

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

№ 1 (26)

МАРТ | 2026



ТЕМА НОМЕРА
РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО:
НАСЛЕДИЕ И ПОИСКИ

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 М. А. Луценко, О. Н. Мальцева, Л. В. Чубаева
Перевод на английский Е. И. Полудневой
Верстка И. В. Царинного

Обложка

Иванкин В. В.
Эскиз красной картины. 2013.
Холст, синтетическая темпера.
100x120
Музей современного
христианского искусства
(Москва)

Анонс

Царинный И. В.
Монах.
Фарфор, эмаль.
31x26x18
Частная коллекция

Формат 60x90/8
Бумага мелованная
Заказ № 49778
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 31.03.2026
Тираж 300 экз.

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



Проект реализован при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации.
Грант предоставлен ООО «Российский фонд культуры»

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

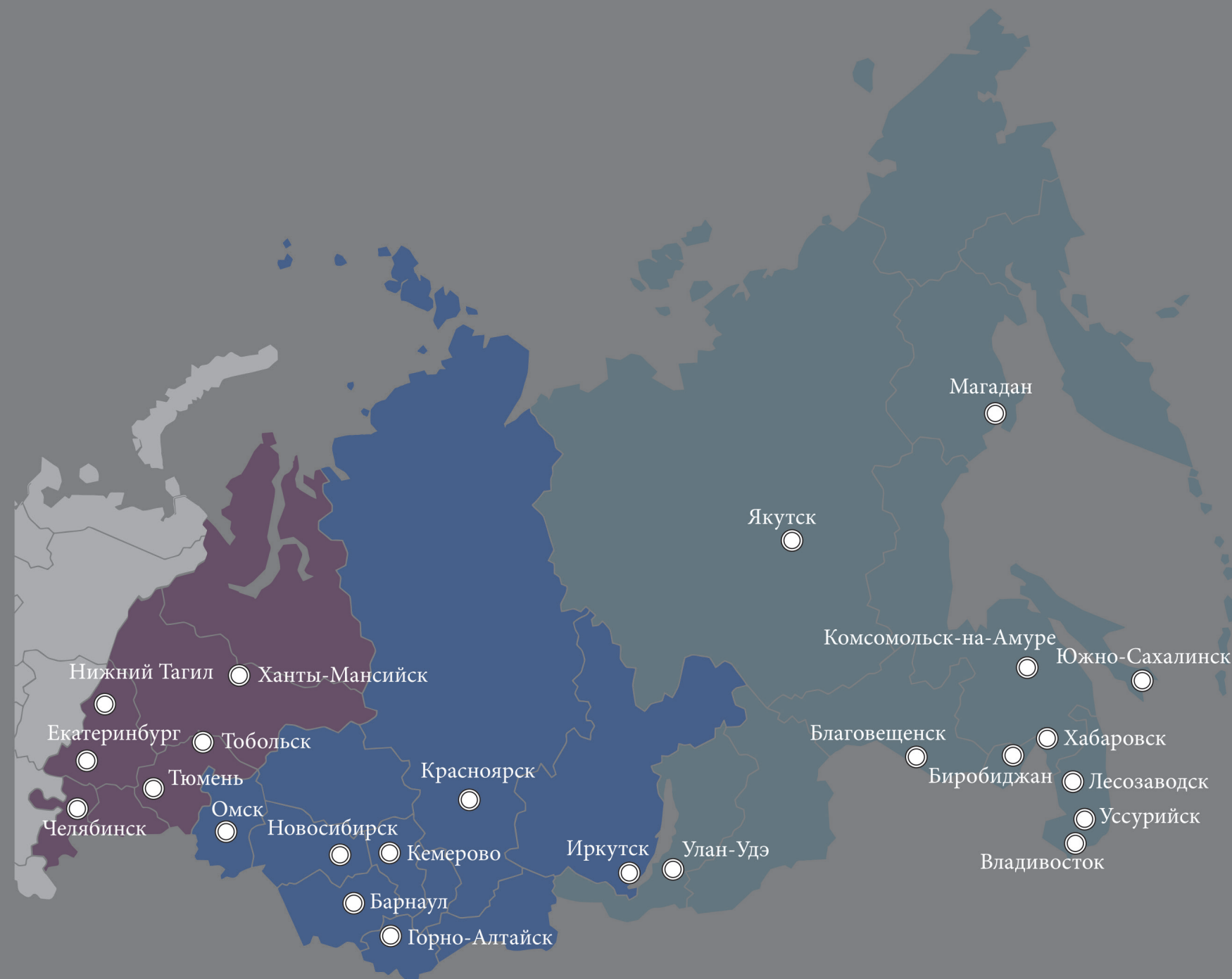


E-mail: art.journal@mail.ru
art-journal@sfu-kras.ru

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.

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 нового номера посвящена религиозному искусству в разных формах бытования: музейные коллекции, храмовое убранство, современная интерпретация религиозных мотивов в творчестве художников, работающих в XXI веке, — все это духовные основы нации. Возвращение к ним после 1990-х годов дало всплеск самых разных сюжетов в современном искусстве. Они реализованы в первую очередь в станковой картине, но и в монументальном искусстве сегодня происходит много интересного. Одним из самых значительных мероприятий последних лет стал выставка «Монументальное искусство в Церкви», посвященная храмовому изобразительному искусству начиная с 1990-х годов (состоялась с 10 по 17 июня 2022 году в выставочном зале на Кузнецком мосту под эгидой Московского Союза художников).

Статьи номера знакомят с музейными коллекциями, включающими религиозное искусство, также затронута тема архитектурного проектирования храмов. Некоторые материалы не публиковались ранее. Так, исследование Н. Н. Ваньчуговой посвящено структурному анализу эволюции архитектурных концепций и стилистических особенностей разных по времени проектов храма «Большой Златоуст» в Екатеринбурге с подтверждением ранней гипотезы о принадлежности авторства проекта Максимилиановского храма архитектору Василию Егоровичу Моргану. Не менее интересна статья М. Ю. Казаковой о коллекции икон Музея-заповедника «Горнозаводской Урал»: в работе представлены изводы из мастерских Нижнего Тагила, Невьянска и других иконописных центров, а также религиозная академическая живопись тагильских крепостных мастеров XIX века, поступившая в фонды из разрушенных храмов заводчиков Демидовых. Эти исследования являются одним из аспектов изучения религиозного искусства, которое переосмысливается современными авторами в связи с философской моделью мироустройства: творчество В. В. Иванкина рассматривается как современный феномен пластических исканий, основанный на живописи древнерусских мастеров.

В других рубриках номера содержатся материалы, посвященные истории формирования музейных коллекций, студийному художественному образованию, дизайнерским поискам в городской среде, одной из самых удивительных техник пастели (недавно в Государственной Третьяковской галерее открылась выставка «Хрупкое искусство. Пастель»). В материалах рубрик отчетливо видится многогранность отечественного искусства на современном этапе.

СОДЕРЖАНИЕ

- 8 RELIGIOUS MYSTICISM OR A CULT OF GRACE? ON THE PROBLEM OF INTERPRETING V. V. IVANKIN'S WORKS ON RELIGIOUS THEMES
Sergey D. Petrenko
- РЕЛИГИОЗНЫЙ МИСТИЦИЗМ ИЛИ КУЛЬТ ИЗЯЩНОГО? К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ИВАНКИНА
С. Д. Петренко
- 20 THE HISTORY OF THE YEKATERINBURG CHURCH OF THE GREAT CHRYSOSTOM. FROM THE FIRST PROJECT TO RECONSTRUCTION AFTER LOSS (1841-2013)
Natalia N. Vanchugova
- ИСТОРИЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО ХРАМА «БОЛЬШОЙ ЗЛАТОУСТ». ОТ ПЕРВОГО ПРОЕКТА ДО ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПОСЛЕ УТРАТЫ (1841-2013)
Н. Н. Ваньчугова
- 32 THE FEASTS TIER OF THE ICONOSTASIS OF L. I. RASTORGUEV'S HOME CHAPEL
Alina Yu. Khionina
- ПРАЗДНИЧНЫЙ РЯД ИКОНОСТАСА ДОМОВОЙ МОЛЕЛЬНИ Л. И. РАСТОРГУЕВА
А. Ю. Хионина
- 40 EXPERIENCE OF IMPLEMENTATION OF THE PROJECT "YENISEYSK SCHOOL OF ICON PAINTING"
Elena I. Shakleina
- ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «ИКОНА ЕНИСЕЙСКОГО ПИСЬМА»
Е. И. Шаклеина
- 50 ICONOGRAPHY OF CHINESE BUDDHIST JADE SCULPTURES
Zhou Xiao
- ИКОНОГРАФИЯ КИТАЙСКИХ НЕФРИТОВЫХ СКУЛЬПТУР, ПОСВЯЩЕННЫХ БУДДИЗМУ
Чжоу Сяо

CONTENT

- 64 ICON COLLECTION OF THE MUSEUM-RESERVE "GORNOZAVODSKOY URAL"
Marina Yu. Kazakova
- СОБРАНИЕ ИКОН МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»
М. Ю. Казакова
- 76 THE ARTISTIC ENVIRONMENT OF TYUMEN: THE ROLE OF ART STUDIOS IN THE DEVELOPMENT OF LOCAL ART
Vera V. Avdeyeva
Alsu S. Karimova
- ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ В ТЮМЕНИ В XX ВЕКЕ: РОЛЬ ИЗОСТУДИЙ В РАЗВИТИИ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА
В. В. Авдеева
А. С. Каримова
- 86 FROM THE 1925 INTERNATIONAL MANIFESTO TO THE DIGITAL PARADIGM: THE EVOLUTION OF IDENTITY AND COMPETENCIES IN RUSSIAN INDUSTRIAL DESIGN
Marina N. Brunel
- 94 HARMONIZING THE ARCHITECTURAL COLOR STYLES OF THE DIFFERENT BUILDINGS WITHIN THE CITY'S TOURIST FRAMEWORK
Svetlana A. Istomina
Nikolay A. Istomin
- ГАРМОНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОЛОРИСТИКИ РАЗНОРОДНОЙ ЗАСТРОЙКИ В ТУРИСТСКОМ КАРКАСЕ ГОРОДА
С. А. Истомина
Н. А. Истомин
- 106 PASTEL TECHNIQUE IN KUZBASS ART. ON THE HISTORY OF ITS USE
Marina Yu. Chertogova
- ТЕХНИКА ПАСТЕЛИ В ИСКУССТВЕ КУЗБАССА. К ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ
М. Ю. Чертогова

СОДЕРЖАНИЕ

- 116 THE SPIRITUAL CORE OF ANCIENT
CHINESE PAINTING
AND ITS ARTISTIC AND HISTORICAL
TRANSFORMATION

Teng Xiaozhong (China)

ДУХОВНОЕ ЯДРО
ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-
ИСТОРИЧЕСКАЯ
ТРАНСФОРМАЦИЯ

Тэн Сяочжун (Китай)

- 124 FROM SAMIZDAT TO THE ART
SCENE: ZINES IN THE ECOSYSTEM
OF CONTEMPORARY ART
IN YEKATERINBURG

Larisa E. Petrova

Elizaveta V. Koroleva

ОТ САМИЗДАТА К АРТ-СЦЕНЕ:
ЗИНЫ В ЭКОСИСТЕМЕ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ЕКАТЕРИНБУРГА

Л. Е. Петрова

Е. В. Королева

- 136 THE PUSHKIN THEME
IN THE MAGNITOGORSK
ART GALLERY COLLECTION

Marina F. Abramova

ПУШКИНИАНА В КОЛЛЕКЦИИ
МАГНИТОГОРСКОЙ КАРТИННОЙ
ГАЛЕРЕИ

М. Ф. Абрамова

- 148 DEVELOPMENT OF RESEARCH
AND COLLECTION MANAGEMENT
OF MUSEUM AND ART CENTERS
OF KRASNOYARSK IN THE SECOND
HALF OF THE 1960S – EARLY 1980S
(BASED ON THE MATERIALS OF
THE KRASNOYARSK ART GALLERY)

Elena V. Bolonkina

РАЗВИТИЕ НАУЧНО-ФОНДОВОЙ
РАБОТЫ МУЗЕЙНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ
КРАСНОЯРСКА ВО ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЕ 1960-Х —
НАЧАЛЕ 1980-Х ГОДОВ
(ПО МАТЕРИАЛАМ
КРАСНОЯРСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ)

Е. В. Болонкина

CONTENT

- 158 ALEKSEY LEBEDEV (1938-2016):
AN EXPERIENCE
IN RECONSTRUCTING
THE CREATIVE BIOGRAPHY
OF A REGIONAL UNDERGROUND
ARTIST

Yana I. Taushkanova

АЛЕКСЕЙ ЛЕБЕДЕВ (1938-2016):
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ
ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ
ХУДОЖНИКА РЕГИОНАЛЬНОГО
АНДЕГРАУНДА

Я. И. Таушканова

- 168 THE ROAD MOTIF
IN THE “NORTHERN CYCLE”
WORKS OF THE ARTIST V. A. IGOSHEV

Artur A. Galyamov

МОТИВ ДОРОГИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «СЕВЕРНОГО
ЦИКЛА» ХУДОЖНИКА
В. А. ИГОШЕВА

А. А. Галямов

- 176 EDITIONS
ИЗДАНИЯ



В. В. Иванкин.
Эскиз пересечения круга и двух линий.
2014. Холст, синтетическая темпера.
140×150
Собственность автора

V. V. Ivankin.
Sketch of the Intersection of a Circle and Two Lines. 2014.
Synthetic tempera on canvas.
140×150
Author's property

EDN: JTPZAW
УДК 75.03

RELIGIOUS MYSTICISM OR A CULT OF GRACE? ON THE PROBLEM OF INTERPRETING V. V. IVANKIN'S WORKS ON RELIGIOUS THEMES

Sergey D. Petrenko

Novosibirsk State Art College
Novosibirsk Regional Branch of the Union of Artists of Russia
Novosibirsk, Russian Federation



Abstract: The article analyzes the evolution of the artistic language of renowned Siberian artist V. V. Ivankin in the context of one of the most controversial concepts — religious art. It considers the artist's works of various periods (1980s-2020s) and draws on formal and stylistic, historical and comparative, as well as structural approaches. The author concludes that despite shifting genre, thematic, and stylistic preferences over time, two fundamental constants remain in the artist's work: the initial symbolism implicit in his artistic thinking and the exceptional role of plastic form. Form itself would become the primary bearer of spiritual meaning, leading to the emergence of works on religious themes as a natural continuation of the plastic explorations of earlier periods. The artist's creative philosophy will prove to be a complex synthesis of the late antique (Plotinian) understanding of beauty, the aesthetics of modernism (the cult of form), and postmodernism (intertextuality), which will allow the artist to organically synthesize the Christian and the pagan, the religious and the secular.

Keywords: religious art; artists of Siberia; V. V. Ivankin; Christian and pagan; secular; Orthodox.

Citation: Petrenko, S. D. (2026). 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*. T. 5, № 1 (26), pp. 8–19.

РЕЛИГИОЗНЫЙ МИСТИЦИЗМ ИЛИ КУЛЬТ ИЗЯЩНОГО? К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ИВАНКИНА

С. Д. Петренко

Новосибирское государственное художественное училище
Новосибирское региональное отделение ВТОО «Союз художников России»
Новосибирск, Российская Федерация

Статья посвящена эволюции художественного языка заслуженного художника России В. В. Иванкина в контексте одного из самых дискуссионных по своему содержанию понятий — искусства религиозного. Анализируя работы художника разных лет (1980-х — 2020-х) и опираясь на методологический аппарат формально-

стилистического, сравнительно-исторического и структурного подходов, автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на меняющиеся со временем жанровые, тематические и стилевые предпочтения, в творчестве художника сохраняются две основополагающие константы: изначальный имплицитно присущий художественному мышлению мастера символизм и исключительная роль пластической формы. Именно форма является главным смысловым носителем духовного начала, что приводит к появлению работ на религиозную тему как естественного продолжения пластических поисков более раннего времени. Творческая философия художника оказывается сложным синтезом позднеантичного (плотиновского) понимания прекрасного, эстетики модернизма (культ формы), постмодерна (интертекстуальность), что позволяет органично синтезировать христианское и языческое, религиозное и светское.

Ключевые слова: религиозное искусство; художники Сибири; В. В. Иванкин; христианское и языческое; светское; православное.

Определяя принадлежность творчества или отдельных произведений современного художника к религиозному искусству, необходимо, следуя логике любого научного исследования, прежде всего определиться с тем, что в настоящее время принято именовать термином «религиозное искусство».

В отечественном искусствоведении наметившееся увеличение числа работ, чья тематика оказывается связанной с библейскими мотивами и возрождением религиозной практики в целом, принято обозначать термином «десекуляризация». По мнению доктора философских наук Д. А. Головушкина, вышеназванный термин (религиозное искусство) зачастую выступает в роли некоего «рамочного понятия» содержательное наполнение которого зависит исключительно от взглядов исследователя [3]. В историографии советского времени акцент в его трактовке был перенесен на функционально-утилитарную составляющую, в результате чего «религиозными» назывались не только работы, посвященные данной тематике, но в первую очередь те произведения искусства, которые оформляли пространство культовой архитектуры и, соответственно, являлись частью религиозной практики [11, с. 100-102].

Согласно утверждению С. М. Грачевой, «с одной стороны, религиозное искусство воспринимается как строго каноничное и консервативное, в соответствии с требованиями Церкви, с другой — оно меняется, приобретает индивидуальные авторские черты, не утрачивая своего религиозного наполнения, и призвано по-своему отражать современность» [4, с. 51].

В материалах сетевого ресурса Gallerix достаточно прямолинейные в своей однозначности

и простоте тезисы (религиозное искусство есть «любое произведение искусства на христианскую или библейскую тему (христианское искусство); любое произведение искусства, иллюстрирующее поклонение какому-либо богу или божеству») со временем приобретают более тонкую нюансировку: «при дальнейшем анализе эти определения относятся к религиозному „содержанию“, а не к религиозному „качеству“. Например, картину со сценой распятия, которая привлекает внимание к какому-то нарочито странному или кощунственному физическому атрибуту умирающего Христа,



V. V. Ivankin.
Mikhail
Lermontov's
Funeral Service
Was Held
There (from the
Pyatigorsk series).
1986. Watercolor
on paper.
71.4x54
Author's property

V. V. Ivankin.
Mikhail
Lermontov's
Funeral Service
Was Held
There (from the
Pyatigorsk series).
1986. Watercolor
on paper.
71.4x54
Author's property



V. V. Ivankin.
Park 'Flower Garden'
(from the series
'Pyatigorsk').
1986. Bумага,
акварель.
60x70,5
Собственность
автора

V. V. Ivankin.
Flower Garden
Park (from the
Pyatigorsk series).
1986. Watercolor
on paper.
60x70,5
Author's property

вряд ли можно назвать религиозным искусством... Таким образом, чтобы считаться «религиозной», живопись, скульптура или архитектура должны содержать некий узнаваемый моральный посыл, который и наделяет произведение необходимым священным «качеством» [6]. И. А. Тульпе полагает, что высокие морально-нравственные идеалы, закладываемые художником в произведение независимо от его тематики и религиозной принадлежности, могут стать тем импульсом, который переводит произведение на территорию искусства религиозного [10, с. 162].

Вопрос границ между канонической репрезентацией религиозного сюжета и репрезентацией неканонической был поднят в русском искусстве еще в первой половине XIX века. Ведущие мастера этого времени, такие как Александр Иванов, начали «разделять „историческую“ и „церковную“ трактовки сюжета» [8, с. 36].

На наш взгляд, особенности современной художественной практики в отечественном искусстве делают наиболее актуальным понимание религиозного искусства как искусства, которое «использует „светские“ формы и является „светским“ по бытованию, но религиозным по направленности и интенциям. ... Однако при этом в нем может присутствовать то, что выходит за рамки конфессиональных значений и смыслов, то, что

для культового / церковного искусства является излишним и даже неприемлемым» [3, с. 84]. Другими словами, в этом искусстве может присутствовать также и то, что объективно противоречит существующей религиозной традиции, выходит за границы канонического прочтения сюжетов Священного Писания и сочинений Святых Отцов и Учителей церкви.

Можно заметить, что анализируемый термин выступает достаточно неуловимым, зыбким и неустойчивым понятием, демонстрируя в очередной раз относительность и условность любой эстетической категории периода постпостмодернизма / метамодернизма / диджимодернизма / наномодернизма и т.д. Его границы постоянно меняются, меняется содержание, превращаясь в иллюстрацию одной из главных аксиом постмодерна — теории деконструкции Ж. Дерриды. Соответственно, в общей многоголосице мнений в этот ряд попадает и значительное количество станковых произведений, создаваемых современной российской академической школой (активно культивируемой в стенах Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина); и сформировавшееся еще в советское время движение художников-нонконформистов, получивших наименование «религиозные мистики» (чье творчество характеризовалось соединением самых разнородных стилевых направлений первой половины XX века в сочетании с русской иконописной традицией и хорошо узнаваемой религиозной символикой) [12]; и канонические изображения, создаваемые в иконописных школах при монастырях и храмах, наряду с многочисленной сувенирной продукцией и лубковыми картинками самодельных художников на эту же тему до работ, в которых христианские образы превращаются в скрытый символический бэкграунд, просвечивающий сквозь слой обыденной повседневности современной жанровой картины.

Продолжением общей проблематики темы «религиозное искусство» можно рассматривать творчество заслуженного художника России В. В. Иванкина, в работах которого зачастую в сложнейшем диалектическом единстве встречается религиозное и светское, каноническое христианское и языческое.

В одном из неопубликованных исследований, посвященных творчеству художника — «„Эскизы утраченных фресок“ Вадима Иванкина: прошлое в настоящем¹», автор статьи напрямую связал

рождение первых живописных циклов на религиозные темы, образов и мотивов канонического христианского искусства с кризисными социально-экономическими процессами 1990-х — распад Советского Союза, смена социально-экономического курса, наметившаяся вестернизация культуры. Как пишет петербургский историк искусства А. Хлобыстин, «мир, казавшийся непоколебимым, жестко структурированным, рассыпался на бесчисленные фрагменты. Помимо глобальных „внешних“ перемен, достигших характера геополитических сдвигов, происходит грандиозная семиотическая катастрофа — вещи теряют свое значение, уходит идеология, текст, нарратив... шел глобальный кризис так называемой идентификации: разверзлась извечная „дзеновская“ пустота» [14, с. 9].

На фоне резко меняющегося социокультурного контекста, по мнению В. Ф. Чиркова, и происходит «возрождение интереса художников к древней и средневековой истории нашей многонациональной страны», возвращающих «к жизни трансляцию прошлого духовного опыта в современность, переживающую дефицит нравственности»². Буквальные аналогии между текущими социальными процессами (бывшими не столь однозначными, учитывая, что в упомянутые 1990-е годы вернулась свобода вероисповедания, началось восстановление и строительство церквей и т.д.) и творческими, зачастую бессознательными, противоречивыми и интуитивными поисками художника, на наш взгляд, выглядят привлекательными, но излишне одномерными утверждениями, трудно приложимыми к творчеству мастера, избегающего в своих высказываниях подобных прямых параллелей.

Сохраняя историческую точность, отметим, что еще в 1970-е годы в среде советской интеллигенции уже активно обсуждался вопрос национальной идентичности. Известно, что «проблема национального в искусстве 1970-х выдвинулась на первый план... национальная проблематика... была связана в значительной степени с обращением к древнерусскому искусству». Впрочем, полвека назад советские «художники не стремились проводить строгие теоретические границы и не отделяли собственно сакральное искусство Средневековья от традиций народного примитива или наива, или от эзотерических устремлений символистского характера» [16, с. 443].

Несомненно, фактическое обращение В. В. Иванкина к древнерусской монументальной живописи произошло в начале 1990-х годов. Тем не менее пристальное изучение одних из самых



ранних работ художника говорит о том, что перед нами мастер, изначально не склонный к простому натурному видению или объективистски точному изображению, присущему реалистическому мироощущению. Холсты середины и второй половины 1980-х годов — одни из самых интересных для анализа в контексте общей эволюции творчества, до сих пор оставались незамеченными региональной арт-критикой [5; 15]. Парк «Цветник» (1986), «Там отпевали М. Лермонтова» (1986), «Южная ночь» (1986) — обыденные виды провинциального курортного городка рукой художника окрашиваются мрачноватой романтической гаммой, наполняются максимально резкими контрастами. Неустойчивая сферическая поверхность земли, мучительно изогнутый мазок, глубокое пространство, но с неустойчивыми пространственными отношениями подавляют форму, отступающую

В. В. Иванкин.
Проходной двор
(из серии
«Пятигорск»)
1986. Бумага,
акварель.
70,6×54,8
Собственность
автора

V. V. Ivankin.
Courtyard (from
the Pyatigorsk
series). 1986.
Watercolor
on paper.
70.6×54.8
Author's property

перед стихией ночи, борьбой света и тени. Это романтическое видение, не принимающее буднично-прозаического, отрицающее повседневное, банальное, очевидное и неизменно окрашивающее видимое своими сильными эмоциями — характерного «эмоционального отношения романтического героя к миру». Что изображает художник: видимое или свое эмоциональное отношение к нему?

Является ли подобное эмоциональное состояние живописи следствием разрыва между идеалом и действительностью внутри художника (основной приметы романтизма) сложно утверждать, но можно говорить о текущем напряженном поиске внутреннего идеала.

В видовых панорамах городских улиц серии «Пятигорск» того же года и следующего («Проходной двор» (1986), «Старая гостиница» (1986), «Солнечный Пятигорск» (1987) и др.) страстная, порывистая амплитуда романтизма неожиданно успокаивается. На смену приходит неустойчивое напряженное спокойствие, пронизанное бесстрастным серовато-желтым светом, окутывающего совершенно безжизненные пустынные улицы. Лишенные присутствия человека пространства, чувство меланхолии и пустоты, то, что называется «эстетика пустоты», расширяют границы жанра, демонстрируя дальнейший поиск художника, выходящий за рамки экзальтированной эстетики романтизма. В тишине пустых дворов и ровного, бесстрастного света постепенно начинает звучать визуальная метафизика будущих христианских циклов художника, той особой тишины, которая характерна для религиозного искусства, где тишина оказывается «не отсутствием звука, а „вслушиванием“ в бытие» [1, с. 20].

К 1987 году и в масле, и в акварельных листах в дополнение к широкой кисти неожиданно приходит документализм и бесстрастность фотореализма. При этом В. В. Иванкин выходит за границы хрестоматийной эстетики этого стиля, сталкивая в одном холсте («Улица в Пятигорске» (1987)) объективизм живописного натурализма с совершенно субъективным восприятием сюжета. Художник по-прежнему ищет скрывающую за внешней оболочкой некую внутреннюю сущностную природу изображаемого мотива, но уже другими техническими приемами, дополняя имперсональность и эмоциональную отстраненность фотореализма беспокойным внутренним поиском.

Именно в это время в произведениях намечаются две тенденции, противоположные по своему формально-композиционному решению, но еди-

ные в общей эволюции творческой философии художника.

В одной группе предметы начинают максимально вытесняться большими плоскостями, для них остается все меньше места, которое последние уступают огромным поверхностям неба и земли («Stop» (1986), «Старый причал» (1987), «На краю» (1987) и др.). «На краю» — визитная карточка и одна из самых важных, на наш взгляд, работ байкальских впечатлений, в которой художник еще выбирает привычный для себя пейзажный жанр, но уже в этом материале просвечивает лаконизм и формульность аскетичных композиций культового искусства, скрытый декоративизм и медитативный ритм больших плоскостей. Цвет, некогда бывший принадлежностью и продолжением физических свойств предмета, превращается в знаковую систему формирующегося нового художественного языка.

В другой группе работ сохраняется предметное многословие («Деревенская архитектура» (1988), «Свет уходящий» (1987), серия «Ускользящий свет» (1988)), но прозрачность акварели помогает художнику лишить предмет его материальности, превратить последний в полупрозрачную светящуюся оболочку, уступающей место какому-то странному свечению, не предполагающего ни определенного внешнего источника, ни внутреннего свечения самого объекта. В этом отношении данные работы можно назвать одним из первых религиозно-мистических опытов художника, если понимать под религиозностью способность видеть божественное, которое «вплощается не только в религиозном сюжете, заимствованном из священных текстов...» [10, с. 162], но и его способность чувствовать «присутствие бога в каждом из его творений, будь то натюрморт, пейзаж, портрет» [10, с. 162]. Не станем заниматься искусствоведческими спекуляциями в отношении основных творческих интенций мастера в это время и его осознанном развороте в сторону религиозных тем, но главным героем произведений становится свет, впрочем, пока еще, следуя названию работы художника, свет ускользящий. Очевидно, в произведениях идет не столько работа по выработке своего сюжета и темы, сколько формирование собственного художественного языка.

Новому языку суждено будет проявиться через «смерть» предмета, через практический уход в нефигуративное в картинах 1988-89 годов («Пепел» (1988), «Царские игры» (1988), диптих «Триумфальная арка» (1989)). Прежние поиски должны

были уйти (были принесены в «жертву»), уступив место пониманию исключительной значимости живописной сущности цвета и света независимо от изображаемого предмета (в этом же стилевом диапазоне в 1990 году будут написаны первые акварели цикла «Фрески»).

В начале 1990-х годов появляется некая имплицитная иконичность культового искусства, лаконизм антропоморфной формы, стремящейся к знаку, поверхность окончательно очищается «от каких-либо необязательных нарративных деталей» [4, с. 44]. «Юдифь» (1991), «Даная» (1991), «Сидящий» (1991), «Человек» (1991), «Сон» (1992), «Образы» (1993) — это андрогинные фигуры, лишённые плоти антропоморфные существа, построенные на символизме художественного мышления и нерве немецкого экспрессионизма с его криком обнаженной плоти, бесконечного страдания и безысходности.

Художник, несомненно, подошел к своеобразной точке бифуркации, к изображению первых христианских мотивов («Фрески», «Образы», «День ангела»), к тому моменту, когда «изображение священного» в дальнейшем могло приобрести самые «разные основания и цели: от использования религиозных образов как своего рода матриц, несущих в себе известный зрителю контент, которыми художник может манипулировать, до погружения в глубинную структуру сакрального образа» [13, с. 94]. Этот момент определял дальнейшую тактику и художественную стратегию, основные векторы которых у современного художника могли варьироваться в самом широком диапазоне: «провокация, экспроприация, следование внешней сюжетике, попытка богословской³ интерпретации языком визуальных символов» [13, с. 92], в результате чего культовые мотивы христианства в некоторых арт-практиках XX века использовались даже «в отрыве от их религиозного содержания» или же, напротив, обнаруживали «религиозное содержание вне сложившейся, привычной для культуры системы образов» [13, с. 92].

Помочь найти ответ на этот важный вопрос могли бы беседы и интервью с самим художником, которые при этом не следует абсолютизировать; как известно, содержание созданных произведений может выходить далеко за границы первоначальных смыслов, заложенных автором. Диалог с В. В. Иванкиным свидетельствует, что доминирующий импульс в создании иконических андрогинных фигур и опыт апроприации образов христианского монументального искусства в на-



чале 1990-х годов были вызваны «поиском собственной стилистики... мучительной попыткой адекватного переноса акварельных идей в масло, которые в большинстве своем были рано или поздно уничтожены». Это не противоречит другому высказыванию художника, прозвучавшему в одной из бесед несколько лет назад, согласно которому идея «Фресок» появилась как следствие длительной работы с красочной фактурой⁴.

