Контекст международной выставочной деятельности Союза художников СССР, в том числе участие Клычева в Венецианской биеннале, следует рассматривать, по мнению автора, как часть общемирового художественного процесса. Творческое наследие одного из основателей туркменской школы живописи 2-й половины XX века является убедительным примером интеграции традиций русской академической школы изобразительного искусства в национальное искусство стран Центральной Азии.

Ключевые слова: Иззат Клычев; Клемент Гринберг; Алан Соломон; Пабло Пикассо; Мартин Хайдеггер; китч; авангард; «Исток художественного творения»; социалистический реализм; абстрактный экспрессионизм; этнический экспрессионизм.

Введение

В истории советского изобразительного искусства 2-й половины XX века важное место принадлежит творчеству народного художника СССР, лауреата Государственной премии СССР (1967), действительного члена Академии художеств СССР (1988) Иззата Назаровича Клычева (1923-2006). Это новатор, чья персональная передвижная выставка по странам Европы прошла в 1966-1967 годах, работы входят в собрания Третьяковской галереи, Музея Востока, РОСИЗО, крупнейших региональных российских музеев [14, с. 3, 10, 14]. Это лидер, входивший в нобилитет советского искусства 1960-1980 годов и наряду с Е. Моисеенко, В. Попковым, Т. Салаховым, братьями Смолиными, П. Никоновым, Н. Андроновым, Г. Коржевным, И. Обросовым, П. Осовским участвовавший в зарождении «сурового стиля» [4]. Его произведения экспонировались на крупнейших международных выставках, включая ЭКСПО-58 в Брюсселе, знаковых выставках советского ис-

кусства, прошедших в 1958 году в Каире и Пекине во дворце Гутун. Клычев дважды принимал участие в Венецианской биеннале (1964, 1972) [4]. Важно подчеркнуть, что художник сформирован русской академической школой изобразительного искусства. В последние годы жизни он вспоминал: «Мы с восторгом смотрели, как пишет Герасимов, он ставил модель и писал, мы старались подражать. На меня Александр Михайлович Герасимов и Борис Владимирович Иогансон, они больше всего повлияли. Правда, был еще один художник, Иосиф Александрович Серебряный. Это великие мастера, я считаю»¹. Казалось бы, при таком «послужном списке» его имя должно быть широко известно в России, но это не так.

Активная выставочная деятельность художника продолжалась в России вплоть до конца 1980-х годов, когда в связи с распадом Советского Союза и постоянным местом жительства Клычева в столице Туркменистана Ашхабаде легко узнаваемые, яркие полотна мастера надолго исчезли из насы-

И. Н. Клычев.
Портрет
художника КНР
Ци-Му-Дуна.
1957. Холст,
масло.
80×180
Музей
изобразительных ис-
кусств Туркменистана
им. С. А. Ниязова,
Ашхабад

I. N. Klychev.
Portrait of the
Chinese artist
Qi-Mu-Dun. 1957.
Oil on canvas.
80×180

Saparmurat
Turkmenbashi Great
Museum of Fine Arts of
Turkmenistan, Ashgabat



щенной творческой жизни нашей страны. В статьях современных российских искусствоведов не упоминается имя Клычева, его творчество остается неизвестным широкому кругу специалистов. В Туркменистане Иззат Клычев считается патриархом, одним из основателей национальной школы живописи 2-й половины XX века, одним из основателей этнического экспрессионизма, первым художником, выведшим на международный уровень туркменское изобразительное искусство. Все вместе это дает повод к размышлению о судьбе художника, сформированного российской системой академического образования и являвшегося неотъемлемой частью общего художественного процесса советского искусства на протяжении более полувека, но ставшим неизвестным в современной России.

Творческое наследие Клычева в равных пропорциях распределено между музеями России и Туркменистана. Пожалуй, работы 1970-1980 годов более полно представлены именно в музеях России, в том числе такие этапные произведения, как серия «Моя Туркмения» (1963-1965), триптих «День радости» (1967), входящие в собрание Государственной Третьяковской галереи. Несомненно, материал такого уровня может быть конструктивно использован исследователями не только в отношении изучения творчества художника, но и как пример трансформации традиций русской академической живописи в новый пластический язык национальных школ изобразительного искусства 2-й половины XX века бывших республик Советского Союза.

Теория счастья в контексте русской школы изобразительного искусства постсоветского периода

Клычев обладал редким чувством единого протяжения истории искусства. Его творчество является синтезом европейских и русских стилистических традиций, наследия туркменского декоративно-прикладного искусства, которое впервые заинтересовало еще Рувима Мазеля в конце 1910-х годов. Амплитуда творческих интересов Клычева включает итальянский Ренессанс и футуризм, туркестанский авангард, традиции русского батального жанра. В конце 1950-х годов он входит в число основателей «сурового стиля», соединив в «Портрете художника КНР Ци-Му-Дуна» композиционные приемы портретного жанра Джеймса Уистлера с принципом «искусства для искусства», который станет для туркменского художника основой последующих экспериментов.

Сюжет полотна «Путь к воде» является воплощением передачи мощи человека в его победе над пустыней, а не ангажированной работой «на заказ». Монументальная работа в России не известна, но ее эскиз написан во время учебы в аспирантуре у А. М. Герасимова, когда Клычева занимали идеи чистого искусства, что демонстрирует его переписка с супругой за 1957-1958 годы: «...это [обучение в аспирантуре. — И. К.] больше ничего не дает, а я хочу быть художником хорошим, а для того, чтобы стать художником, никакие бумажки не нужны»². Освоение Каракумов, путь к воде через обжигающие пески отражают знание предмета: художник на собственном опыте испытал, насколько пустыня безжалостна, пройдя Каракумы с партией геодезистов во время работы в мастерской Б. В. Иогансона над дипломом «Геологи. В пустыне Каракум» (1953).

Казалось, художник нашел свой путь, но к концу 1950-х годов рамки «сурового стиля» сковывают его живописный темперамент, заставляя искать иные источники вдохновения. Он приходит к пониманию цвета как источника пластических ходов, играющих на сопоставлении контрастных и дополнительных тонов при ограничении палитры. Красный, зеленый, желтый, синий — цветовые коды его теории счастья, являющейся результатом осознанного художественного выбора, о чем свидетельствует его корейская серия 1959-1960 годов и полотна 1960-1962 годов, написанные в Туркмении³. К 1963 году он приходит к трансформации живописной манеры в иную систему восприятия цвета, связанную с его пониманием счастья. Теория счастья выражает антитезу его нравственного противостояния войне через концепцию «искусства для искусства» («Я и Мама» (1963)). Эта концепция воплощается в идее пластической гармонии, контрастирующей с дилеммой, которую К. Гринберг называет «жизнь в жизни»⁴. Мораль является ключевым элементом самоидентификации Клычева в контексте искусства XX века как автора теории счастья, отделяя его эстетическое восприятие прекрасно от темы страданий, от темы войны, которые столь показательны для творчества Е. Е. Моисеенко и А. А. Мыльникова, принадлежащих, как и Клычев, к послевоенному поколению выпускников института имени Ильи Репина.

В начале 1960-х годов Клычев становится «другим», появляется дистанция, отделившая его от общего советского и российского мейнстрима куда больше, чем география постоянного

И. Н. Клычев.
Путь к воде.
1958-1959.
Холст, масло.
107×330

Музей
изобразительных ис-
кусств Туркменистана
им. С. А. Ниязова,
Ашхабад

I. N. Klychev.
Path to the Water.
1958-1959. Oil on
canvas. 107×330
Saparmurat
Turkmenbashi Great
Museum of Fine Arts of
Turkmenistan, Ashgabat



места жительства в Туркменистане. В искусстве Клычева, всегда фигуративном, есть высшая правда жизни, когда ценность жизни принимается за аксиому, выражающую главную доктрину его творчества — теорию счастья: серия «Моя Туркмения» (1963-1965, ГТГ, МИИТ им. С. А. Ниязова), триптих «День радости» (1967, ГТГ), тондо «Счастье» (1979, 1990, собрание семьи художника; 2001, частное собрание). Названия работ отражают программную тему его искусства — радость как идентификация теории счастья.

Жизненный путь этого большого художника парадоксален: триумфы 1950-1970-х годов, увенчавшие годы борьбы за новое в искусстве, сменились забвением 1990-х. Его успели забыть в России, где он не выставлялся с начала этого десятилетия. Как ни странно, в 1990-е его имя

огромная заслуга его характера, силы воли и страсти к искусству: не растеряться, когда вокруг все меняется, когда в прошлое уходят прежние нравственные ориентиры, а искать новое. По замечанию В. А. Малолеткова, Клычев, «понимая, что все изменилось, кардинально меняется сам, что отличает его от многих художников одного с ним поколения, „застывших“ в прошлом» [3, с. 174].

Иззат Клычев возвратился в активную выставочную жизнь в начале 2000-х годов. Долгое молчание нарушила персональная выставка художника, прошедшая в Лондоне. Выставка Izzat Klychev. Painting состоялась в галерее Nymay и принесла заслуженный успех. Был издан каталог со статьей автора данного исследования. В 2003 году в Ашхабаде, в зале приемов отеля «Ниса», триумфально прошла юбилейная ретроспективная выставка

обходили молчанием и в Туркменистане. Так сложилось, что Клычев отказался от участия в осуществлении программы развития искусства и культуры, связанной с идеей обращения к историческим корням, предложенной на I съезде Движения национального возрождения в 1994 году [10, с. 2]. Требовательность Клычева к исторической правде не соответствовала контексту периода становления независимого государства, когда в изобразительном искусстве произошел определенный сдвиг в сторону мифологизации истории. Отстраненность от мейнстрима плодотворным образом сказалась на творчестве мастера. Клычев, заново прочитывая наследие художников туркестанского авангарда, использует элементы итальянского футуризма, становится более революционным, новаторским, чем в 1960-е годы. В этом

живописца, посвященная 80-й годовщине со дня рождения, издан каталог со статьями Д. Б. Кураевой и О. Б. Мухамметбердыева, выделившего роль теории счастья в творчестве художника [9, с. 6]. Вместе с тем творчество Клычева за три десятилетия, прошедшие с распада СССР, не послужило темой для фундаментальных исследований российских и туркменских специалистов, монография Л. И. Тарасовой о нем издана в 1986 году и включает работы по 1983 год [14]. Истоки нежелания работать с «иноземным» форматом высокого качественного уровня в России объяснимы и в основном связаны с отсутствием на данный момент востребованности его искусства арт-рынком. В Туркменистане 2006-2020 годов живопись Клычева стала восприниматься многими художниками как ретроградное явление, однако рав-

ноценного по эквиваленту качества оценки предмета искусства стили за прошедшие годы не было создано. В октябре 2023 году в Выставочном зале СХ Туркменистана прошла ретроспективная юбилейная выставка мастера, издан юбилейный каталог «Счастье Иззата Клычева. 100» со вступительной статьей автора данного исследования. Столетний юбилей художника способствовал переоценке значимости его роли в формировании

национальной школы живописи и полному признанию его заслуг.

Искусство Советского Союза в контексте дискурса эпох: релевантность системных подходов

Парадокс современного искусствоведческого российского дискурса состоит в диаметральной противоположности критических оценок этапных путей развития советского изобразительного искусства, подчиненных целевым приоритетам, к которым апеллируют исследователи. Общий ракурс



И. Н. Клычев.
Тондо «Счастье».
2001. Холст,
масло. 100×100,
диаметр 90
Частное собрание

I. N. Klychev. Tondo
“Happiness”. 2001.
Oil on canvas.
100×100,
diameter 90.
Private collection

направленности исследований в советский период был основан на теоретическом осмыслении творческого процесса отражения действительности как ее сублимации в творчестве художника. Проблематика новаторства и традиции творчества советских художников в основном рассматривалась как процесс сугубо внутренний, за достаточно редким исключением включающий наследие художников в общемировую систему координат,

что было обусловлено определенными условиями внешней политики СССР. Из советских критиков о Клычеве писали Б. В. Веймарн, М. Н. Халаминская, Ю. Я. Халаминский, С. М. Ерлашова, В. М. Зименко, Г. И. Саурова, Л. Я. Елькович, П. В. Попов, Д. К. Кураева, О. А. Мухатова. Современных российских историков искусства в основном интересуют иные проблемы искусствознания.

Художественный контекст советского периода определялся конфронтацией политических систем, что оказало значительное влияние на идеологическую составляющую в сфере искусства, вытеснив конструктивное взаимодействие на десятилетия. Отношение западных исследователей к любым советским информационным источникам, в том числе искусствоведческим, заведомо было как к пропагандистским и ложным. В этот период не было уделено детального внимания сравнительному анализу отечественного контента и международного (например, творчества европейских и американских участников Венецианской биеннале). Это обусловлено, вероятно, тем, что критики считали такое сопоставление заведомо проигрышным с учетом неравноценности коммерческих и сложности идеологических аспектов. Однако подобное сопоставление может привнести динамику и драматургию диалектики, выявить и структурировать наиболее выгодные позиции с обеих сторон железного занавеса, определить общую структуру эпохи более детально.

В данном контексте представляется целесообразным обратиться к наследию американского искусствоведа, критика и куратора Алана Соломона (1921-1970). В настоящее время его достижения вновь активно обсуждаются в научном сообществе Соединенных Штатов Америки, где Соломон оказал значительное влияние как в области теоретического искусствознания, так и в сфере практической кураторской деятельности. Ему принадлежит главенствующая роль в формировании лучшей части собрания Еврейского музея Нью-Йорка, победе Роберта Раушенберга и американского поп-арта на Венецианской биеннале (1964), создании концепции и подбора работ для художественной выставки в американском павильоне на ЭКСПО-67 (Монреаль). Кураторская деятельность Соломона во многом основывалась на противопоставлении американского искусства советскому. Учитывая, что Клычев принимал участие в Венецианских биеннале 1964 и 1972 годов, сопоставление его работ как адепта советской академической школы, пришедшего к этническому экспрессионизму, с абстрактным экспрессионизмом и поп-артом может оказаться продуктивным и даст возможность более глубокого раскрытия общего контекста международного выставочного процесса 1960-1970-х годов. В данной связи особо выделим творчество немецкого художника Герхарда Рихтера³, одного из авторов термина *Kapitalistischer Realismus* (капиталистический ре-

ализм), пришедшего к открытию красного цвета в период с 1976 по 1991 год⁶. Показательно сравнение методов работы с цветом столь диаметрально различных художников.

Следует констатировать, что основным камнем противоречия в оценках советского периода становится релевантность изобразительного искусства с политическими доктринами без учета художественной ценности произведения как «вещности художественного творения» Мартина Хайдеггера, посвятившего свое эссе «Исток художественного творения» проблемам оценки и восприятия предмета искусства. По мнению автора данной статьи, вследствие зависимости культуры от идеологии в оценках искусства советского периода отсутствует целостный подход, способный не столько объединить противоположные точки зрения, сколько определить общие стратегические оценки искусства советского периода в международном контексте. Механизм такой оценки был сформулирован в конце 30-х годов прошлого века. Американское абстрактное искусство, опираясь на искусствоведческие теории, содержащие идеологический подтекст, было признано выразителем свободы и демократии. Это направление к концу 1950-х — началу 1960-х годов предложило международному художественному сообществу альтернативную систему координат. Главной целью создания системы идейно-пластических откровений явилась борьба с социалистическим реализмом как с единственно возможным стилем советской школы изобразительного искусства. Абстракция как концепция ценностей свободы и демократии противостояла русскому академизму и его социальному ответвлению — передвижникам, ставшими фундаментом социалистического реализма, призванного отображать советскую действительность.

Значение теории китча в системе анализа творческого наследия художников поколения Иззата Клычева

Эмпиричный абстрактный экспрессионизм стал выразителем идей демократии во многом благодаря доктрине Клемент Гринберга, изложенной в его программном эссе «Авангард и китч», опубликованном в 1939 году в журнале *Partisan Review* [6]⁷. Для научного обоснования доктрины Гринбергу нужен был противовес, и он великолепно справляется с поставленной задачей, выбирая для «целевой атаки» хрестоматийного И. Е. Репина, рассматривая его как художника китча.

В данном аспекте ценно замечание М. В. Москалюк, считающей, что Суриков предвосхищает идеи развития искусства XX века, а творчество Репина сублимирует опыт XIX века: «При сравнении двух ведущих мастеров передвижничества — Репина и Сурикова — в разные времена проявлялись чуть ли не противоположные тенденции: от их почти полного сближения до стремления противопоставить друг другу. Не принимая ни той, ни другой крайности, акцентируем внимание на том, что если в творчестве Репина естественно видеть подведение итогов реализма XIX века с его объективно-аналитическим подходом к действительности⁸, то творчество Сурикова, ушедшего из жизни четырнадцатью годами ранее своего коллеги по Товариществу, предвосхищает идеи века двадцатого» [8, с. 24]. Эта концепция важна в стратегическом понимании дискурса, предложенного Гринбергом, и требует дополнительного исследования. Кроме того, мнение критика углубляет оценку направленности раннего периода творчества Клычева, взявшего за эталон исторические полотна Сурикова во время работы над картиной «За лучшую долю (На интервентов)» (1957), о чем пишет Л. В. Тарасова: «Важно отметить, что примером для автора в данном случае послужили полотна В. Сурикова „Боярыня Морозова“ и „Покорение Сибири Ермаком“ с „их народной стихией, драматизмом непримиримой борьбы, разноликим многолюдьем“» [14, с. 22].

Оценка китча как эрзаца искусства, необходимого государству для удовлетворения минимальных духовных запросов общества, позволила сделать творчество Репина отправной точкой для определения советского искусства как китча. Важно учитывать, что назначенный в 1934 году на пост директора Всесоюзной академии художеств И. И. Бродский был одним из лучших учеников Репина, о чем, разумеется, Гринберг знал. Потому выбор американского критика сравним по точности с «парфянским выстрелом». Бродский сформировал сильный преподавательский состав академии, среди художников-педагогов назовем А. И. Лактионова, Ю. М. Непринцева, Б. В. Иогансона, А. М. Герасимова, И. Э. Грабаря, В. М. Орешникова, П. П. Белоусова, М. П. Железнова, А. Н. Яр-Кравченко, П. К. Васильева, М. Г. Козелла, Б. А. Фогеля, Ю. М. Непринцева, И. А. Серебряного, воспитавших звездный состав советского искусства 1940-1960 годов. Однако универсальная система Гринберга во многом заведомо способ-



И. Н. Клычев.
Портрет Гозель.
1958-1959. Холст,
масло. 170×100

Музей
изобразительных ис-
кусств Туркменистана
им. С. А. Ниязова,
Ашхабад

I. N. Klychev.
Portrait of Gozel.
1958-1959. Oil on
canvas. 170×100

Saparmurat
Turkmenbashi Great
Museum of Fine Arts of
Turkmenistan, Ashgabat

ствовала предопределению поколения Клычева как художников китча.

Сопоставим вслед за Гринбергом «китчевого» Илью Репина и Пабло Пикассо. Пикассо как противовес Репину выбрал не Гринберг, а Дуайт Макдоналд в статье о советском кинематографе, опубликованной в журнале *Partisan Review*, ссылавшийся на Курта Лондона и его книгу «Семь советских искусств» [6]. Лондон акцентирует идею о зависимости качества образования от запросов государства: насколько государство могло готовить мировоззрение крестьянина к пониманию разницы между хорошим и плохим [между Пикассо и Репиным. — И. К.], зависит от «характера получаемого ими в своих странах образования». Унификация выводов достаточно проблематична, так как уровни систем образования разнятся в пределах одной страны: по идее, образование, полученное в МГУ или МГИМО, не сопоставимо с рядовыми институтами России, знания выпускника Гарварда выше, чем выпускника среднестатистического института Америки. Вследствие этого можно констатировать, что любые умозаключения, доведенные до абсолюта, не могут быть верными, так как в каждой точке координат количественно-качественные показатели различны. Поэтому общий показатель уровня культуры в СССР, России или Америке не может быть равен китчу, но китч, как наиболее легкий в понимании, можно индексировать как основной по отношению к процентному составу населения любой страны, вне зависимости от политической системы.

Пикассо — феномен художника XX века, обладающий максимально высокими показателями качественного художественного значения, перешедшего в высокий индекс ценовой стоимости. Как и Гринберг, Пикассо некоторое время разделял коммунистические идеи. Пример Пикассо-коммуниста убедительно демонстрирует то, что любой художник воспринимает мир эмпирически, это особенность профессии, сублимирующей внешний опыт в образ рождающегося произведения. Этот процесс художественного творения одинаков в любой стране мира. Искать догматические «коммунистические» полотна в творчестве Пикассо абсурдно, но отметить «голубой период» как наиболее приближенный коммунистической идее всеобщего равенства возможно, что и сделали Голомшток и Синявский [5, с. 16]. Художника-коммуниста Пикассо можно сравнить с художником-коммунистом Клычевым или художником-коммунистом Салаховым не в кон-

тексте их художественных масштабов, которые несопоставимы, что очевидно, а с точки зрения иллюстрации актуальности концепции китча, предложенной Гринбергом.

Рассмотрим творчество Иззата Клычева в ракурсе его приверженности доктрине коммунизма, ведь, по идее, искусство советского художника должно быть посвящено проповедованию коммунистических идеалов. Парадокс Клычева как художника-коммуниста, так же как и Таира Салахова, заключен в биографии — его родители были репрессированы: зимой 1934 года из села Ялким Марыйской области отца, мать и одиннадцатилетнего Иззата сослали в Акмолинские степи Казахстана. Через полгода тяжелых испытаний на руках сына умерла мать, затем отец. Абсурдно считать Клычева при такой биографии убежденным коммунистом. Молчит и его творчество, в нем нет работ профилированного идеологического содержания, за исключением второстепенного портрета В. И. Ленина (1969-1970, МИИТ им. С. А. Ниязова). Концептуально искусство Клычева построено на теории счастья, на противопоставлении трагедии и темы насилия идеям радости и счастья, в этом заключен пантеизм его мировоззрения, основанный на приоритете морали. Отметим, что значение морали в искусстве 1970-х годов поставил на первое место и Гринберг в лекции «Анатомия искусства».

Созданные Гринбергом границы разделения искусства на авангард и китч условны и отражают в большей степени концепцию критика, чем «многобожие» творческого процесса даже у одного художника. Вместе с тем в современном российском искусствоведении существует тенденция рассматривать творчество художников «официального» направления советского искусства как принадлежащее исключительно социалистическому реализму. Показательно замечание Н. А. Архаровой: «Особым академизмом и трактовкой официальных постулатов отличался Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова (МГАХИ им. Сурикова). Выпускниками являлись такие значимые для искусства соцреализма художники, как Н. Андронов, Ю. Кугач, И. Нестерова, П. Никонов» [1, с. 15]. Оценки каждого искусствоведа всегда основаны на силе его убеждений, однако определение Н. И. Нестеровой, П. Ф. Никонова как художников соцреализма не раскрывает сути их творческих процессов.

Обратимся к определению термина «социалистический реализм», предложенному Абрамом Терцем (Андреем Синявским) в книге «Что такое социалистический реализм»: «В основе этой формулы — „правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии“ — лежит понятие цели, того всеохватывающего идеала, по направлению к которому неуклонно и революционно развивается правдиво изображаемая действительность» [15, с. 6]. Понятие цели у Терца связано с представлением ее как «всеохватывающего идеала». Социалистический реализм в изобразительном искусстве обязан был осветить: 1) путь к цели; 2) конечный результат цели. В данной связи заметим: двойственность цели, определяющей идеологический ценностный ряд произведений, не является прерогативой одного политического строя. Цель существовала как в соцреализме, так и в абстрактном экспрессионизме, соотнесенном критиками (К. Гринберг, Г. Розенберг, А. Барр, А. Соломон) с идеей отражения в искусстве духа свободы, демократии и свободного американского предпринимательства. Опыт изобразительного искусства XX века убедительно показывает, что двойственность существует в любом направлении и стиле, если стиль или направление используется (создается) в идеологических интересах. Эта проблема выходит за рамки искусствоведения, затрагивая философскую категорию свободы воли. Цель Клычева в искусстве сформирована его нравственными убеждениями и мировоззрением. Весь творческий путь художника является сознательным движением души к осуществлению в искусстве его теории счастья, которая последовательно воплощалась начиная с «Портрета Гозель». «Несомненно, мышление зрителя склонно искать определенный смысловой нарратив, забывая, что для художника смысл закладывается, прежде всего, в выразительности создаваемой формы, выступающей конечной целью и смысловым вектором всего процесса», — считает С. Д. Петренко [11, с. 14].

Спустя пять лет мастер повторяет эту композицию в «Легенде», вошедшей в серию «Моя Туркмения» (1965, ГТГ, холст, масло, 214×158). С. Г. Бабилов считал: «А его „Легенда“, где ковровщицы залиты и пронизаны солнцем (хотя они в тени) и светом ковра! Переплетаясь, напевно бегут ритмы ковра, рук, ног, ниток, платьев, кувшинов, и все это замирает и покачивается в мерцающих

удивлением и притаенной лаской глазах девушек с алыми нитями в руках — замирает и снова начинает свой радостный бег» [4, с. 60]. Система Станислава Бабилова, развившего пластические опыты «Бубнового валета» в этнический экспрессионизм, оказала воздействие и на формирование нового стиля Клычева [3, с. 166]. Эти художники обладали мощным творческим потенциалом, их цели в искусстве не определялись узкими рамками социалистического реализма. Как результат несоответствия общепринятым стандартам соцреализма прозвучало обвинение Бабилова и Клычева в «формализме» и отказе от отображения советской действительности, выдвинутое туркменским искусствоведам П. В. Поповым в декабре 1962 года [12, с. 2].

Помимо деления искусства по принципу полезности (либо принадлежности) той или иной идеологической системе, важным фактором в определении художественной и эстетической значимости поколения Клычева в современном контексте является «размытие границ», смешивающих определения того, что является искусством и «неискусством». Структурное «размытие границ», принятое как аксиома оценки произведения с эстетической либо неэстетической позиции, составляет особую проблематику восприятия наследия советских художников как дилеммы соотношения актуальности и качества, так как эта система оценки элиминирует понятие сделанности. При исключении из реестра оценок предмета изобразительного искусства по принципу сделанности (вещности) уходит целостное понятие истины. Правомерно отметить, что в пластическом искусстве затруднено определение датировки четких стиливых границ, зачастую сложно установить соотношение стилей в творчестве одного художника, потому с профессиональной точки зрения деление на «своих» и «чужих», на «официальное» и «неофициальное» искусство является мировоззренческой подменой, сценическим занавесом, заслоняющим принцип сделанности, то есть качества вещиности произведения (предмета) искусства.

Клычев — художник, несомненно, особенный, создавший теорию счастья. Сопоставление теории счастья с теорией китча выявляет несоответствие целей китча, заданных Гринбергом, так как профессиональный уровень выпускников института им. И. Е. Репина, участников Венецианской биеннале 1960-1970 годов Е. Е. Моисеенко,

А. А. Мыльникова, М. К. Аникушина, И. Н. Клычева⁹ соответствует высоким критериям музейного понимания культурных ценностей и не является «эрзацем культуры». Спустя несколько десятилетий после долгого молчания в России в связи со 100-летним юбилеем художника в 2023 году на портале «Виртуальный Русский музей» была опубликована лекция автора данной статьи «Иzzat Клычев. Путь к рубиновому Солнцу», вызвавшая определенный интерес зрителя¹⁰. Для художника подобного уровня это лишь начало пути по возрождению интереса к его деятельности и определению значения его творчества в общем контексте истории советского и постсоветского изобразительного искусства.

Заключение

Истина в искусстве, по мнению автора статьи, способна внести изменения в дискурс современного искусствоведения. Теория счастья Иzzata Клычева, выраженная кодовой системой четырех цветов, определила его художественные поиски — он был «другим» и останется «другим», это художник вне мейнстрима. В оценке творчества Клычева важно учитывать, что в его искусстве нет элементов механичности, действий «по формулам» и, что главное, нет подменного опыта и поддельных чувств, что является основным отличием эрзаца от предмета искусства. Художник честен перед собой, перед искусством и зрителем. Оправданно за основу оценки принять принцип вещиности как эквивалент художественной сделанности, определяющей значимость работ, выполненных в любом жанре, при условии исключения из системы оценки зависимости от механизмов, находящихся вне искусства, то есть идеологии. Теории могут ошибаться при округлении показателей до универсальных величин. Теории могут продемонстрировать высокий индекс «выживаемости» при включении понятия вещиности в реестр стандартов искусствovedческого дискурса и методологии.

Обращение к наследию Клычева поднимает важную проблему изучения творчества художников — адептов русской классической школы, уехавших из России, но сохранивших и трансформировавших ее принципы в контекст национальных школ стран Центральной Азии. Включение их полотен в выставочную деятельность музеев России, несомненно, может оказать влияние на формирование интереса российских искусствоведов к искусству центральноазиатских художников и позволит рассматривать их творчество не как

обособленное явление, а как часть общего контекста советского и постсоветского периодов, имеющего единую фундаментальную основу — русскую академическую школу изобразительного искусства. Это позволит включить наследие поколения Иzzata Клычева в международный культурный формат как художников, обладающих высоким статусом и собственной художественной ценностью. Время, как главный фактор оценки искусства, расставит все на свои места.

Примечания

1. Интервью художника И. Н. Клычева, проведенное автором статьи. Ашхабад, 25.10.2004, аудиозапись. Из личного архива И. А. Кистович (Гиршман). Не опубликовано.
2. Автор статьи благодарит семью художника за возможность работать с архивом И. Н. Клычева.
3. Этот период представлен наиболее полно в МИИТ им. С. А. Ниязова.
4. Лекция Клемента Гринберга «Анатомия искусства». См.: [6].
5. На 36-й Венецианской биеннале (1972) впервые был предоставлен отдельный павильон одному художнику: Г. Рихтер экспонировал 42 портрета известных мировых деятелей. Вместе с Польке и Конрадом Фишером (псевдоним Луэг) Рихтер ввел термин Kapitalistischer Realismus. См.: [16].
6. Рихтер, Г. Выделим этапные работы: 4096 Flowers («4096 Цветов»), 1976, созданная на основе оттенков четырех цветов — красного, синего, желтого, зеленого; Blood Red Mirror («Кроваво-красное зеркало»), 1991.
7. Совместно с Д. Макдауэлом, главным редактором с 1937 по 1943 год.
8. М. В. Москалюк углубляет идеи, предложенные Д. В. Сарабяновым в оценке творческого наследия И. Е. Репина. См.: [8].
9. В 1977 году в Венецианской «биеннале диссидентов» принял участие выпускник факультета истории и теории искусства института им. И. Е. Репина О. А. Лягачёв (Хельги).
10. Лекция опубликована на портале «Виртуальный Русский музей» 10 октября 2024 года благодаря содействию Чрезвычайного и Полномочного Посла России в Туркменистане И. К. Волынкина и генерального директора Государственного Русского музея А. Ю. Маниловой. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2024/10/obschee_lekciya_izzat_klichev/index.php (дата обращения 10.05. 2026).

Литература

1. Архарова, Н. А. Творчество В. Я. Ситникова (1915-1987) и его школа в контексте художественной жизни Москвы 1950-1980 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствovedения. — Москва, 2014. — 28 с.
2. Бабилов, С. Г. Краски родной земли // Ашхабад. — 1967. — № 2. — С. 59-61.
3. Гиршман-Кистович, И. А. Опыт туркменского авангарда и эволюция стилистической манеры Иzzata Клычева. К 100-летию художника // Диалог с классикой в контексте современного творчества. Коллективная монография по материалам круглых столов 2022-2023 гг. / под ред. Е. О. Романовой. — Москва: РАХ, Отд. искусствознания и худ. критики РАХ, НИИ теории и истории изобр. иск. РАХ, 2024. — С. 162-174.
4. Гиршман-Кистович, И. А. Петербургская аранжировка в «суровом стиле»: Джеймс МакНилл Уи-

стлер и Иzzат Клычев (страницы хроник Всемирных выставок) // Наша улица. — 2023. — № 278 (1). — URL: <https://kuvaldn-nu.narod.ru/2023/01/girshman-irina-uistler-klychev-new.html> (дата обращения 09.02.2026).

5. Голомшток, И. Н., Синявский, А. Д. Пикассо. — Москва: Знание, 1960. — 61 с.

6. Гринберг, К. Авангард и китч // Художественный журнал Moscow art magazine. — 2005. — № 60. — URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (дата обращения 29.01.2026).

7. Лекция «Анатомия искусства». Лектор Клемент Гринберг. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WSPbU5Er94s> (дата обращения 02.02.2026).

8. Москалюк, М. В. Суриков и художественно-эстетические новации конца XIX — начала XX веков // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока — 2023. — № 1. — С. 22-29.

9. Мухамметбердыев, О. Нашей славе не хватало именно его // Каталог выставки. Иzzат Клычев. Посвящается памяти Анечки. — Ашхабад: UNIPRINT, 2003. — С. 5-6.

10. Ниязов, С. А. Доклад Президента Туркменистана Сапармурата Туркменбаши на объединенном заседании Халк маслахаты и первом съезде Движения национального возрождения // Туркменская искра. — 1994. — 21 января. — № 17 (205338). — С. 1-3.

11. Петренко, С. Д. Религиозный мистицизм или культ изыщного? К проблеме интерпретации произведений на религиозные темы в творчестве В. В. Иванкина // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2026. — № 1 (26). — С. 9-19.

12. Попов, П. В. Высокое призвание советского искусства. Размышления об осенней художественной выставке // Туркменская искра. — 1962. — 15 декабря — № 294 (291) — С. 2.

13. Сарабянов, Д. В. Репин и русская живопись второй половины XIX века // Из истории русской живописи второй половины XIX — начала XX века: сб. исследований и публикаций / под ред. Е. Борисовой, Г. Поспелова, Г. Стернина. — Москва, 1978. — С. 7-17.

14. Тарасова, Л. В. Иzzат Клычев. — Москва: Советский художник, 1986. — 143 с.

15. Терц, А. (Синявский, А. Д.) Что такое социалистический реализм. — Париж: Syntaxis, 1988. — 64 с.

16. Schudel, M. German artist Sigmar Polke, creator of 'Higher Beings Command,' dies at 69 // The Washington Post. — 2010. — 13 June. — URL: <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/11/sigmar-polke-german-painter-dies-at-69/> (дата обращения 31.01.2026).

References

1. Arkharova, N. A. Tvorchestvo V. Ya. Sitnikova (1915-1987) i yego shkola v kontekste khudozhestvennoy zhizni Moskvy 1950-1980 gg. [The Works of V. Ya. Sitnikov (1915-1987) and His School in the Context of the Artistic Life of Moscow in the 1950s-1980s]. Author's abstract for the degree of candidate of art history. Moscow, 2014, 28 p.

2. Babikov, S. G. Kraski rodnoy zemli [Colours of the Native Land]. Ashkhabad, 1967, no. 2, pp. 59-61.

3. Girshman-Kistovich, I. A. Opyt turkmenskogo avangarda i evolyutsiya stilisticheskoy manery Izzata Klycheva. K 100-letiyu khudozhnika [Experience of Turkmen Avant-garde and Evolution of Stylistic Manner of Izzat Klychev. On the 100th Anniversary of the Artist]. Collective monograph on the materials of the round tables 2022-2023 "Dialogue with the classics in the context of contemporary creativity", edited by E. O. Romanova. Moscow, RAA, Department of Art History and Art

М. К. Аникушин
в студии
И. Н. Клычева.
Середина 1980-х.
Ашхабад
Архив И. А. Кистович
(Гиршман)

M. K. Anikushin in
the studio
of I. N. Klychev.
Mid-1980s.
Ashgabat
Archive of I.A. Kistovich
(Girshman).



Criticism, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the RAA, 2024, pp. 164-174.

4. Girshman-Kistovich, I. A. Peterburgskaya aranzhirovka v «surovom stile»: Dzheymy MakNill Uistler i Izzat Klychev (stranitsy khronik Vsemirnykh vystavok) [St. Petersburg Arrangement in the "Severe Style": James McNeill Whistler and Izzat Klychev (pages of the World Exhibitions chronicles)]. «Nasha ylyza» [Our Street], no. 278 (1), 2023, available at: <https://kuvaldn-nu.narod.ru/2023/01/girshman-irina-uistler-klychev-new.html> (accessed 09/02/2026).

5. Golomshtok, I. N., Sinyavsky, A. D. Picasso [Picasso]. Moscow, Znaniye, 1960, 61 p.

6. Grinberg, C. Avangard i kitch [Avant-garde and Kitsch]. Hudozhestvennyy zhurnal Moscow art magazine [Art Magazine — Moscow Art Magazine]. 2005, no. 60, available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (accessed 29/01/2026).

7. Lecture «Anatomiya iskusstva» [Lecture "Anatomy of Art"]. Lecturer Clement Greenberg, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WSPbU5Er94s> (accessed 02/02/2026).

8. Moskalyuk, M. V. Surikov i khudozhestvenno-eticheskies novatsii kontsa XIX — nachala XX vekov [Surikov and Artistic and Aesthetic Innovations of the Late 19th — Early 20th Centuries]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, vol. 2, no. 1 (14), pp. 22-29.

9. Mukhammetberdyev, O. Nashey slave ne khvalo imenno yego [We Only Needed Him for Our Glory]. In the cat.: Izzat Klychev. Posveschaetsa pamyati Anechki [In the Catalogues as: Izzat Klychev. Dedicated to the Memory of Anechka]. Ashgabat, UNIPRINT, 2003, pp. 5-6.

10. Niyazov, S. A. Doklad Prezidenta Turkmenistana Saparmurata Turkmenbashi na ob'yedinennom zasedanii Khalk maslakhaty i pervom s'yezde Dvizheniya natsional'nogo vrozozhdeniya. [Speech of the President of Turkmenistan Saparmurat Turkmenbashi at the Joint Meeting of the people's Council of Turkmenistan and the First Congress of the National Revival Movement]. Turkmenskaya iskra [Turkmen Spark], no. 17 (205338), January 21, 1994. pp.1-3.

11. Petrenko, S. D. Religioznyy mistitsizm ili kul't izyashchnogo? K probleme interpretatsii proizvedeniy na religioznyye temy v tvorchestve V. V. Ivankina [Religious Mysticism or a Cult of Grace? On The Problem of Interpreting V. V. Ivankin's Works on Religious Themes]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2026. vol. 5, no. 1 (26), pp. 8-19.

12. Popov P. V. Vysokoye prizvaniye sovetskogo iskusstva. Razmyshleniya ob osenney khudozhestvennoy vystavke [The high calling of Soviet art. Reflections on the Autumn Art Exhibition]. Turkmenskaya iskra [Turkmen Spark], December 15, 1962, no. 294 (291), p. 2.

13. Sarabianov, D. V. Repin i russkaya zhivopis' vtoroy poloviny XIX veka [Repin and Russian Painting of the Second Half of the 19th Century]. Iz istorii russkoy zhivopisi vtoroy poloviny XIX — nachala XX veka: sb. issledovaniy i publikatsiy [From the History of Russian Painting of the Second Half of the 19th and Early 20th Centuries: A Collection of Research and Publications]. Edited by E. Borisova, G. Pospelov, and G. Sternin. Moscow, 1978, pp. 7-17.

14. Tarasova, L. V. Izzat Klychev [Izzat Klychev]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1986, 143 p.

15. Tertz, A. (Andrei Sinyavsky). Chto takoye sotsialisticheskiy realizm. [What is Socialist Realism]. Paris, Syntaxis, 1988, 64 p.

16. Schudel, M. German artist Sigmar Polke, creator of 'Higher Beings Command,' dies at 69. The Washington Post, 2010, June 13, available at: <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/11/sigmar-polke-german-painter-dies-at-69/> (accessed 31/01/2026).

Об авторе

Кистович (Гиршман) Ирина Александровна — искусствовед, куратор, независимый исследователь, член Союза художников Туркменистана, член Творческого союза художников России

E-mail: girshma@mail.ru

Kistovich (Girshman) Irina Aleksandrovna

Art historian, curator, independent researcher, member of the Union of Artists of Turkmenistan, member of the Union of Artists of Russia

ORSID 0009-0000-7472-8190

SCIENS INDEX SPIN-код 5615-2051

Автор статьи обладает правом публикации на произведения (живопись, графика) И. Н. Клычева, входящие в собрание МИИТ им. С. А. Ниязова. При публикации автор обязан указывать местонахождения произведений.

The author of this article has the right to publish all works (paintings, graphics) by I. N. Klychev, included in the collection of the Saparmurat Turkmenbashi Great Museum of Fine Arts of Turkmenistan. When publishing, the author is obligated to indicate the location of the works.

Статья поступила в редакцию 07.04.2026, принята к публикации 10.06.2026.

EDN: XBKDOT
УДК 76.01, 76.03/.09

CARICATURE AND PARODY: ACHIEVING TERMINOLOGICAL CLARITY (BASED ON THE THEATRICAL SKETCHES AND CARICATURES OF I. A. VSEVOLOZHSKY)

Lev D. Kogan

Vaganova Academy of Russian Ballet
Saint-Petersburg, Russian Federation



Abstract: This article clarifies the well-known and widely used terms “caricature” and “parody”. Their complex and contradictory nature has consistently become a source of new theoretical frameworks. This article reveals a new facet of the kinship between them, arguing that the concepts of caricature and parody can be expanded to include cartoons that ironically interpret various cultural phenomena, such as the lifestyle of a particular individual. A new term, “caricature-ness”, is proposed. Identifying the unique artistic phenomenon of theatrical sketches, rendered in caricature and parody, and applying the notions of burlesque and travesty to the analysis of caricatural-parodic images, open new theoretical horizons for the caricature genre. Such approaches appear innovative and promising within the complex and controversial methodology of art history as applied to caricature. These ideas are supported by the stage-costume sketches and caricatures by I. A. Vsevolozhsky.

Keywords: caricature; parody; cartoon; I. A. Vsevolozhsky; theatrical sketch; P.I. Tchaikovsky; ballet “The Sleeping Beauty”.

Citation: Kogan, L. D. (2026). CARICATURE AND PARODY: ACHIEVING TERMINOLOGICAL CLARITY (BASED ON THE THEATRICAL SKETCHES AND CARICATURES OF I.A. VSEVOLOZHSKY). *Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 80—97.

КАРИКАТУРА И ПАРОДИЯ: К ТОЧНОСТИ ОПРЕДЕЛЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗОВ И КАРИКАТУР И. А. ВСЕВОЛОЖСКОГО)

Л. Д. Коган

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Санкт-Петербург, Российская Федерация

Статья призвана внести терминологическую ясность, касающуюся известных, широко распространенных терминов «карикатура» и «пародия». Их сложная, противоречивая природа неизбежно становится источником новых теоретических построений. Материал показывает новую грань родственного характера этих терминов: выдвигается тезис о расширении понятий «карикатура» и «пародия» за счет шаржей,

иронично интерпретирующих различные явления культуры, в том числе и манеру жизни конкретного человека. Предлагается новый научный термин «карикатурность». Выявление своеобразного художественного феномена театрального эскиза, облеченного в формы карикатуры и пародии, а также применение понятий бурлеска и травести к анализу карикатурно-пародийных образов открывает новые горизонты в теоретическом осмыслении жанра карикатуры. Подобные подходы представляют собой новаторские и перспективные идеи в сложной и противоречивой области искусствоведческой методологии карикатуры. Эти идеи доказываются на основе эскизов сценических костюмов и карикатур И. А. Всеволожского.

Ключевые слова: карикатура; пародия; шарж; И. А. Всеволожский; театральный эскиз; П. И. Чайковский; балет «Спящая красавица».

Карикатура и пародия — термины взаимосвязанные, общеизвестные, чрезвычайно широко распространенные в научной и за ее пределами среде. Разумеется, именно в первом случае очевидно стремление к научной терминологической точности. Между тем до сих пор даже в академической субкультуре значение терминов носит дискуссионный характер.

С целью исправления этого положения и написана настоящая работа. В ней, в первую очередь, уточняется смысл понятий «карикатура» и «пародия», а доказательство соответствующих положений строится на примере работ известного деятеля русской культуры И. А. Всеволожского.

Для начала обратимся, естественно, к основным энциклопедиям.

Статья о карикатуре крупного искусствоведа и культуролога, члена-корреспондента РАН Г. Ю. Стернина в третьем издании «Большой советской энциклопедии» (БСЭ) во многом уточнила представление об этом термине, зафиксированное в дореволюционных энциклопедиях и предыдущих двух изданиях БСЭ. Ныне утверждается, что это особый «способ художественной типизации, использование средств шаржа и гротеска для критически целенаправленного, тенденциозного преувеличения и подчеркивания негативных сторон жизненных явлений или лиц» [7, с. 427].

Попутно замечу, что шарж является персонализированной разновидностью карикатуры, о чем указано, например, в соответствующем томе БСЭ [9]. То есть шарж не может быть художественным приемом. А использовать карикатура может не только гротеск, но и, например, гиперболу.

Термин «карикатура» у Стернина очень многозначен. «В широком смысле слова под К. по-

нимают всякое изображение, где сознательно создается комич. эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей, изменяются соотношения их с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления и уподобления... Истоки такой К. восходят к антич. художеств, культуре» [7, с. 426]. Но и здесь мы сразу же задаемся вопросом, ведь общеизвестно, что первые карикатуры возникли еще в Древнем Египте. Стернин продолжает: «В более узком смысле К. — особый жанр изобразит. иск-ва (как правило, графики; гораздо реже используются средства живописи и скульптуры), являющийся осн. формой изобразит. сатиры и обладающий ясной идейной социально-критич. направленностью. Расцвет К. связан обычно с периодами крупных обществ, конфликтов, с эпохами наибольшей активности нар. масс, когда она оказывается сильным и действенным средством борьбы демократич. сил» [7, с. 427]. Впервые в изданиях БСЭ карикатура совершенно справедливо названа Стерниным жанром, но таковыми именуются лишь высокодейные работы. Вновь возникает вопрос: а как же, например, многочисленные шаржи, в особенности весьма дружелюбные? В таких случаях художник вышучивает персонажей без особых затей.

Поэтому совершенно убедительно в издании новейшей «Большой Российской энциклопедии» (БРЭ) это разделение понятия карикатуры на «в широком смысле» и «в узком смысле» было убрано [6].

Но даже и в таком случае остается терминологическая неточность, чрезмерная расплывчатость понятий. Под карикатурой подразумеваются и способ типизации, и жанр.

Поэтому нужно разделить эти определения

и способ художественной типизации именовать карикатурностью. Предлагается использовать этот термин по аналогии с терминами «пародия» и «пародирование» в интерпретации крупнейшего специалиста по русской литературной пародии литературоведа В. И. Новикова. В своей книге о пародии он пишет: «Понятие «пародирование» гораздо шире, чем понятие пародии. К этому приему мы прибегаем очень часто в разговорах, спорах, при обмене мнениями и оценками... Все в мире можно разделить на две группы. К первой из них относятся те предметы и явления, которые тождественны сами себе: река, дуб, медведь, кровать. Ко второй относятся всякого рода знаки: река как знак быстротекущего времени (например, «река времен» у Державина), дуб как символ вечности (например, в «Войне и мире»), медведь как эмблема города Берлина, нарисованная кровать как дорожный знак, сигнализирующий о том, что неподалеку находится гостиница. Знак — это условная связь между предметом и придаваемым ему значением. Одной из знаковых систем является искусство, одним из видов знака — художественный образ. Если пародия как жанр имеет дело с художественными знаками, то пародирование как прием — с любыми знаками и знаковыми системами. Вот в каком смысле пародирование шире пародии, хотя и эта широта тоже имеет свои пределы» [3, с. 152-153].

Терминология Новикова намного точнее определения, предлагаемого в соответствующей статье БРЭ о пародии. Здесь указано: «Пародия... в литературе и искусстве комическое подражание. Пародироваться могут как худож. произведение или группа произведений, так и индивидуальная манера, стереотипы речи и поведения» [6, с. 375]. В таком случае пародия понимается широко, как подражание любому явлению. Исходя из такого определения, пародироваться может художественное произведение (тематика, стилистика), конкретный человек, социальный тип — все явления и предметы реального мира. Это определение основывается на мнении, изложенном в словаре Ожегова: «Пародия... комическое или сатирическое подражание кому-, чему-н. [нибудь]» [5, с. 746].

В. И. Новиков очень правильно разводит понятия пародии в широком и узком смысле слова, давая им, соответственно, определения «пародирование» и «пародия».

Как способ типизации — художественного обобщения — карикатурность связана с очень большим кругом произведений, в том числе и весь-



И. А. Всеволожский.
Фотография.
1890-е

Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музы-
кального искусства

I. A. Vsevolozhsky.
Photograph. 1890s

St. Petersburg State
Museum of Theatre
and Music

ма серьезных в прямом и переносном смысле слова, не относящихся к только к карикатуре как жанру. Многочисленные портреты испанских королей кисти Ф. Гойи или его же неединичные портреты-сатиры на испанского премьер-министра Г. де Гусмана Оливареса не относятся к жанру карикатуры. Но обличение, и жестокое, а также акцент на особой передаче безобразного находятся полностью в рамках жанра портретного.

Далее невозможно согласиться с категоричностью В. И. Новикова о соотношении пародии и карикатуры. Литературовед утверждает: «Не стоит путать с пародированием и такие явления, как карикатура и шарж: они ничего не «перепевают», а, так сказать, «поют» свой предмет впервые. Другое дело пародирование манеры артиста: здесь в центре внимания не физические данные, а тот образ, который создается артистом на сцене или на эстраде, то есть реальность, сознательно сотворенная человеком» [3, с. 152].

Возникает вопрос: почему пародирование манеры человека в театре является пародией, а в карикатуре нет? Если В. И. Новиков относит к пародии высмеивание стиля поведения человека в театре, на каком основании он отрицает то же явление, но в рамках карикатуры? Например, она может акцентировать внимание на своеобразной манере поведения персонажа, образе, создаваемом человеком на сцене или в обыденной жизни.

И. А. Всеволож-
ский. М. Г. Савина.
Шарж. Конец XIX
— начало XX века.
Бумага, карандаш
графитный, аква-
рель, гуашь.
23,9×15,2

Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музы-
кального искусства

I. A. Vsevolozhsky.
Caricature
of M. G. Savina.
Late 19th — Early
20th century. Paper,
graphite pencil,
watercolor, gouache.
23.9×15.2

St. Petersburg State
Museum of Theatre
and Music

В таком случае реальность, как и в театральной пародии, театрализуется. Такой шарж и становится пародией на человека. Точнее, возникает образно-яркая театрализованная изобразительная пародия. Напротив, если речь идет просто о юмористической интерпретации внешности — это не является пародией. Кроме того, не изначально существующие, а созданные человеком явления культуры, причем очень широкого круга — общественные, политические и т.д., также могут быть объектом пародии.

Поэтому смею утверждать, что в определенных случаях карикатуру нужно отнести также и к пародии.

Утверждение о том, что карикатура — разновидность пародии, нуждается в уточнении. Ка-



рикатура всегда является одним из вариантов пародии в ее расширенном понимании: ироничные листки всегда высмеивают и насмеваются. А карикатура и пародия в узком смысле слова — относительно близкие понятия; они совпадают, но не всегда. Например, это происходит, когда шарж изображает реального человека в образе героя картины, литературного произведения или когда шарж пародирует особую манеру, стиль жизни человека. Также нужно учитывать те случаи, когда высмеивается общественно-политическое или культурное явление. Иными словами, речь идет о карикатуре — изобразительной пародии на явление культуры в широком смысле этого слова. В этих случаях карикатура «не поет» впервые, а «перепевает» явления культуры.

Нельзя не учитывать, что проблема пародии до сих пор остается сложным, дискуссионным вопросом современной науки. Так, В. И. Новиков в недавнем издании критикует высказывание М. Л. Гаспарова¹ об определении пародии, не указывая фамилию критикуемого автора: «Не очень подходит для этого дефиниция, имеющаяся в «Литературном энциклопедическом словаре» — „комическое подражание художественному произведению или группе произведений“. Существует немало комических подражаний, не являющихся пародиями» [4, с. 5].

Тезис о том, что карикатура может быть пародией, мы хотим доказать на примерах карикатур известного деятеля отечественной культуры, директора императорских театров и Эрмитажа Ивана Александровича Всеволожского. Именно комедийное осмысление стиля жизни героев часто делает шаржи Всеволожского пародиями.

В карикатуре Всеволожский по преимуществу является ироничным портретистом-шаржистом. Художник изображает главным образом представителей великосветского общества и артистической среды. Почти во всех его работах пародируются социокультурные дискурсы (преимущественно аристократический и артистический). Художник пародирует артистизм манеры поведения героев, художественность их жизнеповедения, тот театр в жизни, который и сам создавал. Известен, например, особый ритуал приезда Всеволожского на работу. Директор театров садился в карету и ехал несколько десятков метров, которые отделяли его квартиру и дирекцию театров. В шаржах инструмент пародии — комедийный показ и осмысление особой мимики и пластики персонажей, а также пародирование

одежды как неотъемлемой части образа, создаваемого героями шаржей. В этом отношении речь должна идти о сценическом костюме (в прямом или переносном смыслах слова) как явлении искусства. Точнее, нужно говорить о сценическом костюме и/или моде. Поэтому можно утверждать, что почти все работы художника являются пародиями и в узком смысле этого термина.

Аристократы в шаржах художника не просто иронично портретируются. Они предстают в процессе создания особых образов на грани реальности и условности. Особенно это касается лиц, присутствующих на торжественных мероприятиях, в первую очередь — дам в роскошных туалетах. Также и актеры императорских театров в работах художника представлены или в сценических образах, или в эффектной манере жизнеповедения. Поэтому не всегда можно точно сказать, изображает ли шарж артиста на сцене или в жизни. Иногда сценический костюм служит идентификатором этой проблемы. Но драматические актеры могли играть и в костюмах того времени.

В образах героев шаржей Всеволожского происходит частичное смешение аристократического и артистического дискурсов. Аристократы у художника играют роли, а артисты (преимущественно разнообразных императорских театров), как правило, далеко не чужды высокого чувства собственного достоинства и эстетизма, по крайней мере, внешнего характера.

Иногда шаржи пародируют реальный и сценический тексты. Шарж на артиста московского Большого театра Богомира Корсова, демонстрируя героя в артистическом костюме, выявляет его темпераментную сценическую манеру. В то же время иронично интерпретировано, что просьбы о прибавке жалования несдержанно-эксцентричный деятель театральной рампы сопровождал угрозами покончить с собой.

При изучении карикатуры лучше использовать не известную двухчастную формулу Ю. Н. Тынянова о планах карикатуры [8, с. 212], а модернизированную формулу, утверждающую три плана пародии, предложенную В. И. Новиковым. В этой связи исследователь пишет: «Первый план — буквальный план пародии. Но за этим, явным и буквальным, планом пародии неизменно скрывается второй — план объекта. Это отнюдь не всегда одно определенное произведение. Пародия, как и искусство в целом, тяготеет к обобщению... Мы начинаем читать текст в качестве пародии, всматриваться в него, как в картину. Мы

вступаем в своеобразный диалог с пародийным текстом, задавая ему вопросы и получая ответы. Что же здесь пародируется? И дальше: почему, как и зачем пародируется? Что, собственно говоря, хотел автор пародии сказать своим текстом? В чем смысл данной пародии? Ни первый план пародии, ни ставший нам известным (или угаданный нами) второй ее план ... еще не дают нам художественного смысла. Пародия не просто «двусмысленность», она обладает сложным, многозначным и конкретным третьим планом, представляющим собой соотношение первого и второго планов как целого с целым. Третий план — это мера того неповторимого смысла, который передается только пародией и не передаваем никакими другими средствами. Наше прочтение третьего плана — это сопоставление в сознании первого и второго планов... Важно выйти на третий план, на глубинное измерение пародийного смысла. Подлинное понимание пародии начинается тогда, когда в читательском сознании выстраивается третий план... Третий план — глубинное измерение пародии. В нем таится ее потенциальная многозначность, богатство смысловых оттенков» [3, с. 9, 12-14, 18].

Подведем итоги. Первый план отвечает на вопрос, что (кто) конкретно высмеивается. Второй план представляет то, что является объектом пародии и «скрыто» этим первым планом. План третий — смысл пародии — отвечает на вопросы, почему, как и зачем автор избрал эти явления в качестве объектов пародирования, а также какие соотношения присутствуют между первым явным и вторым (неявным) планами пародии.

Все эти планы можно экстраполировать на большинство шаржей Всеволожского в качестве доказательства их пародийной сущности.

Первый план пародий — ироничное изображение конкретных лиц. Второй план — особый показ стиля жизни и поведения героев — аристократичный артистизм манеры поведения персонажей, даже преимущественно петербургский аристократический и артистический социокультурные дискурсы рубежа XIX-XX веков. Третий план пародии убедительно демонстрирует: несмотря на все свои недостатки и комизм герои художника предстают значительными и эффектными, вышеуказанный дискурс смешон, но одновременно прекрасен и незауряден. Ведь речь идет о высокой стадии развития культуры.

Карикатуры Всеволожского — чаще всего именно пародии на создаваемые героями образы.

И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Феи
Карабос к балету
«Спящая красавица»
Мариинского театра.
1890.
Бумага, карандаш
графитный, акварель,
гуашь. 23×15
Санкт-Петербургская
государственная
Театральная
библиотека

I. A. Vsevolozhsky.
Wicked Fairy costume
sketch for the Sleeping
Beauty ballet in the
Mariinsky Theatre.
1890. Paper, graphite
pencil, watercolor,
gouache. 23×15
St. Petersburg State
Theatre Library

Это касается как непосредственно пародирования образов, творимых актерами в ролях, так и рисования пародий на эффектный стиль, который они и аристократы «конструируют» во всем своем реальном жизнеповедении. Иными словами, это пародии на имидж! Всеволожский и большинство его героев, как никто, были успешными мастерами этого дела. Точнее говоря, они с блеском демонстрируют, что подняли его до уровня высокого искусства. Это также один из смыслов самого существенного — третьего плана пародий Всеволожского.

Карикатуры художника относятся к пародии в широком смысле слова. Но можно утверждать, что почти все листы шаржиста являются и пародиями в узком смысле этого слова. Пародируются образный артистизм манеры поведения персонажа, мода как явление искусства и важный элемент характеристики артистичного героя, аристократический и артистический дискурсы.



Неоднократно говорилось о том, что нередко эскизы театральных костюмов художника также являются шаржами. Особенно в работах среднего и позднего периода художник изображает не безличные фигурки, а индивидуализированные персонажи. То есть Всеволожский создает образ будущего героя спектакля в единстве его внутреннего состояния и одевания. Нередко эти герои и их одежда предстают в карикатурном свете. Например, одна из самых известных работ подобного рода — эскиз костюма Феи Карабос к первому акту балета «Спящая красавица» (1889). В целом, отличие театральных эскизов художника от его шаржей заключается в большей условности образа. Нередко герои эскизов и на лицо совершенно невероятны, и их костюмы подчеркнута условны. В таких эскизах царит эффектный, масштабный гротеск.

Подобные эскизы костюмов «проходят проверку» на пародию. Так, первый план указанной карикатуры — высмеивание внешности недоброй старухи. План второй направлен на осмеяние образов зла в искусстве. Не случайны наступательная поза персонажа, ее коварная мнимо добрая улыбка и изображение больших черных пантер на платье. Это образ двуличного властелина зла. И Карабос в балете предстает в сопровождении свиты, и Король мышей в «Щелкунчике» П. И. Чайковского окружен целым мышиным войском. Третий план пародии — высмеивание зла, которое не победит добро и всегда будет неполноценно. Зло здесь предстает в виде сильного гротеска — хоть оно и страшно, но смешно. Мы не верим в победу таких сил зла. Так идея великого волшебного балета-феерии о неизбежной победе сил добра со злом по-своему претворена в театральный костюм и карикатуре-пародии.

Таким образом, возможно существование не только карикатуры-пародии, но и театрального костюма-карикатуры-пародии.

Попутно хотелось бы предложить расширить небогатый арсенал теории пародии и в очередной раз привлечь на помощь карикатуре средства пародии. На этот раз речь пойдет об элементах литературной пародии — бурлеске и травестии. М. Л. Гаспаров пишет о них: «Обычно П. строится на нарочитом несоответствии стилистич. и тематич. планов художеств. формы; два классич. типа П. (иногда выделяемые в особые жанры) — бурлеска, низкий предмет, излагаемый высоким стилем („Похищенное ведро“ А. Тассони, „Елисей...“ В. И. Майкова), и травестия, высокий предмет, из-

лагаемый низким стилем („Морганте“ Л. Пульчи, „Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку“ Н. П. Осипова)» [1].

Но ведь эту терминологию можно использо- вать и при изучении карикатуры-пародии. Так, представление ничтожного человека в псевдо- величественной манере можно именовать бур- леском, а ироничный показ лица незаурядного — травестией. Ясно, что в большинстве случаев пародии Всеволожского являются травестиями. Художник иронично изображает чаще всего лиц незаурядных. Впрочем, и сам он был личностью исключительной, обладавшей немалой самоиро- нией. Таким образом, можно наблюдать развитие многозначности слова «травестия», ведь, как из- вестно, так именуют особое театральное амплуа.

Сложный, дискуссионный характер пародии является источником новых теоретических от- крытий. Предлагаемый термин «карикатурность», расширение представление о пародии посред- ством включения в нее шаржей, иронично ин- терпретирующих манеру поведения человека, выявление своеобразного художественного фено- мена театрального эскиза-карикатуры-пародии, использование терминов «бурлеск» и «травестия» применительно к изучению карикатур-пародий расширяют поле теоретического исследования кар- икатуры. Эти тезисы являются новыми, актуаль- ными идеями такой крайне проблемной области искусствоведения, как методология карикатуры.

Примечание

1. Речь идет о статье М. Л. Гаспарова «Пародия» [2]. Ее расширенный вариант — в БСЭ [1].

Литература

- Гаспаров, М. Л. Пародия // Большая советская энци- клопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. 3 изд. В 30 т. — Т. 19. — Москва: Советская энциклопедия, 1975. — С. 225.
- Гаспаров, М. Л. Пародия // Литературный энцикло- педический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — Москва: Советская энциклопедия, 1987. — С. 268.
- Новиков, В. И. Книга о пародии. — Москва: Советский писатель, 1989. — 544 с.
- Новиков, В. И. Литературная пародия: учебно- методическое пособие по курсу «Теория литературы». — Москва: МГУ, 2019. — 36 с.
- Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка Ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений / под ред. Л. И. Скворцова. — Москва: Мир и Образование, 2019. — 1376 с.
- Ранчин, А. М. Пародия // Большая Российская энци- клопедия: сборник. — Т. 25. — Москва: Большая Россий- ская энциклопедия, 2005. — С. 375-376.
- Стернин, Г. Ю. Карикатура // Большая советская энци- клопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. 3 изд. В 30 т. — Т. 11. — Москва: Советская энциклопедия, 1973. — С. 426-428.



- Тынянов, Ю. Н. О пародии // Поэтика. История лите- ратуры. Кино. — Москва: Наука, 1977. — С. 284-309.
- Шарж // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3 изд. В 30 т. — Т. 29. — Москва: Советская энциклопедия, 1978. — С. 290.

References

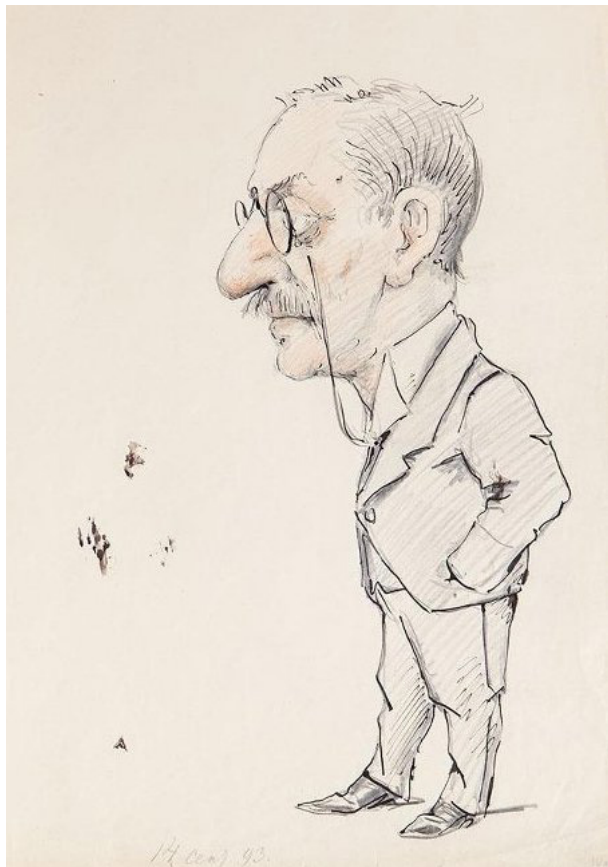
- Gasparov, M. L. Parodiya [Parody] // Bolshaya Sovetskaya Entsiklopedia [Great Soviet Encyclopedia]/ Ed.- in-chief A. M. Prokhorov. 3 ed. In 30 vols., vol. 19. Moscow, Sovetskaya encyclopedia, 1975, p. 225.
- Gasparov, M. L. Parodiya [Parody] // Literaturniy Entsiklopedicheskiy Slovar [Literary Encyclopedic Dictionary] / Ed. by V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. Moscow, Sovetskaya encyclopedia, 1987, p. 268.
- Novikov, V. I. Kniga o parodii [Book about Parody]. Moscow, Sovetskiy pisatel, 1989, 544 p.
- Novikov, V. I. Literaturnaya parodiya: uchebno- metodicheskoye posobiye po kursu «Teoriya literatury» [Literary Parody: A Course Companion on Literary Theory]. Moscow, MGU, 2019, 36 p.

В. А. Серов.
Портрет
И. А. Всеволожско-
го. 1900. Автолито-
графия. 28,4×22,3
Государственный
Русский музей

V. A. Serov.
Portrait of
I. A. Vsevolozhsky.
1900.
Autolithography.
28.4×22.3
State Russian Museum

И. А. Всеволожский.
Автошарж. Конец
XIX — начало XX
века. На заседании
комиссии. Бумага,
акварель, карандаш
графитный, тушь.
35,7×22,1
Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музы-
кального искусства

I. A. Vsevolozhsky.
Self-caricature:
Late 19th — early
20th century. At a
Committee Meeting.
Paper, watercolor,
graphite pencil, ink.
35.7×22.1
St. Petersburg State
Museum of Theatre and
Music



- Ozhegov, S. I. Tolkoviy slovar russkogo yazyka. Okolo 100 000 slov, terminov y frazeologicheskikh vyrazheniy [Dictionary of Russian Language. About 100,000 words, terms, and phraseological expressions]. Ed. by prof. L. I. Skvortsova. Moscow, Mir i Obrazovanie, 2019, 1376 p.
- Ranchin, A. M. Parodiya [Parody] // Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopedia; Sbornik [Great Russian Encyclopedia; Collection]. Vol. 25. Moscow, Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopedia, 2005, pp. 375-376.
- Sternin, G. Yu. Karikatura [Caricature] // Bolshaya Sovetskaya Entsiklopedia [Great Soviet Encyclopedia]/ Ed.- in-chief A. M. Prokhorov. 3 ed. In 30 vols., vol. 11. Moscow, Sovetskaya encyclopedia, 1973, pp. 426-428.
- Tynyanov, Yu. N. O parodii [On parody] // Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, pp. 284-309.
- Sharzh [Cartoon] // Bolshaya Sovetskaya Entsiklopedia [Great Soviet Encyclopedia] / Ed.-in-chief A.M. Prokhorov. 3 ed. In 30 vols., vol. 29. Moscow, Sovetskaya encyclopedia, 1978, p. 290.

Об авторе

Коган Лев Дмитриевич — кандидат искусствоведения, член Союза художников России, Академия Русского ба- лета им. А. Я. Вагановой
E-mail: levkoganspb@gmail.com

Author ID 841379, ORCID 0000-0003-2887-3981, SPIN- код 2860-5850
9043348073

Kogan Lev Dmitrievich
Candidate of Art History, member of the Union of Artists of Russia, Vaganova Academy of Russian Ballet

Author ID 841379, ORCID 0000-0003-2887-3981, SPIN-code 2860-5850
9043348073

Статья поступила в редакцию 05.02.2026, принята к публикации 03.04.2026.

EDN: ZQKUQY
УДК 7.036+ 069.01

MUSEUM INTERVENTIONS AND ARTISTIC LABORATORIES AS NEW FORMS OF WORKING WITH CULTURAL HERITAGE (A CASE STUDY OF THE MUSEUM OF WOODEN ARCHITECTURE IN TOMSK)

Lyudmila Yu. Isaeva

Tomsk Regional Art Museum

Tomsk, Russian Federation



Abstract: This study examines how local and memorial heritage are being reinterpreted and presented through new forms of contemporary art-museum interventions and art laboratories. The analysis of projects from 2024–2025 shows that young artists — by drawing on the life and career of Siberian architect A. D. Kryachkov and addressing the preservation of Tomsk’s wooden architecture — were able to transform the permanent exhibition space of the Museum of Wooden Architecture. The focus is on the projects “The Art of Living at Home. A Game” and “The History of One House”, featuring artists from Krasnoyarsk, Tomsk, Seversk, Novosibirsk, Kansk, and Irkutsk. These projects were carried out by the Museum of Wooden Architecture in partnership with the Siberian Branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts. The author concludes that creative artistic methods of working with historical sources and authentic artifacts allow for a more accessible visualization of the museum space, expand the informational boundaries of the exhibition, and facilitate effective interaction with visitors.

Keywords: Museum interventions; artistic laboratories; museum exposition; artistic research; installation; art object; photography.

Citation: Isaeva, L. Yu. (2026). MUSEUM INTERVENTION AND ARTISTIC LABORATORIES AS NEW FORMS OF WORKING WITH CULTURAL HERITAGE (A CASE STUDY OF THE MUSEUM OF WOODEN ARCHITECTURE IN TOMSK). *Izobrazitel`noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 88—97.

МУЗЕЙНЫЕ ИНТЕРВЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЛАБОРАТОРИИ КАК НОВЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ С КУЛЬТУРНЫМ НАСЛЕДИЕМ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА В ТОМСКЕ)

Л. Ю. Исаева

Томский областной художественный музей

Томск, Российская Федерация

В данном исследовании рассматриваются переосмысление и подача локальной и мемориальной истории с помощью новых форм современного искусства — музейных интервенций и художественных лабораторий. Анализ проектов 2024–2025 годов показывает, что молодые художники, интерпретируя жизненный и творческий путь сибирского архитектора А. Д. Крячкова и проблему сохранения деревянного зодчества Томска, смогли преобразовать пространство постоянной экспозиции Музея деревянного зодчества. В фокусе внимания — проекты «Искусство жить дома. Игра» и «История одного дома» с участием художников из Красноярска, Томска, Северска, Новосибирска, Канска и Иркутска, реализованные Музеем деревянного зодчества и Сибирским филиалом ГМИИ им. А. С. Пушкина. Автор приходит к выводу, что креативные художественные методы работы с историческими источниками и подлинными артефактами способствуют более доступной визуализации музейного пространства, расширению информационных границ экспозиции и позволяют эффективно взаимодействовать со зрителями.

Ключевые слова: музейные интервенции; художественные лаборатории; музейная экспозиция; художественное исследование; инсталляция; объект; фотография.

Для начала попробуем разобраться с терминологией. Музейные интервенции — это художественные акции, перформансы, вход в музейное пространство, в экспозицию или выставку «немузейных» или даже не выставочных предметов. Иногда интервенция может быть провокацией, действием, не санкционированным сотрудниками или руководителями музеев. Эту тему поднимает Михаил Пиотровский в статье «Искусство провокации», говоря, «что для России провокация — дело известное», но подчеркивает, что «грань между искусством и провокацией определяет музей» [4, с. 206–208]. Также М. Пиотровский отмечает, что «провокация — побуждение к мысли, один из способов привлечь людей к искусству вообще и современному в частности... В музее эксперименты допустимы, там можно делать то, что невозможно, к примеру, в церкви или на улице» [4, с. 79].

Как пример интервенций, художественных провокаций в России можно привести акции «Музей закрыт» Антона Литвина, которые он проводил у ворот Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (далее — ГМИИ). Можно приводить массу примеров из европейской или американской практики. Вопрос в другом. В чем цель этих мероприятий? Выставки-интервенции возникли как реакция на необходимость пересмотреть роль музея, его отношение с искусством, а также на то, как мы искусство воспринимаем. Художники хотят говорить об искусстве, предлагают выстроить диалог с обществом новым языком, неожиданным для традиционных художественных или тем более

не художественных музеев, каким является Музей деревянного зодчества.

Следующий вопрос о лабораториях. Художественные лаборатории — это креативные пространства для экспериментов, обучения и совместного творчества в различных видах искусства, от традиционных — живопись, графика, керамика — до новых медиа. Это площадки, где художники и любители могут развивать навыки, создавать проекты и взаимодействовать с другими. Процесс преобразования музея в результате работы лабораторий современных художников довольно ярко описан в книге Клементин Делисс «Метаболический музей»: «Мы живем в эпоху растущего понимания ценности субъективной историографии, которая создается художниками на материалах архивов или собраний. Участие художников в этом процессе свидетельствует о желании создать новые пространства гибкости и инакомыслия, где разнообразные навыки, методологии и изменчивые социальные контексты можно собрать в единый музей XXI века» [1, с. 117–118]. Если музей хочет обеспечить свои коллекции, а в более широком смысле — произведения искусства — кислородом, необходимым для возобновления их производства и восприятия, он должен взять на себя ответственность за весь комплекс когнитивных и эмоциональных откликов, порождаемых в его стенах, открыть все свои истории [1, с. 118].

Примеров художественных лабораторий в музеях достаточно в мировой и российской практике. В данном тексте мы будем опираться



на совместный опыт Сибирского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина и Музея деревянного зодчества.

Сибирский филиал Государственного центра современного искусства был открыт в 2013 году, а в 2020 вошел в состав ГМИИ им. А. С. Пушкина. За это время, не имея собственного выставочного помещения, он реализовал ряд экспозиционных и образовательных проектов, направленных на поддержку сибирских художников.

Музей деревянного зодчества открылся для посетителей 25 ноября 1996 года небольшой выставкой, посвященной 120-летию со дня рождения архитектора А. Д. Крячкова. Постоянная экспозиция была построена в 2009 году. С тех пор мало что изменилось в материально-техническом оснащении музея. Ремонт и обновление экспозиции, а уж тем более концептуального переосмысления коллекции не проводили. В 2024 году особняк гражданского инженера Андрея Крячкова, в котором сейчас находится Музей деревянного зодчества (далее — МДЗ), был выбран площадкой для реализации масштабного выставочного проекта «Искусство жить дома. Игра», практически одновременно открывшегося в семи регионах страны, где размещались «штаб-квартиры» ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Проект «Искусство жить дома. Игра» был посвящен «исследованию мемориальных пространств — квартир, усадеб, домов, городских улиц — с помощью языка современного искусства» [2]. Художником проекта стала Анастасия Безвершук из Красноярск. Познакомившись с историей города Томска, деревянным зодчеством, символикой томской резьбы, жизнью и творчеством сибирского архитектора А. Д. Крячкова, она создала художественные произведения в технике цианотипии цвета «берлинской лазури», «вдохнув новую жизнь в старинный дом» [2]. Цианотипия была выбрана не случайно. В архивах хранятся чертежи гражданского архитектора А. Д. Крячкова, выполненные в этой технике светопечати, которая использовалась для тиражирования деловых бумаг, архитектурных и инженерных проектов. Цианотипии А. Безвершук усилили цветовые акценты в постоянной экспозиции музея, по-новому стали играть старинные наличники, когда в них появились изображения современных томских окон. Куратор проекта Лукия Мурина пишет: «Произведения синего цвета, дополненные струящимся бисером сине-голубых оттенков, создают эффект воды... Вода как символ памяти и времени подчеркивает хрупкость момента и недолговечность...» [2]. Так, в капельнике под самоваром на накрытом

А. Безвершук.
Искусство жить дома. Игра. 2024.
Ткань, цианотипия. Музей деревянного зодчества
Фото Э. Сулайманова

A. Bezvershuk.
The Art of Living at Home. The Game. 2024.
Fabric, cyanotype. Museum of Wooden Architecture
Photo by E. Sulaimanov



А. Безвершук.
Искусство жить дома. Игра. 2024.
Ткань, цианотипия. Музей деревянного зодчества
Фото Э. Сулайманова

A. Bezvershuk.
The Art of Living at Home. The Game. 2024.
Fabric, cyanotype. Museum of Wooden Architecture
Photo by E. Sulaimanov

столе в гостиной с изображением парного портрета хозяев дома подчеркивается эта недолговечность. Вода — река забвения, почти затянула изображения хозяев дома, остались одни глаза... И только от нас зависит, сохраним мы память о тех людях, которые внесли вклад в развитие науки, техники и культуры нашей страны. Проект Анастасии Безвершук усиливает восприятие и самого памятника деревянной архитектуры эпохи модерна, и личности архитектора, построившего здание.

Благодаря воспроизведению фотографий и архивных документов в экспозиции появился новый изобразительный ряд: много фотоснимков из семейных архивов, добавились личные, ранее не освещенные в экспозиции моменты биографии А. Д. Крячкова. Он раскрывается как семейный человек, проявлявший заботу о своей родне, как душа компании, притягивающий к себе своей открытостью и доброжелательностью. Яркое впечатление на художника произвели мемуары внучки архитектора — Аматы Евгеньевны Стребковой. В мемориальных залах размещены цианотипии по фотографиям из семейного альбома Крячковых и изображения цветущей пеларгонии — старой доброй бабушкиной герани, которую, по воспоминаниям внучки, разводила на окнах хозяйка дома — Любовь Владимировна Крячкова. В экспозиции появился книжный шкаф с полным собранием сочинений В. И. Ленина, а на столе — «синяя» карта города Томска с 12 миниатюрными керамическими домиками, расставленными на местах сохранившихся строений архитектора. Произведения, выполненные А. Безвершук, так достойно вписались в экспозицию музея, что к автору обратились с просьбой подарить музею некоторые предметы. На сегодняшний день произведения стали частью музейного собрания, доступные для просмотра в Государственном каталоге музейного фонда Российской Федерации. Удачно организованная художественная интервенция позволила сформировать у куратора проекта Лукии Муриной и сотрудников Пушкинского музея мнение, что МДЗ — музей с большим потенциалом в Томске, он открыт современному искусству и современным художникам.

Новый проект — «Лаборатория молодого художника „История одного дома“», организованный Сибирским филиалом ГМИИ им. А. С. Пушкина и частным образовательным учреждением дополнительного профессионального образования «Академия фотографии», — был представлен на базе МДЗ в 2025 году с 15 марта по 29 апреля. Лаборатория молодого художника — это междисциплинарный проект, направленный на поддержку

и продвижение художников и фотографов Сибири. Его участникам предстояло провести художественное исследование памятника архитектуры — особняка в стиле модерн, который построил для себя и своей семьи архитектор Андрей Крячков в 1911 году. По мнению авторов проекта, лаборатория позволила молодым художникам переосмыслить историческое и архитектурное наследие Томска и выявить его значимость в современном мире. Проект был осуществлен в двух форматах: онлайн и практических занятий непосредственно в залах музея.

Для чтения теоретических образовательных лекций о современном искусстве, о том, как составить портфолио, подготовить заявки на гранты, конкурсы, были приглашены специалисты: куратор и арт-критик Марина Пугина, искусствовед Ирина Кудрявцева, историк фотографии Дарья Панайотти, арт-менеджер и ментор художников Анна Галеева, арт-директор Галереи Синара Арт Юлия Борзенкова. Погрузила в локальный контекст, историю жизни и архитектурной практики Андрея Крячкова томский историк архитектуры и заведующая Музеем деревянного зодчества Людмила Исаева.

Практическая часть проекта началась с 12 апреля и ее курировали специалисты Сибирского филиала Пушкинского музея Лукия Мурина и Николай Исаев, а уральский фотограф Сергей Потеряев был тьютором лаборатории. Под их руководством участники лаборатории разработали собственные проекты, которые разместились в пространстве дома-музея. Сергей Потеряев подчеркивал: «Моя задача, прежде всего, за время лаборатории создать сообщество единомышленников, которое работает совместно над общей идеей. Стать не „мастером“, а неким трекером, чтобы помочь реализовать проекты участников и пройти вместе этот путь. Поддержать их идеи и дать советы, как можно посмотреть на концепт или материал с другого ракурса. Попутно рассказывая, если это понадобится, как выбрать стратегию построения карьеры художника, вместе понять сильные и слабые стороны молодого автора. Используя свой опыт куратора и тьютора, при должном доверии, мы сможем за время лаборатории пройти путь от идеи до финальной реализации» [3, с. 9].

Для переосмысления прошлого участникам были предложены три тематических направления. Первое — «Андрей Крячков. Дом, семья и архитектурная практика» — предполагало знакомство художников с биографией известного архитектора



Н. Бочкова.
Стеклянное
сопряжение. 2025.
Цифровая печать.
Музей деревянного
зодчества
Фото Э. Сулайманова

N. Bochkova.
Glass interface. 2025.
Digital printing.
Museum of Wooden
Architecture
Photo by E. Sulaimanov

и его семьей, которая каждую субботу за большим столом в особняке собиралась с друзьями за самоваром. Второе — «После Крячкова» — исследовало жизнь деревянного дома после отъезда семьи архитектора. И третье направление — «Сохраняя память» — затрагивало тему сохранения культурного наследия и деревянной архитектуры.

В лаборатории участвовало тринадцать авторов из сибирских городов: Томска, Иркутска, Новосибирска, Канска, Северска.

Открывает экспозицию «Идеальный сибирский город» Евы Морра из Иркутска с проектом, в котором при помощи цианотипии, текстиля и бумаги создается миниатюрный город с бумажными домиками в окружении деревьев. Можно предположить о сожалении художника, что родной Иркутск, который славится деревянной архитектурой, не имеет своего музея деревянного зодчества, а Томск воспринимается как город-дом.

Томская художница Анна Бакшаева на выставке представила Книгу художника «УИС 05-25» (Книга утраченного и сохраненного). Анну вдохновили страницы истории города 1920-х годов, когда на заре советской власти голодные художники и архитекторы под руководством выпускника Академии художеств Андрея Шиловского занимались составлением свода архитектурных памятников Томской губернии. Они осуществили

подворовые обходы города, выполнили зарисовки, оставив для потомков в коллекциях томских музеев около 400 видов старого ампиричного города. Взяв за основу безномерные детали декора, Анна Бакшаева атрибутировала их, поработав с документальными и цифровыми архивами. Вот как она сама комментирует свое произведение: «Как художник с историческим образованием я решила совместить методы работы столетней давности и современности... в Книге представлены результаты исследования. На каждой странице — фотография дома и деталь наличника, принадлежащая этому дому. Ажурная сетка — метафора того, что с каждым годом все больше прорех появляется в деревянном кружеве „изумрудного“ города» [3, с. 12]. Исследовательская часть и подача книги в экспозиционном пространстве в виде огромного альбома вызывают восхищение посетителей и желание облачиться в белоснежные перчатки, чтобы полистать ее!

Фотограф Михаил Мизин живет и работает в Новосибирске. Он профессионально занимается аналоговой фотографией. Его проект «Архитектон „Т“» в виде башни наполнен редкими в наше

время фотографиями, выполненными в технике ручной оптической печати. На каждом снимке художник совместил несколько негативов. Благодаря этому сквозь металлические конструкции новых современных строительных объектов просматривается деревянный уходящий Томск. Мы видим город старый и новый. Перед нами город традиций и город инноваций, город, устремленный вверх, — Томск, «основой для которого может послужить симбиоз прошлого и будущего» [3, с. 32].

Фотограф Наталья Бочкова живет в Томске, «работает с документальной фотографией, архивными материалами и визуальными образами, возникающими на пересечении личного и коллективного опыта. Внимание художника сосредоточено на человеческих историях — через фиксацию, наблюдение, диалог. Фотография в ее проектах становится не только изображением, но и объектом, дополняется вышивкой, печатается различными способами на разных материалах» [3, с. 15]. Ее работа «Стеклянное сопряжение» выполнена с использованием документов отдела редких книг научной библиотеки Томского политехнического университета, Новосибирского краеведческого музея, Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина при университете архитектуры, дизайна и искусств им. А. Д. Крячкова. «В проекте сквозь призму конструктивизма исследуется взаимосвязь архитектуры, образовательной среды и человеческих отношений» [3, с. 16]. Проект можно рассматривать как конфликт «отцов и детей» в архитектуре. Умудренный опытом профессор А. Д. Крячков и его студент-дипломник Николай Кузьмин стоят по разные стороны «стекла» — конструктивизма. Проект демонстрирует их взгляды, позиции, меняющиеся во времени, позволяет рассуждать об архитектурных стилях и взаимоотношениях между людьми, порой такими хрупкими, как стекло...

Проблему взаимоотношений между поколениями затрагивает проект томички Полины Глебовой. «Ее работа — реконструкция прошлого, воплощенное наяву воспоминание из детства» [3, с. 20] — основана на мемуарах внучки архитектора А. Д. Крячкова. Внучка Амата рассказывает, что рисовала на чертежных досках, столах, ватмане — словом, везде, «гигантских, уродливых, угловатых и кудрявых теток» [3, с. 20], а дедушка ее никогда за это не ругал. Строгий, справедливый, принципиальный в работе и дома, он оставался любящим, всепрощающим дедушкой.



П. Глебова.
Тетки Аматы.
2025. Дерево,
пирография, масло.
Музей деревянного
зодчества
Фото Э. Сулайманова

P. Glebova.
Aunts of Amata.
2025. Wood,
pyrography, oil.
Museum of Wooden
Architecture
Photo by E. Sulaimanov

Мемуары ставшей в дальнейшем заслуженным строителем Новосибирской области Аматы Евгеньевны Стребковой вдохновили томского художника Леонида Филаретова. Его проекты обычно обращены к семейной истории, к памяти, образам и чувствам, которые передаются из поколения в поколение. Объект «Шкатулка Амата», выполненный в смешанной технике, восхищает красотой взметнувшихся из деревянной шкатулки березовых листьев. Они устремились вверх, всколыхнув воспоминания о семье, о теплом времени детства, о дедушке, который любил зарыться в опавшую листву, вдыхать ее запахи, получая вдохновение для новых проектов. Еще один проект Леонида — реди-мейд «Тревожный чемоданчик». В мемуарах он прочитал, что в прихожей Крячковых всегда стоял собранный чемодан с вещами на случай ареста. Многие коллеги А. Д. Крячкова были репрессированы. Беда не миновала семью выдающегося инженера и архитектора. Двенадцать лет в лагерях провел его сын Андрей. До этого момента в мемориальных залах музея не упоминали об этой странице истории нашей страны и о семейной трагедии Крячковых. Леонид, разместив свой проект в экспозиции, предлагает не замалчивать об этом. Нравящееся молодого художника находит отклик у гостей музея.