Казалось бы, отсутствие в суждениях сентенций духовного характера исключает примат возвышенного, сакрального, оставляя зрителю лишь поиск «изящной формы», но отрицать упомянутое выше погружение в глубинную структуру сакрального образа также бессмысленно (учитывая количество написанных за тридцать лет работ на эту тему), как и отрицать ключевую роль художественных проблем и задач, работу с формой и поиск собственного стиля. 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. Анализируя сложившийся со временем метод своего письма, художник скажет: «... Простота в выражении и организации пространства, предельная экспрессивность и в то же время максимально тонкая игра фактур и цвета на поверхности холста... Еще внутренняя тайна без какой-либо литературщины, выраженная только лишь цветом, тоном,

*В. В. Иванкин.
Derevenskaya
arkhitektura.
1988. Бумага,
акварель.
55,2×67,3
Собственность
автора*

*V. V. Ivankin.
Stop. 1986.
Холст, масло.
71,8×90,3
Собственность
автора*

*В. В. Иванкин.
Derevenskaya
arkhitektura.
1988. Бумага,
акварель.
55,2×67,3
Собственность
автора*

*V. V. Ivankin.
Village
Architecture. 1988.
Watercolor on
paper. 55.2×67.3
Author's property*



соединениями плоских форм и линий»⁵. Полагаем, что сибирский художник вместо прямолинейного (литературного) «декларирования религиозных аксиом» склонен предлагать зрителю «личное открытие религиозных истин, поиск внутреннего, потаенного» [12, с. 33].

Итак, эстетическое или религиозно-мистическое; культ изящного или духовно-этическое?

Подобный дуализм неизбежно будет возникать в случае, когда речь будет заходить о восприятии образов и сюжетов христианского искусства (как непосредственно канонических изображений, так и любых их вариаций в светской живописи), поскольку «представление о том, что основу мира и бытия составляют два независимых начала, часто противоположные друг другу: свет и тьма, добро и зло, духовное и материальное» [7], является основой большинства религиозных учений, в том числе и различных (еретических) направлений христианства. Античная философия в лице Платона снимала дуализм материально-прекрасного (формы) и духовного, поскольку античный философ «признавал также и чувственную красоту, в которой видел отражение сверхчувственной... Прекрасное есть именно отражение сверхчувственного мира в чувственном» [9, с. 302]. Духовное, сверхчувственное, согласно платоновской логике, проявляет себя через внешнюю форму, соответственно, совершенная художественная

форма способна выразить подлинно духовное начало.

Интуитивно, бессознательно творческая философия сибирского художника в определенной степени оказывается родственна платоновской мысли. Найти совершенную художественную форму означает достичь подлинной одухотворенности.

Наряду с этим, размышления Платона об искусстве также выглядят удивительно близкими и языку русско-византийской художественной традиции, и отчасти живописи В. В. Иванкина: «... Следует избегать того, что является результатом несовершенства зрения: уменьшения форм и потускнения красок, когда на картину смотря издалека; деформации перспектив; изменения облика вещей вследствие освещения и теней. Надлежит изображать вещи такими, какими они выглядят вблизи, изображать их все на первом плане, при полном освещении... локальными красками» [9, с. 309].

Известно, что языческая (позднеантичная) платоновская концепция изящного с ее своеобразным «религиозным спиритуализмом» станет основой искусства христианского, в результате чего средневековое христианское искусство, изображая какие-либо формы физического мира подобным образом, делало «его прозрачным для мира духовного» [9, с. 310].

Мистицизм и спиритуализм формы, а не мистицизм и религиозность сюжета позволяют В. В. Иванкину синтезировать христианское с языческим⁶, каноническое православное со знаковой системой первых цивилизаций, выраженной устойчивыми сакральными формами (серп, колодец, свастика и т.д.). Исключительную роль живописной формы художник часто акцентирует и артикулирует названиями самих произведений — «Эскиз двух фигур с желтым цветовым полем» (2022), «Эскиз фигуры с белой вертикалью...» (2013), «Эскиз пересечения круга и двух линий» (2014), «Эскиз красной картины» (2013). В последнем случае можно смело провести аналогию с «Красным квадратом» К. Малевича, где главным содержанием картины и был красный цвет, демонстрирующий зрителю самодостаточность его живописной сущности. Являясь большим поклонником русской иконы, родоначальник супрематизма склонен был наделять свои формальные пластические открытия практически религиозным смыслом.

Сказанное поднимает еще один семантический слой в творческой философии сибирского художника, в которой исключительная роль приемов



формообразования обнаруживает непосредственную преемственность художественному мышлению эпохи модернизма, когда представители различных стилевых направлений, конструируя собственную картину мира, разрабатывали и собственную знаковую (формальную) изобразительную систему, обосновывая последнюю необходимыми манифестами и теоретическими трактатами. В творчестве В. В. Иванкина такой формальной знаковой моделью станет русско-византийская живопись.

В произведениях «Эскиз обнаженной женской фигуры с двумя серпами» (2025), «Колодец» (2024), «Великое солнце» (2022) мотивы канонического религиозного искусства у сибирского художника становятся источником цитат для искусства светского, значительно расширившего границы его содержания и применения благодаря чему художник одновременно оказывается «в двух мирах — сакральном и светском» [8, с. 35]. Образы

сложившегося христианского канона выступают материалом для его перекомбинации современным живописцем, оставляющего лишь первоначальную форму, играющего с формой, которая наполняется уже иным содержанием, иными смыслами, актуальными в новой культурной реальности. В интервью 2018 года на вопрос журналиста о возникновении первых религиозных мотивов художник ответил: «...Религия здесь вообще ни при чем... есть определенный набор знаков, трансформируя и перетасовывая которые, можно получать новые сюжеты. Примерно как соединяя всем известные буквы и слова, мы получаем бесчисленное количество новых смыслов» [2]. Так, изначально христианское по форме становится языческим по содержанию, выступает фрагментом текста в другом художественном тексте, тем самым обнаруживая очевидную интертекстуальность художественного мышления, присущую эстетике постмодерна.

V. V. Ivankin. Пепел. 1988. Бумага, акварель. 60,8×72,4
Собственность автора

V. V. Ivankin. Ashes. 1988. Watercolor on paper. 60.8×72.4
Author's property



V. V. Ivankin. Юдифь. 1991. Холст, масло. 160×150
Собственность автора

V. V. Ivankin. Judith. 1991. Oil on canvas. 160×150
Author's property

А. К. Флорковская, анализируя эволюцию религиозной темы в отечественном искусстве, выделит три внутренние позиции относительно вопросов веры, сложившиеся в среде русских художников в различные исторические периоды: «...В живописи И. Н. Крамского и Н. Н. Ге, В. Д. Поленова религиозная тема жила нервом преимущественно нравственно-этическим. На рубеже XIX–XX веков — нервом эстетическим и мистическим. На протяжении почти всего XX века религиозные темы в творчестве отечественных художников были окрашены в тона индивидуального мистического поиска» [13, с. 122]. Полагаем, что творческое мировоззрение В. В. Иванкина может оказаться наиболее близким позиции русских художников конца XIX — начала XX века, т. е. нерву «эстетическому и мистическому», в котором ценность формы оказывается изоморфной ее внутреннему содержанию.

Таким образом, имеет смысл в большей степени говорить не о религиозности религиозных мотивов В. В. Иванкина, а о символизме его художественного мышления формально-стилистической основой произведений которого суждено было стать религиозному языку условной русско-

византийской художественной традиции. Учитывая сложившуюся в настоящий момент содержательную относительность такой категории, как религиозное искусство, произведения художника могут оказаться широким порталом и в пространство чистого эстетизма (культы изящного, искусства для искусства), и в пространство религиозного мистицизма наряду с так называемыми традиционными духовными ценностями, вновь получившими особую актуальность в современном информационном поле отечественной культуры.

Примечания

1. Автор статьи В. Ф. Чирков.
2. Там же.
3. У автора опечатка в тексте. Скорее всего, имеется в виду «богословских интерпретаций».
4. Высказывание художника можно встретить в макете неопубликованного альбома со статьей В. Ф. Чиркова «„Эскизы утраченных фресок“ Вадима Иванкина: прошлое в настоящем».
5. Там же.
6. Подобное противоречивое соединение христианства и язычества отчетливо просматривается в искусстве русского символизма, о котором писал историк С. Венгеров.

Литература

1. Андреева, Ю. В. Феномен тишины в философии, искусстве и образовательной практике // Музыкальное искусство и образование. — 2024. — Т. 12, № 1. — С. 18–25.
2. Гармонистов, Н. Вадим Иванкин: Пути своего развития я нащупываю интуитивно // Новая Сибирь. — 2018. — 1 декабря. — URL: <https://newsib.net/personality/vadim-ivankin-puti-svoego-razvitiya-ya-nashhupuyayu-intuitivno.html> (дата обращения 23.02.2026).
3. Головушкин, Д. А., Гумарова, И. Р. Раздвигая или сужая границы «дозволенного». К проблеме определения понятия «религиозное искусство» // Человек и культура. — 2020. — № 5. — С. 76–88.
4. Грачева, С. М. Религиозные сюжеты в современной академической живописи Санкт-Петербурга // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2019. — № 50. — С. 42–61.
5. Зотова, О. И. Вадим Иванкин: автопортрет в мастерской // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2021. — № 4. — С. 125–131.
6. Религиозное искусство // Энциклопедия Gallerix. — URL: <https://gallerix.ru/pedia/religious-art/> (дата обращения 11.03.2026).
7. Смагина, Е. Б. Дуализм // Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/180507.html> (дата обращения 19.03.2026).
8. Стернин, Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. — Москва: Галарт, 2007. — 384 с.
9. Татаркевич, В. Античная эстетика. — Москва: Искусство, 1977. — 327 с.
10. Тульпе, И. А. Мифология. Искусство. Религия. — Санкт-Петербург: Наука, 2012. — 320 с.
11. Угринович, Д. М. Искусство и религия. — Москва: Политиздат, 1982. — 287 с.
12. Флорковская, А. К. Религиозное, метафизическое, иррациональное в неофициальном советском искусстве

эпохи застоя // Это было навсегда. 1968-1985. — Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2020. — С. 32-37.

13. Флорковская, А. К. Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990-2000-е // Художественная культура. — 2020. — № 4. — С. 92-127.

14. Хлобыстин, А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. — Санкт-Петербург: Борея Арт, 2017. — 504 с.

15. Чирков, В. Ф. Живопись Вадима Иванкина (Наброски к исследованию творчества художника) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 3. — С. 51-59.

16. Якимович, А. К. Позднесоветское искусство России. 1960-1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. — Москва: БуксМарт, 2019. — С. 401-470.

References

1. Andreeva, Yu. V. Fenomen tishiny v filosofii, iskusstve i obrazovatel'noj praktike [The Phenomenon of Silence in Philosophy, Art, and Educational Practice]. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education], 2024, vol. 12, no. 1, pp. 18-25.

2. Garmoneistov, N. Vadim Ivankin: Puti svoego razvitiya ya nashchupyvayu intuitivno [Vadim Ivankin: I intuitively find my own development paths]. Novaya Sibir' [New Siberia], 2018, December 1, available at: <https://newsib.net/personality/vadim-ivankin-puti-svoego-razvitiya-ya-nashchupyvayu-intuitivno.html> (accessed 23/02/2026).

3. Golovushkin, D. A., Gumarova, I. R. Razdvigaya ili suzhaya granicy «dozvolennogo». K probleme opredeleniya ponyatiya «religioznoe iskusstvo» [Expanding or Narrowing the Boundaries of Permissibility: On the Problem of Defining the Concept of "Religious Art"]. Chelovek i kul'tura [Man and Culture], 2020, no. 5, pp. 76-88.

4. Gracheva, S. M. Religioznye syuzhety v sovremennoj akademicheskoy zhivopisi Sankt-Peterburga [Religious Themes in Contemporary Academic Painting in St. Petersburg]. Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii hudozhestv [Academic Work of the St. Petersburg Academy of Arts], 2019, no. 50, pp. 42-61.

5. Zotova, O. I. Vadim Ivankin: avtoportret v masterskoj [Vadim Ivankin: Self-Portrait in the Studio]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2021, no. 4, pp. 125-131.

6. Religioznoe iskusstvo [Religious Art]. Enciklopediya Gallerix [Gallerix Encyclopedia], available at: <https://gallerix.ru/pedia/religious-art/> (accessed 11/03/2026).

7. Smagina, E. B. Dualizm [Dualism]. Pravoslavnaya enciklopediya [Orthodox Encyclopedia], available at: <https://www.pravenc.ru/text/180507.html> (accessed 19/03/2026).

8. Stermin, G. Yu. Dva veka. Oчерки russkoj hudozhestvennoj kul'tury [Two Centuries. Essays on Russian Artistic Culture]. Moscow, Galart, 2007, 384 p.

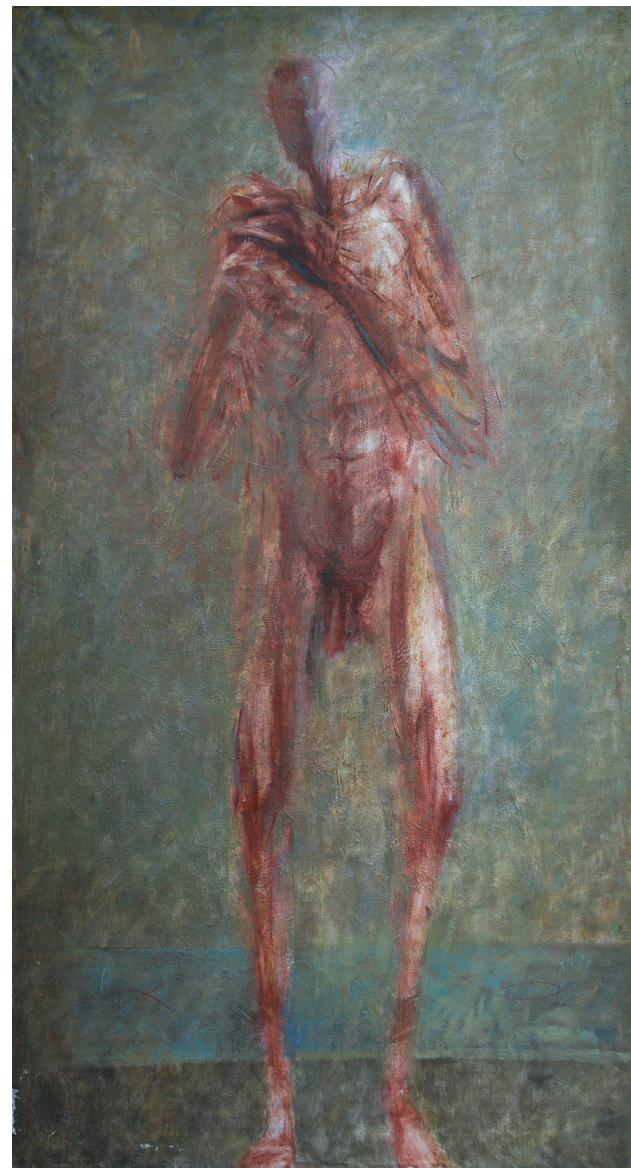
9. Tatarkevich, V. Antichnaya estetika [Antique Esthetics]. Moscow, Iskusstvo, 1977, 327 p.

10. Tulpe, I. A. Mifologiya. Iskusstvo. Religiya [Mythology. Art. Religion]. Saint Petersburg, Nauka, 2012, 320 p.

11. Ugrinovich, D. M. Iskusstvo i religiya [Art and Religion]. Moscow, Politizdat, 1982, 287 p.

12. Florkovskaya, A. K. Religioznoe, metafizicheskoe, irratsional'noe v neoficial'nom sovetskom iskusstve epohi zastoya [Religious, Metaphysical, Irrational in Unofficial Soviet Art of the Era of Stagnation]. Eto bylo navsegda. 1968-1985 [It Used to Last Forever. 1968-1985]. Moscow, State Tretyakov Gallery, 2020, pp. 32-37.

13. Florkovskaya, A. K. Religioznaya tema v aktual'nom iskusstve Moskvy. 1990-2000-e [Religious Themes in



V. V. Ivankin.
Человек. 1991.
Холст, масло.
185,7×99,7
Собственность
автора

V. V. Ivankin.
Human. 1991.
Oil on canvas.
185.7×99.7
Author's property

V. V. Ivankin.
Эскиз фигуры
жнеца с двумя
серпами. 2024.
Холст, масло.
120×100
Собственность
автора

V. V. Ivankin.
Sketch of a Reaper
with Two Sickles.
2024. Oil on
canvas. 120×100
Author's property



EDN: KVHJHA
УДК 726.5

THE HISTORY OF THE YEKATERINBURG CHURCH OF THE GREAT CHRYSOSTOM. FROM THE FIRST PROJECT TO RECONSTRUCTION AFTER LOSS (1841-2013)

Natalia N. Vanchugova

Museum of Architecture and Design named after N. S. Alferov

Ural State University of Architecture and Arts

Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article presents the history of the design of the bell tower church dedicated to the Holy Great Martyr Maximilian of Ephesus (the Great Chrysostom), which was one of the most important architectural structures in Yekaterinburg in the 19th century and a prominent architectural landmark in the city's landscape. It is characterized by complex coordination issues and requires additional attention. The purpose of this study is to structure the evolution of architectural concepts, analyze the stylistic features of different-time projects, and confirm an early hypothesis about the authorship of the church's design. The article provides evidence that the author of the project was the architect Vasily Yegorovich Morgan (1800-1859). One of the research objectives was to compare two churches: the Church of the Descent of the Holy Spirit and the Great Chrysostom Church. Stylistic and comparative analyses of the architectural concepts of the projects were conducted, and the attribution of archival documents was based on toponymic analysis. This study presents the previously undescribed modern process of restoring the bell tower church in the 21st century. The individual contributions of the new authors of the church, including geophysicists, architects, builders, monumental artists, porcelain and bell-casting masters, who were supervised by the Administration of Yekaterinburg, the Yekaterinburg Diocese, and the leading companies of the Ural Mining and Metallurgical Company and the Russian Copper Company, are highlighted.

Keywords: Yekaterinburg; Church of the Descent of the Holy Spirit on the Holy Apostles; Great Chrysostom; Church-Bell Tower of the Great Martyr St. Maximilian of Ephesus; M. P. Malakhov; E. C. Sortorius; Vasily Yegorovich Morgan; Duke Maximilian of Leuchtenberg.

Citation: Vanchugova, N. N. (2026). THE HISTORY OF THE YEKATERINBURG CHURCH OF THE GREAT CHRYSOSTOM. FROM THE FIRST PROJECT TO RECONSTRUCTION AFTER LOSS (1841-2013). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 20–31.

ИСТОРИЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО ХРАМА «БОЛЬШОЙ ЗЛАТОУСТ». ОТ ПЕРВОГО ПРОЕКТА ДО ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПОСЛЕ УТРАТЫ (1841-2013)

Н. Н. Ваньчугова

Музей архитектуры и дизайна Уральского архитектурно-художественного

университета имени Н. С. Алферова

Екатеринбург, Российская Федерация

Статья посвящена истории проектирования одного из знаковых архитектурных сооружений Екатеринбурга, важной архитектурной доминанты в облике города, во многом определявшим его архитектурный ландшафт, храма-колокольни во имя святого великомученика Максимилиана Эфесского («Большого Златоуста»), которая отличается сложностью согласований разных вариантов проектов и поэтому требует к себе дополнительного внимания. Целью данного исследования является структурирование эволюции архитектурных концепций, анализ стилистических особенностей разновременных проектов, подтверждения ранней гипотезы о принадлежности авторства проекта Максимилиановского храма архитектору Василию Егоровичу Моргану (1800-1859). Одной из задач исследования стало сопоставление двух стоявших рядом храмов — церкви Сошествия Святого Духа и Большого Златоуста — с целью выявления преемственности их архитектурных форм. Был использован стилистический и сравнительный анализ архитектурных концепций проектов, и на основе топонимического анализа произведена атрибуция архивных документов. Работа призвана представить ранее не описанный современный процесс восстановления храма-колокольни в XXI веке, при этом подчеркивается индивидуальный вклад многопрофильных специалистов — новых авторов храма: геофизиков, архитекторов, строителей, художников-монументалистов, мастеров фарфорового и колоколотейного дела, работу которых курировала администрация Екатеринбурга, Екатеринбургская епархия, такие ведущие предприятия региона, как ОАО «Уральская горно-металлургическая компания» и «Русская Медная компания».

Ключевые слова: Екатеринбург; храм Сошествия Святого Духа на Святых апостолов; храм-колокольня святого великомученика Максимилиана Эфесского; Большой Златоуст; М. П. Малахов; Э. Х. Сорториус; Василий Егорович Морган; герцог Максимилиан Лейхтербергский.

Описанная ранее в ежегоднике «Приходы и церкви» [13, с. 11], статьях С. И. Ворошилина [6, с. 30-31] и М. В. Голобородского [7] история появления в Екатеринбурге храма-колокольни во имя святого великомученика Максимилиана Эфесского («Большого Златоуста») отличается сложностью. В 1830-1940-е годы город Екатеринбург переживал золотую лихорадку, привлекая новые капиталы и новых жителей, стремительно превращаясь в важный промышленный и торговый узел. Особенно активно развивалась юго-западная часть города. В этой слободе первая каменная церковь, посвященная православному празднику Сошествия Святого Духа на Святых Апостолов, была построена еще в XVIII веке. Судьба этой церкви, стоявшей на Торговой площади (ныне — площадь Малышева, перед современным высотным зданием делового центра «Рубин»)¹, заслуживает особого внимания. В этой части города проживало немало представителей старой веры, историческая миссия этого храма была важна и состояла в призвании к усмирению раскольнических настроений.

Закладка храма состоялась по благословлению митрополита Тобольского Сильвестра и прото-

иерея Кочнева 28 мая 1755 года [6, с. 11], строительство было завершено в 1786 году. Не сохранилось имя архитектора, но известно, что церковь строили на средства купца Филиппа Сокольникова, подрядчиком выступил невянский каменщик Гордей Нечкин. Храм имел три придела: северный — во имя святителя Иоанна Златоуста, срединный — в честь Сошествия Святого Духа на Святых апостолов, и южный, обустроенный на средства екатеринбургского купца Иосифа Устьянцева в честь праздника Покрова Богородицы. Освящение церкви было произведено протоиереем Николаем Вологодским в 1809 году [17].

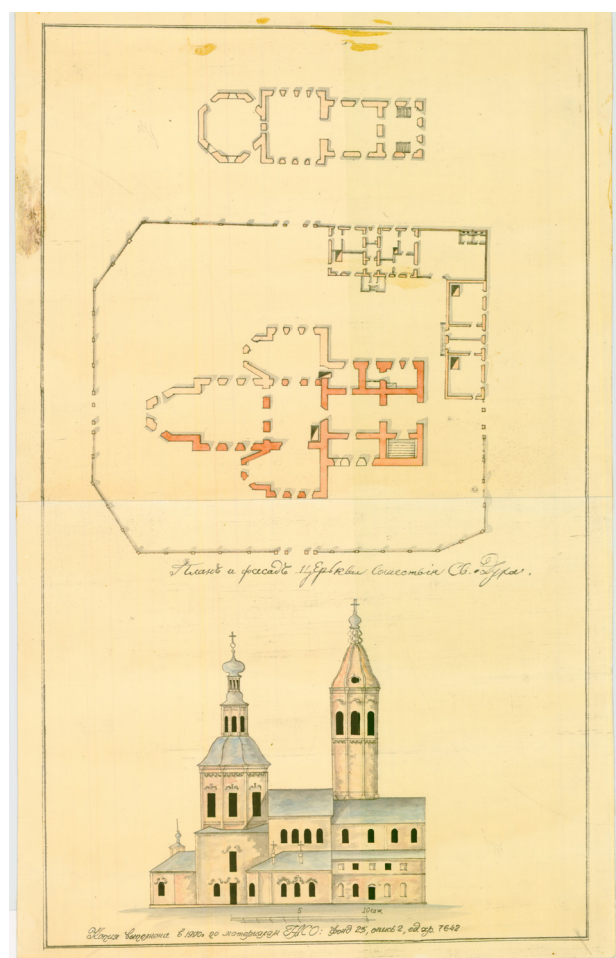
Это был однокупольный, двухсветовой храм с характерной для позднего барокко архитектурно-планировочной структурой. В основе композиции центрального объема лежал «восьмерик на четверике», увенчанный граненым шлемовидным куполом с удлиненным фонарем и завершенным луковичной главкой. Граненая же колокольня, покрытая шатровым куполом, придавала стройность и выразительность всей постройке. Ежегодник «Приходы и церкви» в 1902 году писал, что около 1760 года Духовскую церковь по одному из приделов стали именовать «Златоустовской — по церкви

придельной...» [13, с. 11]. Название это запечатлелось в архивных документах, о которых речь пойдет ниже.

7 сентября 1839 года в церкви внезапно возник пожар, повредивший купол и уничтоживший колокольню. «На церкви и колокольне маковицы сгорели и кресты пали на землю» [13, с. 12]. Спустя два года после пожара в Санкт-Петербурге, в Главном управлении путей сообщений и публичных зданий (ГУПСИЗ), был разработан новый проект для перестройки этого храма в новом русско-византийском стиле. Об этом стало известно в ходе нашего исследования и обнаружения в фондах Российского государственного исторического архива (РГИА) соответствующих проектных разработок.

Были найдены четыре листа, датированные 1841 годом и озаглавленные: «Боковой фасад на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви», «Профиль на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви», «План на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви» и «Лицевой фасад на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви». По обычаю того времени ниже прописаны все уровни ответственности и подчинения, необходимые для успешной реализации проекта. Слева: «Рассмотрен и одобрен по журналу Совета путей сообщений и публичных зданий 31 октября 1841 года № 2127. Генерал лейтенант Горголи, Правитель дел Совета Бахлаковский»². Справа: «Составлен Комиссией проектов и смет по записи 28-го октября 1841 г. за № 1233. Генерал лейтенант Дестрем, Генерал майор Зеге, Архитектор Висконти, Архитектор Руско». Последние имена — академика архитектуры Давида Ивановича Висконти (1772-1838) и Луиджи (Алоизия Ивановича) Руско (Руска) (1758-1822) — архитекторов, работавших в России в первой четверти XIX столетия, не случайны: своим творчеством эти зодчие обозначили переход к новым тенденциям, предвещавшим русско-византийский стиль. Предположение их авторства по отношению к данному проекту не имеет основания, так как к 1841 году оба архитектора уже умерли. Их упоминание — знак преемственности, дань уважения к старшим коллегам, чьи труды служили непосредственно для автора проекта источником вдохновения и наставничества. В нижней части листа сочинитель проекта скромно указывает свое имя: «Чертил и сверял архитектор Василий Морган».

О Василии Егоровиче Моргане (1800-1859), архитекторе, чья жизнь пришлось на первую поло-



вину XIX века, известно, что он был тесно связан с Россией, где оставил свой значительный профессиональный след. В молодости В. Е. Морган работал с архитектором О. Монфераном. С 1830-х по 1850-е годы в Петербурге по его проектам были построены Тихвинская церковь, колокольня Венденской церкви на Большой Пушкарской улице и ряд жилых домов. Морган специализировался в классицизме и ранней эклектике — русско-византийском стиле. Существуют факты его деятельности и в Хаапсалу (Эстония).

Проект из РГИА посвящен однокупольному двухсветовому храму в русско-византийском стиле, архитектурно-планировочную основу которого составляет крестово-купольная схема, обильно обогащенная фасадным декором по мотивам древнерусского зодчества. Впечатляющий своими формами стилизованный шлемовидный купол с величавым наплывом, пластично покрывающий цилиндр барабана, доминирует над зданием. Барабан украшают арочные световые проемы и ряд пятиугольных окон с фигурными венцами. Двухъярусные окна фасадов разделены стройными колоннами на прясла. Антаблемент

План и северный фасад церкви Сошествия Святого Духа на святых апостолов. 1990. Материалы студенческой практики УрГАХУ. Бумага, акварель, тушь
МАУД. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 123/1. Копия материалов ГАСО. Ф. 25. Оп 2. Ед. хр. 7642

Plan and northern facade of the Church of the Holy Spirit on the Holy Apostles. 1990. Materials of student practice at the Ural State University of Architecture and Arts. Watercolor and ink on paper
Museum of Architecture and Design. Coll. 2, aids 1, item 123/1. Copy of materials from Sverdlovsk Region State Archive. Coll. 25, aids 2, item 7642



Боковой фасад на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви. Копия РГИА. Ф. 1488. Оп. 3. Д. 289. Л. 1

Side facade of the reconstruction of the Yekaterinburg Chrysostom Church. Copy
Russian State Historical Archive. Coll. 1488, aids 3, fol. 289, p. 1

Профиль на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви. Копия РГИА. Ф. 1488. Оп. 3. Д. 289. Л. 2

Profile for the reconstruction of the Yekaterinburg Church. Copy
Russian State Historical Archive. Coll. 1488, aids 3, fol. 289, p. 2

снабжен килевидными фронтонами. Аркатурно-колончатый пояс с кокошниками, составляют русский национальный колорит убранства храма. Центральный фронтон выделен рельефным декором и живописным изображением образа Иисуса Христа. С западной стороны на проекте храма возвышается встроенная колокольня, увенчанная стилизованной луковкой вытянутых пропорций и украшенная фигурным шпилем. С востока к зданию примыкает небольшая полукруглая апсида.

И если надписи не вызывали сомнения причастности проекта к Екатеринбургу, то уверенность в том, что данные чертежи относятся к реконструкции Свято-Духовской (Златоустовской) церкви, возникла на основании сопоставления произошедших событий. Проект последовал через 2 года после постигшего храм бедствия. Однако он не был принят в работу, поскольку горожане решили восстановить основную часть храма в первоизданном виде, т.е. в стиле позднего барокко, но уже без колокольни. Присланный же проект, оставшийся «бумажной архитектурой», сейчас является важным источником демонстрации актуальных в тот период стилевых тенденций.

Произошедшее стало поводом для серьезных планов среди духовенства и среди прихожан города. Ситуация была такова, что после пожара 1839 года на всю купеческую слободу роль колокольни отводилась временной деревянной звоннице, просуществовавшей-таки «до 1867 года,

до указа Екатеринбургского Духовного правления. На ее месте тогда же был построен памятник крест-часовня» [13, с. 13]. В итоге было принято решение о строительстве на Торговой площади еще одного храма в непосредственной близости от старого с высокой колокольней.

Добавим, что в Екатеринбурге XIX века тогда встречались одинаковые названия разных храмов. С именем Святителя Иоанна Златоуста связан и легендарный Свято-Троицкий собор (Рязановская церковь). Бывший старообрядческий молельный дом (построенный в 1813-1924 годах) по проекту архитекторов М. Е. Емельянова [5] и М. П. Малахова в стиле классицизма, стоявший в течение 15 лет без креста и звона, открытый 12 ноября 1839 года для молящихся в новом статусе единоверческой церкви. По всей видимости, одним из стимулирующих событий долгожданного освящения молельного дома не мог не стать пожар Свято-Духовской церкви, произошедший тремя месяцами ранее — 7 сентября 1839 года. Осветили этот единоверческий храм, чтобы компенсировать количество церквей в городе, так как было опасение, что старейшая Свято-Духовская церковь перестанет существовать. Но тогда этого не произошло, храм продолжил работать под своим народным именем — «Златоустовская».