Проект «Дом науки» Елизаветы Клеванцевой представляет керамический объект — величественное здание бесплатного народного университета им. Петра Ивановича Макушина. Предприниматель, меценат П. И. Макушин занимался торговлей книгами, открывал библиотеки и книжные магазины, мечтал о бесплатном образовании для всех, независимо от происхождения и материального достатка, жил под девизом «ни одного неграмотного». Наиболее полно задумку о новом учебном заведении для народа понял выходец из крестьянской семьи, гражданский инженер А. Д. Крячков. Он спроектировал обсерваторию для наблюдения за звездами, физические, химические, фотографические лаборатории, т.е. все новейшие достижения современной науки. Сейчас в этом здании располагается Томский областной театр кукол и актера «Скоморох». Важную роль в восприятии объекта играет звук. Показ сопровождается речью П. Макушина на открытии Дома науки.

Фотопроект с использованием коллажа Юлии Овчинниковой из Канска «Невидимые женщины» посвящен хозяйке особняка Любови Владимировне Крячковой. Имея богатую родословную с XVII века, она, выйдя замуж в 20 лет, стала



«невидимой» в тени знаменитого мужа. Проект заставляет задуматься о роли женщины — музы, помощницы, жены, матери, которая всегда рядом, но о которой почти ничего не известно. Не сохранилось даже имен некоторых супругов томских архитекторов... Гендерный вызов художницы, молодой матери, несмотря на кулуарность размещения в экспозиции, не остается незамеченным!

Второй проект Ю. Овчинниковой «Объект. Наследие. Значение» посвящен деревянной архитектуре города Томска. Наличие на доме таблички, на которой указано, что он является памятником, не спасает от вандалов и пожаров. Художник пишет: «Реально существующие объекты, находящиеся в состоянии разрушения, противоречат усилиям культурного сообщества по сохранению нашей истории и коллективной памяти. Руины — продукт процесса забвения прошлого» [3, с. 48].

Юлия не одна в своем огорчении за исчезающую деревянную архитектуру, непревзойденную резьбу старинного Томска. Разрушающийся город стал образом во многих проектах. Так, проект «Открытое хранение» томского фотографа Эркина Сулайманова «возник из попытки осмыслить и прожить утрату архитектурного ландшафта моего города» [3, с. 58]. Знакомые всем обычные утилитарные предметы, пережившие пожар, заняли место на стеллаже не как символы поражения, «а как свидетели прошлого, которое заслуживает нашего внимания и уважения» [3, с. 58].

Даже здание музея, памятника федерального значения, не пощадил огонь. Дом горел дважды. Это нашло отражение в работе иркутского художника Василия Кузнецова «Пленэр». Он пишет: «Через слои и материал я стараюсь передать совокупность этих событий. Так, решетка в виде

Л. Филаретов. Шкатулка Амата. 2025. Смешанная техника. Музей деревянного зодчества Фото Э. Сулайманова

L. Filaretov. Amata Casket. 2025. Mixed technique. Museum of Wooden Architecture Photo by E. Sulaimanov

Е. Петроченко. Время уходит. 2025. Эстамп, шелкография. Музей деревянного зодчества Фото Э. Сулайманова

E. Petrochenko. Time is running out. 2025. Print, silk-screen. Museum of Wooden Architecture Photo by E. Sulaimanov



солнца становится символом защиты, а узоры деревянной резьбы отражают тех людей, которые сохраняют и творят историю не только этого места, но и всего города» [3, с. 28].

Анисия Оголь, студентка Томского государственного университета, используя ткань, фасадную сетку, фотографии, гуммиарабиковую и сублимационную печать, вышивку в проекте «Ткань города», ставит вопрос о том, как относиться к деревянному зодчеству Томска, проводя параллели с известным томским проектом «Сжечь нельзя сохранить». «Реставрировать или реконструировать? При ответе на эти вопросы сплетаются узлы смыслов и ценностей, они выражаются в городской политике и вшиваются в ткань города. Как в лоскутном одеяле выкраивается узор из разных инициатив — или их отсутствия — по спасению деревянного наследия Томска. Среди множества взглядов нет единого вектора пути, как и ясного видения будущего. Что получится в итоге?» [3, с. 48].

Художники, родившиеся в новом тысячелетии, пересказывают посетителям историю конца 1990 — начала 2000-х годов, когда в Томске шел передел собственности, когда выгорело 60% городской деревянной застройки. Они не равнодушны, их это волнует.

Используя эстамп и шелкографию, Екатерина Петроченко из Северска рассуждает на тему «Время уходит» и демонстрирует свое произведение «в раме» из старинного буфета. Художник так комментирует свою работу: «Композиция внутри листа строится из двух слоев: резные фрагменты домов, утраченных навсегда, и сам дом Крячкова. И если снесенные и сгоревшие дома уже не спасти, то здание музея имеет интуитивно понятное направление линий (фронт работ) — нужно лишь, не теряя времени, соединить разорванный контур» [3, с. 50]. Проект Е. Петроченко очень символичен и очень актуален. Художница видит несоответствие: публично заявляя о защите деревянного зодчества, областная администрация не замечает, что особняк выдающего архитектора — здание Музея деревянного зодчества — просит защиты. Просит ремонта и реконструкции, просит «соединить разорванный контур».

Проект в форме видеодокументации перформанса «Возвращаясь в наш сад» томички Софии Светашовой заставляет вернуть к жизни когда-то богатый сад в доме архитектора на улице Бульварной. Улица переименована, дом разрушается, сад выкорчеван и вытоптан. Высаживая молодой кедр, очень знаковое дерево для города с обилием ажурного декора, вырезаемого именно из кедра, София «размышляет о процессах забвения и воспоминания», призывает «вернуть сад к жизни» [3, с. 54].

Николай Исаев, художник и экспозиционер проекта, так оценивает его: «В итоге выставка получилась разнообразной: в экспозиции проекты, в основе которых фотография, Книга художника, реди-мейды, печатная графика, ассамбляжи, керамика и перформанс. Каждый проект уникален, он вписывается в общую концепцию постоянной экспозиции — сохранение памяти. Выставка охватывает два этажа музея и во многом носит сайт-специфичный характер, часть проектов находится непосредственно в залах постоянной экспозиции и вступает в диалог с объектами» [3, с. 8]. Экспозиционное решение было продиктовано постоянной экспозицией музея и строилось как на методах интервенции современного искусства в традиционный музей, так и экспонировании в свободных залах музея.

Для знакомства зрителей с выставочным проектом «История одного дома» был разработан маршрут в формате арт-медиации. Он предполагает посещение экспозиции небольшой группой (до 10 человек) совместно с арт-медиатором.

Арт-медиация — экспериментальная форма коммуникации между искусством, аудиторией и институцией, направленная на выстраивание равноправного диалога в контексте обсуждения той или иной выставки. В отличие от классической экскурсии ее участники в процессе посещения выставочного проекта самостоятельно формулируют мысли вне предварительно заданных оценок и интерпретаций.

Искусствовед и арт-медиатор проекта Софья Шипицына отмечает: «А после открытия началась, пожалуй, самая важная часть — знакомство со зрителем. Будучи арт-медиатором, я очень рада, что имею возможность быть свидетелем встречи произведения и погружать участников медиации в идеи и наблюдать, как каждый уносит с собой новый личный опыт» [3, с. 7]. Медиации, проводимые в воскресные дни, имели большой успех, собирая группы молодежи.

Куратор проекта, искусствовед Лукия Мурина, автор-составитель каталога выставки, резюмирует: «Формат лаборатории парадоксален: для участников были созданы стрессовые и тепличные условия одновременно. С одной стороны, они постоянно сталкивались с реальностью, быстро принимая решения, подстраиваясь под ситуацию, но с другой — они знали, если что, им помогут „докрутить“ идею, обеспечат материалами, придумают экспозиционное решение и смонтируют... Мы не просто провели лабораторию и организовали выставку — мы изменили представление о классическом музее и современном искусстве в нем» [3, с. 6]. Благодаря проекту преобразились мемориальные залы А. Д. Крячкова: внеся в них объекты современного искусства и разместив новые подлинные предметы в экспозиции, кураторы направили музей по новому пути. Опыт сотрудничества позволяет заведующей Сибирским филиалом Наталии Почтаревой утверждать: «Музей деревянного зодчества оказался для достижения этих целей идеальной площадкой — у нас сложилось настоящее, продуктивное партнерство» [3, с. 4].

Результат работы лаборатории, арт-интервенция, усиливающая и подчеркивающая существующую концепцию, привносит эмоциональный окрас в постоянную экспозицию Музея деревянного зодчества. Благодаря проектам молодых художников мы говорим более подробно о жизни семьи Крячковых. Экспозиция музея за последние 20 лет устарела и представляла хранилище предметов: пилястр и фрагменты деревянного



декора, наличники, затянутые баннерами с изображением деревянных домов. Поэтому кураторы выработали стратегию по аккуратному включению объектов искусства в пространство музея так, чтобы подчеркнуть уникальность музейного предмета и курс на постепенную модернизацию экспозиции. Музей как институт памяти с подлинными предметами получил с помощью современного искусства возможность интерпретации своей коллекции и переосмысления пространства дома-музея, а также избавление от неактуальных экспозиционных решений.

Официальная биография, грани творчества, выдающиеся заслуги — вот главная задача постоянных экспозиций мемориальных музеев; показать героя и масштаб его творчества через баннеры, шаблонные копии чертежей и фотографий. Сейчас, обращаясь к проектам участников лаборатории, есть возможность говорить более подробно о важных этапах жизни не только самого архитектора — хозяина особняка, жены, детей и внуки, но и его коллег, партнеров, заказчиков.

Благодаря этому проекту значительно изменилась стратегия Музея деревянного зодчества. Наряду с привычными «сохранять, изучать и популяризировать» появилась функция переосмысления и актуализации культурного наследия. Клементин Делисс отмечает: «Созвездие артефактов в музейном собрании, каждый из которых характеризуется своей неизбежной креолизованной имприматурой, сопрягается с мировоззрением современного зрителя, который среди многочисленных итераций различия, ищет свое особое ощущение концептуального родства. Соответственно, зритель должен воспринимать экспонат как размышления о самом музее, представленные с самых разных ракурсов, о его неоднозначной коллекции и о ее месте в истории... В музее не бывает бессмысленных предметов. Каждый из них способен прояснить

*Е. Клеванцева.
Дом науки. 2025.
Керамика, звук.
Музей деревянного
зодчества
Фото Э. Сулайманова*

*Е. Klevantseva.
The House of Science.
2025. Ceramics,
Sound. Museum of
Wooden Architecture
Photo by E. Sulaimanov*



*Ю. Овчинникова.
Объект. Наследие.
Значение. 2025.
Фотография,
цифровая печать
Фото Э. Сулайманова*

*Yu. Ovchinnikova.
Object. Heritage.
Significance. 2025.
Photography, digital
printing. Museum of
Wooden Architecture
Photo by E. Sulaimanov*

нечто из протоистории и социологии. Через их прочтение вы приближаетесь к пониманию современности» [1, с. 13].

На время работы лаборатории музей стал мастерской и исследовательской базой для художников. Изменился подход к исследованию внутри музея: лаборатория вернулась в музейную практику, были созданы произведения-ассамбляжи, инсталляции на основе коллекции, а экспозиция конструировалась по ходу процесса. Привлечение кураторов, экспозиционеров, исследователей, художников и фотографов позволило взглянуть на музейные предметы и пространство через новые интерпретации. Экспозиция стала способом говорить с аудиторией языком современного искусства, сохраняя при этом подлинность и мемориальную значимость.

Выставка из временной превратилась в постоянную, сегодня невозможно представить экспозицию без проектов художников — музей оскудеет, лишится изюминки, станет обычным музеем прошедшего времени. Художники внесли в залы с деревянным декором и традиционным изложением биографии выдающегося человека новое видение мира. Их проекты помогают по-новому выстраивать диалог с посетителем, воздействовать через визуальные образы на интеллектуальные переживания, вызывать сочувствие, стимулировать обсуждение сложных вопросов истории. Современное искусство в виде интервенций и лабораторий в нехудожественном музее имеет уникальную возможность расширения границ искусства и взаимодействия со зрителями в неожиданных контекстах.

Экспозиционное решение показывает, что музей — это не просто хранилище вещей, это живой организм, он хоть и медленно, но приспосаблива-

ется к переменам, он открыт новому опыту. А выставка — это новый посетительский опыт. Большинство горожан приходит в подобные музеи только раз в жизни. Мы же стимулируем интерес, желание приходить и обращаться к постоянной экспозиции музея, вновь изучать, казалось бы, знакомые экспонаты. Метод художественной интервенции оказался довольно эффективным в работе с историческим наследием и памятью.

Литература

1. Делисс, К. Метаболический музей / пер. с англ. А. Глебовской. — Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 136 с.
2. Искусство жить дома. Игра. Современные художники в домах-музеях: сайт. — URL: https://livingwithart.pushkinmuseum.art/tomsk_2024 (дата обращения 15.03.2026)
3. История одного дома: каталог / авт.-сост. Л. Мурина. — Томск: Сибирский филиал ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2025. — 68 с.: ил.
4. Пиотровский, М. Б. Для музеев нет табу. 50 статей за 10 лет. — Санкт-Петербург: Арка, 2016. — 304 с.: ил.

References

1. Deliss, C. Metabolicheskij muzej [Metabolic Museum]. Translated from Eng. by A. Glebovskaya. Moscow, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» [Contemporary Art Museum «Garazh»], 2021, 136 p.
2. Iskustvo zhit' doma. Igra: sovremennye hudozhniki v domah-muzeyah: sayt [The Art of Living at Home. The Game: Contemporary Artists in House Museums: website], available at: https://livingwithart.pushkinmuseum.art/tomsk_2024 (accessed 15/03/2026).
3. Istoriya odnogo doma: katalog [The History of One House: A Catalogue]. Comp. by L. Murina. Tomsk, Sibirskiy filial GMII im. A. S. Pushkina [Siberian Branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts], 2025, 68 p.: ill.
4. Piotrovskiy, M. B. Dlya muzeev net tabu. 50 statey za 10 let [For Museums There Are No Taboos. 50 Articles over 10 Years]. Saint Petersburg, Arka, 2016, 304 p.: ill.

Об авторе

Исаева Людмила Юрьевна — заведующая Музеем деревянного зодчества Томского областного художественного музея
E-mail: lisa20051963@mail.ru

Isaeva Lyudmila Yuryevna
Director of the Tomsk Regional Art Museum, Department of the Museum of Wooden Architecture

Статья поступила в редакцию 04.05.2026, принята к публикации 03.06.2026.

EDN: YTQQJI
УДК 75.03/.04

EMERGING FROM THE MIRROR OF THE “OTHER”: SELF-EXPRESSION AND FEMININE AWAKENING IN PAN YULIANG'S SELF-PORTRAITS

Kun Guan

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts

Krasnoyarsk, Russian Federation

Suqian Academy

Suqian City District, Jiangsu Province, People's Republic of China



Abstract: : Pan Yuliang's (潘玉良, 1895-1977) self-portrait oeuvre is a unique cultural phenomenon for the modern Chinese art. Through an analysis of the visual language and artistic strategies used in her self-portraits, this article explores how Pan Yuliang transcended the boundaries of the traditional “other” gaze and transformed herself from an object of observation into a subject of creative process. This study shows how Pan Yuliang used her unique artistic language to redefine the image of a female and demonstrate self-awareness and personal agency in her self-portraits. This artistic technique not only represents the development of personal identity, but reflects the awakening of Chinese female artists in the early XX century that produced a lasting impact on the trajectory of modern Chinese art.

Keywords: Pan Yuliang; self-portrait; “Other”; personal agency; female awakening; identity development.

Citation: Kun Guan (2026). EMERGING FROM THE MIRROR OF THE “OTHER”: SELF-EXPRESSION AND FEMININE AWAKENING IN PAN YULIANG'S SELF-PORTRAITS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 98—107.

ВЫХОД ИЗ ЗЕРКАЛА «ДРУГОГО»: САМОВЫРАЖЕНИЕ И ЖЕНСКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ В АВТОПОРТРЕТАХ ПАНЬ ЮЙЛЯН

Кун Гуан

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского

Красноярск, Российская Федерация

Академия Суцзянь

Городской округ Суцзянь, провинция Цзянсу, Китайская Народная Республика

Автопортретное творчество Пань Юйлян (潘玉良, 1895-1977) представляет собой уникальное культурное явление в истории китайского искусства нового времени. В данной статье посредством анализа визуального языка и способов художественного выражения в автопортретах Пань Юйлян рассматривается вопрос о том, как она смогла преодолеть границы традиционного взгляда «другого» и осуществить переход

от объекта наблюдения к субъекту творчества. Исследование показывает, что Пань Юйлян, используя уникальный художественный язык, переосмыслила женский образ и продемонстрировала в автопортретах самосознание и субъектность. Эта художественная практика не только отражает личное конструирование идентичности, но и раскрывает процесс пробуждения китайских художниц в начале XX века, оказывая глубокое влияние на развитие современного китайского искусства.

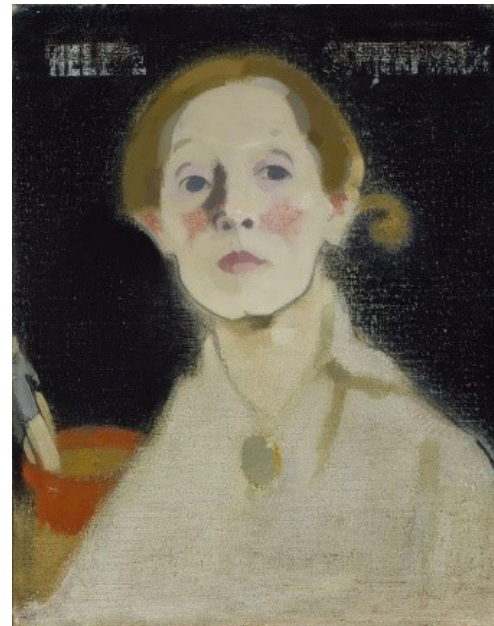
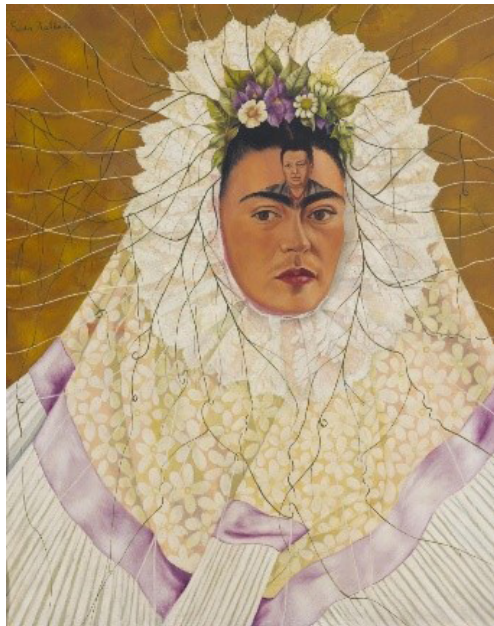
Ключевые слова: Пань Юйлян; автопортрет; «другой»; субъектность; женское пробуждение; конструирование идентичности.

В современном изобразительном искусстве Китая начиная с 1920-х годов прошлого века женский автопортрет стал мощным инструментом самовыражения и пробуждения, позволяющим художницам вырваться из «зеркала другого», то есть из тенет патриархальных стереотипов и ожиданий общества. Через самоизображение женщины-художницы утверждали свое право на творчество, раскрывали внутреннюю драму, переосмысливали гендерные роли и создавали новые нарративы о женственности. Следует отметить, что тема современного китайского изобразительного искусства нашла свое отражение в работах Чжоу Сяо [3], Москалюк М. В. и Ван Бэйбэй [1].

Эволюция женского автопортрета отражает изменения в обществе и искусстве. На протяжении веков женский автопортрет служил зеркалом меняющихся представлений о женщине и ее месте в мире. В XVI веке, под влиянием гуманизма, женщины-художницы, например Софонисба Ангиссола (1532-1625) и Лавиния Фонтана (1552-1614), представляли себя как образованных и добродетельных живописцев-профессионалов. Они смело заявляли о себе как о просвещенных и высоконравственных творцах, чья профессия гармонично сочеталась с идеалами эпохи. С наступлением XVII века на холстах стали появляться образы женщин более решительных и самодостаточных, автопортретные работы которых демонстрировали не только талант, но и уверенность в своем мастерстве. Укажем на таких женщин-художниц, как Клара Петерс (ок. 1580-1621) и Артемизия Джентилески (1593-1653), демонстрирующих свое мастерство. Эпоха рококо в XVIII веке привнесла в автопортреты легкость

и акцент на женскую утонченность. С появлением фотографии в XIX веке художницы стали искать новые выразительные средства, отходя от буквального изображения и экспериментируя с формой и цветом. В XX веке женский автопортрет стал интимным и часто провокационным исследованием личности, где художницы, подобные Фриде Кало и Хелене Шерфбек, делали себя центром своего художественного мира, обнажая самые глубокие переживания, физические страдания и путь к самопознанию.

Искусствоведы часто называют Хелену Шерфбек «финским Мунком» за глубину самоанализа, проявленную в ее серии автопортретов. Художница исследует различные грани своей личности, прибегая к метафорам и аллегориям. Русская художница Зинаида Серебрякова также обращалась к автопортрету для раскрытия себя, своей личности. В ее полотнах, например в композиционном автопортрете «За туалетом», перед зрителем предстает богатый спектр личных состояний. Художница показывает себя в том числе и нежной барышней, поэтичной, настроенной лирически. Автор идет по пути самопознания, воплощая в этой картине-портрете различные образы. Она и заботливая мать, любимая жена, и художница. Все это передано с помощью различных символов и атрибутов. По мнению многих искусствоведов, для раннего периода творческой деятельности З. М. Серебряковой характерна «стихийная женственность, причудливость выражения чувств» [10]. Затем, к 1920-м годам, ее тематические картины и автопортреты становятся более сдержанными, строгими, даже «официальными» [10]. Художница предстает на своих автопортретах с нейтральным, спокойным,



неизменным выражением лица, руки лежат или располагаются симметрично относительно тела.

Таким образом, можно утверждать, что женщины-художницы, работая в таком жанре, как автопортрет, преодолели расстояние от необходимости доказывать свое право на творческую деятельность до дерзновенности показывать свои личные переживания, изображать душевные радости или драмы. Женщины прошли путь от идеализированных, приятных публике и разрешенных социумом образов к визуализации своей субъектности. Эти полотна разрушили патриархальный взгляд на место и роль женщины в обществе. Можно назвать данные картины неким восстанием женщин-художниц против «социального зеркала», которое веками отражало навязанные мужчинами-художниками представления о них. Женщины, разбив это зеркало, восстановили его из осколков. При этом оно стало отражать их собственную, неповторимую и правдивую, по мнению самих художниц, картину мира. Посредством автопортретов женщины-живописцы не только сами определяли свое место в искусстве, но и изменили взгляд на суть женской натуры, демонстрируя ее многомерность и сложность, многогранность и истинное право любого человека, независимо от пола и возраста, на самоопределение и самовыражение. Этот жанр стал мощным инструментом освобождения от стереотипов и формирования новых нарративов о женской идентичности. Теперь перейдем непосредственно к автопортретам китайской художницы Пань Юйлян.

Автопортреты Пань Юйлян

Пань Юйлян (1895-1977) — одна из немногих китайских художниц начала XX века, которые первыми получили западное художественное образование. За свою жизнь она создала большое количество автопортретов, которые не только запечатлели эволюцию ее художественного стиля, но и отразили со всеми подробностями траекторию ее самоидентификации и пробуждения женского сознания.

В последние годы автопортреты Пань Юйлян привлекают все больше внимания как в китайском, так и в зарубежном академическом сообществе. Искусствоведы и культурологи, такие, например, как Лянь Лу [8] или Чжан Сифань [13], Лю Эньцзюнь [7], Лю Цзялин [6], анализируют их с точки зрения самореализации, утверждения себя как личности и саморепрезентации, поиска своей идентичности и кардинальной деконструкции социального статуса и модернизации взгляда на женщин как на равных в профессиональном плане. Такие ученые и исследователи, как Лю Лидун [5], Цинь Юань [12], Хуан Хуаньюй [11], подходят к этой теме с позиций самоидентификации, женского живописного творчества и социального зеркала.

Однако существующие исследования в основном сосредоточены на биографическом опыте художницы или стилистическом анализе ее произведений, а системное сопряжение теории «другого» с автопортретами Пань Юйлян все еще требует углубленной разработки. Исходя из этого, в данной статье в качестве объекта исследования

А. Джентилески. Автопортрет в образе Марии Магдалины. 1616-1618. Холст, масло. 108×146,5. Палатинская галерея дворца Питти, Флоренция

Artemisia Gentileschi. Self-portrait as Mary Magdalene. 1616-1618. Oil on canvas. 108×146.5. Palatine Gallery of the Pitti Palace, Florence

Ф. Кало. Автопортрет в образе Техуаны. 1943. Холст, масло. 76×61. Коллекция Жака и Наташи Гельман, Мехико

Frida Kalo. Self-portrait as Tehuana. 1943. Oil on canvas. 76×61. Jacques and Natasha Gelman Collection, Mexico City

Х. Шерфбек. Автопортрет на черном фоне. 1915. Холст, масло. 50×60. Музей Атенеум, Хельсинки

Helena Scherfbach. Self-portrait. Black Background. 1915. Canvas, oil. 50×60. Athenaeum Museum, Helsinki

выбраны автопортреты Пань Юйлян, при этом ставится вопрос о том, как в своем творчестве она смогла преодолеть оковы традиционного взгляда «другого» и осуществить переход от объекта наблюдения к субъекту творчества, а также обращается внимание на пробуждение женского самосознания.

Взгляд «другого» в автопортретах Пань Юйлян

В традиционном художественном контексте женские образы зачастую находятся в положении объекта наблюдения и изображения. Этот взгляд «другого» укоренен в культурной структуре патриархального общества, где женщина объективируется в эстетический объект, а формирование ее образа служит эстетическим потребностям мужского взгляда. Это вытесняет женщин на социальную периферию и лишает их свободы в жизни.

Однако художница Пань Юйлян не смирилась с таким положением. Она остро осознала, что женщины должны подняться, чтобы завоевать свое место под небом. Как известно, понимание женского сознания ставит своей целью познание женщиной самой себя и раскрытие личного «я». Однако такие рамки позволяют женщине лишь осознать свою зависимость от мужчины, что далеко от подлинной свободы человека. Принятие и признание различий между полами требует предоставления женщинам большего количества прав, но это не означает пробуждения женского сознания. «Только те, кто находится на руководящих позициях... могут познавать себя через мир и стремиться наложить на него свой отпечаток» [4, с. 714].

В начале XX века китайское общество было нестабильным, постоянно возникающие новые идеи сменяли друг друга, мировоззрение находилось в периоде быстрой трансформации, что оказало огромное влияние на развитие женского изобразительного искусства. В своей работе «Исследование самоидентификации в автопортретах Пань Юйлян» Лянь Лу приводит высказывание британского художественного критика Джона Бергера: «Мужчина смотрит на женщину, женщина смотрит на себя в качестве объекта наблюдения» [8, с. 74]. Очевидно, что положение женщины было униженным, она могла рассматривать себя только с позиции «другого» и не могла определять свой статус и ценность. С пробуждением женского сознания все больше женщин пытались освободиться от оков феодальных моральных

устоев, активно изучать западное передовое искусство и в своих произведениях укреплять женский статус и самосознание.

Таким образом, этот период стал самым трудным этапом становления женского изобразительного искусства в новое время. Причины этого многообразны. Назовем некоторые из них. Устаревшие идеи ограничивали развитие женского искусства, но некоторые художницы не желали мириться с существующим положением, они смело прорывались через оковы традиционной мысли, и Пань Юйлян является одной из них. Она известна главным образом своими автопортретами и изображениями женского тела. Художница использует зеркало как посредника, чтобы заново осмыслить собственный образ, и ее картины отражают внутреннее состояние мастера. С помощью автопортретов она проецирует себя, выражая свою критику и сомнение в отношении традиционного патриархального общества и семейного дискурса власти, передавая свои уникальные чувства. Например, в работе 1939 года «Автопортрет с веером» Пань Юйлян предстает как вполне самодостаточная личность. Она выбрала традиционный женский образ «дама с веером» и посредством уникальных художественных приемов придала ему новое содержание. В прошлом веер был принадлежностью мужчины, символом образованного главы семейства и уважаемого члена общества. Изображение женщины с веером не приветствовалось в феодальную эпоху. Поэтому веер здесь является не только украшением, но и символом женской независимости, а также утверждением и возвышением статуса новой женщины.

Кроме того, отметим, что взгляд Пань Юйлян решителен и тверд, а лицо выражает уверенность в своих силах. Хотя художница намеренно идеализирует свой образ, все же портрет свидетельствует о самоуважении и принятии себя как женщины. Можно сказать, что Пань Юйлян через свой образ отдает дань уважения и другим женщинам, проявившим себя как профессионалы в какой-либо области. На другом автопортрете, написанном в 1940 году, художница одета в черное платье. Пань Юйлян изобразила себя со строгим, серьезным, сдержанным на проявление эмоций выражением лица. Взгляд ее глубок и пронизателен. Художница погружена в меланхолию. Черный цвет платья становится символом ее душевного состояния, внутреннего одиночества. Она печальна, несмотря на прочное

социальное положение признанного профессионального художника. При этом она являет собой образец стойкости, неподвластности ударам судьбы. Она погружена в свои размышления. Через взгляд она показывает степень самоуверждения. Пань Юйлян смело смотрит на зрителя, понимая ценность своей личности. Такое представление о себе позволяет сказать, что женщины начинают уже претендовать на равные гражданские права с мужчинами. Кроме того, эта работа была написана в период Антияпонской войны в Китае, в крайне тяжелых жизненных условиях. Создавая автопортрет в это время, Пань Юйлян выражала верность выбранному пути в столь бурную эпоху.

Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что, испытывая влияние традиций Востока и Запада, творчество Пань Юйлян развивалось по пути преодоления традиции. Изображенная на картинах Пань Юйлян — это субъективно сконструированная, вымышленная художницей версия себя, которая отличается от ее реального «я». Превращая взгляд «другого» в самонаблюдение, художница выражает свои размышления об обществе и жизни, а также утверждает собственную ценность как творческой личности.

От «другого» к «субъекту»: художественное выражение конструирования идентичности

Женщинам-художницам эпохи Китайской Республики (1912-1949) было чрезвычайно трудно осуществить трансформацию своей идентичности. Им нужно было не только освободиться от давления феодальной идеологии и общественного мнения, превратить себя из «объекта» наблюдения в активно смотрящего «субъекта», но и попытаться найти новые формы самовыражения, чтобы утвердить себя. Художница Пань Юйлян использовала художественные средства для осуществления этой трансформации идентичности. Этот переход отражает не только ее глубокое исследование собственной идентичности, но также пробуждение и возвышение ее женского сознания и культурного самоотождествления. Поэтому в работах Пань Юйлян мы можем ясно увидеть, как она конструирует свою идентичность в мире искусства, где доминируют мужчины, и тем самым преодолевает оковы традиционных гендерных ролей. Анализ множества автопортретов, созданных ею на протяжении всей жизни, свидетельствует о смене меланхолии на уверенность, пассивности — на активность, что отражает глубокое размышление художницы о своем внутреннем «я»

и женской идентичности, то есть переход от позиции «объекта» к позиции «субъекта». В подтверждение этому можно процитировать работу Сериковой Т. Ю. «Художественное освоение действительности в изобразительном искусстве (на материале изобразительного искусства Сибири середины XX — начала XXI века) (II часть)», в которой автор утверждает, что «портрет более свободен от диктата общественной морали, нежели тематические картины» [2, с. 89].

Теперь рассмотрим работу 1924 года «Мой автопортрет», которая очень важна для раннего творчества Пань Юйлян, потому что в ней автор начинает путь поиска собственной идентичности. На полотне представлен типичный образ студентки. Именно такой была тогда сама художница. Она одета в китайскую национальную короткую куртку с широкими рукавами, а на шее повязан светлый шарф. Подобное сочетание куртки и шарфа отражает слияние основ национальных китайских традиций и элементов западноевропейской моды. Пань Юйлян таким образом демонстрирует союз китайской и западной культур. Кроме того, фон, цветовая гамма и композиция картины несут в себе символическое значение. Используя тонкие цветовые оттенки и продуманную композицию, художница создает атмосферу умиротворения и глубины, позволяя зрителю ощутить ее внутреннее спокойствие и твердость. Отметим также, что в этой работе Пань Юйлян еще находится на стадии первичного утверждения самосознания и пока не пришла к глубокой рефлексии социальных ролей.

Другая работа — «Автопортрет», созданный в 1941 году, — одно из важных произведений периода Антияпонской войны. На картине изображена женщина с шарфом на голове, одежда выдержана в красно-коричневых тонах, что создает сильный контраст с серо-зеленым фоном. Взгляд изображенной женщины, слегка устремленный вперед и влево, глубок и проникновенен, а в выражении лица присутствует спокойствие и погруженность в свои мысли. Это отражает глубокие размышления художницы о самой себе и своей социальной роли. Пань Юйлян на этом автопортрете полна достоинства, она выглядит независимой и самодостаточной.

Более поздняя работа, «Автопортрет», написанная в 1947 году, выделяется стилистически. Не менее абстрактно, чем сама фигура художницы, решен фон, присутствует колористическая смелость, но взгляд портретируемой застыл, глаза не выражают почти никаких чувств и эмоций. При

З. Е. Серебрякова.
За туалетом.
Автопортрет.
1909. Холст, масло.
75×65.

Государственная Третьяковская галерея

Z. E. Serebryakova.
At the toilette.
Self-portrait. 1909.
Canvas, oil. 75×65
The State Tretyakov
Gallery

Пань Юйлян.
Автопортрет
с веером. 1939.
Холст, масло.
91×64.

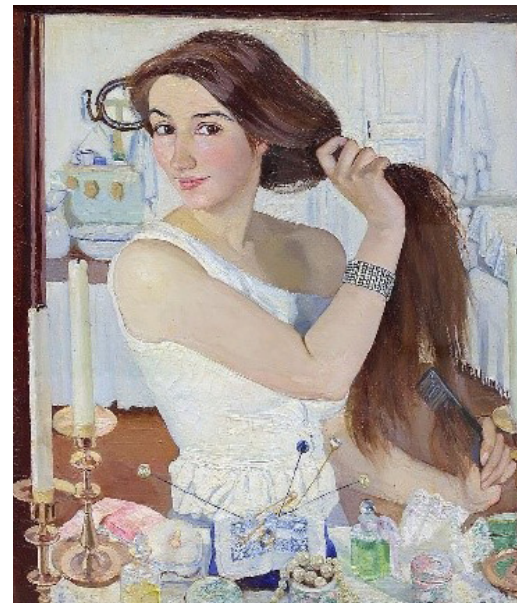
Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
Self-Portrait with
a fan. 1939. Oil on
canvas. 91×64
Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC

Пань Юйлян.
Автопортрет.
1941. Холст, масло.
42,5×32,5

Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
Self-portrait. 1941.
Oil on canvas.
42.5×32.5
Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC



этом губы, окрашенные ярко-красной помадой, контрастируют с зеленым воротником, а фигура резко выделяется на общем фоне.

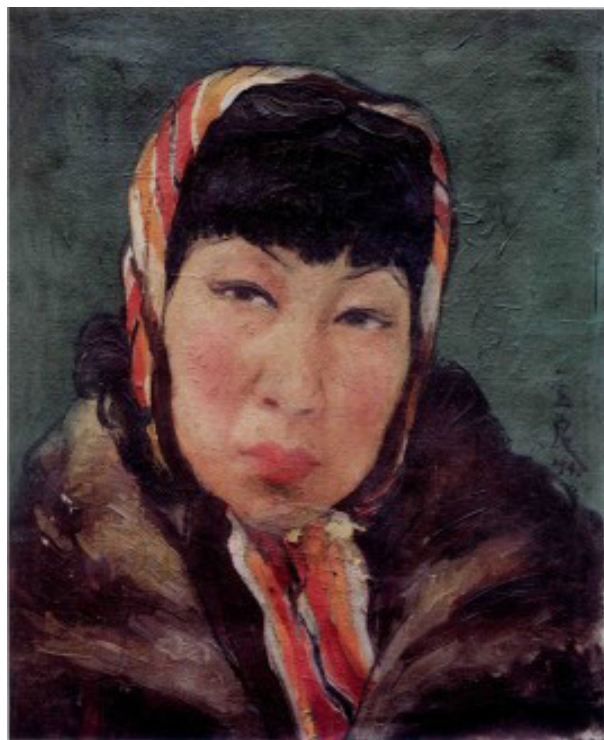
Нельзя не сказать о том, что Пань Юйлян практически во всех автопортретах смело сочетает плавные и резкие линии, подчеркивая контуры тела. Лаконичность и выразительность мазка свидетельствуют об удачной интеграции приемов западноевропейской живописи с классическим китайским изобразительным искусством. Автопортрет, написанный в 1947 году, отражает ее социальный статус, а также показывает духовное одиночество художницы, вызванное в том числе и ее оторванностью от родины, долгим пребыванием в Европе.

Следует отметить также, что произведения Пань Юйлян демонстрируют трансформацию ее художественных предпочтений, особенно в интерпретации образов. Отказываясь от привычного подхода к автопортрету, она использует нестандартные приемы композиции и ракурсы, чтобы точнее показать авторский замысел. Резкие цветовые контрасты и выразительные мазки характеризуют ее индивидуальный стиль. Сочетая китайские классические мотивы с западным современным ей искусством, например с постимпрессионизмом и модернизмом, Пань Юйлян сумела создать собственный художественный язык, отражающий ее идентичность и творческую позицию.

Значение автопортретов Пань Юйлян для общества, искусства и культуры

Безусловно, автопортреты Пань Юйлян являются ключевым элементом ее творчества, от-

ражающим стиль художницы и ее внутреннее состояние. Они несут социальный и культурный смысл, являясь результатом глубокого размышления и самоанализа. Художница включала в них приметы повседневности, бытовые детали, окружающие предметы, природные мотивы. При этом собственный облик был для Пань Юйлян как символический образ, с помощью которого она выражала взгляды на общество и культуру, а также понимание себя как творческой личности и члена социума. Можно сказать, что автопортрет для Пань Юйлян является не только художественным жанром, но и возможностью дать личную трактовку мира, а также показать свою общественную позицию. Он отражает переосмысление ею собственной женской идентичности и предлагает пересмотреть устоявшиеся представления о власти и роли женщины в обществе. При этом образ ее остается близким к реальности, не претендуя на соответствие устоявшимся эстетическим канонам патриархального уклада. Помимо этого, автопортреты демонстрируют внутреннюю устойчивость, достоинство и решительность — черты, которые художница стремится преподнести обществу как проявление собственной силы. Наконец, в ее работах ощущается тревога и размышления о социальной несправедливости, равнодушии окружающих. Образ одинокой, уязвимой фигуры художницы символизирует испытания, с которыми сталкивались женщины в условиях того времени. Именно это глубокое отражение и критика социальной действительности придает автопортретам Пань Юйлян особую значимость и мощный социальный резонанс.



Пань Юйлян.
Мой автопортрет.
1924. Холст, масло.
50×60
Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
My Self-Portrait.
1924. Oil on canvas.
50×60
Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC



Пань Юйлян.
Автопортрет.
1947. Холст, масло.
45×37
Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
Self-portrait. 1947.
Oil on canvas.
45×37
Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC

Фан Диань в своем многотомном исследовании о Пань Юйлян отмечает, что «в ее творчестве, где объектом изображения становится женское тело, также присутствует метафора „автопортрета“, хотя она не была художницей, сознательно передающей скрытые подсознательные символы, однако ее образные приемы вызывают интерес» [9, с. 114]. Например, в созданном в 1945 году «Автопортрете в красном платье» через образ оставленного открытым окна нарушается замкнутая структура композиции этой картины. Это является символом разрушения традиционного для патриархального китайского общества представления о женщине, которая не должна выходить за границы навязанных ей мужчинами социальных норм и правил поведения. Открытое окно становится не просто символом личного освобождения, но и знаком того, что для женщин открывается все больше возможностей проявлять себя в тех областях деятельности, где прежде господствовали только мужчины. Например, в изобразительном искусстве или в общественной жизни.

На основе искусствоведческого анализа автопортретов Пань Юйлян можно сказать, что они демонстрируют успешное соединение традиций классической китайской живописи и западноевропейского модернизма. Художница гармонично объединяет элементы национального искусства и характерные особенности современного ей искусства. При этом ей удается точно передать в рабо-

тах свое восприятие мира. Картины Пань Юйлян отличаются тонкой восточной графичностью. При этом ее полотна содержат также аналитическую точность и абстрактную, символическую выразительность, которая присутствует в западноевропейской живописи. Подобный синергетический метод, расширяя выразительные возможности ее полотен, также способствует обновлению и расширению традиций китайской национальной культуры и изобразительного искусства.

Отметим и то обстоятельство, что ципао как традиционная китайская одежда выступает одним из ключевых символических элементов в творчестве Пань Юйлян. Через этот символ она раскрывает свою творческую и человеческую индивидуальность. Таким образом, она выражает свою субъектность, при этом демонстрируя уважение к своей национальной культуре. Особо отметим то обстоятельство, что большое внимание художница обращает на композицию. Пань Юйлян, прорабатывая свои образы на автопортретах, включает в картины цветочные орнаменты, вазы, узоры. Она осознанно подходит к выбору ракурса, освещения, фона, цветовой палитры и типа композиции (станковой или декоративной). Каждый элемент на полотнах Пань Юйлян эмоционально насыщен. В целом все части работ художницы способствуют проникновению в суть китайской культуры. Это придает полотнам ярко выраженный социальный и культурный резо-

нанс. Можно сказать, что ее картины сочетают в себе изысканную форму и глубокую гуманистическую направленность национальной культуры. В качестве примера укажем на такие работы, как «Автопортрет в зеленом платье» и «Автопортрет в полосатой блузке».

Пань Юйлян посредством включения эмоций в свои автопортреты и наполнения их образного содержания глубоким философским смыслом пробуждает у зрителей размышления о жизни, взаимоотношениях между людьми и событиях в мире. Все это отражает внимание художницы к человеку. Таким образом, можно сказать, что автопортреты Пань Юйлян являются не просто самовыражением, но заключают в себе пристальное внимание к социальной реальности.

Заключение

Подводя итог, можно констатировать, что автопортреты Пань Юйлян разрушили сложившееся в обществе представление о женщине только как об объекте внимания мужчин. Через прием самонаблюдения она заняла центральное место в композиции, став субъектом, а не объектом визуального восприятия. Больше не пассивная фигура, соответствующая мужской эстетике, она выступила как личность, самостоятельно определяющая свое присутствие и проявляющая индивидуальность. Такой сдвиг — от позиции «наблюдаемой» к «наблюдающей» — ярко иллюстрирует ее стремление к самобытности. В своих работах Пань Юйлян раскрывает сложную, многогранную идентичность. Она одновременно художница, женщина и независимый субъект, обладающий собственной волей. Ярким и насыщенным колоритом она бросает вызов устоявшемуся стереотипу о женской хрупкости, продемонстрировав силу, решимость и духовную стойкость своей личности.

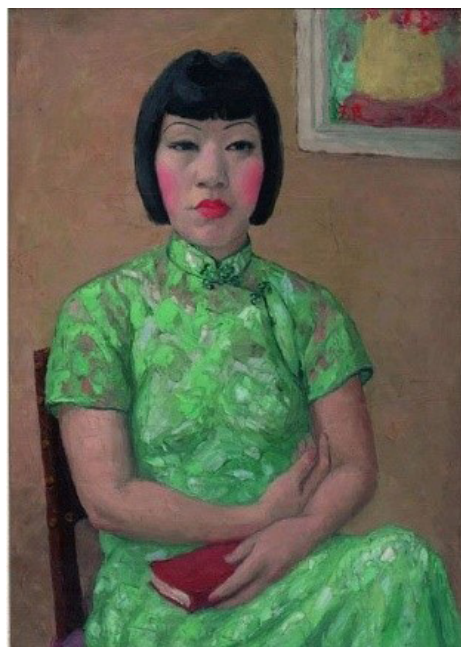
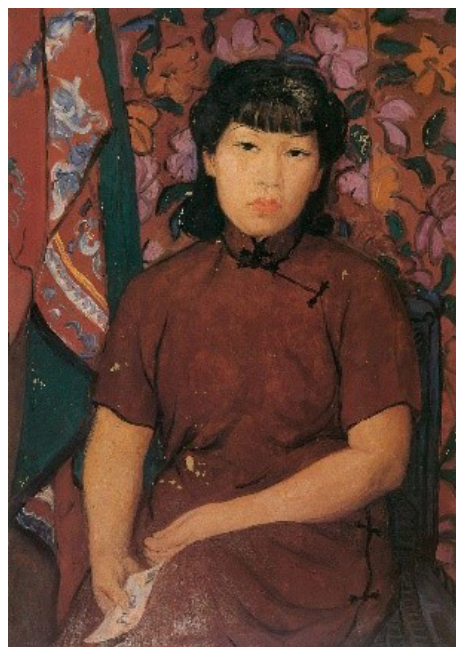
Вызов традиционным гендерным нормам является результатом размышлений Пань Юйлян о своих человеческих правах и женской эмансипации. Автопортреты, выполненные этой художницей, сочетают в себе элементы восточного и западного искусства. Это обстоятельство позволило ей сформировать свой авторский, уникальный, легко узнаваемый художественный почерк. Соединяя приемы традиционной китайской живописи с принципами западноевропейского изобразительного искусства, она сумела создать произведения, в которых сочетается восточная изысканность и современный подход к художественному творчеству. В этом проявились не толь-

ко высокая степень одаренности Пань Юйлян, но и ее личные качества, а также стремление вывести женскую живопись на общепрофессиональный уровень.

Таким образом, автопортреты Пань Юйлян — это не просто проявление ее личного художественного мастерства, но и символ пробуждения китайских женщин. Опираясь на собственный опыт и творческую деятельность, она вдохновляет последующие поколения женщин на смелый поиск себя и реализацию собственного потенциала.

Литература

1. Москалюк, М. В., Бэйбэй, В. Актуальное состояние и перспективы развития молодежной живописи в Северо-Восточном Китае // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2025. — № 3 (24). — С. 70-81.
2. Серикова, Т. Ю. Художественное освоение действительности в изобразительном искусстве (на материале изобразительного искусства Сибири середины XX — начала XXI века) (II часть) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 2 (19). — С. 84-95.
3. Сяо, Ч. Иконография китайских нефритовых скульптур, посвященных буддизму // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2026. — № 1 (26). — С. 50-63.
4. 波伏娃, S. 《下半场》= Бовуар, С. Второй пол. — Пекин: Изд-во «Книги Китая», 1998. — 795 с. (На кит.)
5. 刘莉. 唤醒女性意识：潘玉良艺术作品的历史解读 // Лю, Л. Пробуждение женского сознания: историческое прочтение художественных произведений Пань Юйлян // 新艺术研究. — 2022. — № 6. — С. 18-23. (На кит.)
6. 刘晨. 以潘玉良自画像为例探讨女性艺术家的自我认同 = Лю, Ц. Исследование самоидентификации женщин-художников на примере автопортретов Пань Юйлян // 艺术教育研究. — 2024. — № 7. — С. 37-39. (На кит.)
7. 刘鄂. 潘玉良自画像分析研究 = Лю, Э. Аналитическое исследование автопортретов Пань Юйлян. — Хуалынь: Департамент искусства и дизайна Национального университета Дунхуа, 2013. — 167 с. (На кит.)
8. 潘玉良自画像中的自我认同研究 = Лянь, Л. Исследование самоидентификации в автопортретах Пань Юйлян. — Чэнду: Сычуаньский педагогический университет, 2020. — 184 с. (На кит.)
9. 范德. 《潘玉良全集》第8卷：文献卷。= Фан, Д. Полное собрание сочинений Пань Юйлян. Том 8: Документальный том. — Хэфэй: Аньхойское издательство изобразительных искусств, 2014. — 204 с. (На кит.)
10. Foka, S., Wright, R. 后女性主义。= Фока, С., Райт, Р. Постфеминизм. — Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2003. — 145 с. (На кит.)
11. 黄海. 潘玉良人体绘画艺术研究简析。= Хуан, Х. Краткий анализ художественных поисков Пань Юйлян в области изображения человеческого тела. — Чанша: Хунаньский педагогический университет, 2020. — 50 с. (На кит.)
12. 秦宇. 潘玉良自画像中的自我意识表现 = Цинь, Ю. Проявление самосознания в автопортретах Пань Юйлян // 大众文学与艺术. — 2021. — № 21. — С. 41-42. (На кит.)
13. 张珊. 潘玉良自画像中的身份研究 = Чжан, С. Ис-



следование идентичности в автопортретах Пань Юйлян. — Тайнань: Институт искусствоведения Национального университета Чэнкун, 2011. — 190 с. (На кит.)

References

1. Moskalyuk, M. V. Aktual'noye sostoyaniye i perspektivy razvitiya molodezhnoy zhivopisi v severovostochnom Kitaye [Current State and Prospects for the Development of Youth Painting in Northeastern China]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2025, no. 3 (24), pp. 70-81. (Russian)
2. Serikova, T. Yu. Khudozhestvennoye osvoyeniye deystvitel'nosti v izobrazitel'nom iskusstve (na materiale izobrazitel'nogo iskusstva Sibiri serediny KHKH — nachala KHKHI V.) (II chast') [Artistic Development of Reality in the Fine Arts (Based on the Fine arts of Siberia in the Mid-20th — Early 21st Centuries) (Part II)]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 2(19), pp. 84-95. (Russian)
3. Syao, Ch. Ikonografiya kitayskikh nefritovykh skul'ptur, posvyashchennykh buddizmu [Iconography of Chinese Jade Sculptures Dedicated to Buddhism]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2026, no. 1(26), pp. 50-63. (Russian)
4. Bovuar, S. Vtoroy pol [Second Sex]. Beijing, China Books, 1998, 795 p. (Chinese)
5. Lyu, L. Probuzhdeniye zhenskogo soznaniya: istoricheskoye prochteniye khudozhestvennykh proizvedeniy Pan' Yuylyan [Awakening the Feminine Consciousness: A Historical Reading of Pan Yuliang's Artistic Works]. *Novoye iskusstvoznaniye* [New Art Studies], 2022, no. 6, pp. 18-23. (Chinese)
6. Lyu, Ts. Issledovaniye samoidentifikatsii zhenshchinkhudozhnikov na primere avtoportretov Pan' Yuylyan [A Study on the Self-Identification of Female Artists Using Pan Yuliang's Self-Portraits as a Case Study]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya*. [Research in Art Education], 2024, no. 7, pp. 37-39. (Chinese)
7. Lyu, E. Analiticheskoye issledovaniye avtoportretov Pan' Yuylyan [An Analytical Study of Pan Yuliang's Self-

Portraits]. Hualien, Department of Art and Design, National Donghua University, 2013, 167 p. (Chinese)

8. Lyan', L. Issledovaniye samoidentifikatsii v avtoportretakh Pan' Yuylyan [Study of Self-Identification in Pan Yuliang's Self-Portraits]. Chengdu, Sichuan Normal University, 2020, 184 p. (Chinese)
9. Fan, D. Polnoye sobraniye sochineniy Pan' Yuylyan. T. 8 [The Complete Works of Pan Yuliang]. Vol. 8. Hefei, Anhui Fine Arts Press, 2014, 204 p. (Chinese)
10. Foka, S., Rayt, R. Postfeminizm [Wright, R. Postfeminism]. Beijing, Culture and Art, 2003, 145 p. (Chinese)
11. Khuan, Kh. Kratkiy analiz khudozhestvennykh poiskov Pan' Yuylyan v oblasti izobrazheniya chelovecheskogo tela [Brief Analysis of Pan Yuliang's Artistic Research in the Field of Depicting the Human Body]. Changsha, Hunan Normal University, 2020, 50 p. (Chinese)
12. Tsin', Yu. Proyavleniye samosoznaniya v avtoportretakh Pan' Yuylyan [Self-Awareness in Pan Yuliang's Self-Portraits]. *Massovaya literatura i iskusstvo* [Popular Literature and Art], 2021, no. 21, pp. 41-42. (Chinese)
13. Chzhan, S. Issledovaniye identichnosti v avtoportretakh Pan' Yuylyan [A Study of Identity in Pan Yuliang's Self-Portraits]. Tainan, Institute of Art Studies, National Chengkung University, 2011, 190 p. (Chinese)

Пань Юйлян.
Автопортрет
в красном платье.
1937. Холст, масло.
52×65

Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
Self-portrait in
a red dress. 1937.
Oil on canvas.
52×65

Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC

Пань Юйлян.
Автопортрет
в зеленом платье.
1926. Холст, масло.
45×57

Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
Self-portrait in a
green dress. 1926. Oil
on canvas. 45×57

Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC

Пань Юйлян.
Автопортрет
в полосатой блузке.
1945. Холст, масло.
50×60

Музей провинции
Аньхой, Хэфэй, КНР

Pan Yuyang.
Self-portrait
in a striped blouse.
1945. Oil on canvas.
50×60

Anhui Provincial Museum,
Hefei, PRC

Об авторе

Кун Гуан — аспирант Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского; преподаватель Академии Суцзянь (городской округ Суцзянь, провинция Цзянсу, КНР)

E-mail: 858896004@qq.com

Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ Москалюк Марина Валентиновна

Kun Guan

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Postgraduate Student; Suqian Academy, Teacher (Suqian City District, Jiangsu Province, China)

Scientific supervisor: Marina Valentinovna Moskaluk, Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts

Статья поступила в редакцию 16.04.2026, принята к публикации 10.06.2026.



А. Г. Поздеев.
Чаша. Эскиз. 1988.
Бумага, темпера.
50×50
Фонд Андрея Поздеева

A. G. Pozdeev.
The Grail. Sketch.
1988. Paper, tempera.
50×50
Andrey Pozdeev Foundation

EDN: UCCGZQ

УДК 7.038

SYMBOLISM OF ORTHODOXY IN THE WORK OF A. G. POZDEEV

Natalia S. Popova
Kemerovo State Institute of Culture
Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article examines a series of paintings on biblical themes by the Krasnoyarsk artist A. G. Pozdeev. The author analyzes the symbolic imagery of Orthodoxy in the artist's works. The article provides biographical information on A. G. Pozdeev and outlines the stages of his creative evolution. It also offers a detailed description of the compositions of his biblical paintings. Through an analysis of the paintings "The Prayer for the Cup" and "The Last Supper", the author identifies the unique features of the artist's Orthodox symbolism. The analysis reveals that when Pozdeev first addresses a subject, he creates a mimetically comprehensible image. In subsequent treatments of the same subject, he transforms the image into a concise symbol marked by geometric shape and local color.

This research suggests that A. G. Pozdeev's creative method evolved toward a gradual liberation from the expressive stylistic flourishes and the decorative nature of geometric abstraction. In his late works, the artist produced achromatic compositions using simple geometric shapes. Drawing on the views of V. A. Kryuchkova, the author of this article concludes that Pozdeev's aspiration to grasp the harmony of the world is evident in the aesthetics of symmetrical achromatic abstraction. This article argues that the artist's reflections on human existence led him to the conviction that the manifestation of divine will is a part of the higher universal harmony.

Keywords: Siberian art; abstract art; biblical themes in art; mimesis; A. G. Pozdeev.

Citation: Popova, N. S. (2026). SYMBOLISM OF ORTHODOXY IN THE WORK OF A. G. POZDEEV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 108—117.

СИМВОЛИКА ХРИСТИАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Г. ПОЗДЕЕВА

Н. С. Попова
Кемеровский государственный институт культуры
Кемерово, Российская Федерация

В статье рассматривается цикл картин красноярского художника А. Г. Поздеева на библейскую тематику. Автор статьи поставил цель провести анализ символических образов христианства в его произведениях. В статье представлены биографические данные А. Г. Поздеева, этапы его творческой эволюции. Достаточно подробно описаны композиции картин на библейскую тематику. На примере анализа произведений, посвященных сюжетам «Моление о чаше» и «Тайная вечеря», выявлены особенности сложения авторской символики. Было определено, что при первом обращении к сюжетам художник создает миметически понятный образ. В последующих обращениях к тому же сюжету А. Г. Поздеев трансформирует образ до лаконичного по геометрической форме и локального по цвету символа.

По мнению автора исследования, творческий метод А. Г. Поздеева развивается по пути освобождения от экспрессивности творческой манеры и декоративности геометрической

абстракции. В работах последнего периода творчества художник создает ахроматические композиции из простых геометрических фигур. Опираясь на суждение В. А. Крючковой, автор делает вывод о том, что в эстетике симметричной ахроматической абстракции проявилось желание художника постичь гармонию мира. Размышления о человеческом бытии привели к идее о том, что проявление Божественной воли является частью высшей гармонии.

Ключевые слова: искусство Сибири; абстрактное искусство; библейская тема в искусстве; А. Г. Поздеев.

В искусстве позднесоветского периода произведения, связанные с религиозным контекстом, занимают особенное положение. Советская культура в своем историческом развитии двигалась от полного запрета упоминания религии через иносказание и скрытые ассоциации с библейскими сюжетами к открытому авторскому высказыванию о вере в современном обществе. Эта тема не обошла творчество позднесоветских абстракционистов. Среди сибирских абстракционистов наиболее последовательно к символам христианской культуры обращался красноярский художник Андрей Геннадьевич Поздеев.

Целью настоящей публикации является анализ символических образов в картинах А. Г. Поздеева на библейскую тематику. В число задач входит характеристика творческого метода художника и анализ картин «Чаша», «Храм», «Вседержитель», «Тайная вечеря».

Интерес к библейской тематике в беспредметном искусстве СССР второй половины XX века отметила А. И. Шаманькова в монографии «От храма в пейзаже — к „Распятию“». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века» [7]. Анализируя творчество художников-абстракционистов, исследователь отмечает, что индивидуальный формотворческий эксперимент свидетельствовал о том, что автор искал путь к вере. Картины А. Г. Поздеева на библейскую тематику исследовали И. Н. Троянова и А. И. Сокульский [1; 6]. Красноярский ученый Т. Ю. Серикова на примере анализа картин А. Г. Поздеева выявляет особенности его мировоззрения [4; 5].

Андрей Геннадьевич Поздеев родился в 1926 году в селе Нижний Ингаш Красноярского края в семье почтового служащего. В 1943 году А. Г. Поздеев отправился на фронт добровольцем. До 1946 года он служил связистом на Дальнем Востоке.

После службы в армии Андрей Геннадьевич Поздеев жил вместе с родителями в Эвенкии, затем в Минусинске. Именно здесь он впервые принял участие в художественной выставке. Семья вернулась в Красноярск в 1950 году. Чувствуя необходимость профессионального общения, А. Г. Поздеев поступил учиться в детскую художественную школу. Его педагогом стал Андрей Прокопьевич Лекаренко.

Исследователи выделяют в творчестве А. Г. Поздеева несколько периодов. Так, В. А. Гурьянова отмечает, что его первые самостоятельные картины были выполнены в соцреалистической манере [2, с. 20]. Ряд произведений 1950-х годов

А. Г. Поздеев.
Моление о чаше.
1982.
Холст, масло.
280×280
Музейный центр
«Площадь Мира»

A. G. Pozdeev.
Prayer for a Grail.
1982. Oil on canvas.
280×280
“Ploschad Mira”
Museum Center



А. Г. Поздеев.
Храм. 1985.
Холст, масло.
115×115
Государственная
Третьяковская галерея

A. G. Pozdeev.
Temple. 1985.
Oil on canvas.
115×115
State Tretyakov Gallery

выполнены в технике импрессионизма. В 1960-е годы А. Г. Поздеев обратился к приемам экспрессионизма. Цвет стал более открытым и контрастным. Художник упрощает и примитивизирует форму предмета. Фигуративность приобретает условность, обобщенность. В этот период А. Г. Поздеев работает преимущественно в жанрах пейзажа и натюрморта.

В середине 1960-х годов вокруг А. Г. Поздеева складывается сообщество, состоящее из представителей творческих профессий: артистов театра, писателей, педагогов, музыкантов. Размышления о современности, религии, театре, литературе стали главным содержанием бесед этого сообщества. В 1970-е годы А. Г. Поздеев обращается к сюжетным композициям.

В начале 1980-х годов А. Г. Поздеев открывает для себя тексты Священного Писания. Возможно, именно обращение к библейской тематике вызвало потребность в создании нового живописного языка. Циклы произведений, посвященные поиску образности библейских сюжетов и бытийных смыслов, датируются периодом 1981-1996 годов [1]. В. А. Гурьянова перечисляет факты биографии художника, которые способствовали его обращению к библейским мотивам. Среди них раздумья о жизни после тяжелых болезней и разговоры с Владимиром

Брытковым и Львом Гринбергом [2, с. 53]. Картины одной тематики выстраиваются в циклы, так как отражают формальные и философские поиски автора данного периода. Работы на библейские сюжеты и философские темы часто отсылают к вполне узнаваемым фигуративным образам.

Постоянными темами творчества А. Г. Поздеева стали образы Адама и Евы, сюжеты Евангелия: моление о чаше, Тайная вечеря, Голгофа, а также символические образы храма, чаши, Вседержителя. В контексте интереса художника к библейской тематике следует рассматривать аллегорический образ жизни человека.

Первое обращение к библейской тематике случилось в 1981 году: А. Г. Поздеев изобразил сцену Голгофы. Работа соединяет в себе элементы примитивизма и абстракционизма. Художник создает лаконичную композицию, используя яркие цвета и вполне узнаваемые абстрактные объекты.

В 1982 году А. Г. Поздеев пишет картину «Моление о чаше». По творческому решению это произведение близко написанной ранее картине «Голгофа». Художник наметил признаки пространства, разделив холст на две неравные части. Нижнее поле он выкрашивает насыщенным зеленым цветом. А верхнюю часть картины равномерно заполняет светлым серо-зеленым цветом. В верхней части картины автор проводит белую линию полуовальной формы. Внутри купола, который сформировала эта линия, художник изображает овальное облако. Название картины «Чаша» вызывает желание выявить символическую ассоциацию с одной из библейских интерпретаций образа чаши. Раскрытие символической ассоциации, которая возникла в сознании художника, возможно через сравнение этой работы с его более поздними произведениями. Так, А. Г. Поздеев обращался к образу чаши в 1988, 1989 и в начале 1990-х годов. В последующих работах художник трансформировал купольную форму в символическую форму храма.

В 1985 году А. Г. Поздеев написал две картины с одним названием — «Храм». Первая картина, хранящаяся в Третьяковской галерее, композиционно близка работе «Моление о чаше». Художник равномерно окрашивает холст зеленым цветом. В центре он изображает белую геометрическую фигуру, напоминающую план крестово-купольного храма с тремя апсидами. Сверху и снизу от белой фигуры художник изображает овалы синего и черного цвета. Эти овалы могут означать условное разделение пространства холста на верх и низ. Сама белая форма символизирует храм.

Вторая картина «Храм», хранящаяся в Зеленогорском музейно-выставочном центре, отличается от первой по колориту и характеру абстрактных объектов. Плоскость холста разделена на верх и низ. На зеленой полосе внизу стоит форма теплого оранжево-желтого цвета с тремя полукруглыми завершениями сверху. Внутри этой формы размещены три сине-зеленых квадрата и дерево. Верхняя часть холста («небо») окрашена черным цветом. На «небе» несимметрично по отношению к храму расположены три кружочка.

Сравнивая две картины — «Храм» и «Моление о чаше», можно обратить внимание на то, как художник ищет символическую форму храма. В последней картине «Храм» он соединил купольную форму из картины «Чаша» и условный план храма с тремя апсидами. Художник не отказывается от пространственных ориентиров, обозначая верх и низ картины цветом и линией горизонта. Но в остальных элементах композиции А. Г. Поздеев идет по пути означивания абстрактных объектов. Таким образом, художник соединяет пространственность и условность.

Абстрактные формы первых работ на библейскую тематику повторяются в следующих произведениях. Так, в тройном повторении кругов и квадратов можно предположить ассоциацию с Троицей. Дерево, изображенное в центре храма на одноименной картине 1985 года, в более упрощенной геометризированной форме повторяется в картинах «Чаша» 1988 и 1989 годов. Таким образом, А. Г. Поздеев в работах на библейские темы создавал ситуацию диалога со зрителем. В этом смысле сюжеты Евангелия и философские вопросы существования человека в мире были тем подтекстом, который хотел и мог прочитывать только «свой» зритель. Эту мысль подтверждает Т. Ю. Серикова: «При создании произведений, в частности, картин Библейской серии, Андрей Поздеев предполагал, что зритель, наконец, обратит внимание на себя, на то, чем он занят в жизни, как проходит жизненные испытания» [5, с. 33].

В картинах 1988 и 1989 годов, посвященных поиску символической формы чаши, художник проводит эксперимент с колоритом и большим количеством геометрических абстрактных объектов. В этот период творчества А. Г. Поздеев отказывается от стилистики примитивизма. Он сосредотачивается на исследовании гармонических сочетаний в геометризированной композиции. Художник выбирает квадратный формат холста и центрально-симметричную композицию. Идея

круга, вписанного в квадратный формат, чувствуется в структуре композиции. Мастер помещает в центр картины геометрические формы, состоящие из округлых элементов. В хронологически последней работе этой группы художник в качестве фона для центральных объектов использует синий круг. Воображаемое силовое напряжение, идущее из углов холста, подчеркнуто композиционными приемами. В углах картины А. Г. Поздеев размещает треугольники с небольшими кругами внутри. Во всех работах этой группы треугольники расположены по отношению к углу картины под углом 90 или 45 градусов. Т. Ю. Серикова отмечает, что «картины третьего „философского периода“ построены на основе системы знаковых элементов. Эта система разрабатывалась художником на протяжении всего творчества, Андрей Поздеев вел поиск нового образного языка, способного „выразить невыразимое“» [5, с. 27].

Внешне геометрические объекты выглядят как плоский орнамент. Но сочетание цветов и детали позволяют зрительно вычленивать вполне узнаваемую форму чаши. Следует отметить, что геометрические элементы, которые А. Г. Поздеев включает в композицию, имеют не только символическое, но и декоративное значение.

В начале 1990-х годов художник ушел от стилистики примитивизма. Постепенно композиции его произведений становятся более лаконичными. А. Г. Поздеев отказался от декоративных эффектов, которые появлялись от сочетания ярких контрастных цветов и обилия геометрических элементов. В 1990 году мастер обращается к сюжету Тайной вечери. Две работы с одинаковым названием композиционно близки друг другу. В центре квадратного холста художник изображает квадрат, вписанный в круг. Этот квадрат по горизонтали рассекает белый эллипс с острыми углами. Вероятно, эллипс ассоциируется со столом. В центре стола изображен аналогичный черный эллипс, символизирующий чашу. Внутри чаши не в строгом геометрическом порядке лежат маленькие эллипсообразные зерна.

Вокруг стола художник изображает Иисуса и его учеников. А. Г. Поздеев создает их образы из двух пересекающихся окружностей и круга. Композиционная схема расположения за столом Иисуса и учеников близка по своему решению к знаменитой росписи Леонардо да Винчи. Условная фигура Иисуса расположена в центре композиции и отличается от фигур его учеников «нимбом» более чистого синего цвета. Справа и слева

А. Г. Поздеев.
Храм. 1985.
Холст, масло.
130×130
Зеленогорский
музейно-выставочный
центр

A. G. Pozdeev.
Temple. 1985.
Oil on canvas.
130×130
Zelenogorsk Museum
and Exhibition Center



от него размещены фигуры учеников. Две фигуры, размещенные у края стола, склонили друг к другу головы. Этот прием подтверждает гипотезу о том, что А. Г. Поздеев использует аллюзию на роспись Леонардо да Винчи. С противоположной стороны стола изображены абстрактные объекты без антропоморфной конкретности. Однако мимесис в изображении всех остальных элементов композиции позволяет предположить, что эти абстрактные объекты тоже символизируют фигуры учеников. Две картины, посвященные сюжету Тайной вечери, отличаются по колориту и небольшой детали: на более ранней работе фон расчерчен белыми, пересекающимися друг друга диагональными линиями.

В эти же годы А. Г. Поздеев обращается к интерпретации образа Вседержителя. Мастер использует черно-белую цветовую гамму и простые геометрические фигуры — круг, квадрат. По отношению друг к другу художник размещает геометрические формы под прямым углом и по диагонали. В центре композиции он нарушает прямолинейность

форм, используя окружности. Условная фигура Вседержителя растворяется в контрастной черно-белой гамме симметричных форм треугольников и квадратов, ее контуры угадываются в изогнутых очертаниях центрального ромба и синем «нимбе», который является смысловым центром картины и приемом самоцитирования. В картине «Тайная вечеря» условная фигура Иисуса отличалась от фигур учеников именно синим цветом нимба.

Обобщая анализ картины «Вознесение (Вседержитель)», необходимо отметить, что А. Г. Поздеев пошел по пути минимизации выразительных средств. Он усилил геометрическую строгость, отказался от дробности и многозначности абстрактных объектов. Интересно, что строгий геометризм композиции созвучен поискам представителя оп-арта В. Вазарели. В. А. Крючкова в книге «Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы», комментируя геометрию работ В. Вазарели, отмечает, что «для художника структурная упорядоченность компо-



А. Г. Поздеев.
Чаша. 1989.
Холст, масло.
280×280
Музейный центр
«Площадь Мира»

A. G. Pozdeev.
The Grail. 1989.
Oil on canvas.
280×280
“Ploschad Mira”
Museum Center

зиции является отражением такой же упорядоченности мира на всех его уровнях» [3, с. 279]. Это утверждение можно спроецировать на последний этап творчества А. Г. Поздеева. Строгий геометризм последних картин на библейскую тематику и сам подход автора к развитию определенных образов позволяют сделать вывод, что его обращение к этой теме стало неотъемлемой частью пути к осмыслению мировой гармонии и воплощения ее в визуальной форме.

В заключение необходимо отметить, что особенностью абстрактной живописи на библейские сюжеты или произведений с элементами христианской символики является то, что эти сюжеты и символы — это часть художественной культуры, они имеют для зрителя свой фигуративный или символический эталон. Вследствие укорененности православной культуры в сознании авторов и зрителей абстрактные произведения на данную тематику тоже имеют преимущественно миметический или символический характер.

Внутренним мотивом в обращении к библейским сюжетам и православной символике становится желание автора осмыслить эту часть художественной культуры. Картины на библейскую тематику отражают ценностные установки и духовные практики художника.

В первых работах, посвященных библейской теме, А. Г. Поздеев сохраняет признаки жанра и некоторые узнаваемые элементы. Затем художник последовательно отказывается от изображения пространственных ориентиров. Свойственная автору экспрессивность творческой манеры сменяется некоторой долей декоративности, которая возникла в сочетании обилия геометрических элементов и контрастного колорита. В последние годы творчества художник изживает декоративное начало и исследует выразительные качества ахроматической композиции, построенной на сочетании простых геометрических фигур.

В период доминирования геометрических решений мастер отталкивается от своих ранее

А. Г. Поздеев.
Чаша. 1-я половина 1990-х.
Холст, масло.
250×250

Новосибирский
государственный
художественный музей

A. G. Pozdeev.
The Crail. 1st half
of the 1990s.
Oil on canvas.
250×250

Novosibirsk State
Art Museum



созданных образов. Частое самоцитирование ранее найденных формальных решений позволяет утверждать, что А. Г. Поздеев стремится выйти из области интерпретации одного сюжета или образа в сферу размышлений о человеческом бытии с философских позиций. Итогом его размышлений стало утверждение высокого значения Божественной воли в жизненном цикле человека. Строгая геометрическая абстракция его поздних работ означает воплощение высшей гармонии мира, которая невозможна без проявления Божественной воли.

Литература

1. Андрей Поздеев: из музейных собраний / сост., текст Р. М. Савонченко, А. И. Сокульский. — Красноярск: Поликор, 2018. — 432 с.
2. Гурьянова, В. А. Андрей Поздеев. Мир художника. — Красноярск: Книжное Красноярье, 2017. — 122 с.
3. Крючкова, В. А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. — Москва: Прогресс-традиция, 2010. — 472 с.
4. Серикова, Т. Ю. Андрей Поздеев: от видимого к сверхвидимому // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева

(Вестник КГПУ). — 2011. — Т. 2. № 3. — С. 44-49.

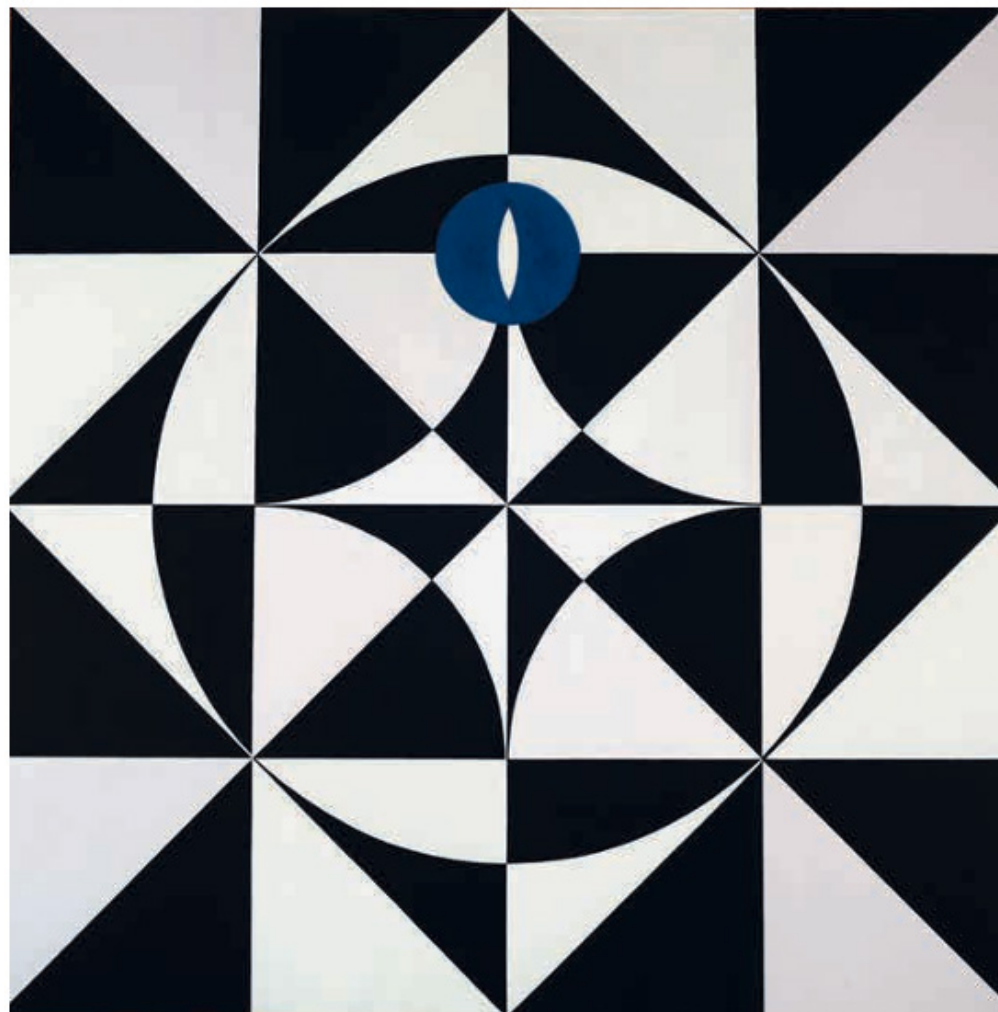
5. Серикова, Т. Ю. Творчество А. Г. Поздеева как способ выражения мировоззренческой позиции // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. — 2019. — № 1. — С. 24-34.

6. Троянова, И. Н. Андрей Поздеев: эволюция живописной манеры. — Зеленогорск: Зеленогорская типография, 2017. — 52 с.

7. Шаманькова, А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. — Москва: БуксМАрт, 2019. — 336 с.

References

1. Andrei Pozdeev: iz muzejnykh sobraniy [Andrei Pozdeev: from Museum Collections]. Compiled, text by R. M. Savonchenko, A. I. Sokul'skiy. Krasnoyarsk, Polykor, 2018, 432 p.
2. Gur'yanova, V. A. Andrei Pozdeev. Mir khudozhnika [Andrei Pozdeev. The Artist's World]. Krasnoyarsk, Knizhnoe Krasnoyars'ye, 2017, 122 p.
3. Kryuchkova, V. A. Mimesis v epokhu abstrakcii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroj parizhskoj shkoly [Mimesis in the Era of Abstraction. Images of Reality in the Art of the Second Paris School]. Moscow, Progress-Traditsiya, 2010, 472 p.
4. Serikova, T. Yu. Andrei Pozdeev: ot vidimogo k sverkhvidimomu [Andrei Pozdeev: From the Visible to the



А. Г. Поздеев.
Вознесение
(Вседержитель).
1990. Холст,
масло.
250×250
Новосибирский
государственный
художественный музей

A. G. Pozdeev.
Ascension
(Pantocrator). 1990.
Oil on canvas.
250×250
Novosibirsk State
Art Museum

Supervisible]. Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. P. Astaf'eva (Vestnik KGPU) [Bulletin of Krasnoyarsk State Pedagogical University Named after V.P. Astafyev (Bulletin of KSPU)], 2011, vol. 2, no. 3, pp. 44-49.

5. Serikova, T. Yu. Tvorchestvo A. G. Pozdeeva kak sposob vyrazheniya mirovozzrencheskoj pozicii [A. G. Pozdeev's Creativity as a Means of Expressing His Worldview]. ARTE: E'lektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo [ARTE: Electronic Research Journal of the Dmitry Hovorostovsky Siberian State Institute of Arts], 2019, no. 1, pp. 24-34.

6. Troyanova, I.N. Andrei Pozdeev: evolyuciya zhivopisnoj manery [Andrei Pozdeev: Evolution of the Painting Style]. Zelenogorsk, Zelenogorskaya Tipografiya LLC, 2017, 52 p.

7. Shaman'kova, A.I. Ot khrama v pejzazhe — k «Raspyatiyu». Khristianskie motivy, obrazy, syuzhety` v otechestvennoj zhivopisi vtoroj poloviny XX veka [From the Temple in the Landscape to the Crucifixion. Christian Motifs, Images, and Stories in Russian Painting of the Second Half of the 20th Century]. Moscow, BuksMART, 2019, 336 p.

Об авторе

Попова Наталья Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры
E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Popova Natalia Sergeevna

PhD in History of Arts, Associate Professor of the Department Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State Institute of Culture

Статья поступила в редакцию 27.04.2026, принята к публикации 10.06.2026.

А. Г. Поздеев.
Тайная вечеря.
1-я половина
1990-х. Холст,
масло.
250×250
Новосибирский
государственный худо-
жественный музей

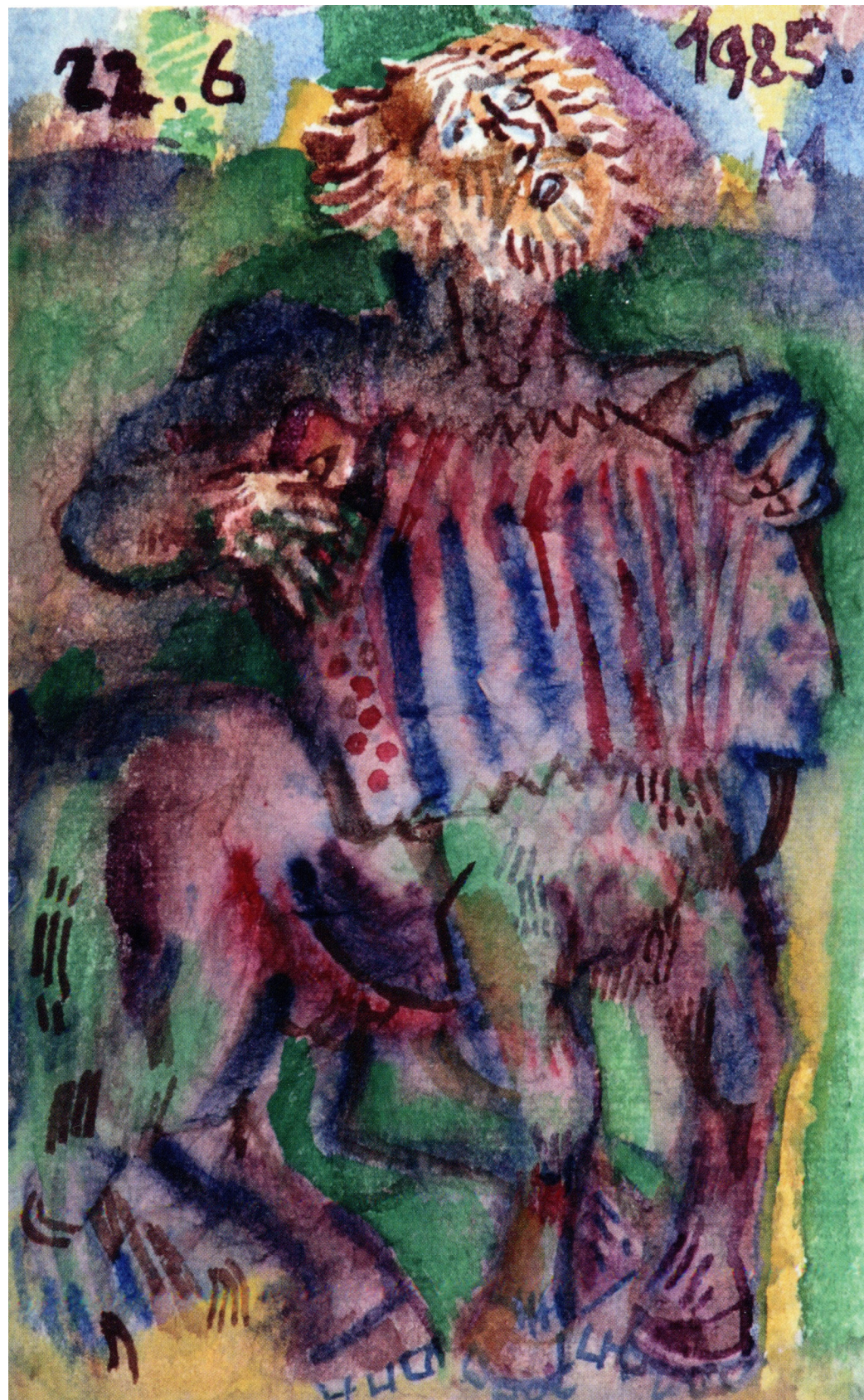
A. G. Pozdeev.
The Last Supper.
1st half of the 1990s.
Oil on canvas.
250×250
Novosibirsk State
Art Museum



А. Г. Поздеев.
Тайная вечеря.
1990. Холст,
масло.
280×280
Музейный центр
«Площадь Мира»

A. G. Pozdeev.
The Last Supper.
1990. Oil on canvas.
280×280
"Ploschad Mira"
Museum Center





Г. С. Метелев.
Кентавр
с гармошкой. 1985.
Бумага, акварель.
10×6
Частное собрание.
Екатеринбург

G. S. Metelev.
Centaur with an
Accordion. 1985.
Watercolor on paper.
10×6
Private collection,
Yekaterinburg

EDN: TCUXJA
УДК 75.046

THE CENTAUR WITH AN ACCORDION: ARTISTIC METAPHOR IN THE WORK OF GERMAN METELEV

Maria I. Stikhina

Arina O. Osadchaya

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The artistic legacy of the Ural artist German Seliverstovich Metelev (1938-2006) features the centaur as a key motif. A specific group of scenes is examined in this article that refers to them as “village centaurs”. Drawing on Metelev’s works from the 1970s to the 1990s, the study explores the evolution of this classical image: from a grotesque character woven into the fabric of Ural village life to a philosophical symbol of self-domestication. By introducing his previously unseen works into the scholarly discourse, the article demonstrates that Metelev’s “centaur series” is not an incidental motif but a coherent artistic metaphor conveying the master’s reflections on the nature of artistic work.

Keywords: G. S. Metelev; Ural art of the 1970s — 1990s; the centaur image; artistic metaphor.

Citation: Stikhina, M. I.; Osadchaya, A. O. (2026). THE CENTAUR WITH AN ACCORDION: ARTISTIC METAPHOR IN THE WORK OF GERMAN METELEV. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 118—125.

КЕНТАВР С ГАРМОШКОЙ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЕТАФОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАНА МЕТЕЛЕВА

М. И. Стихина

А. О. Осадчая

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

В творческом наследии Германа Селиверстовича Метелева (1938-2006) образ кентавра является одним из ключевых. В статье рассматривается отдельная группа сюжетов, обозначенная авторами как «деревенские кентавры». На материале произведений Г. С. Метелева 1970-1990-х годов исследуется эволюция античного образа: от гротескного персонажа, вплетенного в быт уральской деревни, до философского символа самоприручения. Опираясь на вновь вводимые в научный оборот произведения, авторы показывают, что «кентавриада» Метелева не случайный мотив, а целостная метафора, отражающая размышления мастера о природе художественного творчества.

Ключевые слова: творчество Г. С. Метелева; искусство Урала 1970-1990-х; образ кентавра; художественная метафора.

Введение

Творческий диапазон екатеринбургского художника Германа Метелева¹ отличается исключительной широтой: от монументальных мозаик и оформления спектаклей до ювелирных украшений и скульптур из металла. И все же при всем многообразии направлений центральное место в его наследии занимают живопись и графика. Столь же разнообразен и тематический репертуар Метелева: его привлекали и динамика современной городской жизни, и религиозные сюжеты, и камерная лирика натюрморта. Особое место занимают античные мотивы, ключевым из которых для художника стал образ кентавра — сквозной сюжет его творчества.

В публикациях о Германе Метелеве исследователи так или иначе обращались к созданной им «кентавриаде». В. В. Говорковская характеризует кентавров как воплощение язычества [4, с. 379], И. А. Ризнычок указывает на схожесть созданных художником образов со славянским Полканом [8, с. 40]. Г. Холодова видит в них способ осмысления общечеловеческих ценностей в эпоху соцреализма [10, с. 55]. В 2014 году был выпущен масштабный альбом, посвященный наследию художника. Во вступительной статье Тамары Александровны Галеевой «кентавриада» обозначается как одна из ключевых тем творчества мастера [1, с. 13]. При всем очевидном внимании к наследию художника специального исследования, посвященного его интерпретации античного образа, до сих пор не проводилось. Настоящая статья ставит своей целью восполнить этот пробел.