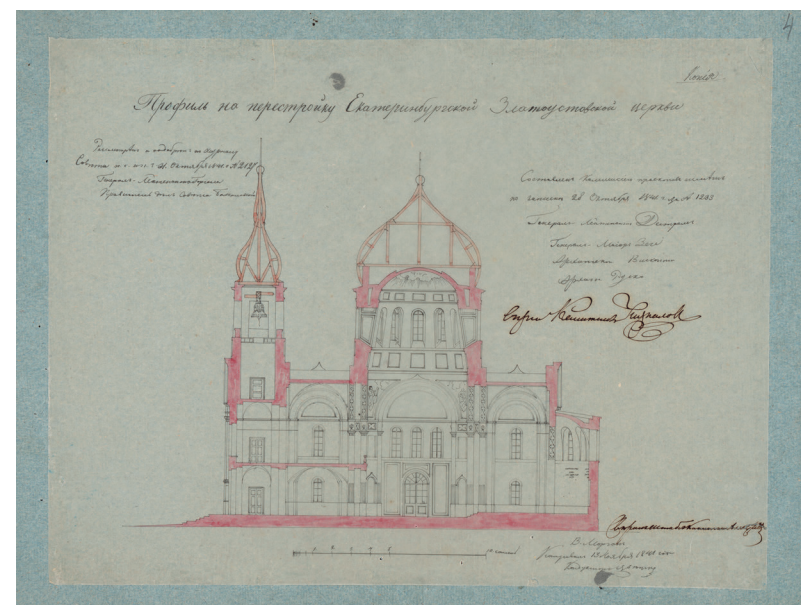
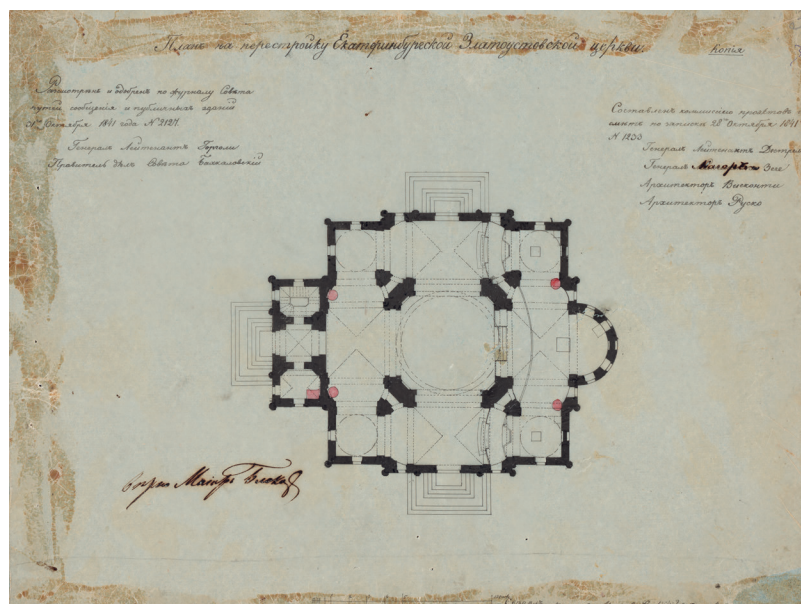
Будущий же Свято-Троицкий храм освящался поэтапно. Вначале — северный придел во имя

Иоанна Златоуста. Отсюда первое наименование бывшего молельного дома — Златоустовский. Название это продержалось до 1852 года, до освящения центрального придела в честь Святой Троицы, однако очень быстро в народе храм получил второе имя из уважения к первостроителю, купцу Я. М. Рязанову, — «Рязановская церковь». Ведущий к храму переулок Заячий автоматически переименовался в улицу Златоустовскую (современная улица Розы Люксембург).

Так, в старом Екатеринбурге произвольно устанавливались названия храмов и близлежащих улиц с именем почитаемого христианского святого Иоанна Златоуста. С 1839 по 1852 год одновременно существовали два Златоустовских храма. А в 1876 году, после освящения Максимилиановского храма-колокольни с его народным именем «Большой Златоуст», появилась и третья одноименная церковь. Эта особенность топонимики нашего города, к сожалению, до сих пор создает путаницу у краеведов.

Знаменательно, что с того же 1841 года, каким датированы чертежи, предназначавшиеся для Духовской церкви, началась эпопея создания проектов нового храма с высокой колокольней. История его возведения «отличается своей необычайной запутанностью» [6, с. 30]. Самый первый проект был предложен главным архитектором Екатеринбурга, именитым уральским зодчим М. П. Малаховым (1781-1842) в стиле классицизма. Его проект, посланный на утверждение в Святейший Правительствующий Синод, не был принят Главным Управлением путей сообщений и публичных зданий. Причина отказа, очевидно, состояла в том, что в первой половине XIX века в России классицизм в своем чистом виде уходил с архитектурной арены. Вместо него набирало популярность отражающее дух времени, стилистическое направление, разработанное на базе сочетания классицизма и декора древнерусской архитектуры Константином Андреевичем Тоном. Поэтому в следующем в 1842 году в Екатеринбург официально был доставлен и рекомендован на рассмотрение екатеринбургскому сообществу новый столичный проект храма. По стилистике он был идентичен вышеупомянутому для Духовского храма, что за подписью Д. И. Висконти, Л. Руско и В. И. Моргана (1841). Сохранились описания, согласно которым вариант 1842 года представлял собой храм более крупных параметров.

У горожан этот проект вызвал большие сомнения в возможности его воплощения, вероятно, из-



за масштабов и стоимости будущего сооружения. В ответном послании они высказали пожелание, что для реализации сего замысла необходима денежная помощь от Главного управления ПС и ПЗ в размере 10 000 рублей серебром или же разрешение вернуться к первому варианту архитектора М. П. Малахова, не столь обременительному для городского бюджета.

В ответ Главное Управление путей сообщения денег на строительство не выделили, но, как пишет об этом альманах «Приходы и церкви» [13, с. 13], но в 1843 году направили компромиссный вариант проекта храма, значительно переработанный в сторону уменьшения. По стилю он отражал все

План на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви. Копия РГИА. Ф. 1488. Оп. 3. Д. 289. Л. 3

Plan for the reconstruction of the Yekaterinburg Chrysostom Church. Copy Russian State Historical Archive. Coll. 1488, aids 3, fol. 289, p. 3

Лицевой фасад на перестройку Екатеринбургской Златоустовской церкви. Копия РГИА. Ф. 1488. Оп. 3. Д. 289. Л. 4

Front facade of the reconstruction of the Yekaterinburg Chrysostom Church. Copy Russian State Historical Archive. Coll. 1488, aids 3, fol. 289, p. 4

те же русско-византийские стилевые направления. Столица настаивала на этих чертежах. Таким образом, дело пошло по кругу...

Жители города, получив эту версию будущего храма, посоветовавшись, вновь выразили отказ от его реализации, на этот раз, решив, что храм будет мал для того количества православного населения, что проживало в округе. Осознавая всю неловкость ситуации, в ответе вышестоящим органам они максимально деликатно и дипломатично сформулировали пожелание вернуться к предыдущему проекту, что был прислан годом ранее, в 1842 году, который, по их мнению, все-таки «...более нравится, ибо он по наружности величествен и по внутреннему расположению весьма удобен» [6, с. 31].

Принимая во внимание, что Екатеринбургцы вернулись к ранее предложенному варианту, Главное Управление ПСиПЗ, спустя год, в 1844, инициировало процесс подачи данного проекта на высочайшее утверждение Его Императорскому Величеству Николаю I. Казалось бы, стороны достигли всестороннего соглашения и все вопросы были улажены. Однако даже после того, как высшие инстанции утвердили договоренности, горожане не успокоились и продолжали искать новые решения.

Тем временем 14 сентября 1845 года состоялся проезд на Урал представителя императорской фамилии, герцога Максимилиана Лейхтенбергского (Максимилиана Иосифа Евгения Августа Наполеона Богарне, внука Наполеона I и зятя императора Николая I), визит которого стал выдающимся событием города, надолго оставшимся в памяти местных жителей. В ходе визита он изучал промышленный и природный потенциал уральского края, посетил Березовские и Пышминские заводы, дав им высокую оценку. При этом в своем рапорте императору Николаю I герцог Максимилиан отмечал, что определенной части уральских заводов угрожает разорение и упадок, главной причиной которого является недостаток денег. Он писал: «...Скорый и верный способ предотвратить упадок многочисленных и важных для Хребта Уральского заводов состоит в учреждении в Екатеринбурге Кредитного банка исключительно для заводов частных...» [9, с. 65]. За такое своевременное ходатайство горожане решили отблагодарить покровителя: именем герцога был назван вновь открытый уральский минерал лейхтенбергит (клинохлор) [10, с. 237]. Тогда же было решено обратиться к герцогу с просьбой о разрешении посвятить новый храм в честь его небесного по-

кровителя — святого великомученика Максимилиана, отрока Эфесского, которое и было получено. Кстати, во время уральской поездки герцог Лейхтенбергский простудился и «после семи лет безуспешного лечения умер от хронической пневмонии в возрасте 35 лет» [14, с. 365].

Великокняжеский визит, по всей видимости, сильно повлиял на планирование нового храма, находящегося отныне во внимании императорской семьи. Горожане с усиленным энтузиазмом взялись за очередной пересмотр концепции проекта. Чтобы стройка не оказалась слишком обременительной для городского бюджета, было принято соломоново решение — финансировать строительство поэтапно. Итогом расчетов горожан стали очередные чертежи и описания, к созданию которых, нельзя исключить такой возможности, мог приложить руку Эрнст Христиан Сорториус, занимавший в то время должность главного архитектора Екатеринбурга. Планы эти были «препровождены при особом прошении 17 декабря 1845 года в Петербург Главному начальнику Уральских заводов генералу В. А. Глинке, тогда находившемуся в столице, для представления куда следует» [13, с. 12]. Участок для строительства был отведен лично генералом на части заводской территории и на месте центральных торговых рядов.

Через два года после визита герцога на Урал именным указом императора от 15 января и сенатским указом от 31 января 1847 года были учреждены Екатеринбургская контора Государственного Коммерческого банка. Позже он будет преобразован в Госбанк российской Империи [8]. Идея строительства в рассрочку (вероятно, на деньги, взятые в открывшемся банке), повлекла за собой увеличение размеров будущего храма — в полтора раза больше, чем проект 1842 года. Рядом с храмом в первую очередь задумали возвести отдельно стоящий храм-колокольню, посвятив его святому Максимилиану, отроку Эфесскому. А «старую Свято-Духовскую церковь XVIII века предполагалось по завершении строительства разобрать» [6, с. 31].

В исторической хронике города следующий 1847 год стал самым плодотворным на события: из Санкт-Петербурга прибыли новые чертежи, в которых учитывалась идея екатеринбуржцев. Дабы избежать повода для отступления эти столичные разработки получили 3 апреля 1847 года Высочайшее утверждение. В том же году было начато строительство. Окончательный проект представлял собой грандиозный храмовый ансамбль

в русско-византийском стиле. Его автором, вне всякого сомнения, оставался архитектор Василий Егорович Морган, который, как известно, в то время непосредственно служил в Главном управлении ПСипЗ [7].

Первый камень в основание нового храма был заложен 21 сентября 1847 года епископом Екатеринбургским Ионой. Стройка велась в течение 29 лет, освящение состоялось 24 июля 1876 года епископом Екатеринбургским Вассианом.

По авторскому замыслу, архитектурный тип нового храма представлял собой уникальное решение. По своей конструкции храм соответствовал полузабытому, самобытному образу храма-колокольни Русского царства XV — начала XVI века, известному как «Иже под колокола» («который под колоколами»). Исторический тип столбчатых храмов «под звоном» занимал в истории русского зодчества особое место и аналогов в центральной России подобной архитектурной планировки можно найти немного. Храм вышел пятиглавый, луковки куполов сверкали позолотой, средний купол устремлялся высоко вверх двухъярусной колокольней. Внешние стены были украшены стройными пучками полуколонн, придающими зданию живописность. Особенно торжественной получилась верхняя часть храма — за счет прясел, увенчанных килевидными арками.

Удачный проект, стоит заметить, мог предлагаться и в других городах. Вероятным примером может служить храм Рождества Христова (1848-1857) со встроенной колокольней в Кыштыме Челябинской области, имеющий схожие формы.

Первоначально Екатеринбургский храм имел два придела: главный, во имя святого Максимилиана, и боковой, посвященный Святителю и Чудотворцу Николаю Мирликийскому. До революции при общей площади внутреннего пространства в 110 кв. саженей (около 500 кв. м) вместимость Максимилиановского храма позволяла одновременно быть на службе до 2750 молящимся. В градостроительном отношении храм-колокольня оказался самым высоким зданием в Екатеринбурге: до разрушения в 1930 году его высота составляла 33 сажени (77,2 м), в длину 15 сажень (32 м), в ширину 11,5 сажень (24,5 м) [6, с. 31]. «На Пасху колокольня сияла огнями, а в будние дни служила по совместительству пожарной вышкой» [4, с. 9]. Иконостас был деревянным, четырехъярусным, «о четырех ставах», состоявший из 23 икон.



К 1899 году на деньги старосты М. Г. Королькова и других прихожан стены храма были «украшены киотами-иконами числом 10» [13, с. 14].

Главной достопримечательностью новой церкви были колокола, отлитые на Каменском заводе³. Всего их было поднято десять, общий вес которых составлял 1433 пудов 65 фунтов (23,9 тонны). Самый большой с особым величественным и громкозвучным звучанием, весом 1015 пудов (16,2 т) [6, с. 31] вскоре получил прозвище «Большой Златоуст». Этот благовестный колокол стал четвертым по величине в Российской империи и первым на Урале⁴. При благоприятном ветре его звон был слышен на 15 километров в округе — на Шарташе, в Палкино, на Уктусе, в Арамиле. Сам храм по имени колокола вскоре обрел свое второе название — «Большой Златоуст». И в продолжение топонимической преемственности, стоящую через дорогу старую Златоустовскую-Духовскую церковь стали называть «Малым Златоустом».

Современники отмечали необыкновенные акустические свойства самого храмового здания, резонировавшего колокольному звону. Венчальные песнопения здесь звучали торжественно — сюда приезжали венчаться со всего города и его окрест-

Открытка почтовая. Репродукция акварели Влчека «Церковь Большой Златоуст; каменный мост». После 1918. 8,7×13,9. Объединенный музей писателей Урала

Postcard. Reproduction of Vlček's watercolor "The Church of the Great Chrysostom; Stone Bridge". After 1918. 8.7×13.9. United Museum of Ural Writers

ностей. За храмом закрепилось его предназначение — «венчальный».

Строительство было завершено в 1876 году, наконец-то Екатеринбург обрел уникальный храм-колокольню — главного же, рядом стоящего соборного здания задуманного комплекса из-за финансовых трудностей так и не возвели. Об этом в 1902 году ежегодник «Приходы и церкви» писал: «...За неимением средств, а также и потому, что старый Свято-Духовский храм [был] крепок и достаточно поместителен, постройка не начата и до сих пор» [13, с. 13].

Сложившаяся ситуация в итоге сохранила (до 1928 года) от разбора старейший Свято-Духовский каменный храм. Два храма, «Большой» и «Малый Златоусты», своими судьбами надолго оказались тесно сплетенными. Оба были расположены напротив друг друга, были окрашены в одну цветовую гамму. Сохранилась цветная открытка, отпечатанная после 1918 года с акварели чехословацкого художника Влчека, на основании которой мы знаем, что стены фасадов были окрашены в малиновый цвет с коричневыми деталями, маковки куполов были контрастного зеленого цвета.

Храмы, стоявшие на перекрестке оживленных транспортных путей, были одним приходом. В холодное время люди молились в старом теплом храме, пока в 1897 году ранее неотапливаемый Максимилиановский храм, благодаря средствам купца первой гильдии М. Ф. Рожнова, не получил свою систему отопления и южный притвор. И наконец, у них была одна колокольня на двоих. По праздникам звонари на колокольне «Большого Златоуста» и на звоннице «Малого» устраивали мелодичный перезвон. Несмотря на разные временные эпохи, исторические стили, они неразрывно дополняли друг друга. Два «Златоуста» — «Большой» и «Малый» — составили единый храмовый ансамбль.

Мы сознательно опускаем подробности трагических событий из истории двух храмов, так как эти сведения достаточно подробно описаны в открытых источниках⁵, к которым мы, однако, добавляем наши наблюдения. Судя по фотографиям 1930 года, разрушение «Большого Златоуста» происходило в несколько подходов. После первого взрыва центральный купол-колокольня и северо-западный обрушились внутрь храма. При этом северо-восточный, юго-восточный и юго-западный устояли. Этот вид запечатлен на историческом снимке. Последующими взрывами был завершён полный демонтаж храма [16].

В XXI веке начался новый этап в истории храма. В 2006 году администрация города, Екатеринбургская епархия и предприятия УГМК и РМК объединили усилия для его восстановления. Перед началом работ команда ученых-геофизиков из Института горного дела УрО РАН под руководством доктора технических наук А. Д. Сашурина, профессора УрГАХА (УрГАХУ) В. М. Служкина и старшего преподавателя (ныне — профессора УрГАХУ) Л. Н. Смирнова провела исследование территории, где ранее располагался «Большой Златоуст», чтобы точно определить местоположение и состояние фундамента. С помощью передовых неразрушающих методов — георадиолокационного зондирования и геосейсмометрической томографии, — специалисты изучили грунты без их вскрытия. Результаты этих исследований были опубликованы в журнале «Строительный комплекс Урала» [15]. В ходе исследований у алтарной стены было обнаружено хорошо сохранившийся сводчатый склеп с останками протоиерея Иоанна (Знаменского) (1833-1910). «Примечательно, что уже в то время существовал запрет на захоронение церковнослужителей рядом с храмами. Ввиду особого ходатайства прихожан Городская Дума разрешила приготовить могилу около алтаря Храма-колокольни „Большой Златоуст“» [4, с. 10]. Всю свою жизнь этот священник служил в обоих «Златоустах». Сейчас это подлинное место погребения, обозначенное крестом, гранитной облицовкой и декоративными решетками, находится на площадке перед южной стеной воссозданного храма.

Екатеринбургский православный храм-колокольня во имя святого великомученика Максимилиана Эфесского ныне вошел в категорию воссозданного [11]. «Большой Златоуст» был заново построен в 2006-2013 годах. Проект восстановления храма при поддержке меценатов осуществлялся на конкурсной основе. В конкурсе, объявленном в 2006 году, приняло участие несколько ведущих проектных организаций. По итогам, в частности, были отмечены ООО «Фирма Терем», авторы проекта В. И. Симиненко, Н. А. Бушмелева⁶ [1, с. 14]. Первая премия по благословлению Высокопреосвященнейшего Викентия Архиепископа Екатеринбургского и Верхотурского была присуждена проекту ПСК «Доминанта» во главе которой был архитектор С. Н. Бартов⁷ [2, с. 31; 3].

Отсутствие оригинальных чертежей составило главную трудность воссоздания храма. Архитекторы-реконструкторы, ориентируясь

на все возможные источники (живописные изображения, фотографии XIX века), привлекала проектные программы, переводили изображения в чертежи. Это позволило точно восстановить здание с сохранением основных пропорций⁸. Воссозданный храм был вынужденно отнесен на несколько метров на северо-восток от своего исторического фундамента. По мнению авторов реконструкции, в сложившейся городской застройке это была единственная возможность. Вторым заметным отступлением стали измененные размеры относительно прежнего сооружения. Если ранее высота колокольни достигала 77,2 метров, ныне она составляет 65 метров. При реконструкции все остальные параметры были скорректированы в соответствии с этими пропорциями [7]. Храм стал четырехпридельным. Центральный придел был освящен в честь Сошествия Святого Духа на Святых апостолов, левый — Покрова Пресвятой Богородицы, правый — в честь мученика Максимилиана, старшего из отроков Эфесских, и четвертый придел, расположенный в подвальной части, был посвящен святителю Иоанну Златоусту. Появились хоры для певчих над притвором, был добавлен подвальный этаж.

Была воссоздана основная конструктивная основа — верхняя часть здания, как и ранее, опирается на мощные столбы, расположенные внутри храма. Четыре несущие квадратные колонны, сечением 3×3 метра, выполняют важнейшую функцию, принимая на себя колоссальную нагрузку: вес сводов и многотонную массу колоколов, находящихся в ярусе звона прямо над трапезной. Вновь построенный храм обрел колокольный звон: был отлит полный комплект колоколов на возродившемся колокольном производстве в Каменск-Уральском — заводе «Пятков и Ко» [12]. Современное внутреннее убранство храма — фарфоровый (фаянсовый) иконостас, созданный по проекту А. И. Савицкого, с преобладанием нежных колористических оттенков и великолепные фрески с характерным приглушенным цветовым строем⁹ — отличается единством цветовой палитры. Высокие, устремленные вверх своды, наполненные светом, исходящим из арочных окон в два яруса, пастельная тональность фресковой росписи, хрупкая красота и изящество фарфорового иконостаса в своей совокупности создают необходимый храмовый синтез, вершиной восприятия которого является ощущение свободы и легкости внутри храма.



Внешняя и внутренняя отделка выполнена с применением новейших строительных материалов. Современные купола оснащены покрытием из нитрида титана — материала, который не только имитирует цвет золота, но и отличается исключительной долговечностью, устойчивостью к кислотам, щелочам и атмосферным осадкам. Для облицовки цоколя, ступеней и полов был взят натуральный подделочный камень, гарантирующий долговечность и изысканный внешний вид. Торжественное открытие воссозданного храма-колокольни «Большой Златоуст» состоялось в символическую дату — в день перенесения мощей святителя Иоанна Златоуста 9 февраля 2013 года. Чин великого освящения произошел в день Сошествия Святого Духа на святых апостолов 24 июня 2013 года.

В нашем исследовании были рассмотрены этапы создания архитектурных проектов екатеринбургского православного храма-колокольни во имя святого великомученика Максимилиана Эфесского («Большого Златоуста»). Всех проектов было пять, два из которых были инициированы в Екатеринбурге. Между этими архитектурными разработками в Екатеринбург присылались из Санкт-Петербурга три рекомендательных проекта в русско-византийском стиле, созданных под патронажем Святейшего Синода. Решающий из них и наиболее амбициозный прибыл

Храм-колокольня Святого Максимилиана «Большой Златоуст» в процессе разрушения. 1930
Фотофонд МАиД УрГАХУ. Копия. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 1113/7

The bell tower of St. Maximilian "Great Chrysostom" in the process of destruction. 1930
Photo collection of the Museum of Architecture and Design of the Ural State University of Architecture and Arts. Copy. Coll. 4, aids 2, item 1113/7

в 1847 году. Он отражал пожелания екатеринбуржцев и представлял собой масштабный храмовый комплекс, состоявший из основного собора и отдельно стоящей колокольни. Однако из-за нехватки финансовых средств была реализована только часть этого проекта — храм-колокольня.

Исследователи склонялись к тому, что авторство проекта храма «Большой Златоуст» принадлежит архитектору Василию Егоровичу Моргану [6, с. 31; 7]. Данная гипотеза нами не опровергается, напротив, подкрепляется новыми, весьма убедительными архивными сведениями. Изучение материалов РГИА позволило уточнить вклад В. Е. Моргана в создание проектов для двух Екатеринбургских храмов — реконструкции после пожара 1839 года старого Свято-Духовского (Златоустовского) храма и проектирования нового («Большого Златоуста»). Оба сооружения были задуманы в русско-византийском стиле.

История проектирования, строительства, разрушения и воссоздания двух храмов, некогда стоявших напротив друг друга на Торговой площади Екатеринбурга, не просто историческая летопись храмового ансамбля, но порой захватывающая драма, разворачивавшаяся на фоне событий российской истории. Это рассказ об архитектурной эволюции и о доминирующей роли церкви в городском пространстве. Жизнь двух «Златоустов» в совокупности с судьбами людей является отражением не только архитектурных тенденций, но и духовных исканий, стремлением к возрождению исторических традиций, к поиску новых смыслов в контексте меняющегося мира. Разностилевые проекты Максимилиановского храма — от Александровского ампира до русско-византийского стиля — были не просто архитектурными экспериментами, а ценными свидетельствами того, как менялись представления о роли и облике храма, отражающего вечные ценности. Воссоздание же Максимилиановского храма стало настоящим праздником для горожан, которые вновь обрели, казалось бы, навсегда утраченную святиню.

Примечания

1. Архитекторы П. Д. Деминцев и Ф. С. Таксис в 1962 году поставили здание советского модернизма бытовой комбинат «Рубин» в нескольких метрах к югу от бывшего места расположения храма Святого Духа.
2. Здесь и далее в цитатах сохранены особенности до-революционной орфографии.
3. Год основания Каменского завода — 1701, там изготавливались церковные и сигнальные колокола, среди которых были «царские» с особым величественным и громкозвучающим звучанием.

4. Он уступал лишь двум колоколам колокольни Ивана Великого в Московском Кремле: Успенскому в 4000 пудов (65,6 т) и Реуту в 1200 пудов (19,7 т), а также главному колоколу Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге весом в 1752 пудов (28 т).

5. В частности, у Д. Брезгина и В. Явича [4].

6. Материалы ООО «Терем» находятся в фондах Музея архитектуры и дизайна УрГАХУ (МАиД УрГАХУ). Бронзовый диплом. Храм-колокольня «Большой Златоуст», угол ул. Малышева и 8 Марта в г. Екатеринбурге.

7. Бартов Сергей Николаевич, ГАП, проектно-строительная компания «Доминанта». Лауреат премии Приз «Рука мастера» и Золотой диплом за церковь Максимилиана Эфесского. Соавторы: В. Ю. Марков, В. Я. Гуревич, Н. И. Сперанская, А. Н. Травков, Е. Б. Шматков.

8. Данное изменение параметров означает уменьшение реконструированного здания на 18,77% относительно первоначальных размеров.

9. Росписи, созданные художниками-иконописцами из Троице-Сергиевой Лавры на основе новейших технологий, заслуживают отдельного исследования.

Исследование выполнено при поддержке Ассоциации искусствоведов (АИС)

Литература

1. V Ежегодный открытый смотр-конкурс архитектурных и дизайнерских работ, творчества молодых архитекторов, дизайнеров и студентов Уральского федерального округа за 2007-2008 гг. Уральская премия по архитектуре и дизайну «Рука мастера». Официальный каталог за 2007-2008 гг. — Екатеринбург: Изд-во Татлин, 2005. — 29 с.
2. VII Международный фестиваль архитектурных и дизайнерских работ, творчества молодых архитекторов, дизайнеров и студентов «Рука мастера». Официальный каталог 2010-2011 гг. URL: www.rukamastera-arch.ru (дата обращения 11.08.2012).
3. Бартов, С.Н. ГАП, проектно-строительная компания «Доминанта». Лауреат премии Приз «Рука мастера» и Золотой Диплом за церковь Максимилиана Эфесского. Храмы России. — URL: <http://temples.ru/architect.php?ID=2313> (дата обращения 11.08.2025).
4. Брезгин, Д., Явич, В. Храм «Большой Златоуст»: прошлое, настоящее, будущее. — Екатеринбург: Изд-во «ИП Пиджаков А. В.», 2023. — С. 9-10.
5. Ваньчугова, Н. Н., Голынец, Г. В. Михаил Емельянович Емельянов — первый архитектор Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбурга. К вопросу атрибуции // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. — 2024. — № 46. — С. 74-99.
6. Ворошилин, С. И. Храмы Екатеринбурга. К 110-летию Екатеринбургской епархии. — Екатеринбург: Уралмедиздат, 1995. — 100 с.

7. Голобородский, М. В., История строительства Максимилиановской церкви-колокольни в Екатеринбурге (1847-1876 гг.) // Архивы Урала. — 2016. — № 20. — С. 361-367.

8. Деньги с историей. Как менялась банковская система в Екатеринбурге // Коммерсант. 13.11. 2019. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4156435> (дата обращения 08.08.2025).

9. Документы о пребывании на Урале герцогов Лейхтенбергских в 1845 и 1866 годах // Россия, Романова, Урал: сб. материалов. — Екатеринбург, 1995. — Вып. 2. — С. 65.

10. Евреинов, П. И. Новый минерал лейхтенбергит // Горный журнал. — 1842. — Кн. 11. — С. 236-242.

11. Екатеринбург. Церковь Максимилиана Эфесского (новая). — URL: <https://sobory.ru/article/?object=11368> (дата обращения 11.08.2025).

12. Колокольный завод. Панорамы. Каменск-Уральский. — URL: <https://kamensk-uralskiy.com/putevoditel/dostoprimechatelnosti/120-kolokolnyj-zavod> (дата обращения 11.08.2025).

13. Приходы и церкви Екатеринбургской Епархии. — Екатеринбург: Издание Братства Св. праведного Симеона, верхотурского чудотворца, 1902. — [2], IV, 612, XXXI с.

14. Синько, В. Н., Шиловец, А. В., Егоров, С. Г., Ильясов, О. Р., Лопалева, Н. Л. О поездке герцога Максимилиана Лейхтенбергского в г. Екатеринбург (1845 г.) // Право и управление. — 2025. — № 1. — С. 363-366.

15. Слукин, В. М. Исследовательские инженерно-геофизические работы на площадке восстанавливаемой в г. Екатеринбурге // Стройкомплекс Среднего Урала. — 2007. — № 10. — С. 28-31.

16. Соболева, Л. Большой и Малый Златоусты. История двух храмов. Наш Урал. — URL: <https://nashural.ru/article/istoriya-urala/bolshoj-i-malyj-zlatousty-istoriya-dvuh-hramov/> (дата обращения 05.08.2025).

17. Турдакина, Е. В подвале хранили картошку, а потом взорвали. Непростая история храмов Большой и Малый Златоуст. — URL: <https://www.justmedia.ru/analitika/society/v-podvale-khranili-kartoshku-a-potom-vzorvali-neprostay-istoriya-khramov-bolshoy-i-malyj-zlatoust> (дата обращения 08.08.2025).

References

1. V Ezhegodnyj otkrytyj smotr-konkurs arhitekturnyh i dizajnerskih работ, tvorchestva



molodyh arhitektorov, dizajnerov i studentov Ural'skogo federal'nogo okruga za 2007-2008 gg. Ural'skaya premiya po arhitekture i dizajnu «Ruka мастера». Oficial'nyj katalog za 2007-2008 gg [V Annual Open Competition of Architectural and Design Works, Creativity of Young Architects, Designers, and Students of the Ural Federal District in 2007-2008. Ural Prize in Architecture and Design "Master's Hand". Official Catalogue for 2007-2008]. Yekaterinburg, Tatlin Publishing House, 2005, 29 p.

2. VII Mezhdunarodnyj festival' arhitekturnyh i dizajnerskih работ, tvorchestva molodyh arhitektorov, dizajnerov i studentov «Ruka мастера». Oficial'nyj katalog 2010-2011 gg [The 7th International Festival of Architectural and Design Works, and the Creativity of Young Architects, Designers, and Students "Master's Hand". Official Catalogue 2010-2011], available at: www.rukamastera-arch.ru (accessed 11/08/2012).

3. Bartov, S. N. GAP, proektno-stroitel'naya kompaniya «Dominanta». Laureat premii Priz «Ruka мастера» i Zolotoj Diplom za cerkov' Maksimiliana Efesskogo. Hramy Rossii [GAP, Dominanta design and construction company. Winner of the "Master's Hand" Prize and a Golden Diploma for the Church of St. Maximilian of Ephesus. Churches of Russia],

В. Ю. Марков, С.Н. Бартов и др. Проект реконструкции Максимилиановского храма-колокольни «Большой Златоуст» в г. Екатеринбурге. ООО «Доминанта». 2010-2011 МАиД УрГАХУ. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 124

V. Yu. Markov, S. N. Bartov, and others. Reconstruction project of the Maximilian Church-Bell Tower "Great Chrysostom" in Yekaterinburg. Dominanta LLC. 2010-2011 Museum of Architecture and Design of the Ural State University of Architecture and Arts. Coll. 20, aids 1, item 124

available at: <http://temples.ru/architect.php?ID=2313> (accessed 11/08/2025).