Истоки образа кентавра в творчестве Г. С. Метелева

Становление Германа Метелева, начавшееся в художественной школе (ныне ДХШ № 1 им. П. П. Чистякова) и продолженное в Свердловском художественном училище им. И. Д. Шадра, получило завершение в стенах Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, который он окончил в 1963 году (мастерская Виктора Орешникова). Эта последовательная академическая выучка заложила основу профессионального языка и познакомила с высокой классической традицией, что в дальнейшем позволило художнику свободнее переосмысливать античные сюжеты.

Вернувшись в конце 1960-х годов в Свердловск, Метелев начинает играть значимую роль в художественной жизни города. Его творческая позиция



Г. С. Метелев.
Вечер. 1988. ДВП,
левкас, масло.
29×46
Частное собрание

G. S. Meteleev.
Evening. 1988.
Fiberboard, gesso, oil.
29×46
Private collection



Г. С. Метелев.
Теплый день. 1983.
Холст, масло.
60×85
Частное собрание.
Екатеринбург

G. S. Meteleev.
Warm Day. 1983.
Oil on canvas.
60×85
Private collection

формировалась в диалоге с такими мастерами, как Геннадий Мосин, Виталий Волович, Миша Брусиловский. Особенно плодотворным стал творческий тандем с графиком Алексеем Казанцевым [9, с. 117]. Для этого круга художников обращение к классическим сюжетам и культурному прошлому стало способом иносказательного размышления о настоящем [3, с. 13]. При этом если для некоторых интерес к античной мифологии был эпизодическим, то для Германа Метелева эта тема стала сквозной, развивающейся на протяжении десятилетий. Слова, сказанные Т. А. Галеевой в отношении Брусиловского, вполне применимы и к Метелеву:

мифология была для него «своеобразным выходом в пространство свободы, к вечным темам, формальным экспериментам» [2, с. 112].

Искусствоведы справедливо относят Метелева к семидесятиникам. Художники этого поколения отошли от соцреализма, но не в сторону дисидентства, а в сторону углубления в универсальные, философские, вечные темы. Как отмечает В. В. Говорковская, «в работах мастера в полной мере нашли воплощение такие черты искусства поколения, как метафоричность языка, мифологизация сюжетного действия, иносказательность, обращение к общечеловеческим темам и ценностям» [4, с. 378]. Точную характеристику поколения, к которому принадлежал Герман Метелев, дает В. Лебедева: «После краткого опьянения шестидесятых, принесших в наше искусство много иллюзий, романтики и не так уж много пластически полноценных произведений, пришли как зрелость годы семидесятые. Эти художники повзрослели сразу. Собственно, у них и не было юности. Ироничные, замкнутые, склонные к иносказанию, очень профессиональные, они возвращали искусству забытые ценности» [6, с. 200]. Именно в этом интеллектуально-творческом контексте сформировался уникальный художественный мир Метелева, в котором образ кентавра занял одно из главных мест.

На становление его «кентавриады», вероятно, повлияло знакомство с работами Эрнста Неизвестного, для которого кентавр являлся триединством человеческой и животной природы и технологии: «Мы — Кентавры... Технология проникает в наши глаза, в руки, в голос, в сердце. Мы соединены с технологией так же, как в старину скиф — с лошастью или человеческий торс — с торсом коня» [7, с. 46]. Эта идея воплотилась в ряде его скульптур, где мифологический персонаж уподоблен сломанному механизму. Брутальная пластика кентавра, изломанные формы и зияющая пустота в торсе становятся символом «расчеловечивания».

Хотя прямых свидетельств личного общения Метелева и Неизвестного не сохранилось, их творчество развивалось в общем художественном контексте. Скульптор был близок с Виталием Воловичем и Мишей Брусиловским, которые входили в круг общения Метелева. Это позволяет рассматривать работы двух мастеров не как результат прямого влияния, а как самостоятельные художественные решения, ответы на вызовы времени. Если Неизвестный исследует синтез человека и технологии, то Метелев находит уникаль-

ную трактовку, помещая кентавра в пространство уральской деревни и раскрывая через него проблему внутреннего конфликта творческой личности.

Важным импульсом для развития образа кентавра стала работа Метелева над иллюстрациями к книге Якова Голосовкера «Сказание о кентавре Хироне» для Средне-Уральского книжного издательства с конца 1970 по начало 1990-х годов². Этот проект позволил художнику углубиться в мифологический материал и, отталкиваясь от него, найти авторскую трактовку. В интерпретации Метелева кентавр перестал быть просто гибридом человека и лошади, превратившись в визуальную метафору внутреннего раздвоения — между ремесленником и вдохновенным творцом, между дикой природной сущностью и укладом человеческого быта.

В «кентавриаде» Метелев не только переосмысляет классические сюжеты, но и обращается к образу кентавра, чтобы передать собственные размышления и переживания. В одном из интервью художник делился: «Говорить об искусстве и не говорить о ремесле невозможно. Художник в чем-то понимании — нечто парящее, тонкое, эфемерное. А на самом деле это — ломовая лошадь. Работая на стене, на лесах, ты обыкновенный грузчик, такелажник, обыкновенный чернорабочий» [5, с. 366]. В этом случае кентавр и становится воплощением единства тяжелого труда и вдохновенного полета, ремесленника и вечно сомневающегося творца, что ярко проявилось в работе «Вечер» (1988).

Эволюция образа «деревенского кентавра»

Важным событием в биографии Метелева стала покупка дома в деревне Волены в начале 1970-х годов. Волены, расположенные в ста километрах от Екатеринбурга, известны как «деревня художников» — «уральский Барбизон». Здесь находятся дачи Геннадия Мосина, Миши Брусиловского, Анатолия Калашникова, Нины Костиной, Виктора Реутова, Анатолия Золотухина и других известных уральских мастеров. Сюда приезжали работать художники, ценившие возможность занятий пленэром и неформального общения. Метелев вдохновлялся мягкой лиричностью, проникновенностью, уютом и непритязательной поэтичностью деревенских улочек, огородов, хозяйственных построек и крестьянских забот [1, с. 12]. В волинских пейзажах художник часто использует высокий горизонт, изображая приметы уральской деревни: пологие холмы, покосившиеся заборы, деревянные домики, спящих кур. Возможно, именно из этих

непосредственных впечатлений и наблюдений родился образ «деревенского» кентавра.

Триптих «Деревня» (1971) с расположением сюжетов по вертикали отсылает к трехчастной модели мира, отображенной в мифах и религиозных представлениях. В верхнем ярусе, символизирующем «небесный мир», размещена сцена возвращения с покоса. В центре композиции изображен кентавр — немолодой деревенский мужик в кепке, вместо лука и стрел у него вилы и бутылка самогона. На своей спине он везет уставших деревенских баб. Художник намеренно искажает пропорции, удлинняя лошадиный торс, чтобы усилить диссонанс между могучей задней частью и подгибающимися передними ногами. Сцена возвращения с покоса, традиционно идиллическая, приобретает черты комического абсурда: опьяневший кентавр вот-вот рухнет, но вечный круговорот деревенского труда продолжается.

В работе «Вечерняя песнь» (1982), созданной одиннадцать лет спустя, Метелев повторяет сюжет возвращения с покоса, но меняет детали и тональность работы: «...фигура молодого кентавра с добродушным лицом деревенского парня „прорастает“ из мирного сельского пейзажа. Он слушает пение уютно устроившихся на его мощной спине молодых красавиц и пожилых грубоватых женщин» [1, с. 13]. Округлые мазки подчеркивают мускулатуру кентавра, но свои силы он направляет не на разрушение, а на созидание. Он уже не падающее, а, напротив, опорное существо. Движение кентавра в пространстве синхронизировано с ходом небесных светил, воплощая вечный круговорот дня и ночи.

Особую группу среди «деревенских» кентавров составляют сюжеты с кентаврами-музыкантами. Кентавры с авлосом в свите Диониса, а также Хирон, обучающий Ахилла игре на лире, являются распространенными мотивами в искусстве. Отталкиваясь от античной традиции, Метелев меняет атрибутику: вместо лиры и авлоса в руках кентавров появляется ручная гармоника. Это необычное сочетание схоже с принципом бажовских сказов, где хтонические существа соседствуют с реалистично переданным бытом заводчан. Различие в том, что Бажов опирается на местный уральский фольклор, тогда как Метелев привносит в уральский ландшафт иную, античную, культуру. Кентавры-гармонисты становятся ярким примером Метелевской иносказательности. Художник говорит о важных темах: о вечном мифе, живущем в простой



Г. С. Метелев.
Триптих
«Деревня». 1971.
Картон, масло.
28×30, 22×30, 24×38
Частное собрание

G. S. Meteleev.
Triptych The
Village. 1971.
Oil on cardboard.
28×30, 22×30, 24×38
Private collection



Г. С. Метелев.
Вечерняя песнь.
1981-1982. ДВП,
левкас, масло.
89,3×89,3
Екатеринбургский
музей изобразительных
искусств, Екатеринбург

G. S. Meteleev.
Evening Song.
1981-1982.
Fiberboard, gesso, oil.
89.3×89.3
Yekaterinburg Museum
of Fine Arts, Yekaterinburg



жизни, о том, что высокое искусство и частушка являются частью единой, многоголосой культуры.

Развитие этого приема раскрывается при сопоставлении двух работ Метелева начала 1990-х годов. В «Вакханалии» (1993) античное буйство плоти получает гротескное воплощение: Вакх, кентавры, дриады и сатиры теснятся в пространстве, образуя



шумную толпу. Классический сюжет неожиданно дополняется бытовыми деталями: один кентавр сжимает гармонь, другой — бутылку самогона. Сквозь античный миф проступает узнаваемая реальность 1990-х. Этому «прорыву» современности соответствует иная живописная манера: нарастающая экспрессия, обобщенность форм, намеченные энергичным мазком детали, трактованные условно лица героев. В рисунке «Частушки при луне» (1993) настроение меняется кардинально. Вакханалия сменяется заунывным напевом под гармошку, а неистовые прежде кентавры в шапках-ушанках словно застыли в причудливых позах среди заснеженной деревни. Напряженные диагонали, беспокойный ритм линий, зияющие, подобные черным провалам, рты кентавров — все это рождает атмосферу тревожного оцепенения.

Если в работах начала 1990-х кентавры остаются во власти стихийного действия, то в графическом листе середины 1980-х Метелев представляет принципиально иную ситуацию. В античной традиции кентавр был воплощением хаоса и необузданной силы; более поздние эпохи видели в нем противоборство разумного и животного начал. Рисунки «Кентавр, подковывающий сам себя» (1985) можно трактовать как самоприручение. Жанровая сцена становится мощным визуальным символом: принимая неудобную позу в жаркой кузнице, кентавр смиряет собственную дикую сущность через действие по общепринятым правилам. Напряженность этой трудной работы подчеркивают частые пересекающиеся карандашные штрихи. Смысл композиции подтверждают слова дочери худож-

ника Анны Германовны Метелевой: «Мой отец смог примириться [с властью]. Он был мастером эзопова языка. Кентавр — не только соединение звериного и человеческого, это еще и обуздание самого себя, умение принориться. Ты смиряешься и делаешь, что должен»³.

К образу кентавра-кузнеца Метелев вернулся в работе 1998 года «Новая подкова». Сопоставление раннего графического листа и живописной композиции позволяет проследить эволюцию трактовки персонажа. В «Новой подкове» фигура кентавра становится более приземистой, устойчивой, телесно полновесной. Прежняя нервность исчезает — ее сменяет уверенность мастера, владеющего ремеслом. Кентавр уже не столько смиряет дикую природу, сколько пребывает в состоянии равновесия с ней: он преодолел архетипическую участь существа, подвластного инстинктам, став творцом собственной судьбы.

Заключение

Образ кентавра в творчестве Германа Метелева представляет собой уникальное и значимое явление. «Кентавриада» художника в содержательном плане оказывается сложнее, чем простое обращение к античному архетипу, являясь глубоко личной и философски насыщенной метафорой, в которой кристаллизовались ключевые темы его творчества.

Эволюция «деревенского» кентавра — от мужика с вилами до кентавра-кузнеца, подковывающего самого себя, — демонстрирует движение от внешнего наблюдения к сложному внутреннему самоанализу. Метелев совершил художественное открытие, перенес универсальный символ двойственности из пространства мифа в конкретный, узнаваемый мир уральской деревни. Через бытовые, на первый взгляд, детали — вилы, гармошку, подкову — он говорит о вечных темах: о тяжком труде и творческом полете, о дикой природе и необходимости самодисциплины, о единстве и конфликте телесного и духовного в человеке.

Таким образом, метафора кентавра у Метелева оказывается многогранной. Это и автопортрет художника — «ломовой лошади», и аллегория внутреннего конфликта творческой личности, и в конечном счете емкий образ самого человека эпохи застоя и ранних постсоветских лет, вынужденного находить баланс между личной свободой и необходимостью «приноравливаться» к обстоятельствам. Проведенный анализ подтверждает, что наследие Германа Метелева, в особенности его «кентавриада», заслуживает самого пристального внимания

и дальнейшего изучения как самобытного вклада в осмысление вечных тем современного искусства.

Примечания

1. Метелев Герман Селиверстович (21.02.1938, Свердловск — 12.05.2006, Екатеринбург) — живописец, монументалист, график, скульптор. Член Союза художников России, заслуженный художник Российской Федерации (2003). Родился в семье служащих. В 1957 году окончил Свердловское художественное училище им. И. Д. Шадра (СХУ им. И. Д. Шадра), в 1963 году — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, в 1965 году — творческую мастерскую АХ СССР в Ленинграде. В 1968-1972 годах преподавал в Свердловском архитектурном институте (ныне УрГАХУ), в 1975-1982 годах — в СХУ им. И. Д. Шадра. Произведения Г. С. Метелева хранятся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, Нижнетагильском музее изобразительных искусств, Пермской государственной художественной галерее и других музеях, а также в частных коллекциях России, США, Германии, Чехословакии, Израиля, Австрии, Испании. Лауреат премий им. Г. С. Мосина (1996), губернатора Свердловской области (1998).

2. Книга Я. Э. Голосовкера «Сказание о кентавре Хироне» с иллюстрациями Германа Метелева осталась неопубликованной: в 1990-е годы Средне-Уральское книжное издательство переживало кризис, и проект не был реализован.

3. Беседа с А. Г. Метелевой, проведенная автором статьи. Екатеринбург, март 2025 г. Из личного архива А. О. Осадчей. Не опубликовано.

Литература

1. Галеева, Т. А. Герман Метелев: путь в неведомое // Герман Метелев: Живопись. Графика: альбом. — Екатеринбург: Автограф, 2014. — С. 7-15.

2. Галеева, Т. А. Мудрец, визионер, насмешник // Миша Брусиловский. Из жизни святых грешников. Живопись из музейных и частных собраний: альбом-каталог. — Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2017. — С. 111-115.

3. Галеева, Т. А. Современное искусство Екатеринбурга: учебно-методическое пособие. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. — 76 с.

4. Говорковская, В. В. Памяти художника Германа Метелева // Известия Уральского государственного университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — Т. 47. — № 12. — 2006. — С. 377-379.

5. Курилов, Н. Герман Метелев // Екатеринбург на рубеже тысячелетий. Люди и судьбы (исторический срез жизни города в лицах, 1998-2000 гг.). — Екатеринбург: Вedomosti, 2000. — С. 364-369.

6. Лебедева, В. Е. «Тихая революция» в живописи // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2021. — С. 200-207.

7. Неизвестный, Э. И. Кентавр: об искусстве, литературе и философии. — Москва: Прогресс-Литера, 1992. — 324 с.

8. Ризнычок, И. А. Кентавр, Диоген... Феномен творца // Культура Урала. — 2013. — № 5. — С. 40-41.

9. Стихина, М. И. Серия офортов Алексея Казанцева «Урал — детище Петра» (1982-1984): особенности графического языка // Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов / Сборник статей всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 14-15 октября 2022 года. — Екатеринбург: Филиал Федерального государственного бюджетного учреждения «Российская академия художеств» в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока



Российской академии художеств в г. Красноярске» (г. Красноярск), 2022. — С. 117-123.

10. Холодова, Г. С., Степанов, А. В. Герман Метелев // Семь екатеринбургских художников: Виталий Волович, Александр Алексеев-Свинкин, Герман Метелев, Ольга Штукатурова, Владимир Чурсин, Михаил Сажаев, Юрий Филоненко. — Екатеринбург: ПРОМДИЗАЙН, 1999. — С. 55-70.

References

1. Galeeva, T. A. German Meteleev: put' v nevedomoe [German Metelyov: Path to the Unknown]. German Meteleev: Painting. Graphics: album, Yekaterinburg, Avtograf, 2014, pp. 7-15.

2. Galeeva, T. A. Mudrec, vizioner, nasmeshnik [The Sage, the Visionary, the Mockers]. Misha Brusilovsky. Iz zhizni svyatyh greshnikov. Zhivopis' iz muzejnyh i chastnyh sobranij: al'bom-katalog [Misha Brusilovsky. From the Life of Holy Sinners. Paintings from Museum and Private Collections: Album-Catalogue]. Yekaterinburg, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, 2017, pp. 111-115.

3. Galeeva, T. A. Sovremennoe iskusstvo Yekaterinburga: ucheb.-metod. posobiye [Yekaterinburg Contemporary Art: A Study Guide]. Yekaterinburg, Ural University Publishing

Г. С. Метелев.
Вакханалия. 1993.
Картон, масло.
46×72
Частное собрание

G. S. Meteleev.
Bacchanalia. 1993.
Oil on cardboard.
46×72
Private collection

Г. С. Метелев.
Новая подкова. 1998.
Холст, масло.
31×44
Частное собрание

G. S. Meteleev.
New Horseshoe. 1998.
Oil on canvas.
31×44
Private collection

House, 2017, 76 p.

4. Govorkovskaya, V. V. Pamjati hudozhnika Germana Meteleva [In memory of the artist German Metelyov]. Izvestia Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seria 2, Gumanitarnye nauki [Bulletin of the Ural State University. Series 2. Humanities], no. 47, iss. 12, 2006, pp. 377-379.

5. Kurilov, N. German Meteleev [German Metelyov]. Ekaterinburg na rubezhe tysjacheletij. Ljudi i sud'by (istoricheskij srez zhizni goroda v licah, 1998-2000 gg.) [Yekaterinburg at the Turn of the Millennium. People and Destinies (A Historical Cross-Section of City Life in Portraits, 1998-2000)]. Yekaterinburg, Vedomosti Publ., 2000, pp. 364-369.

6. Lebedeva, V. E. «Tikhaya revolyutsiya» v zhivopisi [“Quiet Revolution” in Painting]. Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1970-kh godov kak sistemnoye tseloye [Artistic Life of Russia in the 1970s as a Systemic Whole]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2021, pp. 200-207.

7. Neizvestny, E. I. Kentaavr: ob iskusstve, literature i filosofii [Centaur: On Art, Literature, and Philosophy]. Moscow, Progress-Litera Publ., 1992. 324 p.

8. Riznychok, I. A. Kentaavr, Diogen... Fenomen tvortsa [Centaur, Diogenes... The Phenomenon of the Creator]. Kul'tura Urala [Culture of the Urals], 2013, no. 5, pp. 40-41.

9. Stikhina, M. I. Seriya ofortov Alekseya Kazantseva «Ural — detishche Petra» (1982-1984): osobennosti graficheskogo yazyka [Alexei Kazantsev's Etching Series “The Urals — Peter's Creation” (1982-1984): Features of Graphic Language]. Iskustvo sovetskogo Urala: khudozhestvennoye voploshcheniye i razvenchaniye sotsial'nykh mifov [Art of the Soviet Urals: Artistic Embodiment and Debunking of Social Myths]. Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Yekaterinburg, October 14-15, 2022. Yekaterinburg: Krasnoyarsk Branch of the Russian Academy of Arts — Regional Department of the Urals, Siberia, and the Far East (Krasnoyarsk), 2022, pp. 117-123.

10. Kholodova, G. S., Stepanov, A. V. German Meteleev [German Metelyov]. Sem' yekaterinburgskikh khudozhnikov: Vitaliy Volovich, Aleksandr Alekseyev-Svinkin, German Meteleev, Ol'ga Shtukaturova, Vladimir Chursin, Mikhail Sazhayev, Yuriy Filonenko [Seven Yekaterinburg Artists: Vitaly Volovich, Alexander Alexeyev-Svinkin, German Meteleev, Olga Shtukaturova, Vladimir Chursin, Mikhail Sazhayev, Yuri Filonenko]. Yekaterinburg: PROMDESIGN Publ., 1999, pp. 55-70.

Г. С. Метелев.
Частушки при луне.
1993. Бумага,
акварель, тушь,
аппликация.
38×29
Частное собрание

G. S. Meteleev.
Ditties by Moonlight.
1993. Watercolor, ink,
appliqué on paper.
38×29
Private collection

Г. С. Метелев.
Кентавр, подковы-
вающий сам себя.
1985. Бумага,
карандаш.
22×23
Частное собрание

G. S. Meteleev.
Centaur Shoeing
Himself. 1985.
Pencil on paper.
22×23
Private collection



EDN: RGUNHL
УДК 347.782

EVGENY KORZH: ISLANDS IN THE OCEAN

Lyudmila I. Varlamova

Primorye State Art Gallery

Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article considers the work of the painter Evgeny Nikolaevich Korzh (born in 1940), an Honored Artist of the Russian Federation and a member of the Union of Artists of Russia. The activities of the Shikotan Group are associated with his name. The article clarifies the time of its creation and examines the development of Evgeny Nikolaevich Korzh's painting in the context of the regional transformation of the 'severe style'. The article explores the attribution and provenance of some of the master's works from the collection of the Primorye State Art Gallery in the genres of portrait and landscape. The article also provides additional and updated biographical information. The study is based on the collection and archive of the Primorye State Art Gallery and the archive of the Primorye Regional Branch of the Union of Artists of Russia.

Keywords: Evgeny Korzh; Primorye State Art Gallery; Artists on the Kuril Islands; The Shikotan Group.

Citation: Varlamova, L. I. (2026). EVGENY KORZH: ISLANDS IN THE OCEAN. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 126—137.

ЕВГЕНИЙ КОРЖ: ОСТРОВА В ОКЕАНЕ

Л. И. Варламова

Приморская государственная картинная галерея

Владивосток, Российская Федерация

Е. Н. Корж.
Портрет рыбака.
1974. Холст, масло.
121×105

Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Portrait of a
Fisherman. 1974.
Oil on canvas.
121×105

Primorye State
Art Gallery

Статья посвящена творчеству живописца Евгения Николаевича Коржа (род. 1940), заслуженного художника Российской Федерации, члена Союза художников России. С его именем связана деятельность Шикотанской группы. Уточняется время ее создания, рассматривается проблема развития живописи Е. Н. Коржа в контексте региональной трансформации «сурового стиля». Исследуется атрибуция и провенанс некоторых произведений мастера из собрания Приморской государственной картинной галереи в жанрах портрета и пейзажа. Дополнены и уточнены биографические сведения. Исследование основано на коллекции и архиве КГАУК «Приморская государственная картинная галерея» и архиве Приморского краевого отделения ВТОО «Союз художников России».

Ключевые слова: Евгений Корж; Приморская государственная картинная галерея; художники на Курильских островах; Шикотанская группа.

В декабре 2025 года в Парадном зале Приморской государственной картинной галереи состоялась большая ретроспективная выставка «Острова в океане», посвященная 85-летию Евгения Николаевича Коржа — заслуженного художника Российской Федерации (с 2003 г.), члена Союза художников России, яркого представителя поколения шестидесятников, одного из основателей Шикотанской группы. В экспозиции было представлено более 60 полотен из мастерской автора и собрания Приморской государственной картинной галереи, где хранится 17 его произведений: пять портретов и 12 пейзажей, созданных в ранний период творчества¹.

Выставка побудила к более внимательному исследованию творчества автора, который стоял у истоков дальневосточной разновидности «сурового стиля», а также внес вклад в развитие пейзажного жанра, где в фокусе внимания была природа Дальнего Востока. Приведем один из отзывов, где зрители благодарили художника «за то, что в работах своих не бежал за „модой“,

а остался реалистом с чистым художественным взглядом и своим понятием красоты и колорита природы нашей дальневосточной!» [1].

Евгений Корж — участник выставок разных рангов с 60-летним стажем². Член Союза художников СССР с 1975 года. Выставка «Острова в океане» — вторая персональная выставка. Первая — посвященная 50-летию юбилею — прошла во Владивостоке в Приморском государственном объединенном музее имени В. К. Арсеньева (ныне Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева) в 1990 году.

Живопись Евгения Коржа глубоко художественна. Это мастер широкого диапазона со своим оригинальным мышлением и индивидуальной манерой, где лаконичность, образность — главные свойства. Основные темы — природа Приморья и Курильских островов, рыбацкая жизнь морского побережья, в которой преобладают пейзаж и портретные образы. Но, раздвигая рамки жан-



Е. Н. Корж.
Золотой шар.
1985. Холст, масло.
72×97
Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Golden Ball. 1985.
Oil on canvas. 72×97
Primorye State
Art Gallery

Е. Н. Корж.
Краболовки. 1986.
Картон, масло.
70×95
Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Crab Traps. 1986.
Oil on cardboard.
70×95
Primorye State
Art Gallery



ров, художник обращается к сюжетным композициям, в которых ярко звучит рыбацкая тема.

В личном деле Е. Н. Коржа в архиве Приморского отделения Союза художников России хранится характеристика, подписанная К. И. Шебеко: «Евгений Николаевич Корж родился 4 февраля 1940 года во Владивостоке в семье офицера военно-морского флота. После окончания 8-летней школы работал на судоремонтном заводе рабочим, потом рабочим в краевом гортеатре. В 1967 году окончил Владивостокское художественное училище. С 1967 года систематически участвует в городских, краевых, зональных, республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. В 1969 году в III зональной выставке «Советский Дальний Восток» в Улан-Удэ участвовал работами: «На берегу моря», «Сейнера — Штормовая». В 1972 участвовал в республиканской выставке «Молодые художники России» работами: «Причал», «Сейнера — Штормовая». Работой «Сейнера — Штормовая» участвовал во Всесоюзной выставке молодых художников в Москве. Этой же работой участвовал в выставках за рубежом — ГДР, Чехословакия, Польша — через музейно-выставочный центр «РОСИЗО».

В 1974 году в IV зональной выставке «Советский Дальний Восток» во Владивостоке участвовал работами: «Сайровая путина», «Портрет рыбака», «Портрет рыбаки». Активен в общественной работе. Член комиссии по работе с молодыми художниками. Правление Приморской организации считает художника Корж Е. Н. достойным быть членом Союза художников СССР» [6].

В 1959-1962 и в 1965-1967 годах Евгений Николаевич учился во Владивостокском художественном училище на живописном отделении у педагогов В. В. Безродного, И. И. Васильева, В. С. Чеботарева. На четвертом курсе учебу прервала трехлетняя служба в армии младшим сержантом ракетных войск в Забайкалье. После демобилизации художник окончил учебу в ВХУ в мастерской В. И. Прокурова [1]. Имена педагогов говорят о многом: В. В. Безродный, талантливый художник и организатор, приехал на Дальний Восток после окончания Академии художеств в Петрограде, активно участвовал в художественной жизни Владивостока, занимался педагогической деятельностью, стоял у истоков организации Приморского отделения Союза художников России, был инициатором



Е. Н. Корж.
Курильские ели.
1986. Холст,
масло. 95×81
Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Kuril Spruces. 1986.
Oil on canvas.
95×81
Primorye State
Art Gallery

создания Владивостокского художественного училища; В. С. Чеботарев окончил графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Училище давало художникам серьезную профессиональную подготовку.

Первые этюды были написаны во Владивостоке, родном городе (станция Седанка, пригород). С 1959 года начались творческие поездки в сельские районы Приморского края: в села Кирилловка, Новая Покровка, Дальний Кут, Анисимовка, Лукьяновка, Андреевка, поселки Дерсу и Сидеми, на острова Русский, Попова, Рейнеке. Это поездки сформировали пейзажное мышление художника, воспринимавшего природу как неотъемлемую часть человеческого бытия.

Элегическую картину «Золотой шар» (1985, ПГКГ) отличает светлая палитра, простота мотива и изысканная выразительность. На первом плане изображен подоконник со стеклянной банкой с цветами в виде золотистых шаров. На втором — зеленая лужайка, где на скамейке, радуясь жаркому летнему солнцу, сидит отдыхающая женщина, рядом девочка и малыш. На заднем плане знаменитый дом Бринера в поселке Сидеми — двухэ-

тажный, с красной крышей — и зеленые сопки. Это место особенно дорого художнику, который со студенческих лет постоянно приезжает сюда писать этюды. Картина «Золотой шар» говорит о счастье юности и о счастье жизни в целом.

Начиная с 2000-х годов в поселке Сидеми, в селах Андреевка и Анисимовка Е. Н. Корж создает серии пленэрных работ разных по технике исполнения (масло, акварель, гуашь). Среди приморских сельских видов этюды «Под старой липой», «Лето в Андреевке», «Цветущая яблоня», «Букет. Синяя скамейка», «Черемуха», «Шиповник у моря», «Калина», «Приморская осень», «Анисимовка. Вид от дома художника Большакова», «Сидеми. Старый причал». Именно в пейзаже Евгений Николаевич раскрывается как чистый живописец, который видит цвет, понимая естественный тон среды, о котором в свое время говорил художник и педагог П. П. Чистяков. Поздний период творчества мастера отмечен созданием лирических картин, в которых напряженная экспрессия ранних полотен сменяется спокойной созерцательной манерой. Произведения, созданные в 1990-х годах, отличаются более тонкими и сложными цвето-

выми отношениями, сменившими суровый цвет курильских работ.

Курилы увлекли Евгения Коржа во второй половине 1960-х: он вошел в число художников, вовлеченных в «островную» тему московским мастером О. Н. Лошаковым, приехавшим во Владивосток для преподавательской работы в художественном училище. Именно тогда в живописи Коржа появилась шикотанская тема, которая прошла через все его творчество. Сразу после окончания ВХУ он активно включился в выставочную деятельность, предоставив на краевой вернисаж 1967 года, проходивший в Доме художника Владивостока, два курильских этюда: «Крабозаводск» и «Крабозаводск — причал». Постоянные поездки на Курильские острова Шикотан и Кунашир продолжались с 1966 по 1983 год. В 1983-1986 годах мастер работал в Сидеми. С 1986 по 2000 год возобновил пленэры на Курильских островах.

Летом 1966 года группа молодых художников из Владивостока впервые отправилась в творческую экспедицию на Курильские острова. Эта поездка стала началом самого яркого и масштабного художественного движения на Дальнем Востоке — создания неформального творческого объединения «Шикотанская группа», одного из самых

заметных явлений в культуре региона 1970-1980-х годов [8].

Поэт Илья Фаликов, друг «шикотанцев», вспоминает: «Сначала это было просто пятеро художников, затем их стало значительно больше. Они приезжали на остров Шикотан каждое лето, жили в бараках — то на горке, то в низине — и стали там, на острове, своими. У них был общий кошт и общие выставки. А когда уходили из Владивостока — на „Руси“ или „Марии Савиной“ — их провожало полгорода.

На Шикотан художники возвращались как на свою творческую родину, работали по несколько месяцев в летних и осенних туманах, среди ветров и тайфунов, создавая кипы картонов с этюдами и десятки законченных картин. Остались в их работах и другие острова Курильской гряды: Итуруп, Кунашир, они писали Сахалин и Камчатку.

Так рождался особый шикотанский стиль живописи, стиль мужской романтики, в котором мир Тихого океана раздвинулся до бесконечности, цвет обрел напряжение и свободу, жизнь островов и всего морского народа предстала во всей своей реальности, где внешняя простота и безыскусность сюжетов были согреты теплотой авторского взгляда. Шикотанцы открыли для страны Дальний Восток в современном искусстве, они

Е. Н. Корж.
Туман. 1989.
Холст, масло.
56×86
Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Fog. 1989.
Oil on canvas.
56×86
Primorye State
Art Gallery



стали первопроходцами с мольбертами за плечами» [9].

Курильские острова входят в состав Тихоокеанского вулканического огненного кольца. Восточный берег Шикотана отличается экзотическим ландшафтом, складывающимся из причудливых очертаний скал вулканических пород. Это удивительное место привлекло художников не только красотой пейзажа и необычной погодой, где часто меняются состояния среды, но и темой труда человека, приехавшего на путину. Мощь природы ощущалась в сопоставлении с присутствием в ней человека.

«Природа Дальнего Востока отличается от природы средней полосы сильно звучащей эпической нотой, величавостью, размахом. „Взять“ эти качества средствами классического лирически камерного пейзажа в полной мере невозможно. А без них всеобъемлющее, глубокое постижение природы Дальнего Востока немислимо. Выразить особую статью, особенную суть дальневосточной природы стремилась группа художников-единомышленников, сформировавшаяся на Курилах во второй половине 1960-х годов», — пишет искусствовед Виталий Ильич Кандыба [4, с. 61].

В 2007 году во Владивостоке в галерее Portmay экспонировалась выставка «Острова», посвященная 40-летию Шикотанской группы. В настоящее время в фокусе внимания исследователей находится наследие художников группы [8]. Но фактически она родилась на год раньше (не в 1967 году, а в августе-сентябре 1966). Тогда Е. Н. Корж впервые приехал на Курилы для сбора материала к дипломной картине вместе с друзьями, недавними выпускниками Владивостокского художественного училища Владимиром Рачевым и Юрием Волковым, и бывшим преподавателем ВХУ москвичом Олегом Лошаковым. Первая остановка была на Кунашире, потом поехали на Шикотан, который показался художникам более интересным. Пленэрный этюд «Цех морского гребешка. Остров Кунашир» (1966), чудом сохранившийся в мастерской, стал одним из пяти произведений, подаренных автором Приморской картинной галерее после выставки «Острова в океане».

С Владимиром Рачевым и Юрием Волковым Евгения Коржа долгие годы связывала крепкая дружба. В молодые годы они были почти неразлучны. Летом 1967 года друзья снова приехали на Шикотан, ставший постоянной базой летне-осеннего творчества. Позже в разное время к ним присоединились другие, тогда еще совсем молодые



Е. Н. Корж.
Портрет рыбака.
1974. Холст, масло.
105×120

Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Portrait of
a Fisherman.
1974. Oil on canvas.
105×120
Primorye State
Art Gallery

приморские художники, преимущественно выпускники ВХУ и ДВПИИ: Владимир Серов, Валерий Яхненко, Николай Петров, Виталий Семкин, Александр Усенко, Игорь Кузнецов, Анатолий Кацук, Владимир Снытко, Иван Ионченков, Алексей Плешивцев [5].

Романтическая тема путины на Курильских островах с ее широким жанровым диапазоном начиналась молодым поколением приморских живописцев с искренней увлеченностью. Они чувствовали свое призвание к ней. В 1970-е годы на Курилы поехали и помчались все. Шикотан стал Меккой творческой интеллигенции со всего Союза. Евгений Корж как-то посчитал, что в разные годы остров посетили, и не раз, около семидесяти художников. Там работали многие мастера из Москвы: Олег Лошаков, Татьяна Назаренко, Владимир Владыкин, Виктор Дрожников, Геннадий Копцов, Иван Панкратов, Василий Понамарев. Приезжали живописцы из Санкт-Петербурга, Ярославля, Пензы, Иркутска, Армении, Казахстана [7]. Это были профессиональные художники хорошего уровня. Приморская художественная молодежь чувствовала сильное влияние столичных мастеров, име-

ющих подготовку Института им. В. И. Сурикова, особенно со стороны Олега Лошакова.

«Легче всего попасть на остров было приморцам. Дорога — максимум 12 рублей. С оказией еще дешевле. Общежитие три рубля в месяц. Еду брали с собой. Три дня из Владивостока, и ты на Шикотане. Мы ездили всегда в теплое время, обычно с августа по октябрь. Как раз была сайровая путина. В то время Шикотан кормил сайрой весь Союз и поставлял сайру во Францию и Италию. Для работ на остров вербовали молодежь со всей страны. У нас были друзья украинцы и чеченцы. Девушек было много. Мы их писали. Я там познакомился со своей женой. Она была студенткой ДВГУ. Мы все были влюблены в природу Шикотана. Только представьте: зеленые холмы, покрытые порослью молодого бамбука, сине-голубые, почти черные, ели, которые подчеркивали рисунок холмов, всегда разный океан, живописные реки с сооружениями древних айнов, бухты, не похожие одна на другую. Тайфуны, туманы, роскошно-яркие солнечные дни. Шикотан — рай для художника. В смысле красоты он безграничен. Там было видно, как рождалась Земля! Рядом с нежными холмами на берегах лежит тысячелетняя лава, застывшая в море, а неподалеку — скалы под 150 метров. Четыре десятка лет я писал этот остров и не мог оторваться от него», — вспоминал Евгений Николаевич [9].

Пленэры на Курильских островах были для него временем живописных проб, поиска новых средств художественной выразительности, накопления впечатлений, школой, лабораторией, мастерской. В «Шикотанской академии» он получил прочную основу мастерства: развилась наблюдательность, появился опыт. Многочисленные рисунки и этюды, привезенные с Курильских островов, давали возможность работать во Владивостоке над большими тематическими полотнами.

«Евгений Николаевич Корж более склонен наблюдать сиюминутное. Его занимает жизнь рыбаков, краболовов, рыбообработчиц... работающих во время путины на острове. Он изображает сейнеры у пирса и причалов, лов сайры — словом, будни рыбокомбинатов. Но все эти жанровые мотивы под воздействием волевого художественного преломления приобретают особенную, подчас спорную, выразительность. В них за счет упрощения сильных и резких цветоотношений, большей частью сфантазированных, из-за упрощенной угловатости пластики, скорее умозрительной, чем органичной, нивелируется жанровая достоверная конкрет-

ность. Вместо ожидаемого рассказа о житье-бытье на Шикотане художник дает в результате монументализированные, скупые на выражение чувств образы, возникшие как побеги на некогда мощно ветвящемся дереве „сурового стиля“, — пишет искусствовед В. И. Кандыба [4, с. 68].

Художников Шикотанской группы относят к продолжателям «сурового стиля», создавшим его собственный вариант. Для их творчества характерны общие эстетические черты: монументальность, масштабность и романтизация образов, любовь к панорамным пейзажам, часто взятым в ракурсах с высокой точки зрения, обобщение природных и урбанистических форм, декоративность, красочная и пластическая напряженность, смелые контрасты света и тени.

Евгений Корж — художник романтического склада. На формирование своеобразной манеры его художественного почерка повлияла не только глубина и жизненность сурового стиля, но и особенности стиля американского художника Роквелла Кента и французского пейзажиста Альбера Марке. Высокая профессиональная культура круга московских живописцев, работавших на Курилах, тоже способствовала развитию его таланта.

Курильские полотна Е. Н. Коржа полны романтизма и правды жизни. Среди них отмечают «Сайровую путину», «Портрет рыбака», «Портрет рыбака» (все — 1974), «На Шикотане. Портрет Тани Марченко» (1976), «Осень на Курилах» (1978), «Лов» (1984), «Зеленые холмы на Шикотане» (1990). «Курильские ели» (1990), «Курильское лето» (1990), экспонировавшиеся на пяти зональных выставках «Советский Дальний Восток» и республиканской выставке «Мы строим БАМ». «Как портретиста Евгения Коржа отличает пронизательность и психологизм. Лаконошность живописного письма, „рубленая“ пластика некоторых „рыбачьих“ картин характеризуют основные черты его живописи», — пишет искусствовед В. И. Кандыба [3, с. 1].

Во время путины Е. Н. Корж знакомился с множеством людей, приезжавших на Курильские острова со всех концов страны, и часто рисовал их. Ему нравилось изображать типических героев в типических обстоятельствах, передавать не только индивидуальные черты заинтересовавших его личностей, но и нечто общее в их душевном облике — естественность, мужественность, активность. Собранные на выставке портреты составляли как бы единый образ современников Е. Н. Коржа, представителей советской молодежи



Е. Н. Корж.
Зеленые холмы
Шикотана. 1988.
Холст, масло.
63×108
Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Green Hills of
Shikotan. 1988.
Oil on canvas.
63×108
Primorye State
Art Gallery

поколения 1970-х — уверенной в себе, трудолюбивой, самоотверженной.

«Портрет рыбака» (1974, ПГКГ) отличается монументальностью формы, которая строится за счет жесткого, упрощенного рисунка и усиленной декоративности. Здесь изображен мужчина в оранжевой куртке и сером свитере, сидящий на фоне стены с иллюминатором у раскрытой корабельной двери, за которой видна широкая полоса темно-синего моря. Художник скомпоновал композицию с натуры сразу на холсте. Внешне сдержанный портрет воздействует на зрителя подтекстом: герой картины не ударник труда, не передовик производства, а простой моряк, который изображен во время отдыха на рабочем месте.

Женский образ, созданный в картине «Портрет рыбаки» (1974, ПГКГ), тоже отмечен грубоватой простотой формы, но вместе с тем в нем есть романтика. На первом плане изображена молодая женщина в сером рабочем халате и белой косынке. Фон — сейнера разного цвета с белыми рубками, слева — причал и темно-синее небо. «Портрет рыбаки» является и конкретным, и собирательным образом, представляющим зрителям дальневосточный тип: сильный, волевой, не падающий духом в тяжелых условиях жизни и работы.

Картина «На Шикотане (Портрет Тани Марченко)» (1976, ПГКГ) — многозначный художественный образ: один из шикотанских образов

и в то же время типаж времени. На первом плане в центре изображена молодая женщина с короткой стрижкой, фигура развернута чуть влево. Руки в карманах элегантного пальто коричневого цвета с поясом и большим светлым воротником. На дальнем плане стилизованные бараки рыбообработчиков, сопки, хвойные деревья, дорога. Небо серое, пасмурное, с тяжелыми грозовыми тучами. Женская фигура в центре полотна — метафорический рассказ об одном из эпизодов личной жизни человека на Шикотане, когда из-за надвигающейся непогоды сейнера не выходили в море и прекращалась работа рыбокомбината. Картину отличает сложное конструирование пространства, соединяющее портрет, элементы бытового жанра, урбанистический и природный пейзаж. В живописи преобладают холодные цвета. В композиции использован принцип многопланового пространственного построения пейзажа. Портрет Тани Марченко можно отнести к типическому портрету 1970-х, где изображенный персонаж отличает внутренняя работа и особый психологический строй.

В этом ключе выполнена еще одна работа — «Портрет поэта Ильи Фаликова» (1977, ПГКГ). Илья Зиновьевич Фаликов — российский поэт, прозаик, эссеист, литературный критик — был включен в орбиту дальневосточной творческой жизни, был дружен с художниками-шикотанцами.

Он изображен сидящим на подоконнике раскрытого окна. Свободная поза, спокойно-задумчивое выражение лица говорят о внутренней сосредоточенности. У поэта длинные темные волосы до плеч (прическа 1970-х), небольшая борода и усы. Одет в светлую рубашку и темно-синие брюки, поверх рубашки длинный галстук. За окном — владивостокская бухта Золотой Рог голубовато-серебристого цвета, берег с низкими сопками и многочисленными судами порта. Половину холста занимает светлое зеленоватое небо, затянутое облаками. В «Портрете поэта Ильи Фаликова» детали городского пейзажа создают особое пространство, в котором персонаж проживает свою судьбу. «Правда, герой этого портрета уже не романтическая фигура 1960-х, а интеллигент со свойственными ему рефлексиями, проявившимися в творческой среде в следующее десятилетие. Тем не менее внешняя стилистика сурового стиля сохранена», — пишет О. И. Зотова [2, с. 42].

Интерес Е. Н. Коржа к природе островного края проявился в многочисленных пейзажах. Среди них «Теплый вечер. Курилы» (1970), «Ворота в океан» (1972), «Курильский берег» (1973), «Туман» (1978), «Зеленые холмы Шикотана» (1988), «Осеннее море» (1989) и другие из собрания ПГКГ. В картине «Курильские ели» (1986, ПГКГ) на первом плане зеленая трава, домик,

могучие деревья, вдали сопки и невысокое небо с белыми облаками. Эта картина — результат многолетнего отбора впечатлений от красоты вечнозеленых курильских елей с их широкой пирамидальной кроной и шоколадно-чешуйчатой корой, невысоких сопки и изменчивого неба.

«Для курильских пейзажей Коржа характерны упрощенные, сильные цветоотношения, конструирование пространства ради художественного эффекта, а не его натурное точное воспроизведение, декоративность, экспрессия. Колорит построен на холодных оттенках зеленого и голубого. Цвет приобрел пастозную плотность, живописная кладка больших пятен решительна, их контрасты напряжены, контуры подчеркнуты», — отмечает искусствовед В. И. Кандыба [4, с. 68]. Природу Курил художник писал эпически масштабно, стремясь передать величие Шикотана — большого 40-километрового острова Курильской гряды, сосредоточив внимание на обобщенных до символа образах земли, воды и неба. Горизонтальный формат большинства произведений давал возможность свободно изображать панораму побережья с пирсами, судами, морскими далями.

«На Шикотане царил дух творческой свободы. Художники писали то, что им нравилось, и так, как они этого хотели. Они были признаны и популярны. Большая часть их работ осталась

Е. Н. Корж.
Осеннее море.
1989. Холст, масло.
54×84
Приморская
государственная
картинная галерея

E. N. Korzh.
Autumn Sea.
1989. Oil on canvas.
54×84
Primorye State
Art Gallery



в музеях Москвы, Петербурга, Владивостока, Хабаровска. Их выставки прошли на Дальнем Востоке, в обеих столицах, в США, во Франции, в Австралии. Это было удивительное явление в истории политизированной советской живописи» [9].

Творческое движение «Художники на Курилах» было самым ярким и масштабным явлением в культуре дальневосточного региона 1970-1980-х годов. Бунтари 60-х! «Они были одержимы делом обновления живописного языка, обретения нового художественного мировоззрения. Не будучи диссидентами, они являли пример эстетической оппозиции мощному в советском искусстве консерватизму», — пишет В. И. Кандыба [3, с. 1].

В марте 2026 года в рамках празднования 60-летнего юбилея Приморской государственной картинной галереи в Парадном зале откроется выставка, посвященная 60-летию Шикотанской творческой группы, первой и самой многочисленной творческой группы художников в истории изобразительного искусства Приморского края, к которой принадлежал Е. Н. Корж.

Примечания

1. Произведения Е. Н. Коржа находятся в следующих коллекциях: ГВМЦ «РОСИЗО» (Москва); Приморская государственная картинная галерея (Владивосток); Дальневосточный художественный музей (Хабаровск); Музейно-выставочный центр Забайкальского края (Чита); Камчатский краевой художественный музей (Петропавловск-Камчатский); Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева (Владивосток); частные коллекции в России, США, Канаде, Франции, Австралии, Швеции, Японии, Китае.

2. Основные выставки, в которых принимал участие Е. Н. Корж:

1. российские:
 - всесоюзные: «Выставка произведений молодых художников», «Голубые дороги Родины»;
 - республиканские: V республиканская выставка «Советская Россия», Выставка произведений художников-маринистов РСФСР, «Мы строим БАМ» (1979, Улан-Удэ), «Россия — IX»;
 - зональные: III, IV, V, VI, VII выставки «Советский Дальний Восток»;
 - региональные: VIII, XI, XII, XIII региональные выставки «Дальний Восток»;
 - другие: «Художники на Курилах» (1982, Москва); «40 лет Шикотанской группе» (2007, Владивосток);
2. зарубежные: «Выставка произведений молодых советских художников» (1973, Варшава, Прага, Братислава, Берлин); «Художники Владивостока в галерее „Триада“» (1996, США, Сан-Франциско); выставка произведений художников Приморья на международной ярмарке (1996, Австралия, Сидней); «Художники России» (1999, Франция, Париж); «Художники Владивостока» (2005, КНР, Республика Корея).



Литература

1. Биографическая справка о Е. Н. Корже // Архив Приморской государственной картинной галереи.
2. Зотова, О. И. Приморская организация Союза художников России в 1950-1980-х гг. // Приморская организация Союза художников России: 70 лет: альбом-каталог. — Владивосток, 2008.
3. Кандыба, В. И. Евгений Николаевич Корж // Е. Корж. Живопись: каталог. — Владивосток: ПОЛИКОН, 2000. — С. 1.
4. Кандыба, В. И. Художники Приморья. — Ленинград: Художники РСФСР, 1990. — 125 с.
5. Левданская, Н. А. «Там было видно, как рождалась Земля» // 40 лет. Художники на Курилах: каталог. — Владивосток: Типография № 1, 2007. — С. 1-2.
6. Личное дело Е. Н. Коржа // Архив ПКОО ВТОО «Союз художников России».
7. Лошаков, О. Н. Шикотанская творческая группа родилась из обычной поездки друзей на этюды // Художники на Курилах: каталог. — Москва: Советский художник, 1980. — С. 3-5.
8. Миклушевская, И. Н. Об уникальном собрании работ художников-шикотанцев // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2025. — № 1 (22). — С. 18–25.
9. Панкратьев, Е. Первооткрыватели островов любви и свободы // Новости. — 2007. — 2 февр. — № 7 (2136). — С. 10.

References

1. Biograficheskaya spravka o E. N. Korzhe [Biographical information about E. N. Korzh]. Arhiv Primorskoj gosudarstvennoj kartinnoj galerei [Primorye State Art Gallery Archive].
2. Zotova, O. I. Primorskaya organizaciya Soyuzo hudozhnikov Rossii v 1950-1980-h gg. [Primorye Organization of the Union of Artists of Russia in the 1950s–1980s.]. Primorskaya organizaciya Soyuzo hudozhnikov Rossii: 70 let: al'bom-katalog [Primorye Branch of the Union of Artists of

Е. Н. Корж.
Портрет поэта
Ильи Фаликова.
1977. Холст, масло.
99×136

Приморская
государственная
картинная галерея

Е. Н. Корж.
Portrait of the Poet
Ilya Falikov.
1977.
Oil on canvas.
99×136

Primorye State
Art Gallery

Е. Н. Корж.
На Шикотане
(Портрет Тани
Марченко). 1976.
Холст, масло.
94×135

Приморская
государственная
картинная галерея

Е. Н. Корж.
On Shikotan
(Portrait of Tanya
Marchenko).
1976. Oil on canvas.
94×135

Primorye State
Art Gallery

Russia: 70 years: A Catalogue Album]. Vladivostok, 2008, pp.

3. Kandyba, V. I. Evgenij Nikolaevich Korzh [Evgeny Nikolaevich Korzh]. E. Korzh. Zhivopis': katalog [E. Korzh. Painting: A Catalogue]. Vladivostok, POLIKON, 2000, p. 1.

4. Kandyba, V. I. Hudozhniki Primor'ya [Primorye Artists]. Leningrad, Hudozhniki RSFSR, 1990, 125 p.

5. Levdansкая, N. A. «Tam bylo vidno, kak rozhдалas' Zemlya» [“You Could See the Earth Being Born There”]. 40 let. Hudozhniki na Kurilah: katalog [40th Anniversary. Artists on the Kuril Islands: A Catalogue]. Vladivostok, Tipografiya no. 1, 2007, pp. 1-2.

6. Lichnoe delo E. N. Korzha [E.N. Korzh's personal file]. Arhiv PKO VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii» [Archive of the All-Russian Public Organization “Union of Artists of Russia”].

7. Loshakov, O. N. Shikotanskaya tvorcheskaya gruppa rodilas' iz obychnoj poezdki druzей na etyudy [The Shikotan Creative Group Was Born Out of an Ordinary Trip of Friends to Paint Sketches.]. Hudozhniki na Kurilah: katalog [Artists on the Kuril Islands: A Catalogue]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980, pp. 3-5.

8. Miklushevskaya, I. N. Ob unikal'nom sobranii rabot hudozhnikov-shikotancev [About the Unique Collection of Works by Shikotan Artists]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2025, no. 1 (22), pp. 18–25.

9. Pankratiev, E. Pervootkryvateli ostrovov lyubvi i svobody [Discoverers of the Islands of Love and Freedom]. Novosti

[News], 2007, February 2, no. 7 (2136), p. 10.

Об авторе

Варламова Людмила Ивановна — член ВТОО «Союз художников России», заслуженный работник культуры РФ, старший научный сотрудник Приморской государственной картинной галереи
E-mail: ppt005@mail.ru

Varlamova Lyudmila Ivanovna

Member of the Union of Artists of Russia, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Senior Researcher at the Primorye State Art Gallery

Статья поступила в редакцию 30.01.2026, принята к публикации 20.04.2026.



EDN: YQRKEF
УДК 7.067
CULTURAL PHENOMENA

Olesya Frich
Independent researcher
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article examines the festival as an important cultural event of our time. Drawing on the examples of recent events held in modern Yekaterinburg (and the time when the city was named Sverdlovsk), the article shows how festival formats are transforming and continuing to evolve. A selection of photographs from the independently organized city festival, held in May 2026 in Yekaterinburg, provides a visual representation of what such an event might look like today.
Keywords: festival; art in Yekaterinburg; informal art; collaboration.
Citation: Frich, O. (2026). CULTURAL PHENOMENA. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 138—145.

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ

О. Фрич
Независимый исследователь
Екатеринбург, Российская Федерация

Выставка
«Сад расходя-
щихся тропок».
Фестиваль
«Явление».
02-03.05.2026.
Екатеринбург,
фудмолл
«Главный»
Фото О. Фрич

Exhibition
“Garden of
diverging paths”.
Festival “The
Phenomenon”.
02-03.05.2026.
Yekaterinburg,
“Glavny” Food Mall
Photo by O. Frich

Статья посвящена важной культурной акции современности — фестивалю. На примере событий современного Екатеринбурга (и бывшего Свердловска) показывается, как трансформируются, продолжают развиваться фестивальные форматы. Подборка фотографий, снятых на майском самоорганизованном городском фестивале Екате-ринбурга в 2026 году, дает возможность визуального представления о том, каким это событие может быть сегодня.
Ключевые слова: фестиваль; искусство Екатеринбурга; неформальное искусство; коллаборация.



Фестивали и предшествующие им формы культурного массового досуга имеют длительную историю, которая началась еще в Античности, затем они эволюционировали в контексте праздничной культуры, став одной из форм праздника. Толковый словарь С. И. Ожегова дает такое определение термину «фестиваль»: это «широкая общественная, праздничная встреча, сопровождаемая смотром достижений каких-нибудь видов искусств» [3]. В современной практике это художественное явление все чаще тяготеет к мультижанровости. Как любая культурная акция, фестиваль предполагает наличие своей аудитории, на которую ориентирована его художественная концепция. Основная задача — внести что-то новое в место проведения, возможно, то, что, по мнению организаторов, ему не хватает. Существует широкая градация фестивалей, на которую влияют не только их культурная направленность, специфика аудитории, длительность проведения, но и источники финансирования и наличие или отсутствие государственной поддержки.

Наблюдение и изучение разных событий позволяют увидеть и проследить многослойную и противоречивую картину современной художественной жизни. Множество фестивалей, выходя за рамки камерных событий, становятся мероприятиями, повышающими статусность региона. В Екатеринбурге это такие известные и признанные, как «Ночь музыки» (2015, Ural Music Night) с десятками площадок и сотнями артистов разных направлений, региональная театральная «Золотая маска» (с 2000 года). «Безумные дни» с 2015 года погружают город в звуки классической музыки. Для художников с 2010 года проводится «Стенография» — международный фестиваль уличного искусства, а с 2011 — фестиваль светового искусства «Нетемно». Недавно появившийся книжный фестиваль «Красная строка» (2023) знакомит с десятками российских издательств и авторами, а любители комиксов, аниме, видеоигр, научной фантастики и косплея могут включиться в крупнейший на Урале «ГикКон». Есть еще театрально-фольклорный фестиваль сказок и легенд «Дикоросы». У некоторых из них есть постоянное финансирование, спонсорская и рекламная поддержка, а кому-то приходится ежегодно биться за выживание.

Как особое ответвление современной фестивальной культуры можно выделить фестивали-тусовки, которые либо предопределяют зарождение новой растущей формы, либо не вписываются в



ZABROSHKA.
Однодневная
самоорганизованная
выставка.
Май 2024.
Екатеринбург
Фото О. Фрич

ZABROSHKA.
Independently
organized one-day
exhibition.
May 2024.
Yekaterinburg
Photo by O. Frich



ZABROSHKA.
Однодневная
самоорганизованная
выставка.
Май 2024.
Екатеринбург
Фото О. Фрич

ZABROSHKA.
Independently
organized one-day
exhibition.
May 2024.
Yekaterinburg
Photo by O. Frich

официальную культуру и существуют сами по себе, оставаясь самоорганизациями, не связанными с институциями и государственным протекционизмом. Один из ведущих критиков российского современного искусства Виктор Мизиано считает, что «порождающая особенность тусовки состоит

в том, что она являет собой совокупность людей, исходно консолидированных не столько конкретными структурами — институциональными или идеологическими, сколько перспективой их обречения; тусовка — это тип художественного сообщества, мыслящего себя как чистую потенциальность. Тусовка — это художественно-социальный проект» [2].

Для входа в арт-тусовку достаточно знать про нее и прийти туда с чем-то, соответствующим этому сообществу. Возможно (но не обязательно) иметь покровителя. Организаторы не требуют подтверждения профессиональных достоинств или обладания социальным статусом, к которому принадлежит большинство. В сообществе могут пересекаться на равных маститые художники и малоизвестные приверженцы стрит-арта, работники коммерческих структур и специалисты в области культуры. Арт-тусовка не требует постоянного присутствия: можно уйти и появиться в любой момент: «Чтобы быть в тусовке, надо просто быть. Быть в нужное время и в нужном месте — там, где тусовка воспроизводит себя», — замечает Мизиано [2].

На таком формате фестивалей хотелось бы остановиться подробнее. Автор сам причастен к некоторым из них в роли художника, но его взгляд изнутри, с учетом наличия искусствоведческого образования, пропущен через призму исследовательской оптики и подкреплен собственным критическим дискурсом.

Предыстория фестивалей-тусовок на Урале начинается с деятельности самого известного объединения Свердловска конца 1980-1990-х годов — общества «Картинник». Используя приемы фестиваля — перформативные уличные действия, концертные поездки по России, взаимодействия с участниками других культурных сообществ (уральскими рок-группами), оно сыграло заметную роль в изменении культурной среды города, внеся своим скоморошным духом элементы свободы мысли, импровизационности, артистичности.

Исследователь В. В. Авдеева в своих работах показала, что «развивая интерактивность театрализованного действа, „Картинники“ включали в него коммуникативный компонент: взаимодействие со зрителем осуществлялось с помощью краткого словесного диалога и ритуала дарения досочек. Предварительно подготовленные для представления „морально-шинковательные“ досочки непременно содержали „мораль“, выраженную в ироничной форме» [1, с. 4]. Этот уральский феномен

изучен и описан в разных источниках, поэтому обратимся к сегодняшнему времени.

В первые майские дни 2026 года (2-3 мая) на площадке гастромолла «Главный» в Екатеринбурге прошел фестиваль «Явление». Его инициаторы — самоорганизованная команда REBAL (музыкальная платформа, продвигающая диджеев), объединенная общими музыкальными и тусовочными интересами. Инициативная группа из 4 человек периодически сама устраивала различные музыкальные фестивали или принимала участие в подобных мероприятиях. Но в этот раз их вдохновила эстетика городских выставок ZABROSHKA («Заброшка») — самоорганизованных молодыми художниками Екатеринбурга однодневных выставок, проведенных три раза в 2024-2025 годах. В мероприятиях отсутствовала любая форма отбора, принять участие мог каждый, если его произведение так или иначе поддерживало выбранную тему. Для этого выбиралась городская территория с заброшенными зданиями и сооружениями, в которых и размещались работы. Многие из них создавались как site-specific объекты, делались на месте с использованием материалов, найденных на территории. Каталоги выставок не издавались.

Команда «Явления» решила соединить идею ZABROSHKI с концептуально важным для нее пространством, обеспечивающим музыкальный контент, а также добавить и другие культурные составляющие. Так, в фестивале объединились визуальное искусство, которое представляла выставка «Сад расходящихся тропок», лекторий и дискуссии об искусстве, небольшой маркет с демократичными ценами и разноплановая музыка.

Площадка, арендованная на втором этаже фудмолла «Главный», стала оптимальной для этого мероприятия, несмотря на то что столкновения с атмосферой еды (особенно во время лектория) происходили достаточно остро, вызывая ассоциации с форматом «хлеба и зрелищ». Большое отдельное помещение для выставки на втором этаже фудкорта сохранило эстетику заброшенного здания — без отделки, в стиле застывшего перед ремонтом лофта. Но «белый куб» для подобного события и не требуется. На сцене первого этажа, непосредственно в зоне фудкорта, оба дня проходила культурная программа на разные темы с привлечением местных активистов и художников выставки.

Собранный в рамках «Явления» пестрый срез городских художников не увидишь вместе на галерейных и музейных выставках, которые обычно

выглядят гораздо рафинированней, так как основаны на четком кураторском выборе и включают авторов более известных. Здесь же все смешалось, как в реальном уральском «плавильном котле», и рассредоточилось по пространству, сливающемуся через огромные панорамные окна с городом. Работы известного екатеринбургского художника Сергея Лаушкина соседствовали с объектами и картинами авторов, для которых двери серьезных институций еще не открывались. Колоритный проводник по выставочному маршруту и по совместительству куратор проекта Андрей Майков, свободно владеющий английским языком, в синем кимоно стал визуальным воплощением евро-азиатской границы (она проходит рядом с Екатеринбургом) и усиливал впечатление от художественного замеса. «Балаганности» добавляла экзотическая фигура Спартака (псевдоним Владимира Седакова), который на сегодняшний день является самым эксцентричным художником Екатеринбурга. За свою жизнь он попробовал себя в разных профессиях: работал грузчиком, сержантом милиции, матросом-спасателем — послужной список можно перечислять бесконечно. Но в итоге екатеринбуржец нашел себя в искусстве: пишет стихи, картины, превратил в галерею не только свой дом, где рисует на бумаге, стенах и полу, но и свое тело. Сопровождавшая целый день музыка разворачивалась через разные стили, достигая кульминации к закрытию, а отсутствие верхнего искусственного света в помещении вечером компенсировала разноцветная точечная подсветка, создавая клубную атмосферу.

Пока все подобные культурные начинания в Екатеринбурге осуществляются за счет личных средств активистов-организаторов. В лектории на этом фестивале одна из дискуссий была посвящена вопросу: что движет инициаторами, организующими финансово- и трудозатратные мероприятия, несмотря на неизменно сопровождающие их внешние и внутренние проблемы? Ответы спикеров совпали. Один из первых — готовность провести то, чего им не хватает самим в культурной жизни города; сделать ее насыщенной и интересней; создать новую форму досуга и поле для социальных взаимодействий.

Коллаборации представителей арт-сферы с экономическими и торговыми структурами начинают в Екатеринбурге постепенно набирать обороты. Есть надежда, что в рыночной системе будут находиться возможности и средства для развития и поддержки небольших и активных инициатив,



которые помогают формировать разнообразную культурную и эмоциональную субъективную составляющую современного мегаполиса.

Литература

1. Авдеева, В. В. Традиции скоморошества в перформативных практиках Евгения Малахина (старика Б. У. Кашкина) и общества «Картинник» в 1980-2000-е гг. // Архитектон: известия вузов. — 2019. — № 2 (66). — С. 1-11. — URL: https://archvuz.ru/files/N66_18_Avdeeva.pdf (дата обращения 10.06.2026).
2. Мизиано, В. Культурные противоречия тусовки // Художественный журнал. — 1999. — № 25 (131). — URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/76/article/1658> (дата обращения 10.06.2026).
3. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: Материал из Википедии — свободной энциклопедии : Версия 10326782, сохран. в 16:02 UTC 4 августа 2008. — URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=33788> (дата обращения 10.06.2026).

ZABROSHKA.
Однодневная
самоорганизованная
выставка.
Май 2024.
Екатеринбург
Фото О. Фрич

ZABROSHKA.
Independently
organized one-day
exhibition.
May 2024.
Yekaterinburg
Photo by O. Frich



References

1. Avdeeva, V. V. Traditsii skomorochestva v performativnykh praktikakh Yevgeniya Malakhina (starika B.U.Kashkina) i obshchestva «Kartinnik» v 1980—2000-e gg. [Traditions of Buffoonery in the Performative Practices of Yevgeny Malakhin (Old Man B.U.Kashkin) and the “Kartinnik” Society in the 1980s—2000s]. Arkhitekton: izvestiya vuzov [Architecton: Proceedings of Higher Education Institutions], 2019, no. 2 (66), pp. 1-11, available at: https://archvuz.ru/files/N66_18_Avdeeva.pdf (accessed 10.06.2026).
2. Miziano, V. Kul'turnyye protivorechiya tusovki [Cultural Contradictions of an Art Gathering]. Khudozhestvennyy zhurnal [Moscow Art Magazine], 1999, no. 25 (131), available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/76/article/1658> (accessed 10.06.2026).
3. Ozhegov, S. I. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Dictionary of the Russian Language]. Material from Wikipedia — the free encyclopedia: Version 10326782, saved at 16:02 UTC on August 4, 2008, available at: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=33788> (accessed 10.06.2026).

Об авторе
Олеся Фрич — междисциплинарный художник, искусствовед, Екатеринбург
E-mail: art@ofrich.ru

Olesya Frich
Contemporary artist, art critic, Yekaterinburg

Статья поступила в редакцию 20.04.2026, принята к публикации 20.05.2026.

Маркет
на фестивале
«Явление».
02-03.05.2026.
Екатеринбург,
фудмолл
«Главный»
Фото О. Фрич

Market
at the festival
“The Phenomenon”.
02-03.05.2026.
Yekaterinburg,
“Glavny” Food Mall
Photo by O. Frich



Лекторий фести-
валя «Явление».
02-03.05.2026.
Екатеринбург,
фудмолл «Глав-
ный»
Фото О. Фрич

Lecture at the
festival "The
Phenomenon".
02-03.05.2026.
Yekaterinburg,
"Glavny" Food Mall
Photo by O. Frich

Выставка «Сад
расходящихся
тропок». Фести-
валь «Явление».
02-03.05.2026.
Передний план: О.
Фрич. Блуждаю-
щий мир. 2024/25.
Инсталляция.
Ткань (старые
шторы), перма-
нентный маркер.
245×300; на стене:
А. Че. Школа.
2026. Бумага,
темпера. 60×40; в
нижней части на
полу: С. Лауш-
кин. Бабулька.
2026. Смешанная
техника, картон,
акрил, скотч.
180×130. Екате-
ринбург, фудмолл
«Главный»
Фото О. Фрич

Exhibition
"Garden of
diverging paths".
Festival "The
Phenomenon".
02-03.05.2026.
The foreground:
O. Frich.
The Wandering
world. 2024/25.
Installation. Fabric
(old curtains),
permanent
markers. 245×300;
on the wall: A.
Che. School. 2026.
Paper, tempera.
60×40; in the
lower part on the
floor: S. Laushkin.
Granny. 2026.
Mixed media,
cardboard, acrylic,
tape. 180×130.
Yekaterinburg,
"Glavny" Food
Mall.
Photo by O. Frich



М. Главатская.
The transition body.
2026. Аэрография,
акрил. 80×80×2.
Выставка «Сад
расходящихся
тропок». Фести-
валь «Явление».
02-03.05.2026.
Екатеринбург,
фудмолл
«Главный»
Фото О. Фрич

M. Glavatskaya.
The transition body.
2026. Airbrushing,
acrylic. 80×80×2.
Exhibition "Garden
of diverging paths".
Festival "The
Phenomenon".
02-03.05.2026.
Yekaterinburg,
"Glavny" Food Mall
Photo by O. Frich

Фестиваль
«Явление».
02-03.05.2026.
Екатеринбург,
фудмолл
«Главный»
Фото О. Фрич

Festival
"The Phenomenon".
02-03.05.2026.
Yekaterinburg,
"Glavny" Food Mall.
Photo by O. Frich



Старая атрибуция: Кунисада Утагава. Женица с подносом и корзинкой. 1857. Рисовая бумага, цветная ксилография. 35,7×24,2 ИГМИИ

Новая атрибуция: Кунисада Утагава. Храм Тёмейдзи из серии «Сто красавиц в знаменитых местах Эдо». 1857. Рисовая бумага, цветная ксилография. 35,7×24,2 ИГМИИ

Old attribution: Kunisada Utagawa. Woman with a Tray and Basket. 1857. Rice paper, color woodblock print. 35.7×24.2 The Irbit State Museum of Fine Art

New attribution: Kunisada Utagawa. Chomeiji Temple from the series "One Hundred Beauties in Famous Places of Edo". 1857. Rice paper, color woodblock print. 35.7×24.2 The Irbit State Museum of Fine Art



EDN: QQCNSP
УДК 769.1

UKIYO-E IN THE URALS: JAPANESE EDO PRINTS IN THE IRBIT STATE MUSEUM OF FINE ARTS

Olga V. Akimenko

Independent researcher

Yekaterinburg, Russian Federation

Erna R. Khisamutdinova

Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The subjects of Japanese woodblock prints — ukiyo-e — were easily recognizable forby their contemporaries, but appear difficult to understand by modern audience outside this culture. Consequently, attribution in museums, that do not specialize in Japanese art, is often limited to a deceptive description of the depicted scenes. This article is devoted to elucidating the subjects of several prints from the collection of the Irbit State Museum of Fine Arts, drawing on the seals and inscriptions present on the sheets.

Keywords: Japanese prints; IGMII collection; Utagawa school; ukiyo-e attribution.

Citation: Akimenko, O. V.; Khisamutdinova, E. R. (2026). UKIYO-E IN THE URALS: JAPANESE EDO PRINTS IN THE IRBIT STATE MUSEUM OF FINE ARTS. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 146—155.

УКИЁ-Э НА УРАЛЕ: ЯПОНСКИЕ ГРАВЮРЫ ЭДО В ИРБИТСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

О. В. Акименко

Независимый исследователь

Екатеринбург, Российская Федерация

Э. Р. Хисамутдинова

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Екатеринбург, Российская Федерация

Сюжеты японских гравюр — укиё-э — были очевидны для современников и плохо понятны зрителю наших дней и не носителю культуры. Таким образом, атрибуция в музеях, не специализирующаяся на японском искусстве, часто ограничивается обманчивым описанием происходящего. Статья посвящена разъяснению сюжетов нескольких гравюр из собрания Ирбитского государственного музея изобразительных искусств с опорой на печати и надписи на листах.

Ключевые слова: японская гравюра; коллекция ИГМИИ; школа Утагава; атрибуция укиё-э.

В Ирбитском государственном музее изобразительных искусств (ИГМИИ), помимо великолепной и хорошо исследованной коллекции отечественной и западноевропейской печатной графики, хранится ряд печатных листов японских авторов, до сегодняшнего дня мало изученных специалистами. Между тем они представляют уникальный материал для уральского музея, равно удаленного как от восточных исследовательских центров, занимающихся японским искусством (например, Дальневосточный федеральный университет), так и от аналогичных столичных институций (Государственный музей Востока или Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), регулярно работающих со своими незаурядными и обширными коллекциями на протяжении многих десятилетий.

Данная статья ставит своей целью прокомментировать и уточнить атрибуцию некоторых японских гравюр, представленных в постоянной экспозиции ИГМИИ. Такие произведения часто воспринимаются зрителями как экзотика, которая достаточна для любования без необходимости погружения в сюжет. Однако искусство укиё-э как направление японской графики чаще всего отражает городской быт и имеет прочную взаимосвязь с социокультурными процессами, поэтому рассматривать феномен японской гравюры не следует без погружения в бытовые реалии и другие формы искусства — театральное и литературное. Очень небольшая, но емкая коллекция японской гравюры Ирбитского музея позволяет на примере выставленных работ охватить множество аспектов японской традиционной культуры.

На сегодняшний день в музее выставлено 8 листов, поступивших в 2019 году из коллекции Ю. В. Шестакова: 1) *Кунисада Утагава (1786-1865). Женицина с подносом и корзинкой. 1857*; 2) *Кунисада Утагава (1786-1865). Женицина с палкой. 1850-е*; 3) *Кунисада Утагава (1786-1865). Сидящая женицина рассматривает ткань. 1850-е*; 4) *Кунисада Утагава (1786-1865). Мужчина, бьющий жену мечом в ножнах. Середина 19 века*; 5) *Кунисада Утагава (1786-1865). Женицина стоит в ночи. Первая половина 19 века*. 6) *Кунисада Утагава (1786-1865). Мужчина, соблазняющий застенчивую женицину. 1850-е*. 7) *Кунисада Утагава (1786-1865). Женицина с сямисэном¹, сидящая в головах у мужчины. 1850-е*. 8) *Утамаро Китагава (1753-1806). Лисица и девушка. Начало XIX века*.

Все графические листы за исключением одного принадлежат Утагава Кунисада, а названия их

строятся по описательному принципу (обозначено то, что изображено на листе). Но если рассмотреть детали каждого листа, то становится очевидным, что некоторые на первый взгляд чисто декоративные детали носят более содержательный характер.

Кунисада Утагава (1786-1865). Женицина с подносом и корзинкой

В Госкаталоге приведено подробное описание изображенного на листе: «Композиция с фигурой в интерьере. В центре комнаты стоит в повороте корпуса на $\frac{1}{4}$ вправо, головы на $\frac{3}{4}$ влево женщины в национальном костюме в пол, пояс на талии завязан бантом сзади. В костюме использованы коричневая в клетку ткань, а также синяя и красная, расшитые цветами и птицами. Руки женщины вытянуты вперед: в правой — коричневый поднос, в левой — клетчатая корзинка. Волосы женщины уложены в высокую прическу, поддерживаемую заколками. Слева от фигуры фрагмент низкого столика с прямоугольным предметом. За спиной женщины на стене слева вертикальный пейзаж, справа — узкая дощечка с иероглифами. В нижней части листа слева и справа вертикальные надписи иероглифами. В композиции использованы зеленовато-синие и светло-бежевые тона»². Упомянутые в описании «вертикальный пейзаж» и «узкая дощечка с иероглифами» являются ключом к расшифровке того, что на самом деле изображено на гравюре и как она называется.

Начать следует с иероглифической надписи в картуше в правом нижнем углу на красном фоне — это авторская подпись (豊国画). Самый нижний символ (画) можно перевести как «руку приложил» или «нарисовал». Сам картуш тоже интересная деталь: это трансформированная тосидама (или отосидама — одна из форм упаковки денежного подарка на новый год) (御年玉). В изначальной форме изображалась кругом (из скрученной ткани, содержащей монеты для новогоднего подарка), что означало удачу, дарованную богами. Примерно с 1850 года на почти всех печатных листах именно так выглядит подпись Утагава Кунисада — заключенная в специфичный картуш³. Утагава Кунисада (歌川 国貞), в 1844 году принявший имя своего учителя и ставший Утагава Тоёкуни III (三代歌川 豊国) (1786-1864) — типичный художник среднего поколения, менее яркий, чем первые Утагава, но более последовательный: он обращается к уже сложившимся приемам, опирается на примеры своих предшественников и понимает вкусы публики. При жизни он превосходил своих пред-

шественников — представителей школы Утагава как по популярности, так и по продаваемости своих работ [2, с. 148]. Будучи одним из крупнейших японских художников и мастеров ксилографии периода Эдо, за годы своего творчества художник создал от 20 до 25 тысяч «сюжетов», в которые вошло примерно 35-40 тысяч отдельных листов. Доля произведений бидзинга (美人画), к которой, вероятно, относится эта работа, составляет 15% от его общего наследия, но наибольшее внимание в творчестве графика уделено изображениям, связанным с театром кабуки, — актерами, сюжетами, персонажами. На долю этого жанра приходится около 60% работ Кунисады.

Для японской печатной графики есть еще важный аспект — размер графических листов. Традиционно основные форматы: обан (大判) 36-39×24-26 см — стандартный большой формат, чаще всего используемый для бидзин-га или якуся-э; тюбан (中判) 25-26×17-19см — средний размер, популярный в ранних периодах укиё-э. И специальные форматы: кобан (小判) 23×17 см — половина айбана, для компактных сцен; айбан (間判) 30-34×21-23 см — переходный формат для бэ-ни-э; сикисiban (色紙判) 20-23×18-20 см — квадратный для поэзии и подарков; хособан (細判) 30-35×15-16 см — узкий для портретов. Размер исследуемой гравюры — 35,7×24,2 см, из чего следует, что это обан — стандартный большой формат периода Эдо, популярный среди авторов, изображавших театральные персонажей или красавиц. И это, в свою очередь, позволяет предположить, что сюжет на листе так или иначе связан с одним из этих направлений — красавицы или актеры театра.

На листах японской печатной гравюры картуш с надписями следует считать признаком серийной графики, и в гравюрах они стали элементом, объединяющим листы одной серии. Таким образом, в разных сериях подобные картуши имеют разные очертания, но будут идентичными на листах внутри одной серии — вне зависимости работы ли это одного автора или разных. Этот прием был характерен для периода Эдо и широко распространен среди множества авторов. Подобных картушей могло быть несколько и каждый преследовал свою цель. Помимо названия серий, в них указывались имена персонажей, название пьес, а также — в некоторых случаях — и имя автора. Согласно картуше в правом верхнем углу этот лист относится к графическому циклу «Сто красавиц в знаменитых местах Эдо», где 名所江戸 — знаменитое

место Эдо, а 百人美女 — сто красавиц, такая же подпись есть на всех остальных листах этой серии. Аналогичным образом можно вывести и название конкретно этого листа: пейзаж в верхнем левом углу — не просто изображение, как бы декоративно размещенное за фигурой женщины, а очень говорящая, так называемая «верхняя гравюра» (コマ絵), в данной ситуации ее можно было бы назвать «местом действия». Изображен пейзаж с четким указанием двух мест — храма Тёмейдзи (長命寺) и лавки с флажком-нобори, где продают сакурамоти (桜もち). Выбор локации храма вполне справедлив для серии, изображающей сто известных мест Эдо, тем не менее лавка, торгующая сакурамоти, в данной ситуации представляет больший интерес. 8-й сегун Токугава Ёсимунэ повелел посадить тысячи цветущих деревьев сакуры вдоль реки Сумида (隅田川向), сделав ее известным местом для любования цветущей сакурой. После этого в данном месте был построен храм Тёмейдзи. Сакурамоти были изобретены в период Эдо, и этому факту есть подтверждение в источниках с 1683 года, когда эти моти были впервые проданы привратником храма Тёмейдзи. Для приготовления этого блюда листья цветущей вокруг храма сакуры были засолены, а моти с бобовой пастой были зажаты между листьями. Со временем лакомство сакурамоти (которое играет важную роль на рассматриваемой гравюре) стало региональным угощением на реке Сумида. Неотъемлемым элементом ритуала посещения храмов была покупка присущих этой местности сувениров-омияге. Окрестные территории были заполнены чайными домиками, хижинами для зрелищ и лавками, где продавались уникальные для этой местности предметы, в том числе и съедобные сувениры. На верхней гравюре храм не виден. Лодка только подплывает к берегу, где деревья сакуры белеют на фоне зелени, а над лавкой торговца — рекламный флажок с надписью «Сакурамоти» (桜もち). Именно связку трех «полуфабрикатов», упакованных в бамбуковые сетки (достав из сетки и сняв листья, гость будет наслаждаться деликатным и сложным вкусом, вспоминая храм и его чайные домики), несет красавица в левой руке.

Одежда девушки тоже неслучайна: во времена Утагавы Кунисады птицы, живущие вдоль реки, слыли отличительной чертой тех мест, и поэтому узор на фартуке — цветущая сакура и водоплавающие птицы — как дополнительный намек, указывающий на эту реку.

В поздний период Эдо, когда горожане и купцы стали чрезвычайно богаты, они стали тратить деньги, соревнуясь в роскоши. Эдо Бакуфу (японское феодальное правительство во главе с сегуном) выпустило запрет на роскошь (奢侈禁止令) и наложило ограничения на цвет, рисунок, ткань и цену кимоно простых людей. В результате единственными вариантами цвета для кимоно, которые мог носить обычный народ, стали коричневый, серый и темно-синий. Узор кимоно также ограничивался — рисунком в полоску или решетку.

Мужчины начали носить одежду с рисунками на подкладке спины (которые нельзя увидеть снаружи). Женщины тоже не остались в стороне, и воротники ханери (半襟) стали обязательным элементом гардероба модных жительниц Эдо. Ежедневно меняя одну деталь (так современные мужчины меняют галстуки), женщина могла добавлять разнообразия в свой внешний вид, оставаясь при этом в одном и том же кимоно, не нарушая ограничений на «роскошь», но демонстрируя свой вкус. Воротники-ханери продавались отдельно или шились из старых кимоно. Черный цвет воротника изначально служил, чтобы скрыть следы масла для волос, попавшего на воротник, но к концу эпохи Эдо черные воротники превратились в модный аксессуар. Сочетания кимоно и воротников были многочисленны. Пояс оби на гравюре имеет внешний материал цвета индиго и красную подкладку, обе стороны декорированы узором в виде стилизованных цветов. Гэта на ногах изображены не простые, а покрытые черным лаком, однако на ногах нет носков-таби, что говорит о том, что изображенная девушка хотя и обеспечена, но несведуща в этикетных вопросах и может позволить себе носить дорогую обувь на босую ногу. Поэтому серия «Сто красавиц Эдо» была своеобразным журналом мод этого периода, где изображенные женщины разных видов деятельности демонстрировали интересные варианты изысканных способов одеваться при определенном «дефиците» допущений.

В нижнем левом углу гравюры — столик с коробкой, на боковой стороне которой начертан иероглиф «桜» сакура. Надпись на крышке сверху не читается целиком, но, возможно, это фамилия семьи содержателей заведения, «снабжающих» паломников сувенирами, в данном случае — съедобными.

Вся серия отражает моду, быт и эталоны красоты женщин Эдо — от гейш и куртизанок до простых горожанок. Каждая гравюра фокусируется на одной героине с детализированными и про-



думанными кимоно, прической и аксессуарами, подчеркивающими социальный статус и сезонные мотивы. Несмотря на очевидную принадлежность этой гравюры к бидзинга, в ней сквозит определенная приземленность, свойственная работам Тоёкуни III. К концу XVIII века художники, создавая произведения в жанре бидзинга, стремились создать идеальный образ, но уже в XIX веке эта возвышенность сменилась реалистичностью, которая проявляется в изображении одежд, действий персонажей и — что не менее важно — позах и положениях тел [3, с. 318].

Гравюры с храмом Тёмейдзи и лавкой, где торгуют сакурамоти, принадлежащие серии «Сто красавиц в знаменитых местах Эдо», хранятся в Музее Эдо-Токио⁴, Токийской центральной библиотеке⁵, Художественном музее префектуры Хокайдо⁶, в Токийском национальном музее⁷, а также в Музее изящных искусств Бостона⁸. Ти-

Старая атрибуция: Кунисада Утагава. Женщина с палкой. 1850-е. Бумага, цветная ксилография. 36,2×25,3 ИГМИИ

Новая атрибуция: Тоёкуни I. Итикава Дандзюро в роли придворной дамы Ивафудзи в постановке театра кабуки. 1810-е. Бумага, цветная ксилография. 36,2×25,3 ИГМИИ

Old attribution: Kunisada Utagawa. Woman with a Cane. 1850s. Color woodblock print on paper. 36.2×25.3 The Irbt State Museum of Fine Art

New attribution: Toyokuni I. Ichikawa Danjuro as the Court Lady Iwafuji in a Kabuki Play. 1810s. Color woodblock print on paper. 36.2 ×25.3 The Irbt State Museum of Fine Art

раж этой серии неизвестен, как у большинства японских гравюр, и вполне возможно, что в коллекциях отечественных и зарубежных музеев — наряду с атрибутированными гравюрами из этой серии — хранятся, оставаясь под иными названиями, неправильно атрибутированные листы.

Датировать лист с точностью до месяца позволяют данные, предоставленные Токийской столичной библиотекой, и это — ноябрь 1857 года [6]. Тем не менее следует пояснить, что эта же информация существует и на самой гравюре: в правом нижнем углу изображения имеются две круглые печати, одна из которых — имя цензора, а вторая — год издания согласно национальной календарной системе. Указанная на гравюре дата обозначает ноябрь 4-го года эпохи Ансей, что в григорианском календаре и соответствует 1857 году. А в нижнем левом углу — печать издателя (上金) Дзосуя Кинзо (上州屋金蔵) [4].

Таким образом, помимо точной датировки (ноябрь 1857 года), в атрибуции листа следует откорректировать и название, приведя его в соответствие с изначальной авторской задумкой: «Храм Тёмейдзи». Таким образом, на листе изображена не просто «женщина с подносом и корзинкой», а полноценный сюжет из жизни времен Эдо — повседневной и тем не менее знаковой в истории Японии.

Кунисада Утагава (1786-1865). Женщина с палкой. 1850-е годы

По аналогии с предыдущей работой сначала следует обратиться к описанию графического листа: «Композиция с фигурой. В центре композиции стоит женщина в повороте корпуса на ¼ вправо, головы на ¾ влево в национальном платье в пол, расшитом синими ветвями и иероглифами, с широким поясом, завязанным бантом за спиной. Волосы уложены в высокую прическу, рот приоткрыт, взгляд устремлен на зрителя. В обеих руках, поднятых над головой, она держит палку. Другая палка (фрагмент) просматривается за ее головой горизонтально. В верхней части композиции — ветви дерева с листьями. В левой части листа вверх, в центре и внизу горизонтальные надписи иероглифами черным и красным цветом»⁹. Данное описание имеет ряд важных для идентификации моментов: 1) нет упоминаний о том, что надписи иероглифами заключены в какие-либо рамки или выделены неким способом; 2) появляется упоминание об изображении некоторого «фрагмента палки»: скорее всего, какая-то часть изображения уходит в край.

Согласно известным размерам — 36,2×25,3 см — лист можно отнести к гравюрам формата обан, которые часто применялись для театральных сюжетов и порой продолжались в полиптихи. В пользу этой версии выступают текстовые вставки на гравюре — иероглифическая надпись справа от фигуры фиксирует некое имя: 市川團十郎. Это — Итикава Дандзюро Седьмой (七代目 市川 團十郎). Обратившись к источникам, можно обнаружить, что такое имя носил весьма известный актер театра Кабуки, который специализировался на ролях героя-мужчины (татияку), практически не играя женских персонажей [9]. Определение роли актера в изображении помогает определить сюжет печатного листа. В исследованиях, посвященных актерам театра Кабуки, упоминается роль Ивафудзи-убонэ (岩藤) из пьесы «Зеркальная гора. Старинная парчовая картина».