4. Brezgin, D., Yavich, V. Hram «Bol'shoj Zlatoust»: proshloe, nastoyashchee, budushchee [The Great Chrysostom Church: Past, Present, Future]. Yekaterinburg, IP Pidzhakov A. V. Publishing House, 2023, pp. 9-10.

5. Vanchugova, N. N., Golynets, G. V. Mihail Emel'yanovich Emel'yanov — pervyj arhitektor Svyato-Troickogo kafedral'nogo sobora Ekaterinburga. K voprosu atribucii [Mikhail Yemelyanovich Yemelyanov, the First Architect of the Holy Trinity Cathedral in Yekaterinburg. On the Issue of Attribution]. Vestnik Ekaterinburgskoj duhovnoj seminarii [Bulletin of the Yekaterinburg Theological Seminary], 2024, no. 46, pp. 74-99.

6. Voroshilin, S. I. Hramy Ekaterinburga. K 110-letiyu Ekaterinburgskoj eparhii [Churches of Yekaterinburg. On the 110th Anniversary of the Yekaterinburg Diocese]. Yekaterinburg, Uralmedizdat, 1995, 100 p.

7. Goloborodsky, M.V., Istoriya stroitel'stva Maksimilianovskoj cerkvi-kolokol'ni v Ekaterinburge (1847-1876 gg.) [History of the Construction of the Maximilian Church-Bell Tower in Yekaterinburg (1847-1876)]. Arhivy Urala [Archives of the Urals], 2016, no. 20, pp. 361-367.

8. Den'gi s istoriej. Kak menyalas' bankovskaya sistema v Ekaterinburge [Money with a History: How the Banking System Changed in Yekaterinburg]. Kommersant, November 13, 2019, available at: <https://www.kommersant.ru/doc/4156435> (accessed 08/08/2025).

9. Dokumenty o prebyvanii na Urale gercogov Lejhtenbergskih v 1845 i 1866 godah [Documents on the Stay of the Dukes of Leuchtenberg in the Urals in 1845 and 1866]. Rossiya, Romanova, Ural: sb. materialov [Russia, Romanova, the Urals: Collection of Works]. Yekaterinburg, 1995, issue 2, p. 65.

10. Evreinov, P. I. Novyj mineral lejhtenbergit [New Mineral Leuchtenbergite]. Gornyj zhurnal [Mining Journal], 1842, book 11, pp. 236-242.

11. Ekaterinburg. Cerkov' Maksimiliana Efesskogo (novaya) [Yekaterinburg. Church of Maximilian of Ephesus (the New One)], available at: <https://sobory.ru/article/?object=11368> (accessed 11/08/2025).

12. Kolokol'nyj zavod. Panoramy. Kamensk-Ural'skij [Bell Factory. Panoramas. Kamensk-Ural'skiy], available at: <https://kamensk-uralskiy.com/putevoditel/dostoprimechatelnosti/120-kolokolnyj-zavod> (accessed 11/08/2025).

13. Prihody i cerkvi Ekaterinburgskoj Eparhii [Parishes and Churches of the Yekaterinburg Diocese]. Yekaterinburg, Published by the Brotherhood of St. Simeon the Righteous, the Wonderworker of Verkhoturye, 1902, [2], IV, 612, XXXI p.

14. Sinko, V. N., Shilovtsev, A. V., Egorov, S. G., Ilyasov, O. R., Lopaeva, N. L. O poezdke gercoga Maksimiliana Lejhtenbergskogo v g. Ekaterinburg (1845 g.) [About the Trip of Duke Maximilian of Leuchtenberg to Yekaterinburg (1845)]. Pravo i upravlenie [Law and Management], 2025, no. 1, pp. 363-366.

15. Slukin, V. M. Issledovatel'skie inzhenerno-geofizicheskie raboty na ploshchadke vosstanavlivaemoj v g. Ekaterinburge [Research Engineering and Geophysical Work at a Site Being Restored in Yekaterinburg]. Strojkompleks Srednego Urala [Construction Complex of the Middle Urals], 2007, no. 10, pp. 28-31.

16. Soboлева, L. Bol'shoj i Malyj Zlatousty. Istoriya dvuh hramov. Nash Ural [Great and Small Chrysostom. The Story of Two Churches. Our Urals], available at: <https://nashural.ru/article/istoriya-urala/bolshoj-i-malyj-zlatousty-istoriya-dvuh-hramov/> (accessed 05/08/2025).

17. Turdakina, E. V podvale hranili kartoshku, a potom vzorvali. Neprostay istoriya hramov Bol'shoj i Malyj Zlatoust [Potatoes were stored in the basement, and then it was blown up. The complex history of the Great and Small Chrysostom churches], available at: <https://www.justmedia.ru/analitika/society/v-podvale-khranili-kartoshku-a-potom-vzorvali-neprostay-istoriya-khramov-bolshoy-i-malyj-zlatoust> (accessed 08/08/2025).

Об авторе

Ваньчугова Наталья Николаевна — магистр искусствоведения, член Всероссийской Ассоциации искусствоведов (АИС), хранитель музейных предметов Музея архитектуры и дизайна Уральского архитектурно-художественного университета имени Н. С. Алферова (Екатеринбург) E-mail: nata-dom@bk.ru

Vanchugova Natalia Nikolaevna

Master of Arts, a member of the Association of Art Historians and Art Critics of Russia, curator of museum objects at the Museum of Architecture and Design of the Ural State University of Architecture and Arts named after N. S. Alferov

Статья поступила в редакцию 04.02.2026, принята к публикации 20.02.2026.

EDN: MJLYW
УДК 75.046

THE FEASTS TIER OF THE ICONOSTASIS OF L. I. RASTORGUEV'S HOME CHAPEL

Alina Yu. Khionina

Yekaterinburg Museum of Fine Art
Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article examines the icons of the Feasts tier of iconostasis of Lev Ivanovich Rastorguev's home chapel. The typology of iconostasis, including double horizontal Feasts icons, originates in the Volga region. The detailed description of the Feasts icons' compositions allows us to analyze iconography and some stylistic particularities and to draw an analogy between the Feasts tier of the Yekaterinburg private chapel and the Feasts icons of the main iconostasis of the temple of Saint Nicolas in Byngi. A comparison of two significant monuments of Nevyansk icon painting, preserved in their most complete form, allows us to highlight the features of both. The structure of the Feasts icons from L. I. Rastorguev's chapel and their order in iconostasis provide evidence of a thoughtful theological and didactic program.

Keywords: Icon painting; old believers icon painting; Ural icons; home chapel; Bogatyriovs; the Feasts tier of iconostasis.

Citation: Khionina, A. Yu. (2026). THE FEASTS TIER OF ICONOSTASIS OF L. I. RASTORGUEV'S HOME CHAPEL. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 5 (26), pp. 32–39.

ПРАЗДНИЧНЫЙ РЯД ИКОНОСТАСА ДОМОВОЙ МОЛЕЛЬНИ Л. И. РАСТОРГУЕВА

А. Ю. Хионина

Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

Статья посвящена иконам праздничного ряда иконостаса домового молельни усадьбы Льва Ивановича Расторгуева. Типология иконостаса со сдвоенными горизонтальными праздниками имеет поволжское происхождение. Подробное описание композиций праздников позволяет рассмотреть иконографию и некоторые стилистические особенности и сравнить праздничный ряд екатеринбургской частной молельни с иконами праздников из главного иконостаса Свято-Николаевского храма в с. Быньги. Сопоставление двух значимых памятников невянской иконописи, сохранившихся в наиболее полном составе, позволяет акцентировать особенности каждого из них. Состав праздников из молельни Л. И. Расторгуева и расположение икон в иконостасе свидетельствует о глубокой богословско-дидактической программе, выраженной в том числе в иконах праздничного ряда.

Ключевые слова: иконопись; старообрядческая икона; уральская икона; домовая молельня; Богатыревы; праздничный ряд.

Праздничный ряд иконостаса является частью иконного комплекса домового молельни усадьбы Льва Ивановича Расторгуева, располагавшейся в Екатеринбурге на Вознесенской горке. Иконы были заказаны в мастерской невянских иконописцев Богатыревых, работа над ними велась между 1818 и 1823 годами [3, с. 227]. Большая часть иконного комплекса находится в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств (далее — ЕМИИ) и поступила при передаче икон из Свердловского областного краеведческого музея (далее — СОКМ) в 1961 году. Несколько икон из комплекса находятся в собрании СОКМ: Единородный Сыне, Богоматерь



Иконостас домового молельни в особняке Л. И. Расторгуева и П. Я. Харитонова. 1880-е Государственный архив Свердловской области

Iconostasis of the home chapel of the Estate of L. I. Rastorguev and P. Ya. Kharitonov. Photograph made 1880s State Archive of the Sverdlovsk Region

«Взыграние младенца» с Акафистом в клеймах, патрональная икона святителя Льва Катанского с житием в клеймах и иконы боковых дверей с образами архидиаконов Стефана и Лаврентия [2, с. 219-220].

Иконы размещались в сложной архитектуре резного позолоченного иконостаса, выполненного в неоклассицистическом стиле. Колонны ионического и коринфского ордера фланкировали иконы местного ряда, разделяя визуальную структуру иконостаса на вертикали и несколько смещая акцент с традиционных горизонталей ярусов. Определенную разреженность придавало также изобилие резного декора, обрамлявшего иконы и украшавшего пространство между колоннами и плоскости архитектурных объемов.

Праздничный ряд состоит из шести двухчастных икон, на которых написаны двенадцать

праздники, расположенные в парах в хронологическом порядке в рамках одной доски. В расположении икон в самом иконостасе хронология нарушена.

Повествование начинается с иконы «Рождество Богоматери. Введение во храм», находящейся с левого края иконостаса над иконой «Достоинство есть». На левом клейме иконы Анна сидит на высоком ложе под роскошным балдахином, за ложем стоят Иоаким и женщины с дарами. На переднем плане сцена омовения младенца. Происходящее заключено в сложные, чрезвычайно декоративные архитектурные кулисы с массивными тяжеловесными колоннами, отделяющими от основного сюжета сцены благовещения Иоакиму и благовещения Анне. В верхней части, в облачке, расположена полуфигура Саваофа. Трехчастная структура композиции иконографии типична для невянской иконописи с XVIII века, однако наиболее распространено размещение справа сверху сцены с Иоакимом, справа внизу — сцены омовения младенца.

На правом клейме маленькая фигурка Марии, облаченная в мафорий, поднимается по ступеням храма к благословляющему ее двуперстием Захарии. За спиной Марии в левой части композиции — фигуры ее родителей, за ними — многофигурная процессия дев со светильниками, буквально заполняющая все пространство. Иконография праздника традиционна, интерес представляет включение сцены кормления Марии ангелом в верхней части композиции.

На этом же ярусе, слева от Царских врат, расположена икона «Благовещение. Рождество Христово». Иконописец использует наиболее распространенный с XVII века вариант Благовещения «в храме». В раскрытой книге можно прочесть фрагмент из книги пророка Исайи: «Се дева во чреве зачнет и родит сына и наречеша имя ему Еммануил» (Ис. 7:14). В верхней части, в облачке, изображен Ветхий Деньми, от благословляющей руки Господа исходит золотой луч сияния с изображенным в нем голубем. Сцена разворачивается во времени: слева, в арке, в помещении появляется ангел, в центре он же благовествует Марии, благословляя ее правой рукой двуперстным знаменем. В центральной арке архитектурных кулис изображена в отдалении сцена Благовещения у колодца. Архитектурные кулисы, совмещающие в себе барочные и классицизирующие элементы, разворачиваются полусферой, создавая эффект глубины пространства.



Рождество Богоматери. Введение во храм. 1814-1822. Мастерская Богатыревых, Невьянск. Дерево, шпонки врезные сквозные профилированные, шпонки врезные торцовые, левкас, темпера, золочение. 31,5×49,5×3,0
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Nativity of Mary. Presentation of the Virgin Mary into the Temple. 1814-1822. Bogatyrev Workshop, Nevyansk. Wood, through-cut profiled dowels, gesso, tempera, gilding. 31.5×49.5×3.0
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

На правой части, в центре, изображена пещера с лещадками в виде скальных гребней, в которой младенец в яслях и сидящая за ними Богоматерь, воздевшая руки в молитвенном жесте. Слева — от яслей сцена поклонения волхвов, справа — поющие славу ангелы. Над пещерой, в небе, изображен ангел, поддерживающий вифлеемскую звезду, от которой исходит луч, указующий на младенца. В верхней части представлены сцены благовещения пастухам и бегства в Египет с виднеющейся вдали крепостной стеной и городскими башенками, в нижней части — омовение младенца в обрамлении пещеры со скальными гребнями и Иосиф Обручник с одетым в шкуру старцем-пастухом. Над иконой «Благовещение. Рождество Христово» располагалась икона «Вознесение Господне. Сошествие Святого Духа на апостолов». На левой части иконы возносящийся на облачке Христос показан в овальном сиянии-мандорле молочно-перламутрового цвета, облачко поддерживает и сопровождает трубным гласом свита из шести ангелов. Еще два ангела в белых одеждах внизу предстали перед апостолами, предрекая возвращение Мессии в день Страшного суда: их персты указуют на удаляющуюся ввысь торжественную процессию. Их лики обращены к размещенной в центре композиции Богоматери, олицетворяющей земную церковь, — редкая иконографическая

деталь, встречающаяся в памятниках уральской и поморской старообрядческой иконописи первой половины XIX века. Две группы апостолов помещены на фоне позема охристого и красно-коричневого тона, оттененного изумрудно-синими травками. Над их головами написаны горки в холодной светло-синей палитре, словно отделяющие две смысловые части композиции — земное от небесного — не слишком резким, но отчетливым контрастом в колорите. На правой части иконы помещен сюжет Сошествия Святого Духа на апостолов. В центре композиции написана восседающая на золотом, пышно орнаментированном троне Богоматерь. Ее окружают разделенные на две группы апостолы. Святой Дух в верхней части композиции показан в виде огненного голубя в языках пламени, от которых словно рассыпаются снопы искр, падающих на апостолов. Сцена размещена в архитектурных кулисах со сложным перспективным решением; в правой части, в арке, виднеются бирюзово-голубые горы, часть природного ландшафта с темно-бирюзовыми травками видна в правом нижнем углу — орнаментированные каменные плиты пола словно парят в воздухе над землей. Подобный прием встречается довольно часто в невянской иконописи конца XVIII — первой половины XIX века.

Вознесение Господне. Сошествие Святого Духа на апостолов. 1814-1822. Мастерская Богатыревых, Невьянск. Дерево, шпонки врезные сквозные профилированные, шпонки врезные торцовые, наволока, левкас, темпера, золочение. 31,5×49,6×3,0
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Ascension of the Lord. Descent of the Holy Spirit upon the Apostles. 1814-1822. Bogatyrev Workshop, Nevyansk. Wood, through-cut profiled dowels, end-cut dowels, canvas, gesso, tempera, gilding. 31.5×49.6×3.0
Yekaterinburg Museum of Fine Arts



Справа от Царских врат над иконой «Символ православной веры» местного ряда размещена икона «Сретение Господне. Богоявление». На иконе сюжет представлен в традиционной иконографии — Симеон Богоприимец держит на руках младенца Христа, им предстает процессия из Богородицы, праведной Анны и Иосифа. Сцена изображена в изящно выписанных архитектурных кулисах, исполненных с большим вкусом и демонстрирующих выраженную тягу к декоративности. На правой части иконы представлена лаконичная композиция Богоявления, состоящая из нагой фигуры Спасителя в центре, вписанной в вертикаль течения реки, Иоанна Крестителя на левом берегу и трех фигур ангелов на правом. Вверху, над головой Христа, в облачке размещено поясное изображение Бога-Отца, от благословляющей десницы которого нисходит Святой Дух в виде голубя в золотом сиянии. Иконописцем любовно выписан окружающий пейзаж Вифании — берега реки, поросшие травой, деревья, горные склоны в отдалении, среди которых виднеется белокаменная башенка и теснящиеся вокруг нее городские постройки. Над иконой «Сретение Господне. Богоявление» размещена икона «Преображение Господне. Вход Господень в Иерусалим». В сцене Преображения на левой части иконы Спаситель представлен в бе-

лых одеждах согласно евангельскому тексту, его фигуру окружает овальное сияние мандорлы. У его ног изображены павшие ниц пораженные чудом апостолы Иоанн, Иаков и Петр. По бокам от него изображены на горках пророки Илия и Моисей со скрижалями Завета в руке. В левом верхнем углу в облачке изображен Небесный Иерусалим, отсылающий к явлению светлого облака, из которого донесся глас: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте» (Мф. 17:5). На правой части иконной доски изображен Вход Господень в Иерусалим. На фоне Елеонской горы изображен Христос, едущий «на ослиати» к воротам города, где его встречают уверовавшие после воскрешения Лазаря: люди постилают на дорогу свои одежды, кладут срезанные пальмовые ветви. В сцене присутствуют дети: для уральских памятников типично их включение в композицию праздника. Реальный Иерусалим в правой части иконы символически соотносится с образом града Небесного в левой части. Завершает праздничный ряд икона «Успение Богоматери. Воздвижение Креста Господня», размещенная с правого края над четырехчастной иконой «О Тебе Радуется». На левой части иконы в центре композиции изображена Богоматерь на ложе, которое с двух сторон обступили апосто-



Сретение
Господне.
Богоявление.
1814-1822.
Мастерская
Богатыре-
вых, Невьянск.
Дерево, шпонки
врезные сквозные
профилированные,
шпонки
врезные торцо-
вые, паволока,
левкас, темпера,
золочение.
31,5×49,7×3,0
Екатеринбургский
музей изобразитель-
ных искусств

Presentation
of the Lord.
Epiphany.
1814-1822.
Bogatyrev
Workshop,
Nevyansk. Wood,
through-cut
profiled dowels,
end-cut dowels,
canvas, gesso,
tempera, gilding.
31.5×49.7×3.0
Yekaterinburg
Museum of Fine Arts

лы. Среди них святитель Дионисий с кацеей в руках, кадящий над телом Богородицы. Над ложем возвышается фигура Христа в овальном сиянии мандорлы, держащего в руке душу Богородицы в виде спеленатого младенца и благословляющего десницей тело усопшей двуперстным знамением. По бокам от сияния размещены фигуры двух святителей, сияние окружают также фигуры ангелов. Перед ложем представлена сцена из апокрифов, рассказывающая об Авфонию, пытавшемся опрокинуть ложе Богородицы и наказанном ангелом отсечением рук. Сцена усупения помещена в классицистический интерьер; рисунок на стенах, арках и пилястрах, поддерживающих арочные проемы, имитирует мрамор различных оттенков. В арочных проемах перед приоткрытыми парчовыми завесами стоят плачущие. Многофигурная композиция, акцентированная на фигурах Богородицы и Христа, зримо выражает идею единой апостольской церкви, подчеркнутую размещением впереди апостольской группы Петра с моделью храма и кадиллом в руках.

На правой части двухчастной иконы представлена композиция Воздвижения Креста Господня. Сцена происходит в пространстве храма, показанного с применением приемов передачи прямой перспективы. В центре композиции — священники, возглавляемые святителем Селивестром,

устанавливают Крест Господень на солее. Вокруг солеи собрались священники, поющие гимны, и прихожане: справа — группа мужей, слева — жен, сопровождающих святую царицу Елену. Фигура царицы помещена под золотым киворием, прихотливо орнаментированным и покрытым тяжелыми складками завесы из золотой узорчатой парчи. На священнических одеяниях и одеждах прихожан твореным золотом тонко выписаны растительные узоры. Твореным золотом написан и декор интерьера церкви — карнизы и пилястры с орнаментальной лепниной, декоративные капители и каннелюры пилястр. По золоту тонким черным контуром написан иконостас в интерьере храма — царские врата с овальными иконами и иконы Господа Вседержителя и Богородицы. Обилием золочения подчеркнута идея освящения места реликвией, как бы пропитавшей божественным сиянием церковь, бликующим в убранстве интерьера и декоре одеяний присутствующих при священнодействии верующих.

По мнению Г. В. Голынец, двухчастная структура икон праздничного ряда связана с архитектурой иконостаса, ритм которого «продиктовал созвучные интерколумниям пропорции иконных досок (двухчастные горизонтальные праздники)» [1, с. 211]. Однако, как убедительно показывает Н. В. Пивоварова на основе сравнения иконостаса

Главный
иконостас
Свято-Никола-
евского храма
в с. Быньги.
Конец XVIII –
первое десятиле-
тие XIX в.
Фото
А.В. Сабурова

The main
iconostasis
of St. Nicholas
Church in
the village
of Byngi.
Late 18th – first
decade of the 19th
century
Photo by A. V. Saburov



молельни Л. И. Расторгуева с иконостасами храма в Вольске и часовни в Хвалынске, типология екатеринбургского иконостаса, включающая в себя двухчастные праздники, имеет поволжское происхождение [5, с. 193-199]. Прототипом является иконостас поповского храма в Вольске Саратовской губернии, переделанного Семеном Ивановичем Расторгуевым, братом Льва Ивановича, из здания купленной им солодовни Яковлевых; так называемый «Львовский» храм Семен Иванович обустроивал от имени своего брата [7, с. 211]. Расторгуевы были одними из ведущих старообрядцев Среднего Поволжья в первой половине XIX столетия [7, с. 217], значительное положение в старообрядческом обществе занял Лев Иванович и на Урале после переезда в Екатеринбург, продолжая семейную традицию активной общественной деятельности. Н. В. Пивоварова указывает: «Если появление аналогичного иконостаса в Хвалынске можно объяснить территориальной близостью двух ведущих центров старообрядчества Среднего Поволжья, то проникновение данной типологии иконостаса в Екатеринбург должно быть непосредственно связано с деятельностью Л. И. Расторгуева, занесшего ее на Урал» [5, с. 199]. Очевидно, типология иконостаса и особенность праздничного

чина в молельной на Вознесенской горке была обусловлена волей заказчика.

Интерес представляет сравнение рассматриваемого праздничного ряда с главным иконостасом Свято-Николаевского храма села Быньги, построенного Яковлевыми и освященного 24 января 1797 года [4, с. 203; 6, с. 7-8]. Главный иконостас храма был выполнен в конце XVIII — начале XIX века. Иконы были написаны в мастерских Богатыревых и Малыгановых, как следует из стилистических, композиционных и иконографических особенностей памятников [8, с. 345-346]. За исключением местного ряда главный иконостас состоит из икон праздников, расположенных в три яруса: Рождество Богородицы, Воскрешение Лазаря, Тайная Вечеря, Вход Господень в Иерусалим, Рождество Христово; Воздвижение Креста Господня, Преображение Господне, Сошествие Святого Духа на апостолов, Богоявление, Воскрешение Господне; Вознесение Господне. Сложное архитектурное решение иконостаса с сильно выступающим полукруглым в плане объемом не позволяет одновременно обозреть все иконы, создавая комплексные смысловые акценты в программе иконостаса [4, с. 204; 8, с. 347-348].

Иконы главного иконостаса Свято-Николаевского храма обнаруживают очевидное стилистическое сходство с иконами из молельни Л. И. Расторгуева, различия же обусловлены разницей поколений: иконы для храма в Быньгах были написаны в период, когда мастерскую возглавлял Иван Васильевич Богатырев, а над иконами для екатеринбургской молельни работали уже его сыновья — Афанасий Иванович и Михаил Иванович. Иконы 1814-1822 годов отличает большая мягкость личного письма, естественность и свобода поз и жестов, слегка более вытянутые пропорции фигур. Письмо икон из Свято-Николаевского храма несколько суховатое, более сдержанное; характерен плотный графичный золотой ассист, типичный для невянской иконописи конца XVIII столетия. В обоих иконостасах подробно выписаны развернутые позы, при этом в екатеринбургском комплексе разработанный колорит фона несет значимую смысловую нагрузку в композиции, объединяя или разделяя пространство изображаемой сцены.

Иконографическая близость обоих комплексов праздников очевидна, некоторые различия в композиционном расположении сцен могут быть обусловлены как вариативностью в рамках невянской традиции, отражающей предпочтение опре-

деленных прорисей в мастерских Малыгановых и Богатыревых, так и процессом адаптации уже использовавшихся в предыдущих заказах прорисей. Так, например, очевидно использование одной прорисей в композициях икон Преображения, Входа Господня в Иерусалим, Богоявления и Вознесения Господня. Отличие в иконографии Богоявления заключается в наличии набедренной повязки на Христе. Идентичны в значительной степени композиции Сошествия Святого Духа на апостолов: иконы отличаются различным решением фона (архитектурных кулис) и включением элементов ландшафта в арочном проеме в более позднем памятнике. Идентичны отдельные сцены в иконах Рождества Христова, различается расположение указанных сцен в виде групп фигур в композиции и решение пещер.

Расхождение в композиции икон Воздвижения Креста Господня обусловлено различием иконных досок: икона Свято-Николаевского храма имеет овальный формат. Значительные отличия в композиционном построении имеют иконографии Рождества Богородицы, что может быть следствием большой вариативности иконографических изводов в рамках невянской традиции. Стоит отметить, что вариант извода на иконе из храма в Быньгах не типичен ни для работ мастерской Богатыревых, ни для мастерской Малыгановых.

Выбор праздников для чина, с одной стороны, выглядит вполне традиционным; с другой стороны, расположение икон в иконостасе и их соотношение с иконами местного ряда отражает программность отбора изображенных сюжетов. Иконы с Богородичными праздниками (Рождество Богородицы, Введение во храм, Успение Богородицы) находились по краям иконостаса над двумя четырехчастными Богородичными гимнографическими иконами «Достойно есть» и «О Тебе радуется», поддерживая тему Боговоплощения и прославления Богородицы Церковью земной и небесной. Не случаен выбор именно комплексных богословско-дидактических икон для местного ряда, подробно и обстоятельно раскрывающих многомерный богословский символизм образа Богородицы, в том числе не в последнюю очередь ее эпитеты «освященная церкви и раю словесный» [9]. Идея торжества церкви в спасении через воплотившегося Христа-Логоса, последовательно раскрывающаяся в иконе «О Тебе радуется», поддерживается в праздничном ряду расположенной над ней иконой с сюжетом «Воздвижение Креста Господня».



Сосредоточенные в центральной части иконостаса праздники евангельского цикла фланкировали размещенную в центре ряда икону-тондо «Единородный Сыне» (в собрании СОКМ), акцентирующую тему Христа-Логоса образом Христа-Еммануила в составе изображения Троицы Новозаветной в типе Отечества и буквально являющуюся смысловым центром и средоточием богословского содержания всего иконостаса. Икона «Единородный Сыне» и ее программное значение в иконостасе домашней молельни заслуживает отдельного исследования.

Таким образом, праздничный ряд иконостаса домашней молельни усадьбы Льва Ивановича Расторгуева является, с одной стороны, наследником типологии поволжских старообрядческих иконостасов, с другой стороны, стилистически и иконографически выступает эталонным образцом невянской иконописи периода расцвета старообрядческого иконописания на горнозаводском Урале.

Литература

1. Гольнец, Г. В. Невьянская икона: традиции Древней Руси и контекст Нового времени // Невьянская икона. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1997. — С. 208-215.
2. Гончарова, Н. А. Невьянское иконописное наследие в музеях Екатеринбурга. Страницы истории // Невьянская икона. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1997. — С. 214-226.
3. Губкин, О. П. Династии невянских иконописцев Богатыревых и Чернобровиных // Невьянская икона. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1997. — С. 227-232.
4. Невьянского письма благая весть. Невьянская икона в церковных и частных собраниях. — Екатеринбург: ОМТА, 2009. — С. 312 с.

Рождество Христово. Конец XVIII в. Мастерская Богатыревых, мастерская Малыгановых, Невьянск. Поновление конец XIX в. — Н. П. Ясников, И. И. Вахрушев. Дерево, наволока, левкас, темпера, золочение. 110,7×109,5×4,0
Главный иконостас Свято-Николаевского храма в с. Быньги.
Фото
А. В. Сабурова

Nativity of Christ. Late 18th century. Bogatyrev workshop, Malyganov workshop, Nevyansk. Restored in the late 19th century. N. P. Yasnikov, I. I. Vakhrushev. Wood, canvas, gesso, tempera, gilding. 110.7×109.5×4.0
Main iconostasis of St. Nicholas Church in the village of Byngi
Photo
by A. V. Saburov

Вход Господень в Иерусалим. Конец XVIII в. Мастерская Богатыревых, мастерская Малыгановых, Невьянск. Поновление конец XIX в. — Н. П. Ясников, И. И. Вахрушев. Дерево, наволока, левкас, темпера, золочение.
Главный иконостас Свято-Николаевского храма в с. Быньги
Фото
А. В. Сабурова

The Entry of the Lord into Jerusalem. Late 18th century. Bogatyrev workshop, Malyganov workshop, Nevyansk. Restored in the late 19th century by N. P. Yasnikov, I. I. Vakhrushev. Wood, canvas, gesso, tempera, gilding.
The main iconostasis of the Church of St. Nicholas in the village of Byngi
Photo
by A. V. Saburov



5. Пивоварова, Н. В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века: Опыт систематического анализа. — Москва: БуксМАрт, 2018. — 455 с.
6. Свято-Николаевский храм в Быньгах / авт. текста свят. Виктор Зырянов, А. В. Застырец. — Екатеринбург: ОМТА, 2012. — 67 с.
7. Соколов, Н. С. Раскол в Саратовском крае. Опыт исследования по неизданным материалам: в 2 т. Т. 1 Поповщина до пятидесятих годов настоящего столетия. — Саратов: тип. Н. П. Штерцер и К^о, 1888. — 480 с.
8. Хионина, А. Ю. Ансамбль иконостасов Свято-Николаевского храма села Быньги // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995): сб. статей / Ярославский художественный музей. — Ярославль: Цифровая типография, 2022. — С. 345-353.
9. Хионина, А. Ю. Иконы местного ряда иконостаса домашней молельни усадьбы Л. И. Расторгуева — П. Я. Харитоновой // XXV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995): сб. статей / Ярославский художественный музей. — Ярославль: Цифровая типография, 2021. — С. 288-298.

References

1. Golynets, G. V. Nevyanskaya ikona: tradicii Drevnej Rusi i kontekst Novogo vremeni [The Nevyansk School of Icon Painting: Traditions of Ancient Rus and the Context of the New Age]. Nevyanskaya ikona [The Nevyansk School of Icon Painting]. Yekaterinburg, Ural University Press, 1997, pp. 208-215.
2. Goncharova, N. A. Nevyanskoe ikonopisnoe nasledie v muzeyah Ekaterinburga. Stranicy istorii [Nevyansk Iconographic Heritage in Yekaterinburg Museums: Pages of History]. Nevyanskaya ikona [The Nevyansk School of Icon Painting]. Yekaterinburg, Ural University Press, 1997, pp. 214-226.
3. Gubkin, O. P. Dinastii nevyanskih ikonopiscev Bogatyrevykh i Chernobrovinykh [The Dynasties of Nevyansk Icon Painters Bogatyrev and Chernobrov]. Nevyanskaya ikona [The Nevyansk School of Icon Painting]. Yekaterinburg, Ural University Press, 1997, pp. 227-232.
4. Nevyanskogo pis'ma blagaya vest'. Nevyanskaya ikona v cerkovnykh i chastnykh sobraniyakh [The Glad Tidings of Nevyansk Icon Painting. The Nevyansk Icons in Church and Private Collections]. Yekaterinburg, OMTA, 2009, 312 p.
5. Pivovarova, N. V. Starobryadcheskaya ikona v istoriko-kul'turnom kontekste XVIII — nachala XX veka: Opyt sistematicheskogo analiza [Old Believers Icons in the Historical and Cultural Context of the 18th — Early 20th Centuries: An Experiment in Systematic Analysis]. Moscow, BuksMArt, 2018, 455 p.
6. Svyato-Nikolaevskij hram v Byng'gah [St. Nicholas Church in Byngi]. Text is written by Viktor Zyryanov, A. V. Zastyrec. Yekaterinburg, OMTA, 2012, 67 p.
7. Sokolov, N. S. Raskol v Saratovskom krae. Opyt issledovaniya po neizdannym materialam: v 2 t. T. 1 Popovshchina do pyatidesyatykh godov nastoyashego stoletiya [The Schism in the Saratov Region. A Study of Unpublished Materials: in 2 volumes. Vol. 1. The Priesthood up to the 1950s]. Saratov, N. P. Shterzer i K^o Typography, 1888, 480 p.
8. Khionina, A. Yu. Ansambly ikonostasov Svyato-Nikolaevskogo hrama sela Byng'i [The Iconostasis Ensemble of the St. Nicholas Church in the Village of Byngi]. XXVI Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolotcevoj (1944-1995): sb. statej [XXVI Academic Readings in Memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944-1995): collection of articles]. Yaroslavl Art Museum. Yaroslavl, Cifrovaya tipografiya, 2022, pp. 345-353.
9. Khionina, A. Yu. Ikony mestnogo ryada ikonostasa domovoy molelni usad'by L. I. Rastorgueva — P. Ya. Haritonova [Icons of the Sovereign Tier of the Iconostasis of the Home Chapel of the Estate of L. I. Rastorguev and P. Ya. Kharitonov]. XXV Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolotcevoj (1944-1995): sb. statej [XXV Academic Readings in Memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944-1995): collection of articles]. Yaroslavl Art Museum. Yaroslavl, Cifrovaya tipografiya, 2021, pp. 288-298.