«Зеркальная гора. Старинная парчовая картина» (鏡山旧錦絵, «Кагамияма коке-но нисикиэ») — пьеса, написанная Ёёдайем (容陽堂) [8]. К сожалению, имя — единственная доступная о нем информация. Впервые эту 11-актную пьесу поставили в театре Бунраку в 1782 году, а через год — сильно сокращенная — она уже шла в Кабуки. Вскоре этот сюжет был многократно размножен театральными труппами и, соответственно, запечатлен художниками. Ивафудзи-убонэ (岩藤) — один из главных персонажей постановки: старшая по рангу дама в свите княжны, принимающая все решения в женских покоях дворца, по сюжету она же и самый искусный мастер в боевых искусствах среди дам. Героиня изображена в моменте доказательства превосходства ее мастерства, когда происходит демонстрационный бой на учебных палках — бакенах.

Несмотря на то, что женские роли (оннагата) в театре Кабуки исполняли мужчины, все-таки есть разделение на актеров, игравших только женские или только мужские роли. Персонаж Ивафудзи — роль, исполняемая актерами, которые обычно представляли исключительно мужских персонажей. Эта традиция дошла до наших дней и в современных постановках театра Кабуки такая специфика роли сохраняется.

В нижнем левом углу листа есть другая иероглифическая надпись: 豊国画. Такая же подпись стояла и на рассмотренной выше гравюре, поэтому, казалось бы, логично и в данном случае предположить авторство Утагавы Кунисада. Однако рядом (в правом нижнем углу) стоят печати цензора, по которым можно судить, что дата созда-

ния приблизительно 1811 год, а значит, авторство этой работы не может быть приписано Утагава Кунисада. К тому же, Утагава Кунисада, приняв новое имя после смерти учителя в 1844 году, сохранял характерную запись своего имени в картуше тосидама (хоть и не всегда). Здесь же подпись в пространстве гравюры ничем не ограничена. Все это подвергает сомнению авторство Утагавы Кунисада, так как в школе Утагава существовала «преемственность» имен. Первым носителем имени Тоёкуни был второй глава школы — Утагава Тоёкуни I 歌川 豊国 (1786-1864). Он был учеником основателя и первого главы школы Утагавы Тоёхару. Тоёкуни I доминировал на художественной сцене в периоды Кансэй и Бунсэй. Он работал в самых разных жанрах, включая иллюстрации и портреты красавиц и актеров. Его работы в целом высоко ценятся за свои художественные достоинства, а портреты отличаются особым мастерством в изображении мимики и жестов. Художник носил имя Итиёсай и обучил многих учеников, включая Кунисаду, Куниеёси, Кунимасу, Куниясу и Тоёсигэ, заложив основу для расцвета школы Утагава. После смерти Тоёкуни I это имя взял Утагава Кунисада.

Для подтверждения выясненной информации были изучены коллекции японских, а также западноевропейских музеев, обладающих знаковыми собраниями японской печатной графики. Опираясь на имя автора, указанное на гравюре, и имя портретируемого, а также на предполагаемый сюжет, была обнаружена подобная гравюра в музее Виктории и Альберта¹⁰, Художественном музее префектуры Исикава¹¹ и Мемориальном театральном музее Цубоути Университета Васэда [7]. Произведения из двух последних коллекций представляют особый интерес, так как в них хранится не только такой же лист, изображающий одного актера в амплуа Ивафудзи, но и дополнительные два листа с портретами других актеров, играющих эту сцену. При этом в Мемориальном театральном музее Цубоути хранятся два полных комплекта разной степени сохранности [7]. Экземпляры из музеев Исикава и Университета Васэда доказывают предположение, что лист из ИГМИИ — не самостоятельное произведение, а часть полиптиха (триптиха в данном случае), а также, что изображенный сюжет — действительно сцена из пьесы «Зеркальная гора. Старинная парчовая картина»: боковые изображения так же подписаны именами актеров и персонажей. Таким образом, автором этой работы является не Утага-

ва Кунисада, а Утагава Тоёкуни I. Вероятно, ошибочная атрибуция могла быть вызвана наличием среди работ Утагавы Кунисады такого же сюжета, но в другом исполнении.

Кунисада Утагава (1786-1865). Сидящая женщина рассматривает ткань. 1850-е годы

Ровно по центру внизу гравюры располагается иероглиф издателя: 佐野喜, что читается как «Саноки» — сокращенное название известного японского издательства Кикакудо Саноя Кихэй, которое специализировалось на выпуске укиё-э. Издательство вело свою деятельность с конца XVIII до конца XIX века, тесно сотрудничало со школой Утагава: выпускало знаменитые гравюры с воинами (муся-э), карикатуры с кошками Утагавы Куниеёси, пейзажи Утагавы Хиросигэ и работы Кэйсая Эйсэна. «Саноки» был своего рода «продюсером» поп-культуры старой Японии, определяя, какие сюжеты и какие художники станут наиболее популярными среди горожан.

В общем описании этого графического листа в Госкаталоге присутствует фраза: «Перед женщиной слева лежат книга и кольцо, справа стоит высокий подсвечник с горящей свечой»¹². То, что в этом описании принято за кольцо, на самом деле не является деталью сюжета, но — что не менее важно — выступает как часть подписи. Это изначальная форма тосидамы — еще не стилизованная в картуш подпись Тоёкуни, и, если сравнить уже известную иероглифическую запись имени Утагавы Тоёкуни с подписью на этой гравюре, становится очевидным, что это один и тот же автор. Что касается высокого подсвечника со свечой, то именно свеча здесь является ключом к расшифровке сюжета. Японская свеча варосоку (和燭燭), кроме того, что отличается от привычной своеобразной формой и материалами, в момент горения не плавится внешне, то есть фактически выглядит не как свеча, а скорее как фонарик — прогорая внутри и оставляя не поврежденной внешнюю оболочку. Это породило особое искусство росписи свечей — эросоку (絵ろうそく). Изображенная на гравюре свеча имеет рисунок, составленный из набора линий — обозначения глав книги Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи» («Гэндзи моногатари»): по-разному сгруппированные пять полос обозначают одну из пятидесяти четырех глав произведения (причем это не названия глав, а описание определенного аромата, который должна «вызывать» та или иная глава). К искусству составления ароматов в Японии всег-

Старая атрибуция: Кунисада Утагава. Сидящая женщина рассматривает ткань. 1850-е. Бумага, цветная ксилография. 35,7×25,0 ИГМИИ

Новая атрибуция: Кунисада Утагава. Сцена любования лунной из романа «Деревенский Гэндзи». Центральная часть триптиха. 1847. Бумага, цветная ксилография. 35,7×25,0 ИГМИИ

Old attribution: Kunisada Utagawa. Seated Woman Looking at the Fabric. 1850s. Color woodblock print on paper. 35.7×25.0 The Irbit State Museum of Fine Art

New attribution: Kunisada Utagawa. Moonlight Gazing from the Novel “The Rustic Genji”. Central panel of a triptych. 1847. Paper, color woodblock print. 35.7×25.0 The Irbit State Museum of Fine Art



да было особое отношение, равное подбору слов в речи, цветовых сочетаний в одежде, вкусовой гармонии еды. Такой символ на гравюре мог быть замаскирован под узор на кимоно, рисунок на веревке или створке ширмы или, как в данном случае, орнамент на свече. Делалось это для того, чтобы маркировать работу как принадлежащую сюжетам «Гэндзи моногатари».

Предмет, что в описании назван веером, в действительности — подвесное украшение со стеклянным колокольчиком, к язычку которого привязывается полоска бумаги, чтобы малейшее движение воздуха вызывало легкий звон. Такой предмет декора, как правило, используется в самые жаркие месяцы — июль и август — время Цукими, традиционный период любования полной луной, что важно для сюжета гравюры (как будет далее раскрыто в тексте статьи).

При этом кимоно, прическа и обстановка на гравюре не соответствуют концу XII века, времени действия событий «Гэндзи моногатари», подтверждая, что перед нами литературный «двойник» Гэндзи — Мицуудзи из популярного в конце эпохи Эдо романа Рютэя Танэхико «Лже-Мурасаки» (или «Деревенский Гэндзи»)¹³. Сохранив структуру первоисточника, характер персонажей и некоторые сюжетные повороты, главным героем Танэхико сделал благородного воина и повесу Асикага Мицуудзи, перенес действие в условный XV век, и добавил лихую канву в стиле кабуки с поиском бесценных фамильных сокровищ (например, волшебного меча) и любовными похождениями. Танэхико написал свой роман простым и живым языком, ориентируясь на быт и нравы современников.

Книги Танэхико богато иллюстрировал Утагава Кунисада, справедливо считавшийся мастером жанра гокан (иллюстрированные многотомные романы). Он успел создать несколько циклов, одним из которых и является лист из коллекции Ирбитского музея. Сам лист, в свою очередь, составляет центральную часть триптиха, полная версия которого хранится в столичной токийской библиотеке, по данным которой можно датировать лист 1847 годом [5].

Если отойти от литературного сюжета, то этот лист, как и все творчество Кунисада, выступает иллюстрацией вкусов и материальной культуры быта аристократии и нуворишей середины XIX века в Японии. Печатные листы, выполненные по рисункам Утагавы Кунисада, отличаются богатой цветовой палитрой, детальной прорисовкой узоров на тканях, изысканностью композиции, которая цельна в одном листе и не теряет своих качеств в полиптихах. Предметы быта и пейзаж, даже если он только намечен ровной гладью спокойной воды и верхушками сосен, поражают своей точностью передачи нюансов японской природы в летнюю жару. Сложная прическа героини, помимо тонко выполненной художественной работы резчика (где каждый волос выполнен отдельным штрихом), доносит нам скрупулезное изображение головы незамужней аристократки в повседневной обстановке. Кимоно на девушке оттенка «эдоский пурпур» — того особого фиолетового цвета, который в период Эдо считался символом роскоши, изысканности и истинно столичного стиля¹⁴. Сложный зеленый цвет поверхности, на которой сидит девушка, ни о чем не скажет зрителю, не слишком знакомо-

му с японскими реалиями, но каждый житель Японии сразу узнает цвет новых татами. Мы привыкли видеть уже ставшие желтыми татами в музейных коллекциях, а зеленые (цвета камыша) — это новые, своеобразно пахнущие татами, и на этой гравюре они символизируют достаток обитателей дома, имеющих возможность менять татами, не доводя их до выцветания (обычно этот процесс занимает всего три года).

Женщина, «рассматривающая ткань», в действительности смотрит на завернутый в чехол музыкальный щипковый инструмент — кото. По сюжету она отказывается на нем играть, поэтому кото не расчехлен.

Если рассматривать триптих целиком, то сюжет разворачивается в подготовку к Цуками — любованию луной. Изображение полной луны в левой части триптиха над спокойной гладью морских вод — это намек на такое эмоциональное состояние, когда проявляющаяся на лице улыбка еще не перешла в громкую радость и смех или, напротив, в разочарование. Это характерно для изображений изменчивого мира в гравюре, называемой «укиё-э» — что и переводится как «переменчивый мир». И жест девушки, умеющей и любящей играть на кото, но сдерживающей свое желание, дабы соблюсти правила дворцовой жизни и не обидеть главного героя — это все то же зыбкое состояние: как спокойствие воды, чье движение может случиться от малейшего порыва ветра, или колокольчик, что может зазвенеть от легкого движения воздуха, после того как мимо прошел кто-то... Все в полуфазе нестабильности, но пока еще не лишено покоя. Трепетность — вот смысл посылы автора и гравюр из Ирбита, та центральная точка, из которой могут начаться расходящиеся круги или нет.

И как расходящиеся круги от воды, так исследования трех печатных листов из коллекции ИГ-МИИ могут быть поводом для изучения остальных гравюр из собрания для уточнения их названий и авторства, что ведет за собой более точную датировку, раскрывает восточную грань коллекции, а также привлекает интерес других исследователей. Это справедливо не только для гравюр XIX века, но и для японских листов XX и XXI веков, также хранящихся в коллекции музея и еще реже становящихся предметом исследования, так как искусствоведы в большей степени заинтересованы в более старых образцах печатной графики. Так Ирбитский музей изобразительных искусств может оказаться самым значительным хранилищем японской печатной графики XIX века на Урале.

Примечания

- 1) Сямисэн — трехструнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни с длинной шейкой.
- 2) Кунисада Утагава. Женщина с подносом и корзиной // Государственный каталог музейного Фонда Российской федерации. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mjy3m0o2ep564396647#/collections?id=17722429> (дата обращения 05.01.2026).
- 3) Расположение именно такой вариации подписи (на желтом фоне с красным ободом) может служить источником информации о дате создания листа — не раньше 1850-х годов.
- 4) Цифровой архив Музея Эдо-Токио. — URL: <https://www.edohakuarchives.jp/detail-7323.html> (дата обращения 06.01.2026). (На яп.)
- 5) Цифровой архив Токийской столичной библиотеки. — URL: <http://archive.library.metro.tokyo.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00007342> (дата обращения 06.01.2026). (На яп.)
- 6) Цифровой каталог Художественного музея префектуры Хокайдо. — URL: <https://artmuseum.pref.hokkaido.lg.jp/database/collection/18682> (дата обращения 06.01.2026). (На яп.)
- 7) Сто красавиц в известных местах Эдо // ColBase: Объединенная система поиска по коллекциям национальных музеев. — URL: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11196?locale=en (дата обращения 06.01.2026). (На англ.)
- 8) Храм Тёмейдзи из серии «Сто красавиц» // Музей изящных искусств Бостона. — URL: <https://collections.mfa.org/objects/207779/chomeiji-temple-from-the-series-one-hundred-beautiful-wome?ctx=a0268f0c-5edc-4dbb-8c88-35d783a63321&idx=11> (дата обращения 06.01.2026). (На англ.)
- 9) Кунисада Утагава. Женщина с палкой // Государственный каталог музейного Фонда Российской федерации. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17722578> (дата обращения 05.01.26).
- 10) Цифровой каталог работ Музея Виктории и Альберта. — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O413981/actor-ichikawa-danj%C5%ABr%C5%8D-as-iwabushi-woodblock-print-utagawa-toyokuni-i/actor-ichikawa-danj%C5%ABr%C5%8D-as-iwabushi-woodblock-print-utagawa-toyokuni-i/> (дата обращения 05.01.2026). (На англ.)
- 11) Цифровой каталог Художественного музея префектуры Исикава. URL: https://www.ishibi.pref.ishikawa.jp/collection/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=201178631&data_id=6911 (дата обращения 05.01.2026). (На яп.)
- 12) Кунисада Утагава. Сидящая женщина рассматривает ткань // Государственный каталог музейного Фонда Российской федерации. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mjy3m0o2ep564396647#/collections?id=17722495> (дата обращения 05.01.26).
- 13) «Рютэй Танэхико (1783–1842). Выходец из знатного самурайского рода, он не знал нужды и писал скорее для развлечения, чем для заработка. <...> Он создавал преимущественно авантюрно-героические романы, но при этом опирался не столько на традицию китайской прозы, сколько на поэтику «исторических» драм Кабуки. Самое знаменитое произведение Танэхико — роман «Лже-Мурасаки» (или «Деревенский Гэндзи»), представляющий собой переделку прославленного романа Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи» (XI век), который на протяжении всей истории японской литературы сохранял свою эстетическую значимость и активно воздействовал на творчество последующих поколений писателей. Рютэй Танэхико <...> переносит действие «Повести о Гэндзи» в XV век, время кровавых междоусобиц и смут. События романа разворачиваются не в галантной обстановке хэйанского двора, а в атмосфере политических заговоров, коварных интриг, жестоких убийств. <...> Слово «деревенский» в названии книги не следует понимать буквально, в данном случае оно синонимично понятию «воинственный», потому что для аристократов XI в., в которых придворная дама Мурасаки Сикибу видела носителей столичной цивилизованности,

представители нового класса, военного дворянства (а именно об этой среде и ее идеалах рассказывает Танэхико), были грубыми варварами. Подобно «блистательному принцу Гэндзи», Мицуудзи наделен необычайной красотой и талантами и далек от честолюбивого стремления властвовать. Однако, узнав об исчезновении драгоценных семейных реликвий, он решает во что бы то ни стало их разыскать. Начинается длинная цепь приключений, связанных с поисками похищенного, в духе драм оизэмоно» (Цит. по: [1, с. 633]).

14) Термином «эдоский пурпур» часто назывались графические листы, посвященные роскошной жизни будущего Токио.

Литература

1. Редько, Т. И. Повествовательная проза: [Японская литература первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6. — Москва: 1989. — С. 631–636.
2. Сердюк, Е. А. Японская театральная гравюра 17–19 веков. — Москва: Искусство, 1990. — 191 с., [52] л. цв. ил.
3. Успенский, М. В. Куние́си и его время / науч. ред. каталога А. В. Савельева. — Санкт-Петербург: Арка, 2024. — 472 с.
4. Цифровой база данных культурных ресурсов Университета Васада. — URL: https://archive.waseda.jp/archive/subDB-search.html?arg={%22item_per_page%22:20,%22sortby%22:%22ASC%22},%22view%22:%22display-simple%22,%22pagination%22:%22page%22:1},%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22181899;1%22,%22advanced_search%22:false,%22search_key%22:%22%E4%B8%8A%E5%B7%9E%E5%B1%8B%E9%87%91%E8%94%B5%22}&lang=jp (дата обращения 05.01.2026). (На яп.)
5. Цифровой архив Токийской столичной библиотеки. — URL: <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00051310> (дата обращения 06.01.2026). (На яп.)
6. Цифровой архив Токийской столичной библиотеки. URL: <http://archive.library.metro.tokyo.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00007342> (дата обращения 05.01.2026). (На яп.)
7. Цифровая база данных культурных ресурсов Университета Васада. URL: https://archive.waseda.jp/archive/image-viewer.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22detail_page_id%22:%221;161613%22,%22image_no%22:%225%22,%22kind%22:%220%22}&lang=jp (дата обращения 05.01.2026). (На яп.)
8. 容楊黛 = Ё Ёдай. — URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%AE%B9%E6%A5%8A%E9%BB%9B-1119159> (дата обращения 06.01.2026). (На яп.)
9. 市川団十郎 =Итикава Дандзюро. — URL: <https://www.arc.ritsume.ac.jp/artwiki/index.php/%EF%BC%9C7%E5%BC%9E%E5%B8%82%E5%B7%9D%E5%9B%A3%E5%8D%81%E9%83%8E> (дата обращения 07.01.2026). (На яп.)

References

1. Neobychnye hobbi russkih pisatelej. Aleksandr I. Red'ko, T. I. Narrativnaya proza: [Yaponskaya literatura pervoy poloviny XIX v.] [Narrative Prose: Japanese Literature of the First Half of the 19th Century]. Istoriya vsemirnoy literatury [History of World Literature], in 9 vols., vol. 6. Moscow, 1989, pp. 631–636.
2. Serdyuk, E. A. Yaponskaya teatral'naya gravyura 17–19 vekov [Japanese Theatrical Prints of the 17th–19th Centuries]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. 191 p., [52 p.] of color ill.
3. Uspensky, M. V. Kuniyesi i yego vremya [Kuniyoshi and His Time], scientific ed. by A. V. Savelyeva. St.

Petersburg: Arka Publ., 2024, 472 p.

4. Waseda University Cultural Resources Database, available at: https://archive.waseda.jp/archive/subDB-search.html?arg={%22item_per_page%22:20,%22sortby%22:%22ASC%22},%22view%22:%22display-simple%22,%22pagination%22:%22page%22:1},%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22181899;1%22,%22advanced_search%22:false,%22search_key%22:%22%E4%B8%8A%E5%B7%9E%E5%B1%8B%E9%87%91%E8%94%B5%22}&lang=jp (accessed 05.01.2026). (Japanese)
5. Tokyo Metropolitan Library Digital Archive, available at: <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00051310> (accessed 06.01.2026). (Japanese)
6. Tokyo Metropolitan Library Digital Archive, available at: <http://archive.library.metro.tokyo.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00007342> (accessed 05.01.2026). (Japanese)
7. Waseda University Cultural Resources Database, available at: https://archive.waseda.jp/archive/image-viewer.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22detail_page_id%22:%221;161613%22,%22image_no%22:%225%22,%22kind%22:%220%22}&lang=jp (accessed 05.01.2026). (Japanese)
8. Yōyōtai = Ye Yedai, available at: <https://kotobank.jp/word/%E5%AE%B9%E6%A5%8A%E9%BB%9B-1119159> (accessed 06.01.2026). (Japanese)
9. Ichikawa Danjūrō, available at: <https://www.arc.ritsume.ac.jp/artwiki/index.php/%EF%BC%9C7%E5%BC%9E%E5%B8%82%E5%B7%9D%E5%9B%A3%E5%8D%81%E9%83%8E> (accessed 07.01.2026). (Japanese)

Об авторах

Акименко Ольга Валерьевна — искусствовед, независимый исследователь, председатель Екатеринбургского отделения Общества «Россия — Япония»
E-mail: 2904713akimenkoo@gmail.com

Хисамутдинова Эрна Романовна — искусствовед, научный сотрудник Екатеринбургского музея изобразительных искусств
E-mail: ernahisamutdinova@gmail.com

Akimenko Olga Valerievna
Art critic, independent researcher, Head of the Yekaterinburg department of the Russia-Japan Society

Khisamutdnova Erna Romanovna
Art critic, Researcher in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Статья поступила в редакцию 15.02.2026, принята к публикации 25.04.2026.

EDN: QVIRJL
УДК 738.1

PORCELAIN FROM THE ASIA-PACIFIC REGION IN THE
COLLECTION OF THE MUSEUM-RESERVE OF THE
HISTORY OF THE FAR EAST

Olga I. Zotova

Museum-Reserve of the History of the Far East
Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article examines the history of the porcelain collection at the Museum-Reserve of the History of the Far East, which includes works from the countries of the Asia-Pacific region. The article provides information about the structure of the collection, the origins of the items, and the most significant exhibits. The article also explores the connection with the traditions of porcelain production in the countries of East and Southeast Asia.

Keywords: Museum-Reserve of the History of the Far East; porcelain collection; Sengiren Porcelain Factory; Jingdezhen Porcelain.

Citation: Zotova, O. I. (2026). PORCELAIN FROM THE ASIA-PACIFIC REGION IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM-RESERVE OF THE HISTORY OF THE FAR EAST. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 156—165.

ФАРФОР СТРАН
АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО
РЕГИОНА В КОЛЛЕКЦИИ
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА ИСТОРИИ
ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

О. И. Зотова

Музей-заповедник истории Дальнего Востока
Владивосток, Российская Федерация

Статья посвящена формированию коллекции фарфора Музея-заповедника истории Дальнего Востока, включающей произведения из стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Приводятся сведения о структуре фонда, источниках поступления предметов, наиболее значимых экспонатах. Исследуется связь с традициями фарфорового производства в странах Восточной и Юго-Восточной Азии.

Ключевые слова: Музей-заповедник истории Дальнего Востока; коллекция фарфора; Сенгиренский фарфоровый завод; цзиндэчжэньский фарфор.

Декоративный
набор художе-
ственных кистей.
2003. Фарфор,
щетина, роспись.
44×34×15. КНР
Музей-заповедник
истории Дальнего
Востока

Decorative Set
of Paint Brushes.
2003. Porcelain,
bristle, painting.
44×34×15
People's Republic
of China
Museum Reserve
of the History
of the Far East

Коллекция фарфора музея-заповедника истории Дальнего Востока насчитывает более 6000 предметов, существенную часть которых составляет фарфор, поступивший из стран Азиатско-Тихоокеанского региона (Японии, Китая, Южной и Северной Кореи, Вьетнама)¹.

Основанный как военный пост в 1860 году Владивосток в 1880 году получил гражданское управление и официальный статус города. Начала формироваться городская культура, в которой был представлен фарфор, привезенный переселенцами из западных регионов России. Это были предметы Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова, Гарднера в Вербилках и др.

Однако близость азиатских стран существенно влияла не только на то, какие предметы использовались в обиходе, но и на характер фарфора, производимого первым местным заводом Алексея Дмитриевича Старцева в имении «Родное» на острове Путятин [1]. Так, известна уникальная сохранившаяся напольная ваза, декор которой говорит о знании восточных традиций: на белом тулове по всему корпусу выполнена японскими мастерами (на заводе вместе с русскими работали японские, китайские скульпторы и художники) роспись с кобальтовыми пионами и ветками цветущих магнолий с сидящими на них птицами. Символика этого мотива связана с благопожеланиями супружескому союзу, женской красоте, процветанию.

А. Д. Старцев стремился удовлетворить спрос на фарфор, который обеспечивался до возникновения местного производства предметами китайского и японского происхождения. К сожалению, от его наследия осталась только ваза, в то время как фарфор азиатских стран этого периода представлен в коллекции музея более широко.

Ценными экспонатами являются предметы, поступившие от известного востоковеда А. В. Рудакова. В 1899 году был открыт Восточный институт, первое высшее учебное заведение на российском Дальнем Востоке. В нем преподавал Аполлинарий Васильевич Рудаков, указом императора Николая II назначенный профессором китайского языка [4]. Он неоднократно совершал поездки в Японию, Корею, Китай, откуда привозил фарфоровые предметы. Вазы с кобальтовым изображением драконов, летящих журавлей, листьями клена можно отнести к единой серии: они одинаковы по форме и высоте. Роспись кобальтом по белому фону говорит об использовании традиционной техники



декорирования китайских изделий из фарфора, сложившейся еще в эпоху Тан. В коллекции представлена курильница с цветным декором в виде ветки с плодом сливы, также поступившая в музей от А. В. Рудакова.

В XX веке повседневный быт портового города формируется в том числе из предметов, привезенных из-за границы. Это были моряки, ходившие в заграничье на судах торгового флота, либо жители, часть жизни которых прошла в Китае (Харбин, Порт-Артур (Далень)). В коллекции музея есть целый комплекс фарфоровой посуды, поступившей от З. Захарова. Блюда, сервировочные тарелки говорят об эклектичной обстановке дома, в которой переплетены культуры Европы и Азии. Блюда и тарелки производства Японии и Китая оформлены полихромной росписью с цветами и фруктами. Фарфоровые предметы привозили

Скульптура «Игра с кузнечиками». 2003. Фарфор, литье, роспись. 30×30. КНР

Музей-заповедник истории Дальнего Востока

Sculpture “Playing with Grasshoppers”. 2003. Porcelain, casting, painting. 30×30. People’s Republic of China
Museum Reserve of the History of the Far East



Чень Чжи Чуань. Скульптура «Богиня Гуань Инь». Вторая половина XX века. Фарфор, литье. 43×18×14. КНР

Музей-заповедник истории Дальнего Востока

Chen Zhi Chuan. Sculpture “Goddess Guanyin”. Second half of the 20th century. Porcelain, casting. 43×18×14. People’s Republic of China

Museum Reserve of the History of the Far East

и те, кто приехал во Владивосток из Порт-Артура. Такими являются шкатулка, принадлежавшая жене военнослужащего Н. Коржановской с кобальтовым декором, и фигурка Будды Мойтрейи (Милофо), привезенная проживавшим до 1957 года в Порт-Артуре М. Непряхиным.

Шкатулка состоит из трех квадратных секций и выпуклой крышки, которые входят одна в другую. Нижняя секция имеет устойчивые ножки. Все четыре части объединены общим рисунком — пейзаж из цветущих деревьев вишни, сосен, тростниковых зарослей, журавлей и птиц, сидящих на ветках. Мотивы с этими изображениями имеют устойчивую символику: цветущая вишня символизирует новые начинания, журавли — долгую и мирную семейную жизнь, тростник — по одной из версий, гармонию с природой.

К этому же комплексу можно отнести скульптуру «Божество счастья», переданную в музей И. Лю (Масленниковой), работавшей в 1940-х годах в Китае. Мужчина с ребенком на руках символизируют устойчивый для Китая сюжет — божество с ребенком (детьми). Часто это Будда, окруженный детьми. В нашем случае это один из трех звездных старцев Лу Син, отвечающий за изобилие и богатство и являющийся собой символ праведных наследников. Также он покровительствует продолжению рода. Полихромная роспись и использование конского волоса для усов и бороды придает скульптуре изысканность и аутентичность.

Коллекция китайского фарфора существенно пополнилась в 2000-х годах, когда в Музее была проведена выставка «Знаменитый фарфор Китая», на которой были представлены копии известных произведений из фарфора XIII века. Также фарфор из Цзиндэчжэня представлен в коллекции Дальневосточного художественного музея [3]. Вазы, малая пластика (серия «Мудрецы») отсылают к культурному наследию империи Юань (XIII-XIV века). Центром производства фарфора в этот период стал город Цзиндэчжэнь (провинция Цзянси), где сосредоточились более 20 заводов.

Здесь впервые начали производить изделия белого-голубой окраски, изысканностью цветочного декора напоминающие исламские изделия из металла. Императорский двор инициировал огромный спрос на фарфор: главные дворцы и резиденции, вспомогательные региональные дворцы и помещения, императорские храмы нуждались в изысканном убранстве. И фарфор соответствовал этим требованиям. К 1402 году в Цзиндэчжэне насчитывалось 12 императорских печей, где обжигались изделия из этого материала. В производстве были заняты сотни рабочих, а

рисунки поставляли придворные художники. Со временем бело-голубые изделия стали символом китайского фарфора.

Авторская копия вазы XIII века Чень Чжи Чуаня имеет тулово яйцеобразной формы в высоком цилиндрическом основании. Низкое горло с широким венчиком, отогнутым вовне, придает вазе особую пластику. Центральная часть тулова украшена сюжетной росписью: китайский преступник с лошастью, военачальник в доспехах и головном уборе на коне, воин на плоту. Использован также и цветочный декор: в верхней части вазы находятся два орнаментированных пояса. В одном присутствует стилизованное изображение пионов, листьев, в другом — чередующиеся изображения пылающей жемчужины и цветочных розеток. Крышка в виде усеченного конуса символизирует силу и энергию. Скульптура этого же автора изображает одну из самых почитаемых богинь в странах Восточной Азии. Богиня милосердия и сострадания воплощена в сюжете с распространенной иконографией — сидящая на драконе, справа рядом с ней ребенок. Белый глазурованный фарфор без какого бы то ни было декора символизирует чистоту образа.

Также после выставки «Знаменитый фарфор Китая» в музей поступили скульптуры из фарфора. Помимо серии «Мудрецы» (скульптор Кен Тао), это скульптурная композиция «Игра с кузнечиками», в которой отображена популярная китайская игра, и серия фарфоровых кукол-игрушек с музыкальными инструментами.

Уникальным в коллекции является набор «Сто детей» — фарфоровый стол с круглой крышкой и стулья в виде бочонка с полихромной росписью. Сюжет «Сто детей» (байцзыту) распространился в период династии Мин и стал устойчивым, встречается на декоративных тарелках, пиалах, вазах, текстиле: изображены играющие в саду дети (мальчики). Его связывают с легендой о Цзюо Вэн Ване, основателе династии Чжоу, который имел 100 сыновей. Здесь присутствует отсылка к символике семейного процветания и многочисленного потомства, олицетворяющего это процветание. Картина с таким сюжетом была одним из самых желанных подарков женщине — будущей матери семейства. Мотив продолжает оставаться популярным и сегодня.

Коллекция корейского фарфора формировалась в музее после старта программы по популяризации корейской культуры в мире. В 2000-х годах Сеульский этнографический музей провел



конкурс на создание зала корейской культуры в Приморском государственном объединенном музее имени В. К. Арсеньева. Для экспозиции было выбрано первое здание музея на ул. Петра Великого, 6. В сентябре 2002 года залы торжественно открылись. Экспозиция работала до 2010 года, после чего все предметы были переданы в фонды музея. Один из интересных экспонатов — копия селадоновой вазы периода Коре (935-1392), с декором в технике инкрустации цветными глинами.

Корейский селадон (разновидность фарфора) считался королевским. В середине X века корейские мастера, многие из которых обучались в Ки-

Чень Чжи Чуань.
Ваза декоративная. Повтор изделия XVIII века. Вторая половина XX века. Фарфор, роспись. 48×22. КНР

Музей-заповедник истории Дальнего Востока

Chen Zhi Chuan.
Decorative Vase. Replica of an 18th century piece. Second half of the 20th century. Porcelain, painting. 48×22

Museum Reserve of the History of the Far East

Копия селадоновой вазы периода Коре (935-1392). 2000. Фарфор, инкрустация. 42,7×27×27.

Республика Корея
Музей-заповедник истории Дальнего Востока

Copy of a Celadon Vase from the Goryeo Period (935-1392). 2000. Porcelain, inlay. 42.7×27×27.

Republic of Korea
Museum Reserve of the History of the Far East



тае, начали применять технику с использованием медных глазурей. Китайские составы были усовершенствованы в Коре, что позволило добиться уникальных для того периода технологий глазурирования. Технология многократного обжига давала различные оттенки нефритового цвета. Представители династии Коре использовали селадоновые предметы в своих дворцах как посуду для повседневного применения, так и в качестве объектов изобразительного искусства: «использовались различные техники декоративного оформления селадонов, включая нанесение подглазурного узора инкрустацией, которая начала применяться в XII веке. ...Широкое распространение получила техника нанесения резного и рельефного узоров. Метод подглазурной росписи заключался в том, что узоры наносились глинистым красителем, а также окисным железом и медью, которые после обжига придавали селадонам черный, красный, коричневый или зеленый цвета» [2].

Ваза из коллекции музея является копией известной по истории декоративно-прикладного искусства восточных стран ваз, в декоре которой использован рисунок летящих журавлей. Форма мазбен была популярна в период Коре: тулово с очень высокими, почти горизонтальными плечиками и широкой, объемной верхней частью, плавно суживающейся к дну, напоминает каплю, «по-

саженную» на орнаментальный пояс. Как правило, такие вазы декорировались особенно нарядно.

Еще одна ваза является копией не менее знаменитого предмета периода Чосон. Мастера фарфора того времени часто придавали поверхности своих изделий светло-серый цвет или цвет слоновой кости. Иногда оставляли оттенок белой глины. Использовали минималистичные формы, лишённые орнамента: «Ощущение объема и энергии — общая черта изделий того периода. Кувшин полная луна считается символом династии Чосон из-за его благородной и привлекательной круглой формы. Он символизирует бережное отношение к природе народа Чосон, который стремится к мирной жизни. Кувшины подобные этому были изготовлены путем соединения двух частей вместе. Красивая круглая форма полной Луны выражает щедрость» [2]. Ваза в форме полной Луны приглашает к созерцанию и любованию чистой формой предмета, получившей распространение в связи с философией неоконфуцианства. Именно в этот период появились сосуды, воплощающие «благоразумие и умеренность» — эстетический принцип, развитый в последующих художественных произведениях Кореи.

Вторым массивом корейских предметов является фарфор и керамика Северной Кореи. Ее формирование относится к концу 1980-х годов. В 1985 году делегация провинции Северный Хамген (КНДР) посетила Приморский край, в том числе Владивостокский фарфоровый завод. Она также побывала в музее, передав в коллекцию предметы фарфорового завода Кен Сон, ценимые за качество и самобытный вид, отсылающий к традициям корейского фарфора и керамики. В 1989 году в музее состоялась выставка «Корейская керамика», предметы на которую были представлены Сенгиренским фарфоровым заводом, входившим в Кенсонское фарфоровое объединение (провинция Северный Хамген). Заводы начали производство в 1960-х годах, что означало государственное внимание руководства молодой страны к этому направлению. Вазы и предметы сервировки получили высокую оценку на международном рынке. Продукция заводов поставлялась в СССР, ГДР, Польшу. Фарфор Сенгиренского завода был призван удовлетворить массовый спрос бытового уровня: в коллекции музея представлены серии сервировочных тарелок, вазы с декором из синих листьев и белых цветов по розовому фону, с объемными играющими рыбками на тулове, с птицами и утками, пейзажным мотивом. Они демонстрируют

фантазию и мастерство северокорейских скульпторов и художников.

Коллекция предметов производства Японии состоит из пиал, сервировочных тарелочек, сосудов для саке и др. Пожалуй, одним из самых интересных можно назвать кофейный сервиз на пять персон «Гейша». Выполненные из тонкостенного фарфора предметы сервиза декорированы монохромной пейзажной росписью. Название сервиза получил из-за наличия головки гейши на донцах, выполненных в технике литофании (способ нанесения изображения методом изменения толщины слоя фарфоровой массы, что давало при просвечивании проявляющийся рисунок). Первые изделия с использованием этой техники появились в конце XIX века и были популярны на протяжении XX века. Пик производства пришелся на период после Второй мировой войны, когда такие предметы получили особую популярность у американских военных, увозивших их в качестве экзотических подарков. В музей предмет поступил из семьи моряка заграничного плавания, купившего сервиз для свадебного подарка.

Коллекция фарфора из Вьетнама — самая молодая в музее. Фарфор в числе других предметов, связанных с культурой Республики Вьетнам, был передан Генеральным консулом Чан Зуй Тхи в 2014 году. Цветы лотоса — символа ценностей в восточных странах — на нефритовом фоне с тонкой контурной линией золотом, золотые карпы и ветви цветущего дерева декорируют тарелки и вазу, свидетельствуя о гармонии мировосприятия и грациозном устройстве окружающего пространства. Предметы были произведены в последней четверти — конце XX века и демонстрируют, скорее, результат культурного взаимодействия с другими странами, где традиции фарфора были развиты.

Примечания

1. Фарфор стран Юго-Восточной Азии из коллекции музея вошел в выставку «Восточная церемония» в Дальневосточном художественном музее, состоявшуюся с 24.04.2005 по 17.06.2025. — URL: <https://www.dvnovosti.ru/khab/2025/04/28/180371/?ysclid=mqf71qh655724335501> (дата обращения 05.06.2026).

Литература

1. Добрынина, Г. Г. Фарфоровый завод А. Д. Старцева на острове Путятин в истории отечественного фарфора конца XIX — начала XX в. — URL: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/1697_g-g-dobrynina-farforovyy-zavod-a-d-starceva-na-ostrove-putyatin-v-istorii-otechestvennogo-farfora-konca-xix-nachala-xx-v.pdf?ysclid=mqev9o32y3552050875 (дата обращения 05.06.2026).



2. Уфимцева, Т. В. Традиционная корейская керамика: история и стилистические характеристики. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-koreyskaya-keramika-istoriya-i-stilisticheskie-harakteristiki?ysclid=mqen2zvq2384779570> (дата обращения 05.06.2026).

3. Фролова, А. Е. Фарфор из Цзиндэчжэня в собрании Дальневосточного художественного музея // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2025. — № 3 (24). — С. 152-162.

4. Хисамутдинова, Н. В., Чу Тяньгэ. Профессор-китаевед А. В. Рудаков и его научное наследие. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professor-kitaevd-a-v-rudakov-i-ego-nauchnoe-nasledie?ysclid=mqeny8p8uf826196784> (дата обращения 05.06.2026).

Ваза
декоративная
«Играющие
рыбки». 1980-е.
Фарфор, литье,
рельеф. 16,3×8.
Сенгиренский
завод.
Северная Корея
Музей-заповедник
истории Дальнего
Востока

Decorative Vase
“Playful Fish”.
1980s. Porcelain,
casting, relief.
16.3×8.
Sengiren Factory.
North Korea
Museum Reserve
of the History
of the Far East

Кен Тао.
Скульптура
«Мудрец».
Вторая половина
XX века. Фарфор,
литье, роспись.
47×23×15. КНР
Музей-заповедник
истории Дальнего
Востока

Ken Tao.
Sculpture
“The Sage”. Second
half of the 20th
century. Porcelain,
casting, painting.
47×3×15.
People’s Republic
of China
Museum Reserve
of the History
of the Far East



References

1. Dobrynina, G. G. Farforovyy zavod A. D. Startseva na ostrove Putyatın v istorii otechestvennogo farfora kontsa XIX — nachala XX v. [The Porcelain Factory of A. D. Startsev on Putyatın Island in the History of Russian Porcelain of the Late 19th — Early 20th Century], available at: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/1697_g-g-dobrynina-farforovyy-zavod-a-d-starceva-na-ostrove-putyatin-v-istorii-otechestvennogo-farfora-konca-xix-nachala-xx-v.pdf?ysclid=mqev9o32y3552050875 (accessed 05.06.2026).

2. Ufimtseva, T. V. Traditsionnaya koreyskaya keramika: istoriya i stilisticheskie kharakteristiki [Traditional Korean Ceramics: History and Stylistic Characteristics], available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-koreyskaya-keramika-istoriya-i-stilisticheskie-harakteristiki?ysclid=mqen2zvq2384779570> (accessed 05.06.2026).

3. Frolova, E. A. Farfor iz Czindehczhehnya v sobranii Dal’nevostochnogo hudozhestvennogo muzeya [Porcelain from Jingdezhen in the collection of the Far Eastern Art Museum]. Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka [Fine Arts of the Siberia, Urals, and the Far East], 2025, no. 3 (24), pp. 152-162.

4. Khisamutdinova, N. V., and Chu Tiange. Professorkitaevd A.V. Rudakov i ego nauchnoe nasledie [Professor A. V. Rudakov, Chinese Studies Scholar, and His Scholarly Legacy], available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/professor-kitaevd-a-v-rudakov-i-ego-nauchnoe-nasledie?ysclid=mqeny8p8uf826196784> (accessed 05.06.2026).

Об авторе

Зотова Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Музея-заповедника истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева, член Ассоциации искусствоведов России, член-корреспондент РАО
E-mail: zotova-o@yandex.ru

Zotova Olga Ivanovna

Candidate of Art History, Senior Researcher at the V. K. Arsenyev Museum-Reserve of the History of the Russian Far East, and a member of the Russian Association of Art Historians, Corresponding member of the Russian Academy of Arts

Статья поступила в редакцию 05.05.2026, принята к публикации 01.06.2026.

Стол «100 детей».
2000-е. Фарфор,
литье, роспись.
D 120. КНР
Музей-заповедник
истории Дальнего
Востока

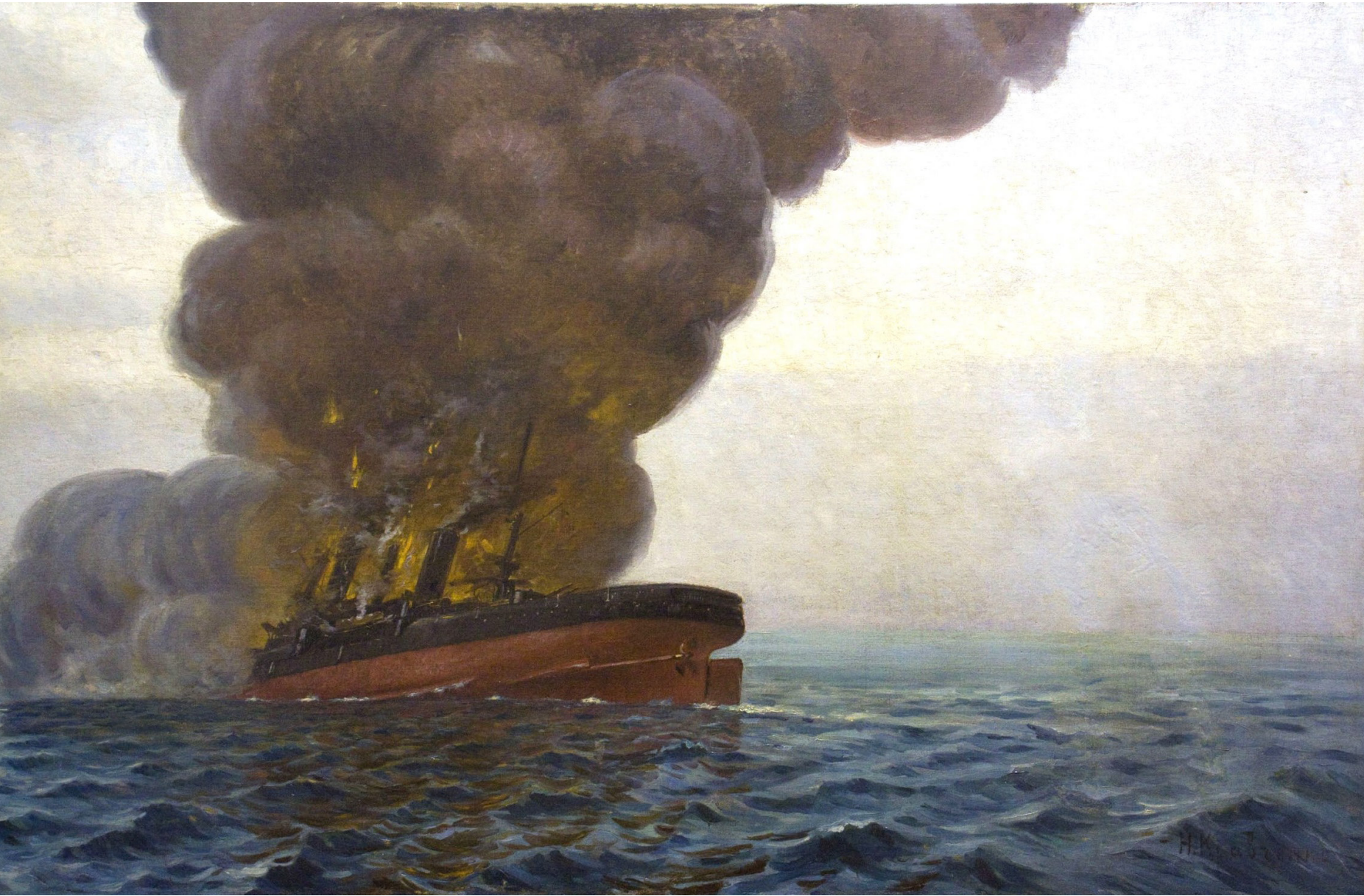
Table "One
Hundred Children".
2000s. Porcelain,
casting, painting.
Diameter 120.
People's Republic
of China
Museum Reserve
of the History
of the Far East



Ваза
А. В. Рудакова.
1900. Фарфор,
роспись. 27×15.
Китай
Музей-заповедник
истории Дальнего
Востока
Vase
by A. V. Rudakov.
1900. Porcelain,
painting. 27×15.
People's Republic
of China
Museum Reserve
of the History
of the Far East



Скульптура
«Божество
счастья».
1940-1950-е.
Фарфор, литье,
роспись. 30×20.
Китай
Музей-заповедник
истории Дальнего
Востока
Sculpture
"Deity of
Happiness".
1940s-1950s.
Porcelain, casting,
painting. 30×20.
People's Republic
of China
Museum Reserve
of the History
of the Far East



Н. И. Кравченко.
Гибель на япон-
ских минах загра-
ждения эскадрен-
ного броненосца
«Петропавловск»
31 марта 1904 г.
1904. Холст,
масло. 108×200
Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

N. I. Kravchenko.
The loss of
the battleship
“Petrovsk” to
obstacle mines on
March 31, 1904.
1904. Oil on canvas.
108×200
The Central Naval
Museum after the
Emperor Peter the Great

EDN: PFLHPC
УДК 7.071.1 (510.92): 069.5

ARTISTS OF PORT ARTHUR (1897-1905). BASED ON THE COLLECTION OF THE CENTRAL NAVAL MUSEUM AFTER THE EMPEROR PETER THE GREAT

Ksenia A. Bulak
The Central Naval Museum
after the Emperor Peter the Great
Saint Petersburg, Russian Federation



Abstract: The article integrates information about artists who lived and worked in Port Arthur during the Russo-Japanese War (1904-1905). These include V. V. Vereshchagin, E. I. Stolitsa, I. A. Vladimirov, N. I. Kravchenko, and V. I. Lepko. With the exception of Lepko, who was an amateur artist and navigator, all of them had related training and creative background, and they interacted with each other. Therefore, the Port Arthur artists can be considered as a cohesive artistic phenomenon. Special attention is given to Vice Admiral S.O. Makarov’s role in the development of this artistic group. As a part of the research, involving the collection of the Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great, several works of art have been introduced to the scientific community: these include “The Portrait of Semen Andreevich Maryashin” attributed to V. V. Vereshchagin, and a screen with eleven scenes titled “The Defense of Port Arthur” by V. I. Lepko. Circumstances, surrounding the creation of these works and the historical events they depict, have also been examined.

Keywords: Russo-Japanese War 1904-1905; Port Arthur; V. V. Vereshchagin; E. I. Stolitsa; I. A. Vladimirov; N. I. Kravchenko; V. I. Lepko.

Citation: Bulak, K. A. (2026). ARTISTS OF PORT ARTHUR (1897-1905). BASED ON THE COLLECTION OF THE CENTRAL NAVAL MUSEUM AFTER THE EMPEROR PETER THE GREAT. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East*. T. 5, № 2 (27), pp. 166—176.

ХУДОЖНИКИ В ПОРТ-АРТУРЕ (1897-1905). НА МАТЕРИАЛЕ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА ВЕЛИКОГО

К. А. Булак
Центральный военно-морской музей
имени императора Петра Великого
Санкт-Петербург, Российская Федерация

В статье обобщена информация о художниках, живших и работавших в Порт-Артуре в период Русско-японской войны 1904-1905 годов. В их числе — В. В. Верещагин, Е. И. Столица, И. А. Владимиров, Н. И. Кравченко, В. И. Ленко. Большинство из них

(за исключением непрофессионального художника — штурмана В. И. Лепко) имеют сходное образование и творческую биографию, они общались друг с другом. Это позволяет рассматривать живописцев и графиков в Порт-Артуре как целостное художественное явление. Уделено особое внимание роли вице-адмирала С. О. Макарова в формировании порт-артурского круга художников. В процессе изучения коллекции Центрального военно-морского музея были выявлены и введены в научный оборот такие произведения, как «Портрет Семена Андреевича Маряшина», приписываемый В. В. Верещагину, и цит с 11 рисунками В. И. Лепко «Оборона Порт-Артуа». Были определены исторические события, изображенные художниками, и обстоятельства создания произведений.

Ключевые слова: Русско-японская война 1904-1905 годов; Порт-Артур; В. В. Верещагин; Е. И. Столица; И. А. Владимиров; Н. И. Кравченко; В. И. Лепко.

Русско-японская война, связанная и с величайшими трагедиями, и с беспримерным героизмом, всколыхнула русское общество — и художники не остались в стороне. Среди огромного ряда произведений, посвященных войне 1904-1905 годов, особенную ценность представляют те, что созданы очевидцами и участниками этих событий. Такие работы становятся не просто авторской интерпретацией увиденного и эмоциональной реакцией на пережитое, но также ценным историческим источником.

Порт-Артур имеет интересную историю. Этот город был российским дважды. В первый раз — начиная с 3 декабря 1897 года, когда русская эскадра под командованием контр-адмирала Дубасова вошла в этот порт, и заканчивая падением города 20 декабря 1904 года¹. Во второй раз — с августа 1945 года по май 1955 года, в период действия соглашения между СССР и Китайской Республикой об использовании района Порт-Артуа в качестве совместной военно-морской базы сроком на 30 лет, подписанного после окончания Второй мировой и Советско-японской войны 1945 года. Данная статья охватывает первый из этих периодов.

Самое известное имя художника, которое сразу же всплывает в памяти, когда мы говорим о Порт-Артуре, — это имя Василия Васильевича Верещагина, погибшего вместе с вице-адмиралом Степаном Осиповичем Макаровым 31 марта 1904 года на броненосце «Петропавловск». Уже 28 февраля 1904 года, в самом начале Русско-японской войны, Верещагин выезжает из Москвы и едет на поезде к театру военных действий. Он стремился видеть своими глазами все наиболее значительные события. 19 марта он писал жене: «Только что воротился из Порт-Артуа, и, захвативши в Мукдене свои вещи, опять туда уеду, потому что здесь, в Лаояне, действия будут еще не скоро» [5, с. 287].



В. В. Верещагин.
Портрет Семена Андреевича Маряшина (1874-1941). 1904. Шелк, акварель. 55×37,5
Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого

V. V. Vereshchagin.
The Portrait of Semen Andreevich Maryashin (1874-1941). 1904. Silk, watercolour. 55×37.5
The Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great

Дальний Восток к этому времени Верещагину был уже довольно хорошо знаком. С августа по ноябрь 1903 года он совершил путешествие в Японию, итогом которого стало около 20 живописных этюдов (большая их часть хранится сейчас в собрании Русского музея), а также две незаконченные картины [6, с. 210-211]. Во время поездки художник не только изучал природу, быт, искусство японцев (впоследствии он привез в Россию целую коллекцию японских предметов [3]), но и получил представление о политической ситуации в этой стране, он видел, что японцы были хорошо готовы к войне.

В фондах РГА ВМФ есть один любопытный документ, свидетельствующий, что Василий Ве-

Н. И. Кравченко.
Вице-адмирал С. О. Макаров. 1904. Бумага, итальянский карандаш. 17×14
Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого

N. I. Kravchenko.
Vice Admiral S.O. Makarov. 1904. Paper, black chalk. 17×14
The Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great



рещагин планировал посетить Порт-Артур еще в 1901 году. Это докладная записка от 09.12.1900, адресованная генерал-адмиралу, великому князю Алексею Александровичу, с просьбой дать «разрешение художнику Верещагину совершить переход из Порта-Саида до порта Артур на крейсере 1-го ранга „Громобой“». Разрешение было получено, однако от перехода в дальнейшем Василий Верещагин отказался [10].

Весь конец марта 1904 года художник провел в Порт-Артуре, и в это время он часто бывал на броненосце «Петропавловск» в компании своего давнего приятеля вице-адмирала Степана Осиповича Макарова. По приглашению Макарова художник посещал вместе с ним различные суда, участвовал в небольших операциях отдельных кораблей, непрерывно заполняя свои альбомы рисунками. Минный офицер Н. В. Иениш был свидетелем того, как Верещагин «зарисовывал находившуюся почти на горизонте японскую эскадру с такой необыкновенной точностью и определенностью, словно рассматривал все в бинокль» [2, с. 7]. К сожалению, рисунки Верещагина из Порт-Артуа не сохранились. В фондах ЦВММ² есть

портрет Семена Андреевича Маряшина, приписываемый его авторству.

Одними из очевидцев рокового дня 31 марта 1904 года стали два художника: И. А. Владимиров и Н. И. Кравченко. Иван Алексеевич Владимиров, так же как и В. В. Верещагин, должен был в этот день отправиться на «Петропавловске»: его пригласил вице-адмирал Макаров, однако художник внезапно заболел и проснулся очень поздно. Чтобы хоть издали наблюдать за ходом сражения, он направился к самому высокому пункту местности — Золотой горе. По пути встретил Николая Ивановича Кравченко, который захватил с собой фотоаппарат и смог сделать несколько снимков гибнущего корабля, а Владимиров — набросать эту сцену в свой походный альбом. На основе фотографий Н. И. Кравченко создает живописное полотно «Гибель на японских минах заграждения эскадренного броненосца „Петропавловск“», где довольно точно показано положение корабля спустя полторы-две минуты после взрыва. Вот как описал это событие сам Николай Кравченко: «Боже, он тонет! Да, тонет. Нос его начал быстро опускаться, а сам броненосец крениться на правый бок. Бурый дым повалил гуще, кое-где показались языки пламени. Корма приподнялась, из воды показался левый винт, который все еще продолжал вертеться. Густой дым покрыл все, и только виднелась сильно накренившаяся корма, по которой двигались какие-то точки. Когда крен дошел до 40-45 градусов, эти же точки-люди показались на поверхности борта и сваливались в воду. Огонь показался на корме, его языки облизывали борта; винт сделал несколько последних слабых поворотов, и все скрылось под водой» [4, с. 86]. Это отрывок из книги Н. И. Кравченко «На войну! Письма, воспоминания, очерки военного корреспондента». Там же описывается долгая дорога на Дальний Восток на поезде, в котором ехал вице-адмирал С. О. Макаров, и обстоятельства создания карандашного рисунка «Вице-адмирал С. О. Макаров» (хранится в фондах ЦВММ). В Порт-Артуре Николай Кравченко прибыл ненадолго в начале марта, побывав перед этим в Мукдене и Харбине, и затем еще несколько раз посещал город. Нужно отметить, что это было не первое путешествие художника в Порт-Артур: он там уже бывал в 1902 году, когда совершал поездку по Манчжурии и Китаю, по тем местам, где в 1900-1901 годах сражались русские войска во время подавления ихэтуаньского восстания. Итогом поездки 1902 года стала



И. А. Владимиров.
Героическая гибель
эскадренного
броненосца
«Князь Суворов»
в Цусимском
сражении. 1905.
Холст, масло.
68×120

Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

I. A. Vladimirov.
A heroical loss
of the battleship
“Knyaz' Suvorov”
at the Battle of
Tsushima. 1905. Oil
on canvas. 68×120
The Central Naval
Museum after the
Emperor Peter the Great

другая книга Н. И. Кравченко «В Китай», им самим проиллюстрированная.

Н. И. Кравченко и И. А. Владимирова роднит общность творческой судьбы: оба они после окончания художественных школ в своих родных городах обучались в Академии художеств в Петербурге в батальном классе Б. П. Виллевалде, затем учились в Одессе, позднее жили и учились в Париже. Владимиров, помимо этого, получил и военное образование: в 1894 году он был зачислен в пехотное юнкерское училище, которое успешно окончил. Так же как и Николай Кравченко, Иван Владимиров был военным корреспондентом, публиковался в журналах «Нива», «Огонек» и так же совершил поездку по Манчжурии и Китаю (но не в 1902, а в 1901 году).

Во время Русско-японской войны И. А. Владимиров делал наброски в упомянутом выше походном альбоме, который хранится сейчас в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Там есть рисунки, изображающие дом Макарова в Порт-Артуре (художник был хорошо знаком с вице-адмиралом и общался с ним), эпизоды сражения на реке Шахэ 27-28 сентября 1904 года, типаж солдат, которых художник встретил во время сражения у Путиловской сопки в октябре 1904 года (Владимиров участвовал в нем лично), а также гибель броненосца «Князь Суворов» в Цусимском сражении и броненосца «Севастополь» на рейде Порт-Артура. Некоторые из этих набросков стали основой для живописных работ, представленных в 1905 году на Весенней выставке в залах Академии художеств и на других выставках в Петербурге. В постоянной экспозиции ЦВММ находится живописная работа «Героическая гибель эскадренного

броненосца „Князь Суворов“ в Цусимском сражении». Можно предположить, что она поступила в музей после одной из таких выставок. Кроме того, в фондах есть две литографии, показывающие бой броненосца «Севастополь» — последнего крупного корабля, оборонявшего Порт-Артурский рейд незадолго до сдачи крепости. Литография предположительно изображает боевую обстановку в период с 25 ноября по 19 декабря 1904 года, когда броненосец «Севастополь» вышел на внешний рейд в бухту Белый Волк, прикрытую скалистыми хребтом полуострова Тигровый и орудиями редута № 4. В это время корабль шесть раз атакуют японские миноносцы и минные катера: на графическом листе Владимирова показан бой броненосца «Севастополь» с двумя японскими миноносцами. 20 декабря 1904 года, когда стало известно, что Порт-Артур будет сдан, командир «Севастополя» капитан 1 ранга Николай фон Эссен вывел его на 50-метровую глубину и затопил.

К числу художников, общавшихся с С. О. Макаровым, относится и Евгений Иванович Столица. Вице-адмирал и художник познакомились во время предпринятой Макаровым экспедиции на ледоколе «Ермак». Макаров очень тепло отзывался о Столице в своей книге «„Ермак“ во льдах»: «Он так пристрастился к полярной природе, что целые дни проводил в торосах, и мы часто побаивались, чтобы какой-нибудь любопытный белый медведь не побеспокоил его своим неожиданным появлением в то время, как он, увлекаясь, писал природу, среди которой они живут» [9, с. 151-152]. Свой творческий путь Е. И. Столица начал в Одессе, в реальном училище, где рисунок преподавал известный на Украине пейзажист Г. А. Лады-

И. А. Владимиров.
Героический бой
броненосца
«Севастополь»
с японскими минонос-
цами. 1905.
Литография. 20×34
Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

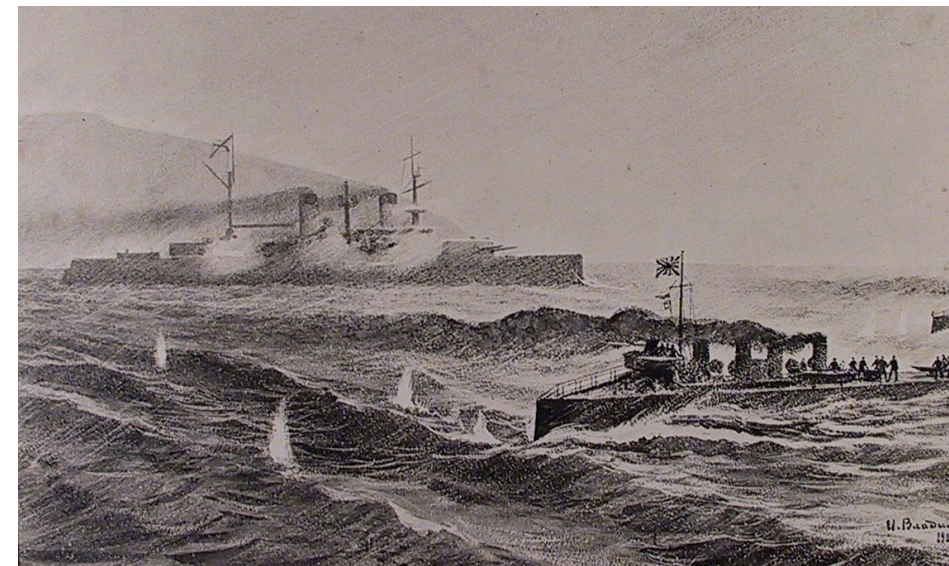
I. A. Vladimirov.
A heroical battle
between the battleship
“Sevastopol” and
Japanese destroyers.
1905. Lithography.
20×34
The Central Naval
Museum after the Emperor
Peter the Great

женский. С 1888 года Столица — ученик Петербургской академии художеств, однако, в отличие от И. А. Владимирова и Н. И. Кравченко, учился он не у баталиста Б. П. Виллевалде, а у пейзажиста А. И. Куинджи. По своим художественным интересам, по складу своего дарования Е. И. Столица был пейзажистом. Даже среди произведений, созданных под впечатлением от поездки в Порт-Артур в 1904 году, преобладает чистый пейзаж, где артиллерийские батареи, поврежденные брандеры выступают не как действующие лица боя, а скорее как часть ландшафта, такая же, как море или горы. В качестве примера можно привести полотно «Батарея Электрический утес в Порт-Артуре», «После атаки брандеров. Порт-Артурский рейд 20 апреля 1904 года», которые находятся в постоянной экспозиции ЦВММ, а также картину из фондов ЦВММ «Электрический утес в Порт-Артуре».

Даже в работах, изображающих морское сражение, таких как «Отражение атаки брандеров под Порт-Артуром», Е. И. Столица не стремится передать точную диспозицию воюющих судов, соотношение сил, остается не до конца понятным, какой именно момент боя изображен. При этом картины Е. И. Столицы не лишены определенно-го рода документальности: документальности не факта, а живого, эмоционального переживания. В этом смысле полотно оказывается созвучным воспоминаниям другого очевидца и участника Русско-японской войны — писателя В. И. Семенова. Вот как он описывает атаку японских брандеров и миноносцев на Порт-Артур 20 апреля 1904 года: «Внезапно раскаты одиночных выстрелов перешли в непрерывный гул. Даже сквозь плотно задернутую занавеску иллюминатора пробивались отбле-

ски то ярко-багряных, то зеленовато-золотистых негаснущих молний... Видимо, стреляли все, кто мог! Сна — как не бывало... С мостика „Дианы“ мы немного увидели. В просветы между Золотой, Маячной и Тигровой горами, словно сквозь промежутки между кулисами, мы, как статисты, ожидающие своего выхода, могли только догадываться о содержании драмы, разыгравшейся на главной сцене... Это была третья, наиболее отчаянная попытка японцев запереть Порт-Артур» [11, с. 151]. Так же, как и его учителя А. И. Куинджи, Е. И. Столицу интересует передача эффектов освещения, будь то яркий солнечный свет, зыбкое туманное марево или зарево рассвета на ночном небе. Сходство с Куинджи особенно ощутимо при сравнении работы Е. И. Столицы «Порт-Артур. Русская эскадра в ожидании атаки неприятеля» и знаменитого полотна А. И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре».

Помимо пейзажей, в творчестве Е. И. Столицы есть двойной портрет, имеющий не только художественное, но и историческое значение, — «С. О. Макаров и В. В. Верещагин в каюте эскадренного броненосца „Петропавловск“». Двое выдающихся людей изображены каждый за своей работой: С. О. Макаров, находясь в своем кабинете, смотрит карту, а В. В. Верещагин пишет его портрет. Строгость рабочей обстановки подчеркивают лежащие в четком порядке бумаги и кисти, на столе стоят два стакана чая — знак теплого отношения командующего эскадрой к знаменитому художнику. Вызывает интерес календарь на столе, где явно различима дата — 27 число. Учитывая, что С. О. Макаров прибыл в Порт-Артур 24 февраля и погиб 31 марта, можно предположить, что изображено либо 27 марта, либо 27 февраля 1904 года. 27 марта ничего значительного в Порт-Артуре и на его рейде не происходило. 27 февраля, напротив, состоялось знаменательное событие — перенесение флага командующего флотом с «Аскольда» на эскадренный броненосец «Петропавловск» и выход в море эскадры Тихого океана для совместного маневрирования и осмотра островов в составе 18 кораблей [1, с. 187]. С. О. Макаров, благодаря своей воле и решимости, смог преодолеть и внутренние управленческие проблемы, и объективные обстоятельства — достаточно короткий период полной воды, мешающий быстро в полном составе вывести эскадру на внешний рейд. Совместное маневрирование способствовало подъему боевого духа эскадры и произвело впечатление на неприятеля, даже не пытавшегося в этот день атаковать. Предположив, что на полотне Е. И. Столицы изо-



бражено 27 февраля 1904 года, мы можем трактовать цифры на календаре в качестве символа, раскрывающего образ С. О. Макарова как активного и грамотного командира. Но если воспринимать картину как изображение сцены, происходившей в действительности, датой на календаре будет 27 марта: 27 февраля В. В. Верещагин еще находился в Москве. Картина завоевала большую популярность, воспроизводилась на дореволюционных открытках.

Помимо профессиональных художников, в Порт-Артуре были и художники-любители, такие как Владимир Иванович Лепко. Он не получил

решил обратиться к рисунку. «Я уже давно осознавал, что для овладения искусством распознавания местности большим подспорьем может служить зарисовка приметных мест — вершин гор, входов в бухты и пр. Пользуясь возможностью плавания при видимости берегов и в шхерах, я принялся за зарисовки, посвящая им все свободное время. Я обменивался с товарищами своими дневными вахтами на ночные, и рисовал от зари до зари, не спускаясь с мостика. Командиры кораблей, на которых я плавал, присматриваясь к моим зарисовкам и видя, насколько последние помогают разбираться в местности, не чинили препятствий



Е. И. Столица.
Батарея Электрический утес
в Порт-Артуре.
1904. Холст,
масло.
100×167

Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

Е. I. Stolitsa.
Electric Cliff battery
in Port Arthur.
1904. Oil on canvas.
100×167

The Central Naval
Museum after the
Emperor Peter the Great

профессионального художественного образования и весь свой природный талант использовал на благо военной службы. Учился Владимир Лепко вначале в Александровском кадетском корпусе, затем в Морском училище и, окончив его в 1888 году, ушел в свое первое плавание на крейсере «Память Азова». В. И. Лепко отличался от многих офицеров фанатичной преданностью делу. «Наглядевшись в заграничных плаваниях на образцы безукоризненного искусства старых штурманов, всегда вызывавших мой восторг своими безошибочными определениями и поразительной способностью распознавать открывающиеся места береговой полосы, я мечтал походить на таких штурманов...» — писал он в своих воспоминаниях [8, с. 5]. Для этого он

моей работе. Работая, я чувствовал, какую громадную пользу приносили мне эти зарисовки, как они помогли мне смотреть на береговую обстановку по-новому. Я точно прозрел, и предметы — горы, острова и скалы — уже не казались мне однообразными и трудно различимыми, но приобретали каждый свой собственный, своеобразный вид» [8, с. 8].

Эти знания и навыки оченьгодились В. И. Лепко на Дальнем Востоке, где он находился на службе начиная с 1894 года. Здесь штурман постоянно делал зарисовки побережий Кореи, Японии, Желтого моря, берегов материка от Владивостока до Сахалина. В 1899 году с Дальнего Востока он был переведен на Балтику, где стал штурманским офицером крейсера «Аврора» и одновремен-

Е. И. Столица.
Отражение
атаки брандеров
под Порт-Артуром.
1904. Холст,
масло. 98×175

Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

Е. I. Stolitsa.
Repulse of Fire Ship
Attack near Port
Arthur. 1904. Oil on
canvas. 98×175

The Central Naval
Museum after the
Emperor Peter the Great



но слушателем Николаевской академии. В 1901 году, успешно окончив академический курс, В. И. Лепко снова отправляется на Дальний Восток. Здесь он уже старший штурман сначала на миноносце «Внушительный», а перед Русско-японской войной на крейсере «Забияка». В Порт-Артуре В. И. Лепко командует миноносцем «Расторопный», затем переходит на «Бдительный» и снова на «Расторопный», который вел напряженную боевую жизнь — занимался тралением и постоянно ходил в дозоры. Помимо этого, В. И. Лепко дважды на самом быстром миноносце русской эскадры «Лейтенант Бураков» доставлял секретные депешки заместнику. Во время одной из таких миссий японцы, получив от своих шпионов известие о выходе «Буракова», пытались перехватить его на обратном пути, но миноносец — не без помощи Лепко, штурманские таланты которого тогда оченьгодились, — сумел проскользнуть мимо всех ловушек. За участие в Русско-японской войне В. И. Лепко был награжден орденом Святой Анны 4-й степени с надписью «За храбрость», орденом Святого Станислава 4-й степени с мечами и бантом и серебряной медалью «В память русско-японской войны 1904-1905 гг.». Позже, в 1913 году, получил право на ношение офицерского креста «За Порт-Артур».

Художественного наследия В. И. Лепко сохранилось мало. Из ранних корейских рисунков удалось сформировать большой альбом, который был издан в 1898 году, но одна часть издания утонула, другая сгорела по пути в Ярославль. Инициатором

издания, как утверждал сам В. И. Лепко в «Записках старого штурмана», был командующий Тихоокеанской эскадрой, заместитель императора на Дальнем Востоке адмирал Е. И. Алексеев, а издательством стало Главное гидрографическое управление. Единственный экземпляр в 1930-е годы хранился в Военно-морской академии [7]. Планировалось издание и других альбомов, однако этим планам помешала Русско-японская война. Большая часть рисунков, сделанных в Порт-Артуре, погибла. Вот что пишет об этом сам В. И. Лепко: «Я находился в Порт-Артуре, весь материал был со мной, и, когда произошло падение Порт-Артура, я, не имея силы уничтожить свой многолетний труд, вырыл глубокую яму у подножия одной из гор, хорошенько запаковал хрупкий и ценный материал и зарыл его. Нет сомнения в том, что мой труд истлел и, следовательно, погиб так же, как если бы я его уничтожил своими руками» [7]. Тем ценнее уникальный экспонат, хранящийся в фондах ЦВММ, — щит из 11 рисунков В. И. Лепко. Он изображает знаковые события обороны Порт-Артура. Это первый бой крейсера II ранга «Новик» 27 января 1904 года — в этот день, наутро после начала войны и ночной атаки японцев, крейсер дважды атаковал флагманский броненосец адмирала Того «Якумо», пока не получил попадание 12-дюймовым (305-мм) снарядом в корму (по другим данным — попадание 8-дюймового (203-мм) снаряда на уровне ватерлинии), был вынужден выйти из атаки и возвратился на базу. Это бой миноносца «Страшный»



Е. И. Столица.
С. О. Макаров и
В. В. Верещагин
в каюте эскадрен-
ного броненосца
«Петропавловск».
1904. Холст,
масло. 50×70
Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

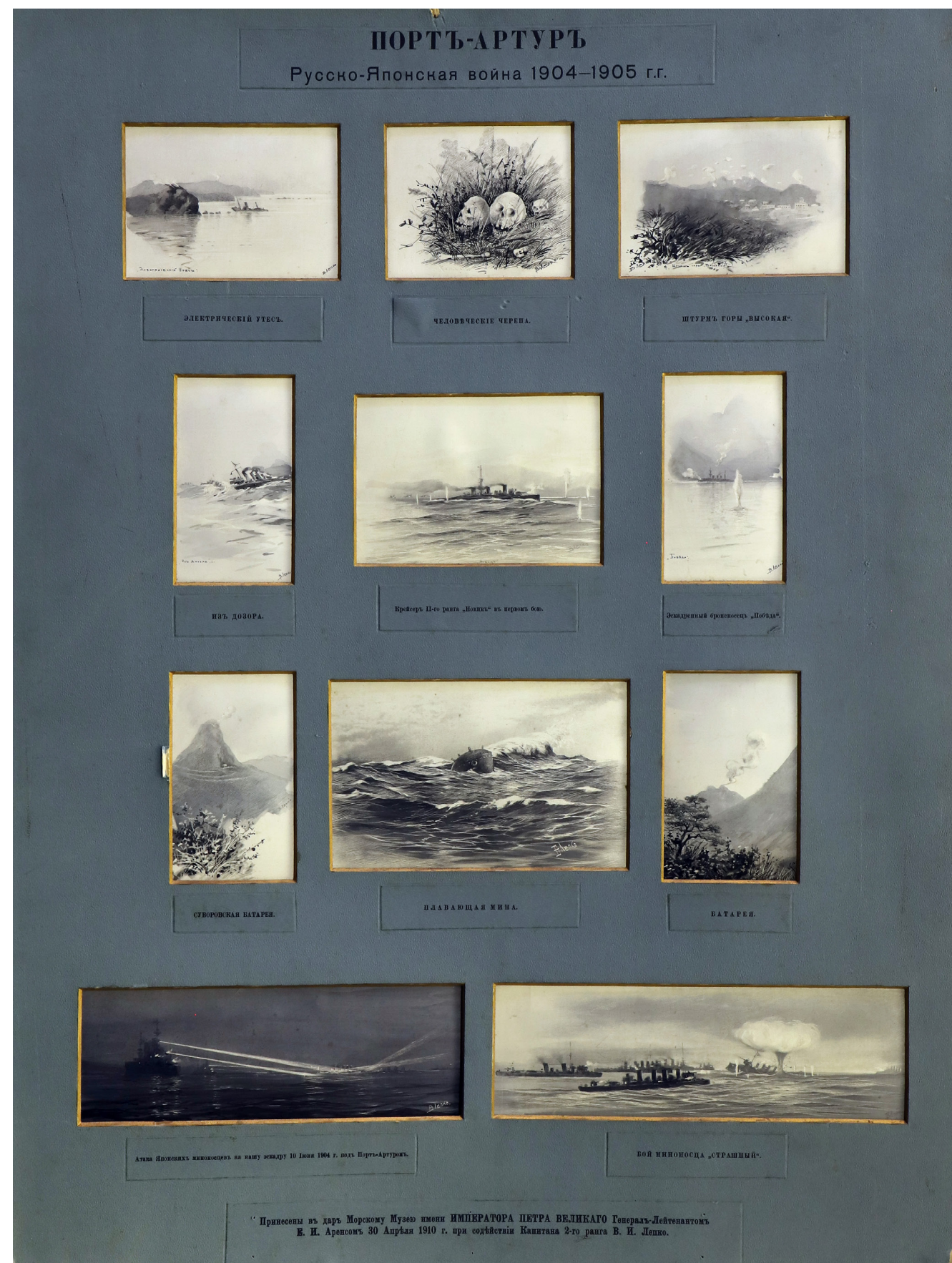
E. I. Stolitsa.
S.O. Makarov and
V.V. Vereshchagin
in the cabin of
the battleship
"Petrovsk".
March 31, 1904.
1904. Oil on canvas.
50×70
The Central Naval
Museum after the
Emperor Peter the Great

с шестью японскими миноносцами (по другим источникам — с двумя крейсерами и четырьмя миноносцами) в ночь на 31 марта 1904 года: в неравном бою миноносец «Страшный» погиб. Это штурм горы Высокой осенью 1904 года. Четыре штурма японцев, проводившихся с августа по ноябрь 1904 года, предприняли падение Порт-Артура. С захваченной горы японцы стали корректировать огонь тяжелых осадных орудий по крепости и русским кораблям, и вскоре большая часть кораблей 1-й Тихоокеанской эскадры была уничтожена японской артиллерией на рейде Порт-Артура. Также В. И. Лепко изобразил основные военные укрепления: Электрический утес, Суворовскую батарею и некоторые знаковые детали — плавающие мины, подвергающие русские корабли постоянной опасности, и человеческие черепа — эхо кровопролитных боев. Как и в своем штурманском деле, создавая рисунки для этого щита, В. И. Лепко будто пытается найти реперные точки, позволяющие восстановить общую картину — картину прошедших событий.

Коллекция произведений художников, находившихся в Порт-Артуре во время Русско-японской войны, достаточно обширна и разнообразна, она включает в себя графические и живописные произведения, пейзажи, портреты и сцены значимых сражений, начиная с событий 27 января 1904 года и заканчивая падением города-крепости. В числе художников, бывавших в Порт-Артуре, — профессиональные живописцы, хорошо знакомые с вице-адмиралом С. О. Макаровым (В. В. Верещагин, Е. И. Столица), художники-корреспонденты (И. А. Владимиров, Н. И. Кравченко), непрофессиональные художники (художник-штурман В. И. Лепко). Работы большинства из них получили признание современников. Стремление точно передать во всех деталях характер изображенной местности, людей, событий, активная позиция художника не как стороннего наблюдателя, а как неравнодушного человека, активно вовлеченного в жизнь порта и эскадры, — все это определяет важность вышеупомянутых произведений для истории России и для истории русского искусства.

В. И. Лепко.
Оборона
Порт-Артура
(11 рисунков на
одном щите).
1904-1905. Офорт,
граттаж. 92×70
Центральный
военно-морской музей
имени императора
Петра Великого

V. I. Lepko.
The Defense of Port
Arthur (11 pictures
on the screen).
1904-1905. Etching,
scratchboard. 92×70
The Central Naval
Museum after the
Emperor Peter the Great



Примечания

1. Все даты приводятся по старому стилю.
2. Здесь и далее — Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого.

Литература

1. Веселаго, Ф. Ф. Общий морской список от основания флота до 1917 г. / под ред. В. Ю. Грибовского. Царствование императора Александра II. Ч. XV. — Санкт-Петербург: Атлант, 2015. — 416 с.
2. Иениш, Н. В. Из воспоминаний минного офицера на броненосце «Петропавловск». — Санкт-Петербург: тип. Монасевича, 1913. — 12 с.
3. Каталог выставки картин и рисунков покойного художника В. В. Верещагина и собранной им коллекции японских предметов (принадлежащих вдове его Л. В. Верещагиной) / Галерея Лемерсье. — Москва, 1911. — 24 с.
4. Кравченко, Н. И. На войну!: письма, воспоминания, очерки военного корреспондента. — Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. — 180 с.
5. Лебедев, А. К. Василий Васильевич Верещагин: Жизнь и творчество. 1842-1904. — Москва: Искусство, 1958. — 427 с.
6. Лебедев, А. К., Бурова, Г. К. В. В. Верещагин и В. В. Стасов: С прил. переписки В. В. Верещагина и В. В. Стасова за 1885-1904 гг. — Москва: Искусство, 1953. — 236 с.
7. Лепко, В. И. Из записок старого штурмана // Библиотека штурмана. — URL: http://shturman-tof.ru/Bibl/Bibl_3_7_lepko.htm (дата обращения 10.05.2026).
8. Лепко, В. И. Порт-Артурский дневник. — Санкт-Петербург: Остров, 2008. — 191 с.
9. Макаров, С. О. «Ермак» во льдах. — Москва: Эксмо, 2011. — 480 с.
10. РГА ВМФ Ф. 417 Оп. 4 Ед. хр. 2584. Л. 1.
11. Семенов, В. И. Расплата. Трилогия / Предисл. и комментарии В. Ю. Грибовского. — Санкт-Петербург: ЛЕНКО, Гангут, 1994. — 720 с.

References

1. Veselago, F. F. Obshchij morskoy spisok ot osnovaniya flota do 1917 g. [General Naval Roster since the Navy Establishment to 1917] / Edited by V. Yu. Gribovsky. Tsarstvovanie imperatora Aleksandra II. Chast' XV [The reign of the Emperor Alexander II. Part XV]. Saint Petersburg, Atlant, 2015, 416 p.
2. Ienish, N. V. Iz vospominanij minnogo oficera na bronenosce «Petropavlovsk» [From Memoirs of a Naval Torpedo Officer on the Battleship “Petropavlovsk”]. Saint Petersburg, Monasevich printing house, 1913, 12 p.
3. Katalog vystavki kartin i risunkov pokojnogo hudozhnika V. V. Vereshchagina i sobrannoj im kollekcii yaponskih predmetov (prinadlezhashchih vdove ego L. V. Vereshchaginoj) [Exhibition Catalogue of Paintings and Drawings by the Late Artist V. V. Vereshchagin and His Collection of Japanese Items (Owned by His Widow, L. V. Vereshchagina)] / Lemers'e Gallery. Moscow, 1911, 24 p.
4. Kravchenko, N. I. Na vojnu!: pis'ma, vospominaniya, ocherki voennogo korrespondenta [To the War! Letters, Memoirs, Essays of a War Correspondent]. Saint Petersburg, Tovarishestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1905, 180 p.
5. Lebedev, A. K. Vasily Vasilyevich Vereshchagin: Zhizn' i tvorchestvo. 1842-1904 [Vasily Vasilyevich Vereshchagin: Life and Oeuvre. 1842-1904.]. Moscow, Iskustvo, 1958, 427 p.
6. Lebedev, A. K., Burova, G. K. V. V. Vereshchagin i V. V. Stasov. S pril. perepiski V. V. Vereshchagina i V. V. Stasova za 1885-1904 gg. [V. V. Vereshchagin and

V. V. Stasov. With Appended Correspondence between V. V. Vereshchagin and V. V. Stasov over the period of 1885-1904]. Moscow, Iskustvo, 1953, 236 p.

7. Lepko, V. I. Iz zapisok starogo schturmana [From the Notes of an Old Navigator]. Biblioteka schturmana [Navigator's Library], available at: http://shturman-tof.ru/Bibl/Bibl_3_7_lepko.htm (accessed 10.05.2026)

8. Lepko, V. I. Port-Arturskij dnevnik [Port Arthur Diary]. Saint Petersburg, Ostrov, 2008, 191 p.

9. Makarov, S. O. «Ermak» vo l'dah [“The Ermak” in the Ice]. Moscow, Eksmo, 2011, 480 p.

10. RGA VMF [Russian State Archives of the Navy] Fund 417, Inventory 4, item 2584, p. 1.

11. Semenov, V. I. Rasplata. Trilogiya [Reckoning. Trilogy]. Pref. and comm. by V. Yu. Gribovskij. Saint Petersburg, LENKO, Gangut, 1994, 720 p.

Об авторе

Булак Ксения Андреевна — младший научный сотрудник Центрального военно-морского музея имени императора Петра Великого, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России

E-mail: bulaksenia58@gmail.com

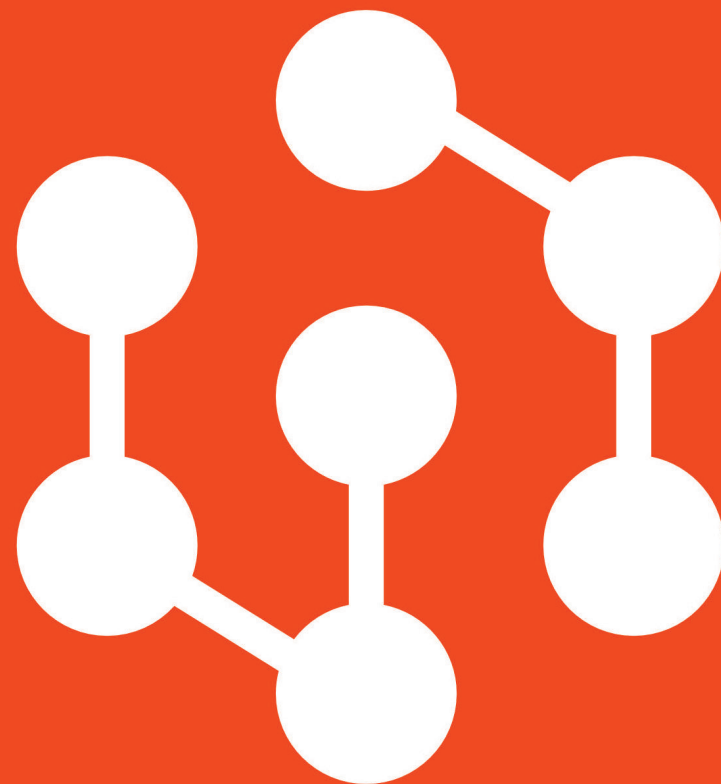
Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член-корреспондент РАХ Грачева Светлана Михайловна

Bulak Ksenia Andreevna

Junior Researcher at the Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great, PhD Applicant at the Department of the Russian Art at St Petersburg Repin Academy of Fine Arts, member of the Union of Artists of Russia

Research Supervisor: Svetlana Mikhailovna Gracheva, Doctor of Arts, Professor, Dean of the Theory and History of Arts Department of St Petersburg Repin Academy of Fine Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts

Статья поступила в редакцию 18.05.2026, принята к публикации 05.06.2026.



С И Б И Р С К И Й
Ф Е Д Е Р А Л Ь Н Ы Й
У Н И В Е Р С И Т Е Т

S I B E R I A N
F E D E R A L
U N I V E R S I T Y



Вопрос о границах искусства — один из постоянно существующих в повестке искусствознания. Границы живописи, традиции и эксперимент — это взаимосвязанные, но противоречивые аспекты художественного процесса. Традиции задают основу и язык искусства, эксперименты расширяют эти границы, а их синтез позволяет переосмысливать основы творчества.

Тема следующего номера
ГРАНИЦЫ ЖИВОПИСИ. ТРАДИЦИИ И ЭКСПЕРИМЕНТ