Об авторе

Хионина Алина Юрьевна — научный сотрудник Екатеринбургского музея изобразительных искусств, аспирант Уральского федерального университета
E-mail: icons@emii.ru

Khionina Alina Yuryevna
Researcher, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Postgraduate student, Ural Federal University, Yekaterinburg

Статья поступила в редакцию 05.02.2026, принята к публикации 15.02.2026.

EDN: LGGTNP
УДК 281.93:069.01

EXPERIENCE OF IMPLEMENTATION OF THE PROJECT “YENISEYSK SCHOOL OF ICON PAINTING”

Elena I. Shakleina
Yenisei Historical and Architectural
Museum-Reserve named after A.I. Kytmanov
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article examines the stages of organizing and implementing the comprehensive project “Yeniseysk School of Icon Painting”, which took place at the Yenisei Museum-Reserve from 2024 to 2025. It describes the research, conservation, and restoration of seventeen specimens of Yeniseysk icon painting. The project resulted in the exhibition and restoration project at the church of the Life-Giving Trinity in Yeniseysk, for which a catalogue album was published. Special attention in the article is paid to digital information content created specifically for the project, and crucial for a deeper understanding of its problems and topics. An analysis of the target audience and visitor activity was carried out. It was concluded that such projects are necessary for the preservation and restoration of the cultural heritage of the Krasnoyarsk region.

Keywords: icon painting; Yeniseysk; Yeniseysk icons; project; restoration; exhibition.

Citation: Shakleina, E. I. (2026). EXPERIENCE OF IMPLEMENTATION OF THE PROJECT “YENISEYSK SCHOOL OF ICON PAINTING”. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 40–49.

ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «ИКОНА ЕНИСЕЙСКОГО ПИСЬМА»

Е. И. Шаклеина
Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник
имени А. И. Кытманова
Красноярск, Российская Федерация

В статье рассмотрены этапы организации и проведения комплексного проекта «Икона енисейского письма», проходившего в Енисейском музее-заповеднике в течение 2024–2025 годов. Описана научно-исследовательская работа, а также консервация и реставрация 17 памятников енисейского иконописного искусства. Результатом проекта стала выставка-реставрация в церкви Троицы Живоначальной г. Енисейска, к которой был выпущен альбом-каталог. Отдельное внимание в статье уделено специально созданному цифровому информационному контенту, необходимому для более глубокого погружения в проблематику и тематику проекта. Проведен анализ целевой аудитории выставки и посетительской активности. Сделан вывод о необходимости подобных проектов в деле сохранения и восстановления культурного наследия Красноярского края.

Ключевые слова: иконопись; Енисейск; енисейская икона; проект; реставрация; выставка.

Церковь Троицы
Живоначальной.
1772–1782.
Енисейск. Отре-
ставрирована
в 2019 году
Фото автора статьи

Church of
the Life-Giving
Trinity.
1772–1782.
Yeniseysk.
Restored in 2019
Photo by the author

История церковно-археологического наследия и российских музеев тесно переплелась в XX веке. После революции 1917 года большая часть храмов была закрыта, но благодаря передаче церковных предметов в музейные коллекции, музеефикации культовых зданий, а также деятельности музейных работников по хранению и реставрации многие из памятников православного искусства удалось сохранить. Новые выставки иконописи открываются все чаще, во многих историко-краеведческих и художественных музеях существуют разделы в постоянной экспозиции, посвященные православию.

Начиная с 2000-х годов возникают частные музеи иконописи, создаются интересные выставочные проекты совместно с коллекционерами и государственными музеями. «Музей русской иконы» в Москве, «Музей Невьянской иконы» в Екатеринбурге, «Музей христианского искусства» в Санкт-Петербурге, помимо выставок, проводят лектории, экскурсии, концерты и мероприятия, а также занимаются реставрацией своих коллекций. В ноябре 2024 года в Барнауле состоялась выставка «Небесные покровители Императорского Дома Романовых: выставка икон из частных и церковных собраний», на которой было представлено чуть больше 30 произведений иконописи. Собрать коллекцию икон с изображениями святых покровителей царской семьи было непросто: это была кропотливая работа по их выявлению, в советские годы подобные произведения уничтожались. Выставочный проект имеет просветительский характер и поднимает тему глубокой традиции почитания святых. «Экспозиция сразу же привлекла серьезное внимание и была представлена не только в Барнауле, но и в Красноярске. Планируется продолжение работы выставки в Новосибирске, Горно-Алтайске, Омске и других городах» [7, с. 12]. В августе 2025 года выставка была представлена в Музее святой царской семьи Культурно-просветительского центра «Царский» в Екатеринбурге. Выставки православного искусства организуются в епархиальных и храмовых музеях. Интерес к теме музеефикации и сохранения церковного наследия неуклонно растет. «В последнее десятилетие как на территории Сибири, так и в России в целом отмечается интенсификация возрождения музейного дела как важнейшего направления социокультурной деятельности православной церкви» [1, с. 102]. Появляются отдельные исследования, посвященные деятельности



церковных музеев и церковно-археологических кабинетов [5].

В государственных музеях Сибири выставки православного искусства открываются в связи с изучением и реставрацией памятников из музейных фондов. В Художественном музее Алтайского края в 2019 году состоялась выставка «Спаси и сохрани», на которой было представлено двенадцать произведений православного искусства XIX — начала XX века, прошедших реставрацию. Это была первая выставка музейного проекта «Возрожденные шедевры», призванная показывать зрителю отреставрированные произведения искусства из фондов музея [6]. Значимым событием для исследователей и любителей народной иконописи стало открытие в 2018 году Музея сибирской народной иконы в Музейно-туристическом комплексе «Сузун-завод. Монетный двор». Создание музея стало итогом последовательной и глубокой работы музейных сотрудников по научному комплектованию и изучению коллекции [9].

Выставки местного православного искусства в Красноярском крае проводятся нечасто. В 2019 году в Красноярском художественном музее им. В. И. Сурикова проходила выставка «Красота сотворенная», посвященная 400-летию г. Енисейска, где отдельный зал был посвящен приенисейской иконописи. К выставке было отреставриро-

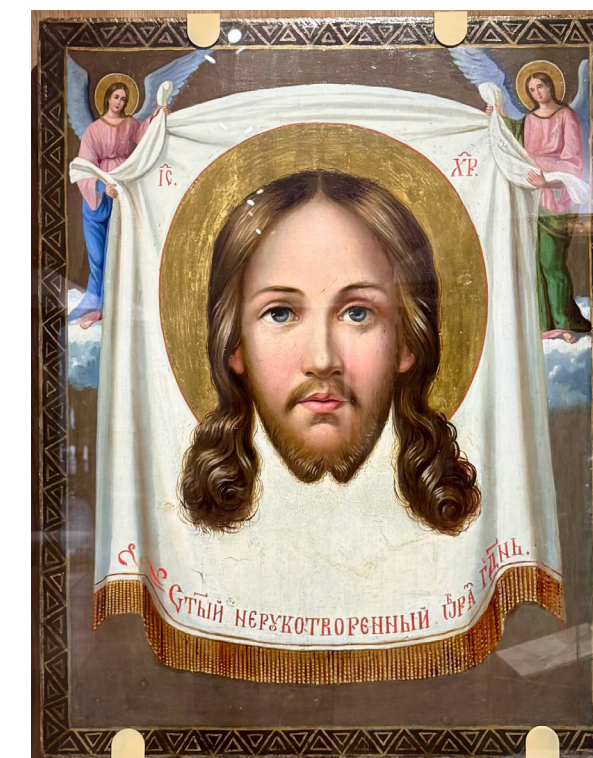


Икона Николая Чудотворца и Великомученицы Параскевы. До и после реставрации. Вторая половина XIX века. Дерево, грунт, масло. 69×52×2,8. Успенский собор г. Енисейска
Фото Е. А. Лихиджу

Icon of St. Nicholas the Wonderworker and Great Martyr Paraskeva. Before and after restoration. Second half of the 19th century. Wood, priming, oil. 69×52×2.8. Dormition Cathedral, Yeniseysk
Photo by E. A. Likhidzhu

Икона Спаса Нерукотворного. До и после реставрации. Начало XX века. Дерево, грунт, масло. 90×70×3. Енисейский музей-заповедник
Фото В. Б. Иванова

Icon of the Savior Not Made by Hands. Before and after restoration. Early 20th century. Wood, priming, oil. 90×70×3. Yenisei Museum-Reserve
Photo by V. B. Ivanov



вано шесть икон местного письма из музейных фондов. В том же году Красноярский краевой краеведческий музей в честь своего 130-летия представил выставку «Сияние ликов святых», которая прошла на пароходе-музее «Святитель Николай». На мероприятии была показана коллекция икон XVIII — начала XX века, всего около сорока работ, отреставрированных в музее — в 2000-е годы. В краеведческом музее действует постоянная экспозиция «Енисейская церковная старина», где представлены памятники местной иконописи из его коллекции. По уровню посещаемости и отзывам в СМИ выставки православной культуры и искусства всегда вызывают интерес зрителей и становятся значимыми событиями в культурной жизни региона.

Среди примеров проектов, связанных с реставрацией церковного наследия, высокую оценку получил проект реставрационной мастерской-музея «От исторического артефакта к молятельному образу», который осуществлялся Омской духовной семинарией при поддержке Фонда Президентских грантов в 2019-2021 годах. «Проект был направлен на сохранение и развитие русской иконописной традиции, на сохранение памятников иконописи в Омской области, возвращение их в обиход (в литургическую и молитвенную практику православных верующих Омской епархии), а также в целом на поддержку и продвижение идей православной

культуры и искусства в современном мире» [2, с. 177]. Союзом реставраторов России и АНО «Центр развития культуры и искусства реставрации «Ре-старт» был организован ряд реставрационных выездных школ по сохранению иконописного наследия в разных регионах страны — школа реставрации икон XIX века «Артефакт» в Нижнем Новгороде (2024), выездная школа по реставрации памятников темперной живописи и изучение традиций Псковской иконописной школы XV-XVI веков (2024), научно-образовательный проект «Реставрация икон Русского Севера: традиция и наука» (2022), научно-образовательный проект «Вторая жизнь темперной живописи» (2021). Подобные выездные школы в большей степени направлены на привлечение молодежи к процессу восстановления памятников культуры и приобщения к традиционным духовным ценностям через профессиональный и творческий рост [8].

Комплексный проект «Икона енисейского письма» включает в себя выявление, изучение, консервацию, реставрацию и экспонирование икон, созданных в Енисейске. Ядром проекта, реализованного при поддержке Президентского фонда культурных инициатив, стала выставка-реставрация, открывшаяся в Церкви Троицы Живоначальной в Енисейске в августе 2025 года.

В XVIII-XIX веках Енисейск был центром православия всего Приенисейского региона: здесь

строились храмы, создавались иконы и резные иконостасы. Енисейские мастера — иконописцы и резчики — работали не только в родном городе, но и выполняли заказы по всему региону от Туруханска до Минусинска, учились мастерству у приезжих иконописцев из Тобольска, когда тот был центром Сибирской епархии, и оказали значительное влияние на красноярских изографов.

Основные задачи проекта — изучить и представить енисейскую иконопись как целостное явление, которое развивалось на протяжении нескольких веков и имеет свои отличительные черты и особенности; а также сблечь оставшиеся иконы, которые сохранились и не были уничтожены в советское время и сегодня подчас находятся в плачевном состоянии. Организаторами проекта стали Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник им. А. И. Кытманова и АНО «Общество попечения о сибирских церковных древностях». Основные партнеры проекта — Енисейская епархия, Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова, Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартянова; значимую помощь проекту оказал Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского (далее СГИИ), Служба по государственной охране объектов культурного наследия.

Единственная целенаправленная реставрация памятников енисейской иконописи проходила в конце 1990-х — начале 2000-х годов. Это был положительный пример комплексного и внимательного подхода к вопросу сохранения местной иконописи в Красноярском крае. По целевой федеральной программе «Культурное наследие» тогда было отреставрировано 29 икон XVIII — начала XIX века из Успенского собора г. Енисейска и 44 иконы из фондов Красноярского краевого краеведческого музея. Итогом проделанной работы стала книга «Церковная живопись Приенисейского края XVII — начала XIX века», выпущенная доктором искусствоведения Н. Н. Исаевой [4].

На начальном этапе проекта «Икона енисейского письма» из фондов Енисейского музея-заповедника и Успенского собора были выбраны 17 икон, имеющих культурную, художественную и краеведческую значимость. В короткие сроки, меньше чем за год (с сентября 2024 года по июнь 2025 года), необходимо было отреставрировать достаточно большой объем предметов. Практически все иконы были храмовые, большого размера и имели плохую сохранность. Десять из них были отреставрированы полностью, остальные семь укреплены, расчищены и подготовлены к дальнейшей реставрации.

Работа велась 12 художниками-реставраторами из Красноярска, Енисейска, Москвы и Санкт-

Петербурга. Сотрудниками Реставрационной мастерской МГАХИ им. В. И. Сурикова под руководством А. А. Козьмина и А. В. Неретина было отреставрировано пять икон; реставратором Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова Д. Г. Ильиным — одна икона, реставрационной мастерской СГИИ — три иконы, реставраторами Енисейского музея-заповедника под руководством А. В. Сычевник — шесть икон, реставратором Военно-морского музея Санкт-Петербурга Е. В. Королевой — две иконы.

Одновременно с реставрацией велось комплексное изучение енисейской иконописи. Были описаны и проанализированы более 40 иконописных памятников из фондов Енисейского музея-заповедника и Успенского собора; они были сопоставлены с иконами из Красноярского краевого краеведческого музея (66 ед.), Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова (24 ед.), Минусинского регионального краеведческого музея им. Н. М. Мартыанова (9 ед.). По результатам исследования выявлены общие черты в колорите, характере обработки и оформления доски, иконографии, технике письма. Итоги работы опубликованы в научных статьях [11; 12].

Проведена работа в Государственном архиве Красноярского края по нахождению сведений об иконописцах и истории строительства енисейскими мастерами церквей в Приенисейской Сибири, становления и развития енисейской иконописи. Изучены документы из восьми фондов, в том числе из фондов Тобольской духовной консистории¹, Енисейского духовного правления², Указы Енисейской духовной консистории³, Енисейского Спасского мужского монастыря⁴, Красноярского духовного правления⁵. Выявлены имена и фамилии 12 енисейских иконописцев.

На сайте Енисейского музея-заповедника в разделе Виртуальный музей иконы енисейского письма были опубликованы 43 иконы и 4 иконостасные скульптуры с подробным каталожным и иконографическим описанием. Специально для проекта учащейся «Енисейской иконописной школы» Натальей Дыдик была изучена иконография святого Василия Мангазейского и написана его икона с изображением Троицкого Туруханского монастыря — список с иконы начала XIX века, хранящейся в Красноярском краевом краеведческом музее.

Параллельно с этим шла подготовка проекта выставки. Совместно с ООО «Раритет» было продумано выставочное и световое оборудование, экспозиционное и цветовое решение выставки.



Экспозиция располагается в пространстве низкой трапезной действующего храма. Церковь Живоначальной (1772-1782) — один из лучших образцов сибирского барокко — официально включена в реестр культурного федерального наследия памятников истории и культуры. Церковь была отреставрирована к 400-летию Енисейска и одновременно является храмом и музеем. Выставка должна была органично наполнить историческую архитектуру подлинными предметами. Для отреставрированных храмовых икон были сделаны семь остекленных киотов, чтобы посетители при желании могли приложиться к святыням. Ряд икон расположился на темно-бирюзовых стенах, их цвет был выбран не случайно: это цвет вод могучего Енисея. В такой же оттенок окрашены четыре подвижных выставочных модуля, на которых планировалось размещать енисейские иконы, взятые в храмах и музеях Красноярского края для временного экспонирования.

Специально для выставки компанией из Екатеринбурга Kochubeu Media было разработано мультимедийное оборудование — информационный интерактивный стол по реставрации. На экране транслируются видео с процессами реставрации: укрепление основы и красочного слоя, расчистка от лакового покрытия, подведение реставрационного грунта, тонировки в местах утрат и т.д. Здесь же находятся изображения икон на карточках с метками, поднеся которые к считывающему устройству, можно более подробно узнать об их реставрации — информация взята из реставрационных паспортов. На столе показана рестав-

Интерактивный информационный стол по реставрации. 26.08.2025. Церковь Троицы Живоначальной, г. Енисейск. Фото А. Давыдова

Interactive information desk on restoration. August 26, 2025. Church of the Life-Giving Trinity, Yeniseysk. Photo by A. Davydov

Н. Дыдик. Святой Василий Мангазейский. Список с иконы начала XIX в. Енисейск. 2025. Дерево, левкас, темпера, олифа. 31×27×2. Частная коллекция. Фото автора статьи



N. Dydik. Saint Basil of Mangazeya. Copy of an early 19th-century icon. Yeniseysk. 2025. Wood, gesso, tempera, and drying oil. 31×27×2. Private collection. Photo by the author

Спас Нерукотворный; Богородица «Утоли моя печали». XVIII век. Дерево, левкас, темпера. 89,5×73×3; 70×60×2. Успенский собор г. Енисейска. Енисейский музей-заповедник. Фото А. Давыдова

The Image of the Savior Not Made by Hands; Our Lady "Assuage My Sorrows". 18th century. Wood, gesso, tempera. 89,5×73×3; 70×60×2. Assumption Cathedral, Yeniseysk. Yenisei Museum-Reserve. Photo by A. Davydov

рационная документация и материалы, которыми работают реставраторы темперной живописи.

Пространство церкви перед монтажом выставки также нуждалось в изменениях. В трех иконостасах находились современные печатные иконы — было принято решение заменить их на печатные репродукции сибирских икон. Для создания и поддержания температурно-влажностного режима было закуплено климатическое оборудование, чтобы отреставрированные памятники хранились в надлежащих условиях. Троицкая церковь имеет автономную котельную и теплые полы, которые спасают зимой при суровых морозах и летом во время повышенной влажности воздуха.

Выставка-реставрация была задумана как живой проект, который будет работать на долгосрочную перспективу. Заранее было известно, что она станет постоянно действующей музейной экспозицией. На выставке показаны как целиком отреставрированные иконы, так и еще находящиеся в процессе: со временем они также будут восстановлены. Всего на выставке показаны более 50 экспонатов, которые демонстрируют стилистическое разнообразие енисейской иконописи и деревянной резной скульптуры. Предваряет экспозицию притвор, в котором расположен интерактивный стол. Далее в пространстве низкой трапезной располагается сама выставка, состоящая из нескольких разделов. Экспозиция построена по хронологическому принципу — от конца XVII до начала XX века. Храмовые иконы показаны на западной стене и вдоль южной и северной стены в киотах. Пространство в центре зала занято четырьмя мобильными модулями с иконами, Царскими вратами и церковной скульптурой,



по сторонам от них — восемь стеклянных витрин с небольшими иконами и иконостасной резьбой.

В первом разделе, расположенном слева от входа, представлены иконы с конца XVII до середины XVIII века — времени, когда енисейская иконопись переживает период своего зарождения и становления. Иконы начала и середины XVIII века отличаются опорой на древние образцы, живопись темперными красками, темновидные лики, сумрачный колорит (обилие землистых, голубо-зеленых оттенков), яркие цветовые акценты киноварью, сине-бирюзовыми фонами. Второй раздел, расположенный так же, слева от входа, отражает период конца XVIII — начала XIX века и связан с развитием живописной (живоподобной) иконы и иконостасной резьбы. Это время наивысшего расцвета енисейской иконописи. В середине XVIII века в Енисейске начинается масштабное строительство каменных церквей. Постепенно возникали иконописные артели, появились цеховые и посадские мастера.

С конца XVIII века строятся храмы по всей Приенисейской Сибири — от Свято-Троицкого храма в Туруханске до Спасского собора в Минусинске. Енисейские артели и целые династии иконописцев пишут иконы и создают иконостасы для новых храмов. На протяжении более чем двух столетий в городе и по региону работали семьи мастеров: Бусыгины, Бутусины, Кондаковы, Корелины, Барышевы, Поповы; были известны мастера иконостасных дел И. М. Мыльников, Я. А. Малков. Иконы этого периода тяготеют к западноевропейским образцам и стилистике барокко — традиция, пришедшая через творчество юго-западных мастеров, привезенных сибирскими владыками, окончившими



Выставка
«Икона енисейского
письма».
15.08.2025.
Церковь Троицы
Животворящей,
г. Енисейск
Фото А. Давыдова

Exhibition
“Yeniseysk School
of Icon Painting”.
August 15, 2025
Church of
the Life-Giving
Trinity, Yeniseysk
Photo by A. Davydov

Киевскую Духовную академию. В витринах этого раздела представлены небольшие иконостасные иконы с объемными резными рамами и деревянная резная скульптура, а также декор иконостасов. На мобильных модулях в центре зала показаны створки Царских врат с резьбой.

Деревянная резная скульптура была неотделима от иконостасного творчества енисейских мастеров и представляла собой в храме целостный комплекс иконописи и резьбы, поэтому на выставке представлена скульптура из иконостаса Спасо-Преображенского монастыря, которая была передана в Енисейский музей в 2019 году. Енисейские мастера умели работать с деревом: это проявляется не только в их умении создавать яркие и самобытные образы в скульптуре. Деревянная основа как икон, так и скульптуры практически не имеет коробления и трещин.

В третьем разделе выставки, в левой части зала, показаны иконы первой половины — середины XIX века. В это время с образованием Енисейской губернии и перемещением губернского центра в Красноярск многие мастера уезжают из Енисейска и продолжают брать заказы по всей губернии. Несмотря на то, что город считался одним из лучших уездных городов не только Сибири, но и европейской России, темпы церковного строительства в самом Енисейске падают. Иконы этого раздела выполнены в академической живоподобной традиции. С первой половины XIX века иконы в основном пишут маслом, которое дает тонкие тональные

переходы, лессировки и фактуру мазка. Четвертый раздел выставки посвящен иконе второй половины XIX — начала XX века. После опустошительного пожара 1869 года наблюдается новый всплеск иконописания в Енисейске: городу необходимо было восстанавливать створившие церкви и иконостасы. Наибольшее количество из сохранившихся икон относится именно к этому периоду, поскольку в пожаре выгорели целые храмы, погибли многие иконы и иконостасы. К этому времени относится чертёж иконостаса Преображенской церкви, созданный в 1871 году Е. Г. Барышевцевым, представителем известной иконописной династии Енисейска. Икона Преподобного Феодосия Тотемского Чудотворца — единственная в коллекции Енисейского музея-заповедника подписанием икона И. Бутусина, созданная в 1873 году. Пятый, завершающий раздел выставки посвящен возрождению традиций енисейской иконописи.

Значимым результатом проекта стало создание альбома-каталога выставки, который был выпущен небольшим тиражом в 150 экземпляров, 100 из них были переданы в библиотеки учебных заведений, музеев, учреждений культуры и храмов [3]. Были проведены три презентации альбома-каталога в музеях Енисейска и Минусинска, в Государственной универсальной научной библиотеке Красноярского края.

Выставка «Икона енисейского письма» стала новой точкой притяжения туристического интереса в Енисейске: за четыре месяца с момента

И. Бутусин.
Преподобный
Феодосий Тотем-
ский Чудотворец.
1873. Дерево,
грунт, масло,
золочение, рисунок
по сырому левкасу.
143×70×3,3
Енисейский му-
зей-заповедник
Фото А. Давыдова

I. Butusin.
Saint Theodosius
of Totma
the Wonderworker.
1873. Wood,
priming, oil, gilding,
drawing on wet gesso.
143×70×3.3
Yenisei Museum-
Reserve
Photo by A. Davydov



открытия ее посетили 1890 человек, при общей численности населения Енисейска 17 500 человек. В связи с повышенным зрительским интересом она была продлена до 2 апреля 2026 года. Прихожане храмов Енисейска обрели пространство, где можно не только посмотреть иконы, но и помолиться перед старинными образами. Выставку посетили студенты Енисейского педагогического колледжа и иконописного отделения Образовательного центра им. Игнатия Брянчанинова при Красноярской епархии. Будущие иконописцы получили возможность ближе познакомиться с восстановленными памятниками на мастер-классах и экскурсиях, приобрели новые навыки и узнали подробнее о енисейской традиции. Реставраторы, работающие с памятниками енисейской иконописи, смогли отработать новые методики реставрации, которые в том числе были опубликованы в научных сборниках [10].

Проект актуален для культурной жизни региона. Выставка привлекла внимание не только енисейцев и гостей города, но и специалистов, изучающих иконописное искусство, в научный оборот были введены новые ранее не известные памятники. Альбом-каталог выставки вызвал интерес научных сотрудников Центрального музея древнерусского искусства им. А. Рублева (г. Москва). Хорошие отзывы выставка получила от коллег из Красноярского краевого краеведческого музея, художественных музеев Красноярска и Иркутска. Созданный на сайте Енисейского музея-заповедника Виртуальный музей иконы енисейского письма притянул дополнительных пользователей на сайт, что в целом сказывается положительно на имидже и деятельности музея.

Работа проекта «Икона енисейского письма» будет продолжена: планируется проведение музейных экспедиций по выявлению и фотофиксации енисейских икон, размещение новых публикаций в Виртуальном музее, реставрация храмовых икон и возвращение отреставрированных святынь после выставки в родные приходы. Социальный эффект проекта в целом — привлечение внимания специалистов и широкой публики к вопросу сохранения местного православного наследия. Реставрация и возрождение памятников енисейской иконописи позволяет установить связь поколений и соприкоснуться с духовными традициями нашего региона.

Примечания

1. Тобольская духовная консистория: Приходо-расходные книги. Рапорты Красноярского духовного правления. Ведомость о родившихся и бракосочетавшихся. Журнал заседания консистории и донесение Красноярского духовного правления. Доклады канцелярий. Списки церковных служителей. 1794-1822 годы // ГАКК. Ф. 812. Оп. 1.

2. Енисейское духовное правление: Указы Синода, Енисейского духовного правления. Метрические книги церквей. Исповедные росписи прихожан церквей. Манифесты Екатерины II, Александра I, Павла I, императора Николая I. Книги брачных обысков церквей. Приходо-расходные книги церквей. Ведомости по учету прихода, расхода и остатка денежных сумм церквей, о количестве умерших прихожан, о количестве поселенцев. Статистические сведения о ходе оспопрививания. Опись имущества церквей. Брачные документы церквей. Памятная книга церкви. Клировые ведомости церквей. 1732-1922 годы // ГАКК. Ф. 819. Оп. 1.

3. Енисейская духовная консистория: Указы Синода, Енисейской Духовной Консистории, ведомости о пожертвованиях, о состоянии Енисейской Епархии, доклады и рапорты священников, именные, послужные списки. Клировые ведомости церквей. Описи церковного имущества. Похвальные грамоты служителей Епархии. Личные дела священников. 1811-1924 годы // ГАКК. Ф. 674. Оп. 1.

4. Енисейский Спасский мужской монастырь: документы фонда дают сведения о хозяйственной жизни мо-

настыря; о приходе и расходе денежных сумм; о числе монахов и служителей, живших в разное время в монастыре; о Туруханском Троицком мужском и Енисейском Христорождественском девичьем монастырях о церквях и священнослужителях церквей г. Енисейска. 1750-1914 годы // ГАКК. Ф. 258. Оп. 1.

5. Красноярское духовное правление: Фонд содержит указы Святейшего Синода, указы Красноярского духовного правления, рапорты и донесения церковнослужителей, описи имущества церквей, ведомости о церквях и церковнослужителях, ведомости о приходе и расходе денег по церквям ведомства Красноярского духовного правления, ревизские сказки, клировые ведомости, дела о бракосочетании и разводах, переписка, прошения, личные дела служителей духовного правления, метрические книги, исповедные росписи. 1742-1921 годы // ГАКК. Ф. 592. Оп. 1.

Литература

1. Алексеева, Л. С., Горбатов, А. В. Деятельность церковных музеев Сибири по сохранению историко-культурного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — № 32. — 2018. — С. 102-108.

2. Воробьева, Н. В., Лобзова, О. Н., Коломникова, Е. Н. Реставрационная мастерская «От исторического артефакта к молебному образу» // Вестник Омской Православной духовной семинарии. — 2019. — Вып. 2 (7). — С. 176-182.

3. Икона енисейского письма. Альбом-каталог / Автор-сост. Е. И. Шаклеина. — Красноярск: Типография КАСС, 2025. — 96 с.

4. Исаева, Н. Н. Церковная живопись Приенисейского края XVII — начала XIX века. Альбом-каталог. — Красноярск, 2008. — 286 с.

5. Кирьянова, О. Г. Церковные музеи Центральной России. — Москва: Институт Наследия, 2022. — 198 с.

6. Клубков, А. А., Школина, Е. В. «Спасти и сохранить»: научная концепция выставки отреставрированных предметов православного искусства из фондов Государственного художественного музея Алтайского края // Современный музей: традиции, проблемы, перспективы: сб. материалов межрегион. науч.- практ. конф. / ред. Н. Ю. Потехина, Т. Н. Микуцкая. — Томск: Интегральный переплет, 2019. — С. 121-126.

7. Крейдун, Ю. А. Москалюк, М. В. Небесные покровители Императорского Дома Романовых: история страны в лицах иконы // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2025. — № 1 (22). — С. 8-17.

8. Петрова, Д. Будущее икон и мастеров. Выездная школа реставрации продолжает работу // Ведомости нижегородской митрополии. — 2021. — № 4 (202). — URL: <https://nne.ru/budushhee-ikon-i-masterov/> (дата обращения 21.01.2026).

9. Прохорова, Т. Коллекция сибирской народной иконы // Сибирские огни. — 2020. — № 8. — URL: <https://www.sibogni.ru/content/kollekciya-sibirskoy-narodnoy-ikony> (дата обращения 21.01.2026).

10. Сычевник, А. В. Реконструкция приемов нанесения орнаментов на полях и фонах икон енисейского письма. Взгляд реставратора // Убранство русской иконы: матери-

алы Междунар. науч. конф., 27-30 июня 2024 г. / редкол.: И. В. Злотникова, А. Г. Морозов, Я. Е. Смирнов (отв. ред.), М. А. Чернов. — Москва: Северный паломник; Ростов Великий, 2025. — С. 477-484.

11. Шаклеина, Е. И. Иконописные династии в Енисейске // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 4 (21). — С. 28-35.

12. Шаклеина, Е. И. Орнаменты на полях как атрибуционный признак икон енисейского письма // Убранство русской иконы: материалы Междунар. науч. конф., 27-30 июня 2024 / редкол.: И. В. Злотникова, А. Г. Морозов, Я. Е. Смирнов (отв. ред.), М. А. Чернов. — Москва: Северный паломник; Ростов Великий, 2025. — С. 249-258.

References

1. Alekseeva, L. S., Gorbatov, A. V. Deyatel'nost' cerkovnykh muzeev Sibiri po sohraneniyu istoriko-kul'turnogo naslediya [How Siberian Church Museums Preserve Historical and Cultural Heritage]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Tomsk State University. Cultural and Art Studies], no. 32, 2018, pp. 102-108.

2. Vorobyeva, N. V., Lobzova, O. N., Kolomnikova, E. N. Restavracionnaya masterskaya «Ot istoricheskogo artefakta k molel'nomu obrazu» [Restoration workshop "From a Historical Artifact to a Prayer Image"]. Vestnik Omskoj Pravoslavnoj duhovnoj seminarii [Bulletin of the Omsk Orthodox Theological Seminary], 2019, issue 2 (7), pp. 176-182.

3. Ikona enisejskogo pis'ma. Al'bom-katalog [Yeniseysk School of Icon Painting. Catalog Album]. Author and compiler E. I. Shakleina. Krasnoyarsk, Tipografiya KASS, 2025, 96 p.

4. Isaeva, N. N. Cerkovnaya zhivopis' Prienisejskogo kraja XVII — nachala XIX veka. Al'bom-katalog [Church Painting of the Yenisei Region of the 17th — Early 19th Centuries. Catalogue Album]. Krasnoyarsk, 2008, 286 p.

5. Kiryanova, O. G. Cerkovnye muzei Central'noj Rossii [Church Museums of Central Russia]. Moscow, Institute of Heritage, 2022, 198 p.

6. Klubkov, A. A., Shkolina, E. V. «Spasti i sohranit'»: nauchnaya koncepciya vystavki otrstavrirovannykh predmetov pravoslavnogo iskusstva iz fondov Gosudarstvennogo hudozhestvennogo muzeya Altajskogo kraja [“Save and Preserve”: A Research Concept for an Exhibition of Restored Orthodox Art from the Collections of the Altai State Art Museum]. Sovremennyy muzej: tradicii, problemy, perspektivy: sb. materialov mezhtregion. nauch.- prakt. konf [Modern Museum: Traditions, Problems, Prospects: proceedings of the Interregional Research and Practical Conference.]. Ed. by N. Yu. Potekhina, T. N. Mikutskaya. Tomsk, Integral'nyj pereplet, 2019, pp. 121-126.

7. Kreidun, Yu. A. Moskalyuk, M. V. Nebesnye pokroviteli Imperatorskogo Doma Romanovykh: istoriya strany v likah ikony [The Patron Saints of the Imperial House of Romanov: The Country's History in the Icons]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Ural, Siberia, and the Far East], 2025, no. 1 (22), pp. 8-17.

8. Petrova, D. Budushchee ikon i masterov. Vyezdnyaya shkola restavratsii prodolzhaet rabotu [The Future of Icons and Masters: The Mobile Restoration School Continues Its Work]. Vedomosti nizhegorodskoj mitropolii [News of the Nizhny Novgorod Metropolitanate], 2021, no. 4 (202), available at: <https://nne.ru/budushhee-ikon-i-masterov/> (accessed 21/01/2026).

9. Prokhorova, T. Kollekcija sibirskoj narodnoj ikony [Collection of Siberian Folk Icons]. Sibirskie ogni [Siberian

Lights], 2020, no. 8, available at: <https://www.sibogni.ru/content/kollekciya-sibirskoy-narodnoy-ikony> (accessed 21/01/2026).

10. Sychevnik, A. V. Rekonstrukciya priemov naneseniya ornamentov na polyah i fonah ikon enisejskogo pis'ma. Vzglyad restavratora [Reconstruction of the Techniques for Applying Ornamentation to the Margins and Backgrounds of Yeniseysk School Icons. A Restorer's Perspective.]. Ubranstvo russkoj ikony: materialy Mezhdunar. nauch. konf [Decoration of the Russian Icons: Proceedigs of the International Research Conference], June 27-30, 2024. Editorial board: I. V. Zlotnikova, A. G. Morozov, Ya. E. Smirnov (ex. ed.), M. A. Chernov. Moscow, Severnyj palomnik; Rostov the Great, 2025, pp. 477-484.

11. Shakleina, E. I. Ikonopisnye dinastii v Enisejske [Icon-Painting Dynasties in Yeniseysk]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 4 (21), pp. 28-35.

12. Shakleina, E. I. Ornamenty na polyah kak atribucionnyj priznak ikon enisejskogo pis'ma [Ornaments on the Margins as an Attribution Feature of Yeniseysk School Icons]. Ubranstvo russkoj ikony: materialy Mezhdunar. nauch. konf [Decoration of the Russian Icons: Proceedigs of the International Research Conference], June 27-30, 2024. Editorial board: I. V. Zlotnikova, A. G. Morozov, Ya. E. Smirnov (ex. ed.), M. A. Chernov. Moscow, Severnyj palomnik; Rostov the Great, 2025, pp. 249-258.

Об авторе

Шаклеина Елена Ивановна — научный сотрудник Енисейского историко-архитектурного музея-заповедника им. А. И. Кытманова. Аспирант Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: elena-danilova@yandex.ru

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

Shakleina Elena Ivanovna

Researcher at the Yenisei Historical and Architectural Museum-Reserve named after A. I. Kytmanov. Postgraduate student at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

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

Статья поступила в редакцию 04.02.2026, принята к публикации 23.03.2026.

Презентация
альбома-каталога
выставки в ГУНБ
Красноярского
края.
14.10.2025
Фото Р. Максимова

Presentation of
the exhibition
catalog album at
the State Universal
Scientific Library of
Krasnoyarsk Krai.
October 14, 2025
Photo by R. Maksimov





EDN: BFVETO
УДК 75.03/04

ICONOGRAPHY OF CHINESE BUDDHIST JADE SCULPTURES

Zhou Xiao

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation

Institute of Architecture and Art Design, Liaoning University of Science and Technology

Anshan, People's Republic of China



Abstract: Buddhist jade ware is the result of the fusion of Buddhist culture and the jade tradition of the Middle Plain. Over a long history, it has evolved to become an important part of Chinese jade carving art. However, modern research focuses primarily on the ancient period, missing a holistic approach. This study analyzes the historical context, types, and styles of Buddhist jade ware, offering a comprehensive overview of its evolution and adding to the history of Chinese jade carving art.

Keywords: China, Buddhism; jade; carving; historical context; contemporary art; types of products; styles; holistic approach.

Citation: Zhou Xiao (2026). ICONOGRAPHY OF CHINESE BUDDHIST JADE SCULPTURES. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 50–63.

ИКОНОГРАФИЯ КИТАЙСКИХ НЕФРИТОВЫХ СКУЛЬПТУР, ПОСВЯЩЕННЫХ БУДДИЗМУ

Чжоу Сяо

Сибирский федеральный университет

Красноярск, Российская Федерация

Ляонинский университет науки и технологий

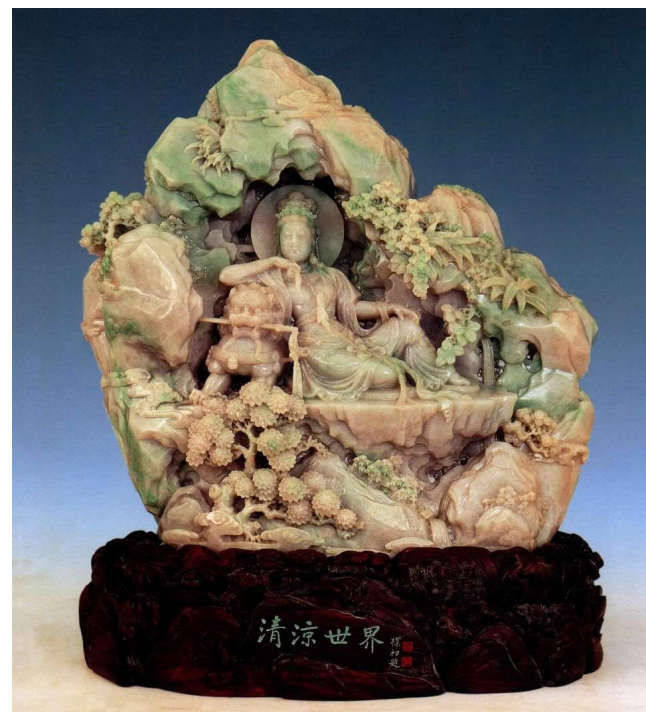
Аньшань, Китайская Народная Республика

Чжан Сюэсун.
Вечное сияние
дхармы. 2015.
Нефрит симу.
32×10×6. Побе-
дитель конкурса
«Тяньгун-2015»⁸
Частная коллекция
Фото предоставлено
автором статьи

Zhang Xuesong.
Eternal Sunshine
of the Dharma.
2015. Simu jade.
32×10×6. Winner
of the competition
“Tianguong -2015”⁸
Private collection
Photo courtesy
of the author

Буддийские изделия из нефрита являются результатом слияния буддийской культуры и нефритовой традиции Средней Равнины. За долгую историю они эволюционировали, став важной частью китайского искусства резьбы по нефриту. Однако современные исследования фокусируются в основном на древнем периоде, упуская целостный подход. Данное исследование анализирует исторический контекст, типы и стили буддийских нефритовых изделий, предлагая всесторонний обзор их эволюции и дополняя историю китайского искусства резьбы по нефриту.

Ключевые слова: Китай; буддизм; нефрит; резьба; исторический контекст; современное искусство; типы изделий; стили; целостный подход.



Цао Маотин,
Цянь Лэй. Картина
буддийской стра-
ны тысячи миров.
1989. Белый неф-
рит. 80×80×45⁶
Собрание Китайского
музея декоративно-
прикладного искусства

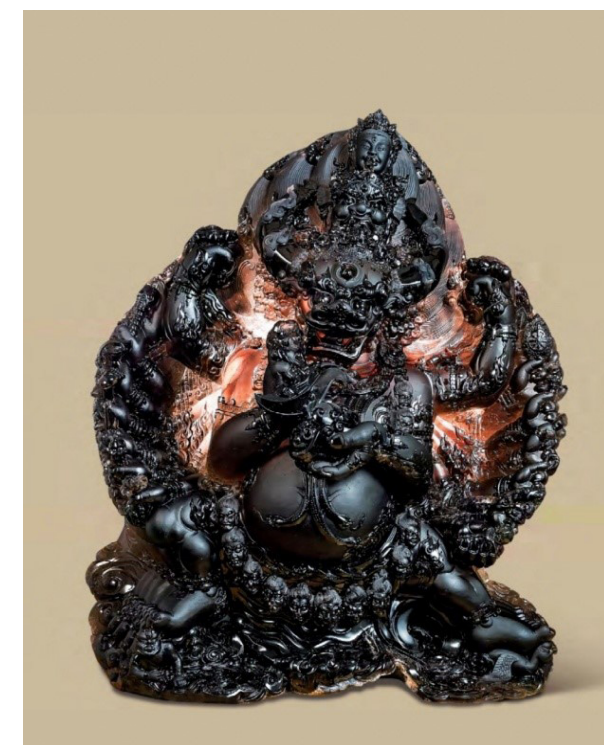
Sao Maoting,
Qian Lei. Painting
of the Buddhist Land
of a Thousand
Worlds. 1989. White
jade. 80×80×45⁶
Collection of the China
Museum of Decorative and
Applied Arts

Сун Шицзи,
Ван Яньцин,
Чжао Хунчан.
Четыре великие
буддийские священ-
ные горы — Мир
чистоты и прохла-
ды. 1994.
Нефрит-цуй
(жадеит).
62×27×27⁷
Частная коллекция
Фото представлено
автором статьи

Song Shiyi,
Wang Yanqing,
Zhao Hongchang.
Four Great Buddhist
Sacred Mountains –
The World of Purity
and Coolness. 1994.
Jade. 62×27×27⁷
Private collection
Photo courtesy
of the author

Лю Хайсянь,
Ши Линь, Ши Лэй,
Ли Э, Ли Гуйянь.
Ямандака
(Ваджрабхайрава).
2016. Хрусталь.
97×80×40. Побе-
дитель конкурса
«Тяньгун-2016»⁹
Частная коллекция
Фото представлено
автором статьи

Liu Haixian,
Shi Lin, Shi Lei,
Li E, Li Guiyan.
Yamandaka
(Vajrabhairava).
2016. Crystal.
97×80×40. Winner
of the competition
“Tiangong -2016”⁹
Private collection
Photo courtesy
of the author



Постановка проблемы

Распространение буддизма на Восток оказало глубокое влияние на формирование и развитие китайской цивилизации. В исследованиях истории китайского искусства резьбы по нефриту буддийские нефритовые изделия являются направлением, которого невозможно избежать. Однако в современной научной практике нередко наблюдаются такие явления, как акцент на древности при недостаточном внимании к современности, а также раздельное изучение древнего и современного этапов. Это приводит к фрагментарности научных исследований. Между тем с точки зрения художественного развития искусство представляет собой постепенный, целостный и взаимосвязанный процесс. Поэтому проведение комплексного исследования буддийских нефритовых изделий является актуальной и неотложной задачей.

Научный контекст исследования

Исследования, касающиеся буддийских нефритовых изделий, на протяжении длительного времени остаются одними из ключевых направлений в изучении истории китайского искусства резьбы по нефриту. В целом исследования условно делятся на древний и современный этапы, при этом основное внимание уделяется древнему периоду, тогда как современный этап изучен в огра-

ниченной степени. К числу репрезентативных работ относятся следующие.

Лу Цзяньфан в организованном и отредактированном им труде «Всеобщая история китайских нефритовых изделий» в двенадцати томах достаточно всесторонне рассмотрел основные проблемы развития китайского искусства резьбы по нефриту от неолита до эпохи Цин. В томах с седьмого по двенадцатый он систематически исследовал вопросы, связанные с типами и художественными стилями древних китайских буддийских нефритовых изделий периода приблизительно с V века нашей эры до начала XX века [4].

Мэн На в статье «Исследование временных особенностей и культурного значения нефритовых изделий с буддийскими персонажами» провела обобщающий анализ данной категории памятников. В работе рассматриваются общие характеристики нефритовых изображений буддийских персонажей периода от Южных и Северных династий до эпохи Цин, а также затрагиваются вопросы, связанные с современными буддийскими декоративными нефритовыми изделиями [5].

Автор настоящей статьи, опираясь на западные методы семиотического анализа, осуществил системное и углубленное исследование буддийских сюжетов в нефритовой резьбе современных китайских мастеров, включая Цю Цицзина (邱启敬, род. 1979) [1], Цюань Тунъи (全统一, род. 1996)

[2] и Сюй Яньпина 许延平, род. 1982) [3]. В ходе исследования были не только проанализированы внутренняя структура и механизмы функционирования отдельных произведений нефритовой резьбы как знаково-семантических систем, но и раскрыты стилиевые особенности их работ.

Текущее состояние научных исследований показывает, что на сегодняшний день отсутствуют комплексные труды, посвященные целостному анализу истории, типов и эволюции художественных стилей китайских буддийских нефритовых изделий. Эта исследовательская тема по-прежнему остается незаполненной нишей.

Следует сказать о том, что в данной работе впервые с позиций истории, типологии и художественных стилей осуществляется сравнительный всесторонний анализ китайских буддийских нефритовых изделий. Предполагается выявить закономерности развития и эволюции типов и художественных стилей китайских буддийских нефритовых изделий, а также дополнить содержание исследований по истории китайского искусства резьбы по нефриту.

Буддизм как религиозно-философское учение

Буддизм возник в Древней Индии в VI веке до нашей эры и проник в регион Срединной Равнины в период правления династий Хань. Пройдя этапы развития в эпохи Цзинь, Южных

и Северных династий, а также Суй и Тан, он постепенно слился с местными конфуцианской и даосской традициями и стал одной из ключевых составляющих системы китайской цивилизации. Распространение буддизма на Восток принесло не только новые формы философского мышления, этические представления и религиозные верования, но и оказало глубокое воздействие на китайскую литературу, искусство, архитектуру, философию и социальную жизнь.

Буддизм был основан Учителем Шакьямуни¹ (около V-VI веков до н.э.) в VI веке до н.э. [6]. Первоначально он распространялся лишь в средне-верхнем течении Ганга. В III веке до н.э., в период правления царя Ашоки, буддизм начал активно распространяться по всей Индии и в соседние регионы, постепенно превращаясь в мировую религию. Еще до проникновения на Срединную Равнину Китая буддизм уже получил широкое распространение в государствах Западного Края. С момента установления связей с этими регионами в эпоху правления Хань Уди контакты между Западным Краем и Китаем в политической, экономической и культурной сферах стали значительно активнее, что создало предпосылки для проникновения индийского буддизма в Китай [7].

История распространения буддизма на Восток и его влияние на искусство Китая

Точная дата проникновения буддизма в Центральную часть Китая остается предметом дискуссий. В буддийской среде наиболее распространено мнение, что это произошло в конце Западной Хань, в первый год эры Юаньшоу при императоре Айди (2 год до н.э.). В период Восточной Хань буддизм постепенно распространялся на Срединной Равнине Китая. В начальный период Восточной Хань, при императоре Минди (Лю Чжуан, правил в 59-75 годах), по его поручению в Западный Край были отправлены послы, откуда они привезли буддийские изображения и тексты. В одиннадцатый год эры Юнпин (68 год) в Лояне (провинция Хэнань) был основан первый буддийский монастырь на территории Китая. Позднее императоры Хуаньди (Лю Чжи) и Линди (Лю Хун) также покровительствовали буддизму. В эпоху Хань буддизм начал распространяться среди представителей императорского дома и знати, но еще не оказал значительного влияния на все общество [8]. Примерно с на-

чала IV века, а возможно, и несколько раньше, буддизм стал проникать во все слои китайского общества, от аристократии до городских жителей. Буддийские монастыри, многие из которых существовали под покровительством знати и получали значительные пожертвования, быстро распространялись по всей стране [9]. В период Южных и Северных династий буддизм вступил в фазу бурного развития. В период династии Суй, благодаря поддержке императоров, он достиг беспрецедентного распространения. Правители Тан продолжили традицию почитания буддизма, и в эту эпоху он достиг высшего расцвета. Наряду с конфуцианством и даосизмом буддизм стал одной из трех ключевых идеологических сил и неотъемлемой частью традиционной китайской культуры [10]. С середины до поздней Тан буддизм вступает в период глубокой интеграции с конфуцианской и даосской мыслью. В это время формируется школа Чань², а вместе с Тяньтай, Хуаянь и другими школами завершается процесс китаизации буддизма [11].

Влияние восточного распространения буддизма на формирование и развитие китайской цивилизации было исключительно глубоким. Тан Ицзе (1927-2014)³ отмечал: «В истории Китая можно выделить два наиболее значимых периода проникновения внешних культур. Первая волна связана с распространением индийского буддизма, начавшимся примерно в I веке н.э., вторая связана с проникновением западной культуры начиная с XVI века» [12, с. 3]. В области искусства проникновение буддизма сопровождалось передачей значительного массива культурной информации, включая представления, формы, сюжеты и художественные концепции, что оказало долговременное и многоплановое влияние на развитие китайской художественной традиции. Французский исследователь Рене Груссе (Rene Grousset)⁴ писал: «Историю китайской мысли и эстетических воззрений вплоть до IV века н.э. можно было объяснять исключительно внутренними закономерностями их развития, однако с этого времени влияние буддийской мысли и ее художественных форм радикально изменило ситуацию» [13, с. 517].

Вопрос о влиянии буддизма на китайское искусство получил достаточно подробное освещение в работах многих исследователей. Лай Юнхай в книге «История китайского буддийского искусства» отмечает: «Воздействие буддийского искусства на искусство Китая также чрезвычайно

значительно. Оно охватывает изобразительное искусство, декоративное искусство, скульптуру (включая пещерные комплексы), живопись, каллиграфию, архитектуру, костюм, украшения, музыку, танец и многие другие художественные области. Это влияние проявляется в масштабах произведений, в художественных приемах, тематике, содержании, формах и стилевых характеристиках» [14, с. 83-170].

Можно сказать, что влияние распространения буддизма на Восток, на китайское общество носило постепенный, глубокий и всеобъемлющий характер. Нематериальная и материальная культурная информация, привнесенная буддизмом, постепенно соединялась с культурой Средней Равнины, способствуя переосмыслению и обновлению цивилизации. Траектория этого культурного взаимодействия отчетливо проявляется и в эволюции искусства резьбы по нефриту.

Классификация буддийских нефритовых изделий на основе их функционального назначения

Искусство является частью человеческого общества, и его функция заключается в служении человеку как социальному существу. С точки зрения истории искусства нефритовая резьба относится к области декоративного искусства. В китайской академической традиции она часто обозначается как традиционное прикладное искусство или как особый вид прикладного искусства.

В исследованиях, посвященных древнекитайским нефритовым изделиям, классификация чаще всего осуществляется по функции и назначению с выделением производственных орудий, украшений, ритуальных предметов, бытовых изделий и предметов для созерцания и убранства интерьера [15]. Луань Бингао подразделяет нефритовые изделия на производственные орудия, украшения, ритуальные предметы, бытовые изделия, погребальные предметы, предметы для интерьера и буддийские культовые изделия — всего семь категорий [16]. В целом появление буддийских нефритовых изделий связано с проникновением буддизма в регион Средней Равнины и его слиянием с уже существующей местной культурной формой, в которой нефрит выступал основным носителем смыслов. Фактическое формирование буддийских нефритовых изделий относится к раннему этапу периодов так называемого царского нефрита и народного нефрита. Именно этот этап совпадает

с процессами секуляризации и коммерциализации в развитии китайских нефритовых изделий.

Появление собственно буддийских нефритовых изделий относится к раннему этапу периодов «царского нефрита» и «народного нефрита». Речь идет о III-VI веках, времени Восточной и Западной Цзинь и эпохи Южных и Северных династий. В древних письменных источниках уже встречаются упоминания о нефритовых изделиях на буддийские темы, однако материальных находок немного и представлены они главным образом декоративными предметами. В периоды Суй и Тан благодаря расцвету буддизма ассортимент буддийского нефрита заметно расширяется. Он включает три основные категории: декоративные изделия, утилитарные предметы и ритуальные предметы для подношений. Среди декоративных изделий встречаются подвески с изображением апсар. К утилитарным относятся нефритовые чаши с лотосовым орнаментом, хрустальные сосуды, чаши с фигуративным орнаментом. К ритуальным предметам принадлежат нефритовые саркофаги и хрустальные реликварии. В эпоху Пяти династий выявлены лишь отдельные декоративные изделия, такие как подвески с изображением Гуаньинь и бодхисатвы Судхана [17]. В эпохи Ляо, Сун и Цзинь буддизм продолжал активно развиваться, и нефритовое производство вновь продемонстрировало тенденцию к разнообразию. Изделия делились на декоративные предметы, сосуды и ритуальные предметы для подношений. Среди декоративных изделий встречаются подвески с апсарами, изображениями Гаруды, макары, раковины и другие мотивы. К ритуальным предметам относятся хрустальные подвески, ожерелья из хрустальных бусин, хрустальные сосуды, нефритовые чаши, агатовые ступы, скульптурные изображения Гуаньинь и архатов.

В эпоху Юань буддийская тематика нефрита в целом продолжала традиции предыдущего периода. Нефритовые изделия включали декоративные предметы, сосуды и предметы подношения. Среди декоративных изделий распространены подвески в форме макары, изображения Гаруды, апсар, бодхисатв, амулеты с буддийскими сюжетами, подвески в форме жемчужины желания (*санскр. cintāmaṇi*) и другие. В категории предметов подношения появляются крупные по размеру нефритовые статуи Будды [18].

В эпоху Мин, когда торговля и ремесленное производство достигли высокого уровня, резьба по нефриту приобрела ярко выраженные черты

коммерциализации и секуляризации. Буддийские нефритовые изделия представлены четырьмя категориями: декоративные предметы, сосуды, ритуальные предметы подношения и предметы интерьерного убранства. Среди декоративных изделий встречаются подвески с апсарами, Гуаньинь, изображениями детей, а также подвески с символом «вань». Широко использовалась техника инкрустации в буддийских украшениях, включая шпильки для волос, заколки и головные украшения. Среди сосудов встречаются нефритовые кувшины. Категория ритуальных предметов представлена изображениями архатов, Гуаньинь и статуями Будды. В группу интерьерных предметов входят вазы-цветочницы и различные фигуры Будды [19].

В эпоху Цин искусство резьбы по нефриту достигло беспрецедентного расцвета в истории Китая. Ассортимент буддийского нефрита расширился и включал пять категорий: декоративные изделия, сосуды, ритуальные предметы подношения, предметы интерьерного убранства и предметы для ученых-литераторов. Декоративные изделия представлены амулетами с буддийскими сюжетами, подвесками и различными кулонами; сосуды — чашами, кувшинами и тарелками. В категорию интерьерных предметов входят вазы-цветочницы, изображения Гуаньинь, архатов, горки-«шаньцзы» с буддийскими сюжетами, статуи Будды, чаши и изделия с мотивами восьми буддийских сокровищ. К ритуальным предметам относятся ваджра-колокольчики и ваджры, чаши-патры. В категорию предметов для ученых входят табакерки, бусы, подставки для благовоний, сосуды для воды (для тушечницы) и другие изделия [20].

В начале XX века падение династии Цин ознаменовало завершение эпохи так называемого царского нефрита в искусстве резьбы по нефриту, после чего оно вступило в стадию коммерциализации, связанную с народным нефритом. До середины XX века нефритовая резьба в целом продолжала традиции предыдущего периода, и буддийские нефритовые изделия не претерпели принципиальных изменений ни в художественных особенностях, ни в технологиях изготовления, ни в видовом разнообразии.

После 1950-х годов изменения в производственных отношениях и уровне производительных сил китайского общества привели к созданию государственных предприятий по производству нефритовых изделий, и их изготовление вошло



Лю Дун.
Священные следы
Будды. 2016-2018.
Нефрит-цуй
(жадеит). Три
части, каждая
≈41×50×2. Побе-
дитель конкурса
«Тяньгун-2018»¹⁰
Частная коллекция
Фото предоставлено
автором статьи



Liu Dong.
Sacred Footprints
of Buddha. 2016-
2018. Jade. Three
pieces, each
approximately
41×50×2. Winner
of the competition
“Tiangong-2018”¹⁰
Private collection
Photo courtesy
of the author

Юй Фэнъе.
Завершение.
2009. Жадеит.
400×120×40.
Победитель кон-
курса «Сто цветов
китайских неф-
ритовых изделий»
2011 года
Собственность
автора
Фото предоставлено
автором статьи

Yu Fengye.
Completion. 2009.
Jadeite. 400×120×40.
Winner of the
competition, 2011
“Hundred Colors of
Chinese Jade”
Property of the artist
Photo courtesy
of the author

в стадию государственной товарной системы. В этот период нефритовые изделия преимущественно имели характер товарных предметов интерьерного назначения. В конце 1990-х годов и начале XXI века государственные ремесленные отрасли завершили институциональную трансформацию, и производство нефритовых изделий вновь вступило в этап рыночной экономики, в результате чего нефрит стал по-настоящему массовым товаром. С началом XXI века развитие традиционного китайского искусства резьбы по нефриту стало ориентироваться на достижение предельного уровня технического мастерства, качества материала и эстетической выразительности. Типы буддийских нефритовых изделий включают украшения, предметы для личного созерцания и игры, интерьерные изделия и предметы для культового почитания. Украшения и предметы для личного пользования стали частью массовой культуры и получили широкое распространение, тогда как интерьерные и культовые изделия в основном связаны с выставками, аукционами, коллекционерами и буддийскими верующими. За последние десять с лишним лет также появились нефритовые произведения, ори-

ентированные на рефлексию, философское осмысление и эксперимент. В таких работах почти полностью ослаблены традиционные эстетические и товарные характеристики буддийских нефритовых изделий, и они в основном используются в контексте выставок и экспозиций, связанных с художественными экспериментами.

В целом типология нефритовой резьбы изменяется в зависимости от социального развития. Приблизительно с V века нашей эры до начала XXI века виды буддийских нефритовых изделий демонстрируют отчетливые этапные особенности, последовательно формируя такие категории, как украшения, культовые предметы для подношений и ритуала, утилитарные изделия, интерьерные предметы, предметы для ученого досуга и письменного стола, а также экспозиционные объекты. Все эти типы буддийских нефритовых изделий возникали в ответ на конкретные социальные потребности. В частности, появление украшений, интерьерных изделий и предметов для ученого досуга является результатом секуляризации религии. Экспозиционные объекты, сформировавшиеся в XXI веке, с одной стороны, обусловлены социальным и культурным развитием, а с дру-



гой — связаны с разделением идентичностей традиционного ремесленника и художника.

Переход от традиционного декоративного искусства к стилистическому многообразию современного искусства резьбы по нефриту

Художественный стиль представляет собой совокупность относительно устойчивых и легко распознаваемых характеристик художественного произведения, проявляющихся на уровне формы, техники и духовного содержания, и является концентрированным выражением творческой индивидуальности художника, а также культурных особенностей определенной эпохи, народа или художественного направления. Генрих Вельфлин (Heinrich Wölfflin, 1864-1945)⁵ предложил пять пар противопоставленных категорий — линейное и живописное, плоскость и глубина, замкнутая форма и открытая форма, множественность и единство, ясность и неясность, — с помощью которых он определял различия между художественными стилями Ренессанса и барокко [21]. Действительно, подобные этапные характеристики художественного стиля в равной мере прослеживаются и в развитии буддийских нефритовых изделий.

С точки зрения историографической логики развитие китайского искусства резьбы по нефриту представляет собой сложный, динамичный и этапный процесс. В целом эволюцию буддийских нефритовых изделий можно разделить на четыре периода: до середины VII века, от середины VII века до первой половины XX века,



вторая половина XX века и период после вступления в XXI век.

Если рассматривать художественный стиль в целом, то первые два периода находятся в отношениях преемственности и постепенного развития. В эпохи Мин и Цин в нефритовых изделиях отчетливо проявились тенденции коммерциализации, секуляризации и фольклоризации. Однако такие художественные особенности резьбы по нефриту, как каноничность, орнаментальность и плоскостность, в целом сохранялись без принципиальных изменений. С середины XX века китайское искусство испытало влияние идей социалистического реализма советского образца, что в разной степени отразилось и на искусстве резьбы по нефриту. Художественный стиль буддийских нефритовых изделий также начал трансформироваться, появились произведения с выраженным повествовательным характером. Такие работы чаще всего представляли собой крупноформатные нефритовые скульптурные композиции шаньцзы для интерьерного размещения или круглую скульптуру с изображением фигур. По сравнению с произведениями первой половины XX века они отличались более точной пластикой, более сложной композицией, выраженным ощущением пространственной глубины и более четкой тематической направленностью.

С началом XXI века в искусстве резьбы по нефриту широко распространились тенденции обновления. Художественное творчество в этой области стало испытывать влияние западных классических, модернистских и постмодер-

Цю Цзиньцзин.
Нирвана. Непостоянство. Вода. 2012.
Зеленый нефрит.
29,5×22×2,5
Частная коллекция
Фото предоставлено
автором статьи

Qiu Jinjing. Nirvana.
Impermanence.
Water. 2012. Green
jade. 29.5×22×2.5
Private collection
Photo courtesy
of the author

Чжэн Цзюньфэн.
Не входя во врата
двойственности.
2019. Нефрит-ху-
анлун. 6×6×2. По-
бедитель конкурса
«Тяньгун-2019»¹¹
Частная коллекция
Фото предоставлено
автором статьи

Zheng Junfeng.
Without Entering
the Gate of Duality.
2019. Huanglong
Jade. 6×6×2. Winner
of the competition
“Tiangong-2019”¹¹
Private collection
Photo courtesy
of the author



Лю Чжуншань,
Чэнь Юйсяо,
Чэнь Мо. Хру-
стальный новый
мир. Горный
хрусталь. 2017.
45×18×24.

Премия за лучшую
креативную идею
конкурса «Тяньгун»
в области китай-
ской резьбы по
нефриту и камню
2017 года

Частная коллекция
Фото представлено
автором статьи

Liu Zhongshan,
Chen Yuxiao, Chen
Mo. New World
Made of Crystal.
Rock Crystal. 2017.

45×18×24. Award for
the Best Creative Idea
of the 2017 Tiangong
Competition in
Chinese Jade and
Stone Carving.

Private collection
Photo courtesy
of the author

нистских художественных направлений. Общий художественный облик начал демонстрировать отчетливую тенденцию к дифференциации. Это явление проявилось и в буддийских нефритовых изделиях. В целом произведения данного периода можно обобщенно охарактеризовать как относящиеся к продолжению традиции, стилистическим устремлениям, реалистической направленности и экспериментальному поиску.

Продолжение традиции в наибольшей степени проявляется в культовых предметах для почитания и интерьерных изделиях. Культовые изделия, как правило, изготавливаются в строгом соответствии с канонами пропорций и ритуальными предписаниями тибетской и ханьской буддийской иконографии, а также с опорой на буддийскую бронзовую скульптуру с позолотой, древнюю буддийскую живопись, включая настенные росписи и танка, и древнее каменное изобразительное искусство. В качестве материалов чаще всего используются ценные и крупноформатные образцы хотанского нефрита, агата, горного хрусталя, жадеита и других камней. Техника исполнения отличается высокой сложностью и стремлением к предельному совершенству, а в отдельных произведениях широко применяется сочетание

резьбы с инкрустацией золотом и драгоценными камнями. Подобные работы, как правило, обладают архаизирующим стилем, а буддийские образы отличаются торжественностью, строгостью и умиротворенным величием. К числу таких произведений относятся «Вечное сияние дхармы» и «Ямандака (Ваджрабхайрава)».

Интерьерные изделия в целом продолжают ремесленные традиции китайского искусства резьбы по нефриту. Их сюжетное содержание чаще всего связано с буддийскими преданиями и историями и реализуется в фигуративной форме с использованием круглой скульптуры, рельефа и ажурной резьбы. Вместе с тем часть художников начинает предпринимать попытки стилистических экспериментов через работу с материалом, композицией и трактовкой человеческого образа. В произведении «Священные следы Будды» автор использует жадеит с чередованием красновато-зеленых оттенков как основу композиционного замысла и посредством фигуративного повествовательного языка изображает жизненный путь Будды от рождения и просветления через проповедь учения до ухода в нирвану. Благодаря использованию цветовых свойств материала и взаимодействию со светом создается

Чжун Цаньвэнь.
Молитва. 2020.
Желтый восковой
камень. 37×30×28.
Победитель
конкурса
«Тяньгун-2020»
Частная коллекция
Фото представлено
автором статьи

Zhong Canwen.
Prayer. 2020.
Yellow wax stone.
37×30×28. Winner
of the competition
“Tiangong-2020”
Private collection

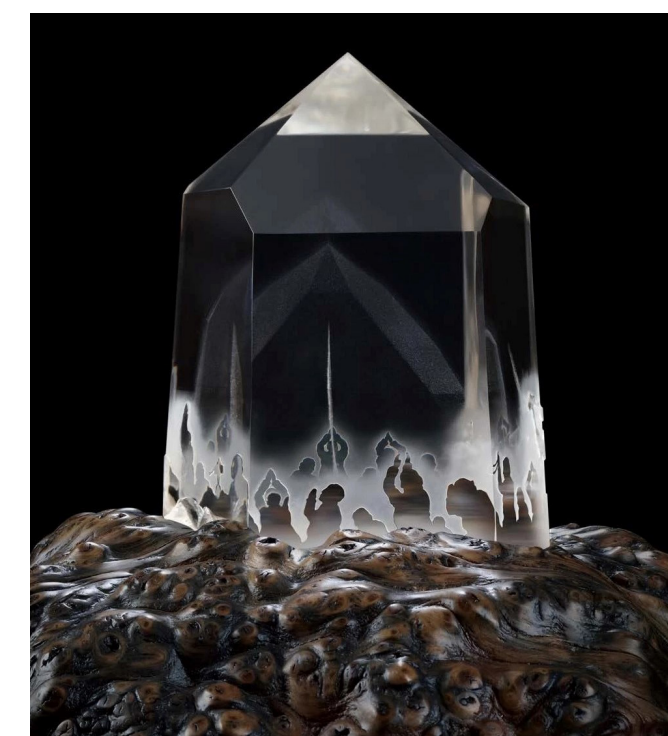
Photo courtesy
of the author

Вэн Чжухун.
Кора. 2015.
Горный хрусталь.
24×19×12. Пре-
мия за лучшую
креативную идею
конкурса «Тяньгун»
в области китай-
ской резьбы по
нефриту и камню
2015 года

Частная коллекция
Фото представлено
автором статьи

Weng Zhuhong.
Bark. 2015. Rock
crystal. 24×19×12.
Award for the Best
Creative Idea of
the 2015 Tiangong
Competition in
Chinese Jade and
Stone Carving.

Private collection
Photo courtesy
of the author



иллюзорный, почти сновидческий визуальный эффект.

Стилистическая направленность проявляется в произведениях, обладающих ярко выраженным индивидуальным формальным языком художника. В таких работах авторы, сохраняя основы традиционной техники, стремятся к поиску новых формальных решений и нового смыслового содержания, тем самым выражая собственную эстетическую позицию. В произведении «Завершение» с помощью образного приема аллегорического высказывания через предмет изображен зимний пейзаж с увядшими листьями лотоса, что служит интерпретацией философских размышлений буддизма о стадиях становления, существования, разрушения и пустоты. В работе «Нирвана. Непостоянство. Вода» автор посредством лаконичного формального языка создает образ существа, прошедшего испытания и достигшего прозрения. Произведение «Врата недвойственности» в формализованной художественной манере раскрывает буддийское понятие вхождения во врата недвойственного учения, преодоления дуалистических противопоставлений и прямого постижения высшей реальности. В работе «Хрустальный новый мир» в качестве материала используется горный хрусталь, а сочетание пескоструйной обработки и резьбы создает образ мира теней. В форме скульптурной серии

произведение передает путь духовной практики ищущего Учение.

Реалистическая направленность отличает нефритовые произведения, тематика которых связана с современным обществом и буддизмом. В работах данного типа моделировка фигур и композиционное решение во многом опираются на выразительные приемы реализма. В произведении «Молитва» с помощью реалистического художественного языка зафиксирован момент, когда пожилой человек с четками в руках, закрыв глаза, погружен в молитву. Работа «Кора» (обход вокруг священной горы пешком или постоянно кланяясь до земли; один из священных обрядов тибетцев) основана на распространенном в тибетском регионе буддийском ритуале обхода священных гор. В качестве материала используется натуральный горный хрусталь, символизирующий чистоту внутреннего мира верующих. Общая форма произведения представляет собой усеченный конус, отсылающий к сакральному образу священной горы Кайлас, а на поверхности конуса с помощью силуэтной техники вырезаны сцены молитвы паломников. Произведение «Невзирая на ветер и дождь. Молитва» воспроизводит сцену совершения простираций буддийскими верующими по пути к дворцу Потала в Тибете. Фигуры людей и архитектурные формы переданы в фигуративной манере, при этом в композицию одновременно введены абстрактные формальные



Гао Сунфэн,
Цю Фавэнь.
Невзирая на ветер
и дождь. Молитва.
2019. Черный нефрит.
12×30×2. Премия конкурса
«Тяньгун-2019»¹²
Частная коллекция
Фото предоставлено
автором статьи

Gao Songfeng,
Qiu Fawen.
Despite the Wind
and Rain. Prayer.
2019. Black jade.
12×30×2. Award
of the competition
“Tiangong-2019”¹²
Private collection
Photo courtesy
of the author

элементы. Такое сочетание реалистической изобразительности и абстрактного художественного языка позволяет произведению не только воссоздавать религиозную сцену, но и усиливать его художественную выразительность.

Экспериментальный поиск обычно понимается как сознательное смещение художниками формальных языков западного модернистского и постмодернистского искусства с целью разрушения традиционной эстетической парадигмы искусства резьбы по нефриту. Авторы, как правило, сохраняют традиционные китайские техники нефритовой резьбы, одновременно внедряя новые концепции, включая буддийские тексты, привлекая западные художественные формы, осуществляя сопоставление различных аспектов, таких как материалы и технологии, а также изменяя способы экспонирования произведений. Тем самым осуществляется перестройка и новое конструирование знаково-семантической системы, посредством которой передается индивидуальная художественная концепция. Произведения «Реликвия» и «Плоть» являются характерными примерами экспериментальной нефритовой резьбы. Сохраняя традиционную технику и буддийские текстовые элементы, автор вводит черты западного модернизма и постмодернизма, в результате чего реконструируется внутренняя знаково-семантическая

структура произведений. Это придает работам состояние наложения символов и смыслов и полностью разрушает устоявшуюся эстетическую модель традиционной нефритовой резьбы.

Из приведенного анализа следует, что художественный стиль буддийских нефритовых изделий демонстрирует динамичную траекторию развития. Очевидно, что ключевые трансформации данного стиля были сосредоточены в двух временных узлах, после 1950-х годов и после начала XXI века. Со вступлением в XXI век открытость общества и культурное многообразие способствовали расширению творческой свободы художников и обновлению художественного мышления, в результате чего общий стиль буддийских нефритовых изделий сформировался как многообразная система, сочетающая декоративные, репрезентативные, экспрессивные и концептуальные характеристики.

Заключение

Проведенный анализ по трем обозначенным направлениям позволяет прояснить основные этапы и общую логику развития китайских буддийских нефритовых изделий. Распространение буддизма на Восток нарушило сложившуюся с эпохи неолита и до периодов Цинь и Хань систему нефритовой культуры Срединной Равнины,

в которой нефрит выступал главным носителем смыслов, и привнесло в китайское искусство резьбы по нефриту новые содержание, формы и идейное наполнение. Вхождение западной культуры, в свою очередь, вновь открыло для развития китайской нефритовой резьбы принципиально новые перспективы. Можно сказать, что и буддийская, и западная культуры в процессе их интеграции в местную нефритовую традицию не только подтвердили присущую китайской культуре способность к восприятию и включению внешних влияний, но и предоставили ценный исторический опыт, значимый для осмысления того, каким образом современное нефритовое искусство может находить баланс между традиционным культурным наследием и внешними культурными импульсами.

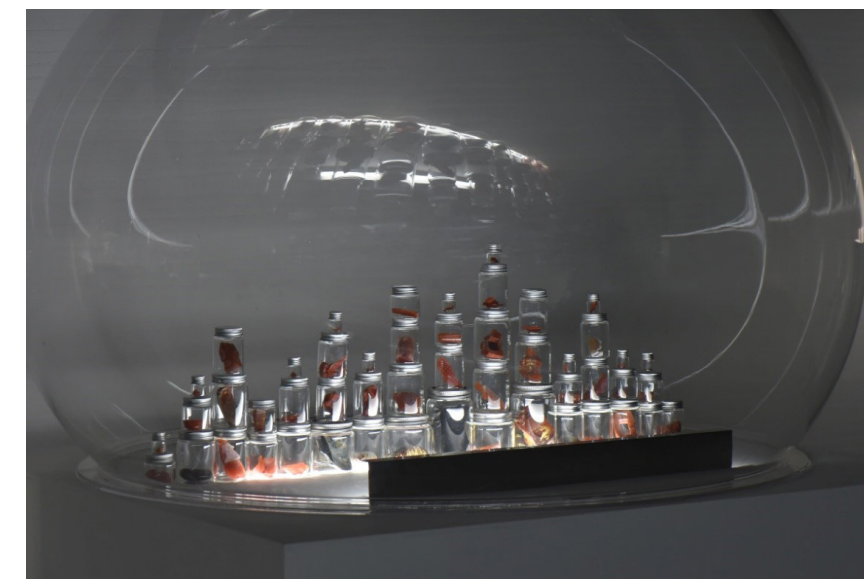
Примечания

1. Шакьямуни носил первоначальное имя Гаутама Сиддхартха. Он родился в 566 году до нашей эры в древнеиндийском государстве Капилавасту, расположенном на территории современного Непала. Подробнее см.: Уордер, А. К. История индийского буддизма: ранний период и школы / пер. Ван Шиянь. — Гуйян: Изд-во Гуйчжоуского университета, 2013. — Т. 1. — С. 44-46.

2. Чань как религиозно-философское направление представляет собой ядро китаизации буддизма. Он сформировался в результате глубокого синтеза индийской традиции дхьяны с конфуцианско-даосской интеллектуальной средой. Развитие школы прослеживается от ее первого патриарха Бодхидхармы через Хуйкэ, Сэнцзяна, Даосиня и Хунжэня к Хуэньэну, при котором (в эпоху Среднетанского периода) учение оформилось в зрелую систему. Центральное положение в мысли Хуэньэна занимает принцип внезапного пробуждения. Просветление, согласно этому учению, не требует обширного изучения канонической литературы, сложной аскетической дисциплины или поклонения внешним объектам — решающее значение имеет непосредственное «постижение собственной природы».

Сюй Яньпин.
Реликвия. 2020
2022. Агат, стек-
лянный сосуд.
Размеры
переменные
Частная коллекция
Фото предоставлено
автором статьи

Xu Yanping.
Relic. 2020-2022.
Agate, glass vessel.
Variable dimensions.
Private collection.
Photo courtesy
of the author



В знаменитом четверостишии Хуэньэн выражает сущность этой позиции: «Дерево бодхи не существует, зеркало также не является пьедесталом; изначально нет ни единой вещи — откуда же возникла пыль?» Этот афоризм прямо указывает на центральную идею чань: самоприрода пуста, тиха и свободна от всякой привязанности и омрачения.

3. Тан Ицзе (1927-2014) родился в Тяньцзине. Крупнейший китайский философ современности, исследователь традиционной культуры, историк философии и педагог. Профессор философского факультета Пекинского университета; считается одной из ключевых фигур в интеллектуальном пространстве Китая XX-XXI веков.

4. Рене Груссе (Rene Grousset, 1885-1952) — выдающийся французский историк, исследователь азиатских цивилизаций. Автор фундаментальных трудов, среди которых «История Азии», «История Китая», «Китай и его искусство», «Степная империя» и другие работы, оказавшие значительное влияние на развитие востоковедения.

5. Генрих Вельфлин (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) — историк искусства, один из основоположников современной науки об истории искусства. Автор труда «Основные понятия истории искусства: проблема стиля в позднем развитии искусства» и других работ.

6. Источник изображения: Ван Чжэнь. Полное собрание современного китайского изобразительного искусства. Нефритовые изделия. — Пекин: Пекинское изд-во декоративно-прикладного искусства, 1997. — С. 140.

7. Источник изображения: Ван Чжэнь. Полное собрание современного китайского изобразительного искусства. Нефритовые изделия. — Пекин: Пекинское изд-во декоративно-прикладного искусства, 1997. — С. 192.

8. Источник изображения: Ао Янь. Коллекционное издание произведений конкурса «Тяньгун» по китайской резьбе по нефриту и камню 2015 года. — Пекин: Геологическое изд-во, 2016. — С. 63.

9. Источник: Ао Янь. Произведения, удостоенные Золотой премии «Тяньгун» 2016 года (часть вторая) // Драгоценные камни и геммология. — 2017. — Т. 19, № 2. — С. 75-84.

10. Источник: Ао Янь. Обзор произведений, удостоенных Золотой премии «Тяньгун» 2018 года (часть вторая) // Драгоценные камни и геммология. — 2019. — Т. 21, № 2. — С. 65-74.

11. Источник изображения: Коллекционное издание произведений конкурса «Тяньгун» по китайской резьбе по нефриту и камню 2019 года. — Пекин: Геологическое изд-во, 2020. — С. 238.

12. Источник изображения: Ао Янь. Коллекционное издание произведений конкурса «Тяньгун» по китайской резьбе по нефриту и камню 2019 года. — Пекин: Геологическое изд-во, 2020. — С. 264.

13. Источник изображения: Цянь Лян, Ван Чжэнь. Нефрит: взгляд на перемены. Современное китайское нефритовое искусство. — Пекин: Пекинское изд-во искусств и ремесел, 2022. — С. 82.

Литература

1. Чжоу Сяо. Символическое значение скульптуры «Безликий Будда» в творчестве Цю Цицина // Вестник Львовской национальной академии искусств. — 2023. — № 51. — С. 146-154.

2. Чжоу Сяо. Нефритовая скульптура Цюань Тунъя «Плоть» с точки зрения семиотики Чарльза Сандерса Пирса // Культурный код. — 2025. — № 3. — С. 119-139.

3. Чжоу Сяо. Произведение китайского мастера резьбы по нефриту Сюй Яньпина «~1500»: семиотическое исследование // Вестник КемГУК И. — 2025. — № 3. — С. 115-125.

4. 中国玉器通史 / 陆建芳编. 第7-12卷. 深圳: 海天出版社, 2014年. 1874页. = Всеобщая история китайских нефритовых изделий / под ред. Лу Цзяньфан. — Т. 7-12. — Шэньчжэнь: Хайтянь, 2014. — 1874 с. (На кит.)
5. 孟娜. 《描绘佛教人物的玉器的时间特征和文化意义研究》. 硕士学位论文. 中国地质大学 (北京), 2019. 53页. = Мэн На. Исследование временных особенностей и культурного значения нефритовых изделий с изображением буддийских персонажей: магистерская дис. — Пекин: изд-во Китайского геологического ун-та, 2019. — 53 с. (На кит.)
6. 平川彰. 《印度佛教史》. / 显如法师、李凤媚、庄昆木译. 贵阳: 贵州大学出版社, 2013. 617页. = Хиракава Акира. История индийского буддизма / перев. Сяньжу Фаши, Ли Фэнмэй и Чжуан Куньму. — Гуйян: Изд-во Гуйянского ун-та, 2013. — 617 с. (На кит.)
7. 方立天. 《中国佛教简史》. 北京: 宗教文化出版社, 2001. 391页. = Фан Литянь. Краткая история китайского буддизма. — Пекин: Культура религий, 2001. — 391 с. (На кит.)
8. 李云泉. 《中西文化关系史》. — 济南: 泰山出版社, 1997. 408页. = Ли Юнцюань. История взаимоотношений китайской и западной культур. — Цзинань: Тайшань, 1997. — 408 с. (На кит.)
9. 斯坦利·威斯斯坦因. 《唐代佛教》. / 张煜译. — 上海: 上海古籍出版社, 2015. 211页. = Стэнли Вейстайн. Буддизм эпохи Тан / перевод Чжан Юй. — Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 2015. — 211 с. (На кит.)
10. 王永平. 《中国文化通史·隋唐五代卷》. — 北京: 北京师范大学出版社, 2009年. 521页. = Ван Юнпин. Суй, Тан и Пять династий // Всеобщая история китайской культуры. — Пекин: Изд-во Пекинского педагогического ун-та, 2009. — 521 с. (На кит.)
11. 释印顺. 《中国禅宗史》. — 扬州: 广陵出版社, 2008. 279页. = Ши Иньшунь. История китайского чань-буддизма. — Янчжоу: Гуанлин, 2008. — 279 с. (На кит.)
12. 汤一介. 《佛教与中国文化》. — 北京: 人民大学出版社, 2016. 288页. = Тан Ицзе. Буддизм и китайская культура. — Пекин: Изд-во Народного университета Китая, 2016. — 288 с. (На кит.)
13. 勒内·格鲁塞. 《东方的文明》第二卷. / 常任侠、袁音译. 北京: 商务出版社, 2017. 775页. = Груссе, Р. Цивилизация Востока. — Т. II / перевод Чан Жэнься и Юань Инь. — Пекин: Коммерческое изд-во, 2017. — 775 с. (На кит.)
14. 赖永海、王月清. 《中国佛教艺术史》. — 南京: 南京大学, 2017. 276页. = Лай Юнхай, Ван Юэцин. История буддийского искусства Китая. — Нанкин: Нанкинский ун-т, 2017. — 276 с. (На кит.)
15. 尤仁德. 《古代玉器通论》. 北京: 紫金山出版社, 2001. 367页. = Ю Жэндэ. Общий трактат о древних нефритовых изделиях. — Пекин: Цзыцинчэнь, 2001. — 367 с.
16. 栾秉傲. 《古玉鉴别》. 第一卷、第二卷. 北京: 文物出版社, 2008. 836页. = Луань Биньао. Атрибуция древних нефритовых изделий. — Т. I-II. — Пекин: Вэньу, 2008. — 836 с. (На кит.)
17. 刘云辉、韩建武. 中国玉器通史. / 陆建芳主编. 《隋唐五代卷》. — 深圳: 海天出版社, 2014年, 第185页. = Лю Юньхуй, Хань Цзяньфу. Всеобщая история китайских нефритовых изделий / под ред. Лу Цзяньфан. Том «Суй, Тан и Пять династий». — Шэньчжэнь: Хайтянь, 2014. — 185 с. (На кит.)
18. 张宏明. 中国玉器通史. / 陆建芳主编. 《宋辽金元卷》. 深圳: 海天出版社, 2014. 564页. = Чжан Хунмин.

- Всеобщая история китайских нефритовых изделий / под ред. Лу Цзяньфан. Том «Сун, Ляо, Цзинь, Юань». — Шэньчжэнь: Хайтянь, 2014. — 564 с. (На кит.)
19. 张尉. 中国玉器通史. / 陆建芳编. 《明代卷》. 深圳: 海天出版社, 2014. 210页. = Чжан Вэй. Всеобщая история китайских нефритовых изделий / под ред. Лу Цзяньфан. Том «Мин». — Шэньчжэнь: Хайтянь, 2014. — 210 с. (На кит.)
 20. 周晓晶、曾卫胜. 中国玉器通史. 陆建芳编. 《清代卷》(上、下). 深圳: 海天出版社, 2014. 333页. = Чжоу Сюэцин, Цэнь Вэйшэн. Всеобщая история китайских нефритовых изделий / под ред. Лу Цзяньфан. Т. «Цин». В 1/2 ч. — Шэньчжэнь: Хайтянь, 2014. — 333 с. (На кит.)
 21. 沃尔夫林·海因里希. 《艺术史的基本概念: 后期艺术发展中的风格问题》. / 洪天富、范景中译自德文. — 杭州: 中国美术学院出版社, 2015. 285页. = Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусства: проблема стиля в позднем развитии искусства / перевод с немецкого Хун Тяньфу, Фань Цзинчжун. — Ханчжоу: из-во Китайской академии искусств, 2015. — 285 с. (На кит.)

References

1. Zhou Xiao. Simvolicheskoe znachenie skulptury «Bezlikij Budda» v tvorchestve Cyu Ciczina [The Symbolic Meaning of the Faceless Buddha Sculpture in the Works of Qiu Qijing]. Vestnik L'vovskoj nacional'noj akademii iskusstv [Bulletin of the Lviv National Academy of Arts], 2023, no. 51, pp. 146-154.
2. Zhou Xiao. Nefritovaya skulptura Cyuan' Tun'i «Plot» s tochki zreniya semiotiki Charl'za Sandersa Pirsra [Quan Tongyi's Jade Sculpture "Flesh" as Semiotically Represented by Charles Sanders Peirce]. Kul'turnyj kod [Cultural Code], 2025, no. 3, pp. 119-139.
3. Zhou Xiao. Proizvedenie kitajskogo мастера rez'by po nefritu Syuj Yan'pina «~1500»: semioticheskoe issledovanie [The Work of the Chinese Jade Carver Xu Yanping "1500": A Semiotic Study]. Vestnik KemGUKI [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2025, no. 3, pp. 115-125.
4. 中国玉器通史 [A General History of Chinese Jade Artifacts]. Ed. by Lu Jianfang. Vol. 7-12. Shenzhen, Haitian Press, 2014. 1874 p. (In Chinese)
5. 孟娜. 《描绘佛教人物的玉器的时间特征和文化意义研究》 [Meng Na. A Study on the Temporal Characteristics and Cultural Significance of Jade Artifacts Depicting Buddhist Figures]. 硕士学位论文 [Master's Thesis]. Beijing, China University of Geosciences, 2019. 53 p. (In Chinese)
6. 平川彰. 《印度佛教史》 [Akira Hirakawa. A History of Indian Buddhism]. Transl. by Master Xianru, Li Fengmei, and Zhuang Kunmu. Guiyang, Guiyang University Press, 2013, 617 p. (In Chinese)
7. 方立天. 《中国佛教简史》 [Fang Litian. A Brief History of Chinese Buddhism]. Beijing, Religious Culture Press, 2001, 391 p. (In Chinese)
8. 李云泉. 《中西文化关系史》 [Li Yunquan. A History of Sino-Western Cultural Relations]. Jinan, Taishan Press, 1997, 408 p. (In Chinese)
9. 斯坦利·威斯斯坦因. 《唐代佛教》 [Stanley Wiesstein. Buddhism in the Tang Dynasty]. Ttransl. by Zhang Yu. Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House, 2015, 211 p. (In Chinese)
10. 王永平. 《中国文化通史·隋唐五代卷》 [Wang Yongping. A General History of Chinese Culture: Sui, Tang and Five Dynasties]. Beijing, Beijing Normal University

Press, 2009, 521 p. (In Chinese)

11. 释印顺. 《中国禅宗史》 [Shi Yinshun. History of Chinese Zen Buddhism]. Yangzhou, Guangling Publishing House, 2008, 279 p. (In Chinese)
12. 汤一介. 《佛教与中国文化》 [Tang Yijie. Buddhism and Chinese Culture]. Beijing, Renmin University Press, 2016, 288 p. (In Chinese)
13. 勒内·格鲁塞. 《东方的文明》第二卷 [René Grousset, Civilizations of the East. Vol. 2]. Transl. by Chang Renxia and Yuan Yin. Beijing, Commercial Press, 2017, 775 p. (In Chinese)
14. 赖永海、王月清. 《中国佛教艺术史》 [Lai Yonghai, Wang Yueqing. A History of Chinese Buddhist Art]. Nanjing, Nanjing University, 2017, 276 p. (In Chinese)
15. 尤仁德. 《古代玉器通论》 [Yu Rende. A General Treatise on Ancient Jade Artifacts]. Beijing, Zijincheng Press, 2001, 367 p. (In Chinese)
16. 栾秉傲. 《古玉鉴别》. 第一卷 [Luan Bingao. Identification of Ancient Jade. Vol. 1, 2]. Beijing, Cultural Relics Publishing House, 2008, 836 p. (In Chinese)
17. 刘云辉、韩建武. 中国玉器通史 [Liu Yunhui, Han Jianwu. A General History of Chinese Jade Artifacts]. Ed. by Lu Jianfang. 《隋唐五代卷》 [Sui, Tang and Five Dynasties]. Shenzhen, Haitian Press, 2014, 185 p. (In Chinese)
18. 张宏明. 中国玉器通史 [Zhang Hongming. A General History of Chinese Jade Artifacts]. Ed. by Lu Jianfang. 《宋辽金元卷》 [Song, Liao, Jin, and Yuan Dynasties]. Shenzhen, Haitian Press, 2014, 564 p. (In Chinese)
19. 张尉. 中国玉器通史 [Zhang Wei. A General History of Chinese Jade Artifacts]. Ed. by Lu Jianfang. 《明代卷》 [Ming Dynasty]. Shenzhen, Haitian Press, 2014, 210 p. (In Chinese)
20. 周晓晶、曾卫胜. 中国玉器通史 [Zhou Xiaojing, Zeng Weisheng. A General History of Chinese Jade Artifacts]. Ed. by Lu Jianfang. 《清代卷》 [Qing Dynasty (Vol. 1, 2)]. Shenzhen, Haitian Publishing House, 2014, 333 p. (In Chinese)
21. 沃尔夫林·海因里希. 《艺术史的基本概念: 后期艺术发展中的风格问题》 [Wolffling Heinrich, Basic

Concepts of Art History: The Problem of Style in the Development of Later Art]. Transl. from German by Hong Tianfu and Fan Jingzhong. Hangzhou, China Academy of Art Press, 2015, 285 p. (In Chinese)

Об авторе

Чжоу Сяо — аспирант Сибирского федерального университета; старший преподаватель института архитектуры и художественного дизайна Ляонинского университета науки и технологий (Аньшань, КНР)

E-mail: 6403193qq@com

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

Zhou Xiao

Siberian Federal University (Krasnoyarsk), postgraduate student; Lecturer at the Institute of Architecture and Art Design of Liaoning University of Science and Technology (China)

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

Статья поступила в редакцию 06.02.2026, принята к публикации 23.03.2026.

Цюань Туньи.

Плоть. 2020.

Нефрит, нефритовая пыль, нефритовые отходы, акрил. 35×35×35¹³

Частная коллекция

Фото предоставлено

автором статьи

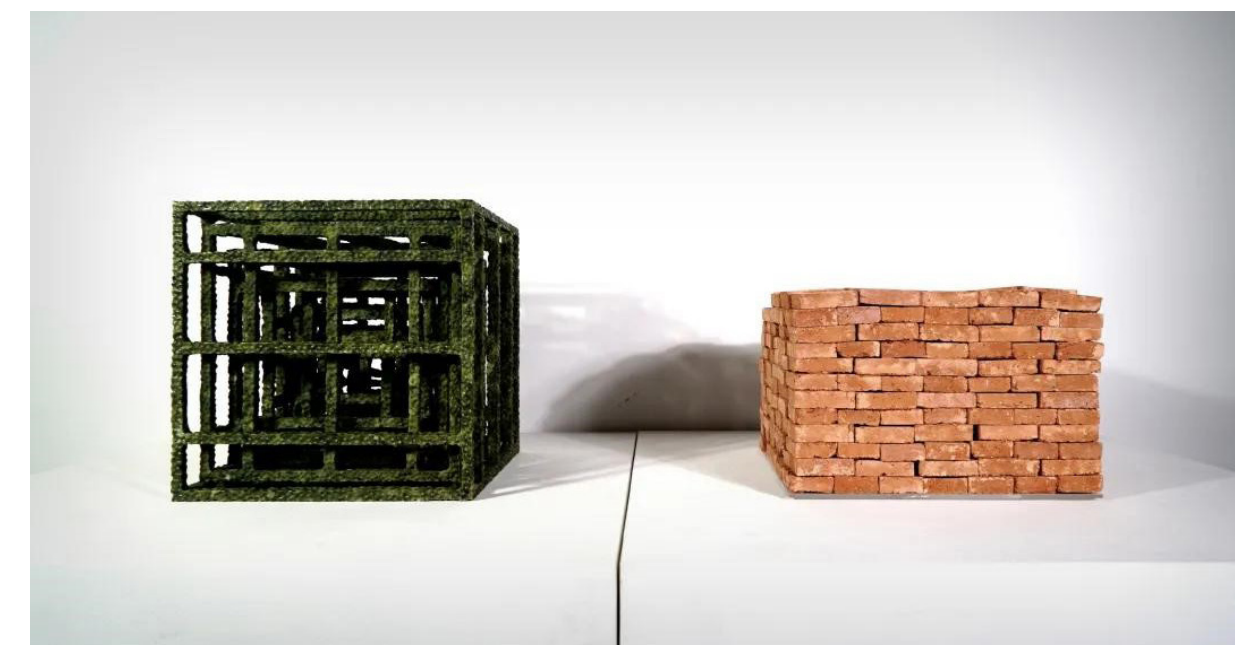
Quan Tongyi.

Flesh. 2020.

Jade, jade dust, jade scraps, acrylic. 35×35×35¹³

Private collection

Photo courtesy of the author





Икона «Всех Скорбящих Радость». Вторая половина XIX в. Реставрация С. В. Кондюрова (2023). Дерево, шпонки врезные сквозные торцовые, паволока, левкас, темпера по золоту. 33,0×28,6×3,0
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Icon "Joy of All Who Sorrow". Second half of the 19th century. Restored by S. V. Kondyurov (2023). Wood, mortise-and-tenon joints, canvas, gesso, tempera on gold. 33.0×28.6×3.0
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

EDN: DJFTEY
УДК 069.4+27-526.62

ICON COLLECTION OF THE MUSEUM-RESERVE "GORNOZAVODSKOY URAL"

Marina Yu. Kazakova
Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"
Nizhny Tagil, Russian Federation



Abstract: The article provides a brief overview of the icon collection of the museum-reserve "Gornozavodskoy Ural", its formation and composition. The timeframe of the study is from the 17th century to the 20th century. The works from the workshops of Nizhny Tagil, Nevyansk and other icon painting centers are presented, as well as religious academic paintings by Tagil serf masters of the 19th century, which came from the destroyed temples of the Demidov breeders. The material is divided into parts, which provide descriptions of individual monuments from the Vkhodo-Ierusalimsky Cathedral, the Vvedensky and Vysko-Nikolsky Churches, the Iakinfiyevskaya Church in the village of Visimo-Utkinsk, the Tagil icons on wood and metal, the Nevyansk school, and the Izvody from Verkhotur'ye. There are also a few icon painting relics from Solvychevodsk, Tobolsk, and the Volga region.

Keywords: Tagil icon of the 18th-19th centuries; religious painting of the 19th century; attribution; "Gornozavodskoy Ural" Museum-Reserve.

Citation: Kazakova, M. Yu. (2026). ICON COLLECTION OF THE MUSEUM-RESERVE "GORNOZAVODSKOY URAL". *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 64–75.

СОБРАНИЕ ИКОН МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»

М. Ю. Казакова
Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»
Нижний Тагил, Российская Федерация

В статье дается краткий обзор коллекции икон музея-заповедника «Горнозаводской Урал», описывается история ее формирования и состав. Хронологические рамки: XVII — начало XX века. Представлены изводы из мастерских Нижнего Тагила, Невьянска и других иконописных центров, а также религиозная академическая живопись тагильских крепостных мастеров XIX века, поступившая в фонды из разрушенных храмов заводчиков Демидовых. Материал скомпонован по блокам с описанием отдельных памятников из Входо-Иерусалимского собора, Введенского и Выйско-Никольского храмов, Иакинфиевской церкви Висимо-Уткинского поселка, тагильских икон на дереве и металле, невянского письма, изводов из Верхотурья. Также описаны единичные поступления иконописных памятников, происходящих из Сольвычегодска, Тобольска, Поволжья.

Ключевые слова: тагильская икона XVIII-XIX веков; религиозная живопись XIX века; атрибуция; музей-заповедник «Горнозаводской Урал».

Коллекция иконописных памятников музея-заповедника «Горнозаводской Урал» формировалась в 1920-е годы, когда закрывались повсеместно храмы Нижнего Тагила и близлежащих поселков. Первое большое поступление в фонды музея состоялось в 1924 году. В последующие годы памятники различных школ и направлений поступали в результате многочисленных экспедиций, которые в 1960-70-е годы проводились музеем ежегодно. Многие иконы были получены в дар от тагильчан. Незначительная часть коллекции была выкуплена у населения, также некоторые иконы поступили из правоохранительных органов. Большую часть собрания составляют образцы позднего иконописания второй половины XVIII — начала XX века. Собрание представлено памятниками в различных иконографических изводах, техниках и размерах. Иконы изготовлены на разной основе: железе, дереве, полотне, перламутре, камне, отлиты из чугуна. Имеются оклады из латуни, меди с использованием огневого золочения, драгоценных металлов, а также шитые бисером по карте, украшенные драгоценными и полудрагоценными камнями. Основу коллекции составляют иконы из нижнетагильских и невьянских иконописных мастерских, уральская народная икона. В собрании представлена религиозная академическая живопись XIX века из демидовских храмов. Небольшая часть коллекции музея — иконы, привезенные из Верхотурья, Тобольска, Владимирских сел, Москвы, Великого Устюга, Вятки, Вологды, Сольвычегодска, Палеха, Мстеры, Павлово-на-Оке и других иконописных центров.

Впервые описанием и изучением икон основного фонда в середине 80-х годов прошлого столетия занималась искусствовед Агеева Марина Владимировна. Ее записи, оставленные в музейной инвентарной книге, вызывают чувство гордости за фонд и особенно за иконописные памятники из демидовских храмов, но одновременно ощущается и разочарование: наследие Демидовых понесло серьезные утраты не только в годы воинствующего атеизма, но и в «лихие 90-е». Так, часть лучших памятников, таких как «Великомученица Екатерина» (173×64), «Апостолы Иаков и Матфей» (172×75), «Апостолы Павел и Иоанн Богослов» (172×75), и другие подобные большие храмовые иконы были переданы общине храма Александра Невского в 1991 году и списаны на основании приказа (№ 51, пост. 28.02.1991 года) Министерства культуры РСФСР. Сегодня эти иконы, представляющие наследие за-

водчиков Демидовых, не украшают храм, в который были переданы, их нет ни в других действующих церквях Нижнего Тагила, ни в городе. Это к разговору о том, что мы потеряли.

Икон с изображениями большого иконописного формата в собрании единицы. И в первую очередь это «Коронавание Пресвятой Богородицы» — темперная икона XVIII века из Входа-Иерусалимского собора, которая венчала собой роскошный барочный шестиярусный иконостас. Изначальная фигурная форма иконы позже будет изменена на картинный прямоугольный формат.



Неизвестный мастер итальянской школы. Коронавание Пресвятой Богородицы. Из иконостаса Входа-Иерусалимского собора во имя Рождества Христова (Нижний Тагил). Конец XVIII в. Две поперечные шпонки. Дерево, левкас, темпера. 126,0×86,0×4,0
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Unknown artist of the Italian school. Coronation of the Blessed Virgin Mary. From the iconostasis of the Cathedral of the Entry into Jerusalem in the Name of the Nativity of Christ (Nizhny Tagil). Late 18th century. Two transverse dowel joints. Wood, gesso, tempera. 126.0×86.0×4.0
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

Сделано это было с целью сохранения памятника, вероятно, под руководством первого красного директора краеведческого музея и одновременно заведующего художественным отделом Александра Николаевича Словцова (1885-1944), деятельность которого по спасению и сохранению православных памятников, как и для многих его коллег, закончилась репрессиями. Икона изображает сцену, в которой Дева Мария возносится на небеса, где ее встречают и коронуют Бог Отец и Иисус Христос. Фигуры расположены на облаках в небесной сфере. Мастер использует приглушенную цветовую

Святой апостол первоученик и архидиакон Стефан. Из Придельного храма Входа-Иерусалимского собора во имя Рождества Христова (Нижний Тагил). Первая треть XIX в. Дерево, основа состоит из двух досок с врезными сквозными параллельными шпонками, левкас, масло. 89×54,5×2,2
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»



Holy Apostle, Protomartyr, and Archdeacon Stephen. From the side chapel of the Cathedral of the Entry into Jerusalem in the Name of the Nativity of Christ (Nizhny Tagil). First third of the 19th century. Wood, the base consists of two boards with mortise-and-tenon parallel joints, gesso, oil. 89×54.5×2.2
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

Спас Царь Царем. Конец XVIII — начало XIX в. Шпонки врезные сквозные торцовые. Реставрация С.В. Кондюрова (2024). Дерево, краевой ковчег, левкас, золочение, чернь по золоту. 40,0×33,5×2,7
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

The Savior King of Kings. Late 18th – early 19th century. Mortise-and-tenon joints. Restored by S. V. Kondyurov (2024). Wood, edged sunken panel, gesso, gilding, niello on gold. 40.0×33.5×2.7
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

палитру в лилово-розовых, бирюзовых тонах. Мария подносит руку к груди в знак принятия Божественной воли и нового статуса Царицы Небесной. Сюжет иконы основан на апокрифических текстах. Внимание привлекает треугольный нимб Бога Отца, что говорит об иконографии католического происхождения. Символика треугольного нимба означает Троицтво Бога. В России такая иконография получает распространение в середине XVIII века под влиянием западноевропейской культуры. Иногда популяризацию иконографического извода связывают с коронацией на российский престол ряда императриц в нарушение традиционных законов престолонаследия [14, с. 25]. Такой же треугольный нимб есть еще на одном изводе из музейного собрания, это «Троица Новозаветная» XIX века из Входа-Иерусалимского собора.

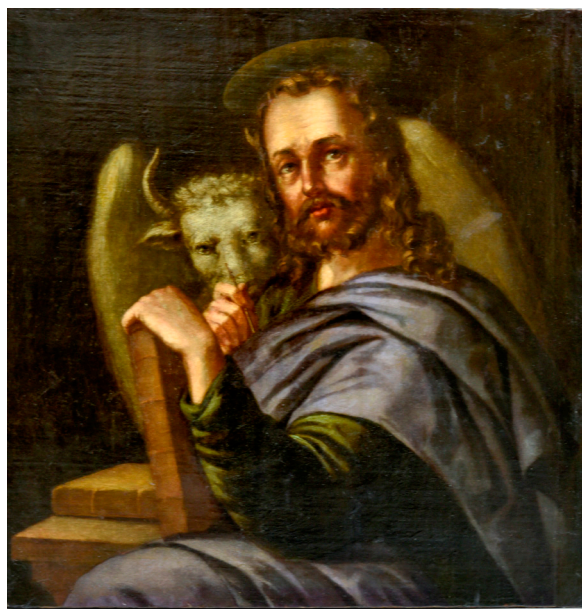
Икона первой трети XIX века «Святой апостол первоученик и архидиакон Стефан» из Придельного храма во имя Рождества Христова Входа-Иерусалимского собора находилась на «предалтарном иконоставе на южных дяконских дверях» [1]. Икона происходит из Нижнетагильских иконописных мастерских, имеет сложную восьмиугольную форму. Архидиакон Стефан изображен в полный рост и облачен в ярко-красный стихарь с золотистым орарем. Оплечье имеет необычный, как будто рельефный



растительный рисунок в темных тонах, имитирующий дорожную ткань с вышивкой. Прорисовка в такой же рельефной манере есть на полукруге сферы извода «О тебе радуется» 1816 года, где райские кущи изображены в таких же темных тонах. Это работы одного мастера. В руках Стефан держит развернутый свиток с его речью перед Синедрионом: «МУЖИ БРАТІЯ И О[Т]ЦЫ ПОСЛУШАЙТЕ Б[О]ГЪ СЛАВЫ ІАВИСЯ О[Т]ЦУ НАШЕМУ АВРААМУ СУЩ[Е]МУ В МІСОПОТАМІИ, ПРЕЖДЕ ДАЖЕ ПЕРЕСЕЛИСЯ ЕМУ В ХАР[Р]АН И РЕЧЕ КЪ НЕМУ: ИЗЫДИ...» (Деян. 7). С последней четверти XVII века изображения Стефана часто помещали на дверях жертвенников, а на дяконских дверях ему пару обычно составлял образ архидиакона Лаврентия. Так было и во Входа-Иерусалимском соборе, это известно по архивным документам [1], но образ Лаврентия в музей не поступил.

Храмовая икона «Спас на престоле» невьянского письма, с точной датировкой (1812) из неизвестной церкви Нижнего Тагила.

Образ Христа-царя появляется в русской иконографии в XVII веке, в период деятельности мастеров Оружейной палаты. Название заимствовано из Откровения Иоанна Богослова (Откр. 19: 11-17), где Христос представлен как Владыка царей земных («Царь Царем», «Царь Славы» или «Христос Великий Архирей»). На золотом фоне иконы дано фронтальное изображение Христа в царской шапке куполообразной формы,



похожей на митру, восседающего на подушках богатого барочного престола, символизирующего Вселенную. Он облачен в императорские одеяния с тончайшей проработкой деталей в традиции уральской старообрядческой школы. На ногах пурпурные камнагии. Благословляющая десница вознесена перед грудью, на колене установлено раскрытое Евангелие, придерживаемое рукой. Престол Спасителя выполнен с черневой разделкой по золоту, имитирующей гравировку, имеет ажурные ножки с завитками и сложную высокую фигурную спинку. В собрании представлены аналогичные иконографические изводы, но меньшего размера и более раннего невянского письма. Это небольшие аналойные иконы XVIII века «Спас Царь Царем» и «Спас Царя Мануила с предстоящими святыми на полях».

Все указанные памятники отреставрированы музейным специалистом Сергеем Владимировичем Кондюровым.

В собрании представлена религиозная живопись XIX века, украшавшая храмы Нижнего Тагила, фамильной усыпальницы Демидовых — Выйско-Никольской церкви — и Введенского храма. Для их убранства Анатолием Николаевичем (1812-1870) и Павлом Николаевичем Демидовыми (1798-1840) были заказаны копии с алтарных полотен итальянского художника Высокого Возрождения Антонио Аллегри да Корреджо (1489-1534), находившихся в картинной галерее г. Дрездена. Копии было поручено выполнить крепостному художнику Степану Федоровичу Худоярову (1810-1865), который обучался живописи



в Италии под руководством К. П. Брюллова [12, с. 154], изучал технику мозаики в Риме, работал в мозаичной мастерской Императорской академии художеств в Петербурге. Художник несколько лет жил в Германии, где воспроизвел на холсте две парные картины — «Мадонна со Св. Георгием» и «Мадонна со Св. Себастьяном». В фондах музея-заповедника находится еще одно копиянное полотно Корреджо — «Поклонение пастухов», оригинал которого принадлежит Дрезденской галерее и которое, вероятно, также было написано Степаном Федоровичем, но подтверждающих документов нет.

Особый интерес представляют четыре иконы с изображением равноапостольных святых, которые находились в золоченых рамах под куполом Входа-Иерусалимского собора. Иконы выполнены неизвестным художником на узких и длинных полотнах с плотно вписанными фигурами царя Константина и царицы Елены, крестителя Руси князя Владимира и равноапостольной княгини Ольги. Об этом сообщает запись архивного документа: «На правой стене под куполом собора икона Святого Равноапостольного царя Константина, писана на холсте в богатой золоченой раме. Длинною 3 аршина 12 вершков, шириною 1 аршин 7 вершков. Таковая же Царице Елены. На левой стене Святого равноапостольного князя Владимира, писана на полотне в золоченой раме, длиною 3 аршина 12 вершков, шириною 1 аршин 7 вершков. Таковая же Святой Великой княгини Ольги» [2]. Богатые золоченые рамы утрачены,

П. П. Веденецкий. Евангелист Лука. Из царских врат Выйско-Никольской церкви (Нижний Тагил). 1840-е. Реставрация К.В. Суслова (2017). Холст, наклеенный на дерево, масло. 44,0×43,0×2,0 Пермская художественная галерея

P. P. Vedenetsky. Luke the Evangelist. From the Royal Gates of the Vyysko-Nikolskaya Church (Nizhny Tagil). 1840s. Restored by K. V. Suslov (2017). Oil on canvas glued to wood. 44.0×43.0×2.0 Perm Art Gallery

Богоматерь Корсунская (Демидовская). Из Выйско-Никольской церкви (Нижний Тагил). До 1702. Основа из одной доски, шпонки врезные несквозные встречные, левкас, темпера, золочение. 32,7×26×1,7 Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Our Lady of Korsun (Demidov). From the Vyysko-Nikolskaya Church (Nizhny Tagil). Before 1702. Single-board base, blind-mortise dowel joints, gesso, tempera, gilding. 32.7×26×1.7 Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

а сами иконы, написанные в академической манере, нуждаются в реставрации и атрибуции.

И еще одно копиянное полотно из Входа-Иерусалимского собора — «Возвращение Блудного сына» (1860-е) по оригиналу неизвестного итальянского художника XVII века (сегодня оригинал находится в Национальном музее Щецина). Эту работу удалось атрибутировать и отреставрировать, принадлежит она кисти известного тагильского крепостного художника Федора Дмитриевича Топоркова (1825-1883). Топорков выполнял заказ по изготовлению икон для шестиярусного иконостаса Александро-Невской церкви, заложеной в 1862 году. О мастерстве художника говорит тот факт, что над иконописным ансамблем церкви в тот же период работали академические художники: В. П. Худояров в Санкт-Петербурге и Н. М. Плюснин, который для царских врат расписывал иконы в Екатеринбурге [10].

В реставрации на сегодняшний день находится копиянное полотно «Троица Ветхозаветная» из неизвестной церкви по оригиналу К. П. Брюллова «Явление Божие Аврааму у дуба маврийского в виде трех ангелов» (1821), оригинал находится в ГРМ. Техника исполнения этой копии демонстрирует высокий уровень мастерства и академическую выучку неизвестного крепостного художника. Композиция копии детально проработана, центр смещен вправо, на первом плане три ангела, которые изображены в виде прекрасных юношей с крыльями, облаченных в светлые драпировки. Слева фигура Авраама, приветствующего гостей. За его спиной Сара, подслушивающая пророчество. Все происходит на фоне вечернего пейзажа. Брюллов за оригинальную работу был удостоен Большой золотой медали, что положило начало его поездке в Италию.

По фотодокументам из музейного архива, а также документам ГАСО выявлен ряд памятников из Выйско-Никольской церкви и определено авторство некоторых из них, которое принадлежит нижегородскому историческому художнику и портретисту Павлу Петровичу Веденецкому (1791 (?)-1857). В 1836 году главный управляющий Демидовскими заводами в Сибири П. Д. Данилов по рекомендации Прево заключает в Санкт-Петербурге соглашение с Василием Раевым о его поездке для написания видов Демидовских заводов. Одновременно Данилов приглашает и П. П. Веденецкого (1791 (?)-1857), который еще в 1820-е годы выполнял заказы братьев Анатолия Николаевича и Павла Николаевича Деми-

довых, будучи в Петербурге. На Урале художник остается до конца 1830-х годов, пишет видовые картины Нижнего Тагила, окрестностей Перми и Иркутска, заказные портреты сибиряков, одновременно занимаясь частной педагогической практикой [9, с. 23-25]. В период с 1841 по 1847 год художник пишет иконы для демидовской церкви-усыпальницы. Когда он выполнял посреднические поручения Нижнетагильской заводской конторы в Петербурге, занимаясь покупкой холста, красок, сусального золота для Выйско-Никольской церкви, ему поступило обращение от тагильских управляющих с предложением о написании икон для царских врат главного иконостаса. Веденецкий ответил согласием и сообщил, что обдумывание замысла «возьмет много времени, не говоря уже о композиции и рисовке, как о предметах, требующих усиленного соображения» [3]. Заказ управляющей заводской конторы был выполнен, царские врата со сценой Благовещения и евангелистами — Матфеем, Марком, Лукой и Иоанном — были написаны маслом на холсте [4]. Следует отметить, что в эти годы художником было написано 43 иконы, большая часть которых предназначалась для главного иконостаса [5].

Есть предположение, что икона в форме тондо «Мученик Онисифор», написанная в честь дня рождения Николая Никитича Демидова для главного иконостаса Выйско-Никольской церкви, также принадлежит кисти П. П. Веденецкого. «Ноября 9-го дня. В память Николая Никитича. Но как в честь его ангела есть храмовая икона Святого Николая, то и взят день его рождения, в который приходится память Великомученика Онисифора» [6].

Более того, сохранившееся копиянное полотно «Тайная вечеря» по оригиналу Николы Грасси (1682-1748), которое находилось над царскими вратами Выйско-Никольской церкви, вероятно, также написано П. П. Веденецким.

В 2016 году был атрибутирован один из важнейших иконописных памятников собрания — «Богоматерь Корсунская», икона, которой в Чудовом монастыре митрополит Тобольский, будущий святой Дмитрий Ростовский, благословлял тульского оружейника Никиту Демидова и его сына Акинфия Никитича на Урал. По воле Петра I от 4 марта 1702 года им передавалось право владения землями и железоделательными заводами в Верхотурском уезде, по рекам Нейве и Тагилу. Перед отъездом они побывали у свт. Димитрия. В качестве своего архиерейского благослове-

ния на начало нового дела он подарил им икону Пресвятой Богородицы, которая впоследствии стала известна как Демидовская. Известно, что в Выйско-Никольской церкви, где располагалась родовая усыпальница Демидовых, с 1846 года начинают вестись службы. Родовая икона «Богоматерь Корсунская» была передана в храм в 1851 году и до его закрытия находилась там. Сведения об этом мы находим в «Епархиальных ведомостях» за 1909 год: «В Нижнетагильском заводе, в Выйско-Никольском храме есть св. икона Божией Матери, известная под именем „Демидовская“... Драгоценная святыня находится в Выйско-Никольском храме с 1851 года. Святыня древняя, достойная внимания...» [7, с. 588-590].

Из этого же храма имеет происхождение икона в драгоценном золоченом окладе «Святые Анатолий и Павел», присланная в 1836 году из Москвы. Икона была заказана, вероятно, в связи с ухудшением здоровья Павла Николаевича Демидова, учредителя первой российской академической премии за научные изыскания — Демидовской. Определение качества металла оклада производилось в Москве пробирным мастером Николаем Лукичом Дубровиным, о чем свидетельствует именник пробирного мастера «Н. Д.» с датой 1837 на бортике оклада.

Из окрисполкома в 1924 году был передан еще один ценный иконописный памятник Выйско-Никольской церкви на кипарисовой доске «Рождество Христово» XVII века (возможно, более ранний). В верхней части иконы, на свитке, развернутом ангелами, надпись на латинском языке: GLORIA IN EXCELSIS DEO («Слава в вышних Богу»). Это единственная икона собрания, изготовленная в Западной Европе.

Дарственная икона, которая вполне могла принадлежать имуществу Выйско-Никольской церкви, поступила в музей в результате закупки. Это «Поклонение иконе Богородице Казанской с предстоящими святыми великомучеником Георгием Победоносцем и преподобным Сергием Радонежским».

По нижнему полю иконы надпись: «Усердию управляющего верхотурским кушом II гильдии Дмитрием Васильевичем Беловым, попечителем всех единоверческих училищ при Никольской церкви господ Демидовых». Евгений Ройзман относит ее к авторству единоверческого тагильского иконописца Матвея Чельшева (1814-1866). Дмитрий Васильевич Белов (1800-(?)), представитель известной династии заводских служащих,



Святой Благоверный князь Александр Невский и преподобный Зосима Соловецкий. Конец XIX в. Реставрация О. Э. Свицерских (1992). Дерево, темпера, золочение. 103×54×3,5
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Saint Blessed Prince Alexander Nevsky and Saint Zosima of Solovki. Late 19th century. Restored by O. E. Sviderskikh (1992). Tempera on wood, gilding. 103×54×3.5
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

с 1847 года занимал высокую должность главного управляющего заводами Нижнетагильского округа, обладал многосторонними знаниями и удивительной работоспособностью, но сыграл отрицательную роль в судьбе многих крепостных умельцев, был сторонником единоверия и противником старообрядчества [13].

Большие храмовые иконы из Иакинфиевской церкви поселка Висимо-Уткинск, названной в честь Акинфия Никитича Демидова, поступили в собрание также из окрисполкома в 1924 году. Все иконописные памятники второй половины — конца XIX века выполнены на деревянной основе, большинство имеют массивные, богато декорированные позолоченные рамы.

Храмовая темперная икона «Святой Благоверный князь Александр Невский и преподобный Зосима Соловецкий» реставрировалась



Архангел Михаил и Гавриил. Навершие врат. Из Свято-Троицкой церкви (Нижний Тагил). 1830-1840. Реставрация А. А. Наседкиной (2016). Дерево, левкас, темпера, золочение. 66,0×34,0×3,0
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Archangel Michael and Gabriel. Gate finial. From the Holy Trinity Church (Nizhny Tagil). 1830-1840. Restored by A. A. Nasedkina (2016). Wood, gesso, tempera, gilding. 66.0×34.0×3.0
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

в 1992 году московским реставратором Эммой Гавриловной Свицерских и долгие годы находится в экспозиции историко-краеведческого музея. Александр Невский изображен в богатых княжеских одеждах, рядом с ним в монашеском облачении игумен Соловецкого монастыря Зосима. Преподобный стоит с развернутым вниз свитком с надписью, обращенной к братии монастыря: «НЕ СКОРБИТЕ БРАТИЕ НО ПОСЪМУ РАЗУМЪЙТЕ АЩЕ УГОДНА ПРЕ[Д] Б[О]ГО[М] ДЪЛА МОЯ ТО НЕОСКУД[ЕЕ]ТЪ ОБИТЕЛЬ». Икона выполнена на золотом фоне с изящным витиеватым узором рокайльных завитков и растительных мотивов, процарапанных по слою сусального золота, нанесенного на левкас. Исходящие из горнего мира лучи божественного света в арочной части иконы также выполнены в технике цирровки. Над головами святых — характерные старопечатные картуши с тонкими завитками волют, в них заключены имена: «С[ВЯТОЙ] Б[ЛАГОВЕРНЫЙ] К[НЯЗЬ] АЛЕКСАНДРЪ Н[ЕВСКИЙ] ПРЕ[ПОДОБНЫЙ] ЗОСИМА С[ОЛОВЕЦКИЙ]».

Несколько иконописных памятников первой трети XIX века объединяют схожие фоны, выполненные по листовому золочению с повторяющейся цирвочной дорожкой. Это группа аналойных и небольших пядничных икон, происходящих

из одной тагильской мастерской — «О Тебе радуется», «Усекновение головы Иоанна Предтечи», «Всех Скорбящих Радость», «Святой Василий Блаженный, Ангел Хранитель и преподобная Макрина», «Семь отроков Эфесских».

Также можно выделить изводы, выполненные по гладкой золоченой поверхности без дополнительного орнамента, их можно отнести к периоду с середины XIX и последующих годов второй половины века. Мастерская выполняла заказы для церковного обихода. Это аналойные иконы «Преподобный Священномученик Василий и великомученица Екатерина с предстоящими святыми на полях», «Господь Вседержитель» и «Святой великомученик Никита». Большие храмовые образы «Чудо Георгия о змие» и «Господь Вседержитель с предстоящими святыми на полях», навешиваемые на дьяконских вратах «Архангел Гавриил и Михаил», хоругвь «Иоанн Предтеча» и иконы для праздничного чина иконостаса в форме тондо «Рождество Богородицы» и «Преображение Господне».

В собрании представлены старообрядческие многочастные иконы (трех- и четырехчастные), иногда в средокрестии с Распятием, образа с поклоном чтимых икон и предстоящих святых, а также иконы с врезными крестами.

Один из любимых старообрядцами образов «Спас Благое молчание» выполнен с черневой разделькой по золоту. В центре Христос в образе крылатого ангела с нимбом в виде восьмиконечной звезды, которая символизирует Вифлеемскую звезду и Божественный свет. В руках он держит развернутый вверх свиток с текстом из Книги пророка Исаии (Ис. 61: 1-2). Надпись в точности воспроизводит слова пророка: «ДУХЪ ГОСПОДЕНЬ НА МНЕ ЕГО ЖЕ РАДИ ПОМАЗА БЛАГОВЕСТИТИ НИЩИМЪ ПОСЛА ИСЦЕЛИ». В его руках атрибуты Страстей Господних — крест, копье и губка. Также изображены серафимы и херувимы. На полях — предстоящие ангел-хранитель и римские мученицы София, Вера, Надежда, Любовь и св. мученица Агриппина, им молились о даровании крепкой веры, надежды и любви, а также же терпения, утешения и сохранения в скорбях и напастьях.

Следующая группа иконописных памятников демонстрирует влияние западноевропейской иконографии. В нашем собрании это иконы XIX века «Споручица грешных с предстоящим Ангелом-Хранителем и преподобномученицей Евдокией», «Страсти Христовы», «Всех Скорбящих Радость», «Рождество Христово», «Архангел Михаил, Пре-

подобный священномученик Василий, Святая Мария Египетская, святая мученица Агриппина, «Федор Тирон и царица Августа».

Извод «Споручица грешных» известен надписью на развернутом верхнем свитке: «АЗЪ СПОРУЧНИЦА ГРЪШНЫХЪ КЪ МОЕМУ СЫНУ». Особенностью извода является жест Младенца, который обеими руками держит правую руку Матери. Фигуры Богоматери и Младенца объемные, с мягкими переходами света и тени. Поработана мимика и индивидуальные черты лиц. Используются яркие, насыщенные цвета. Одежды имеют сложную проработку складок, золотые украшения, жемчуг кажутся материальными. Фон остается золотым — традиционным, но в изображение чувствуется влияние прямой перспективы.

Особая группа тагильских иконописных памятников XVIII-XIX веков — на металле. В Тагиле такие иконы были востребованы: во-первых, основа долговечная, во-вторых, они устойчивы к воздействию атмосферы, а также падающих горящих свеч. В нашем собрании это образы апостолов — Иоанна, Луки и Марка, Пречистая Дева и архангел Гавриил неизвестного мастера итальянской школы, написанные в XVIII веке, на овальных медных пластинах для царских врат Входа-Иерусалимского собора. Медальоны с очень серьезным осыпанием красочного слоя. Храмовая икона «Пророки Елисей и Илия» из неизвестной церкви Нижнего Тагила поступила от частного лица в 1979 году, написана маслом по листовому железу, нимбы с имитацией золочения. Ученик Елисей после чудесного вознесения своего учителя живым на небо стал самостоятельным пророком. Изображение Елисея встречается в нашем собрании один раз.

На листовом железе также выполнены два храмовых образа пророка Моисея, один из них скопирован с гравюры по картине французского художника Филиппа де Шампена (1602-1674).

Иконы невянского письма представляют лучшую часть собрания. В основном это иконы небольшого размера с высоким уровнем обработки иконной доски с торцовыми шпонками, материал — практически всегда липа. Они монохромны по краскам, поля всегда светлые, опушь двуцветная (голубо-красная), исключительно темпера. На личном всегда присутствуют чередования белил и охрения при построении объема [8, с. 192].

«Богоматерь Одигитрия Смоленская с избранными святыми на полях» первой трети



XVIII века — одна из первых икон, которая была отреставрирована после 1962 года в подарок к открытию музейной выставки «Зримые свидетели мира невидимого» Е. В. Ройзманом и им же атрибутирована. Разделка одежд и приемов личного письма исполнена в старой невянской традиции. Личное выполнено вохрением в белизну, рельефное. Белоликость и рельефность — это главные особенности личного письма невянской иконы. Разбеленное охрение по горячему санкирю создает эффект холодного света (что символизирует аскетизм). Мы видим прогнутую ближе к переносице линию бровей, светлое верхнее веко, миндалевидный разрез глаз почти без слезника, рефлекс на спинке носа, тонкую киноварную линию, прописанную на верхней губе, такая же линия на губе и у Богомладенца. Этот прием будет использоваться при написании лиц практически на всех невянских иконах XVIII века [11, с. 141].

Самой ранней темперной иконой собрания является «Изведение апостола Петра из темницы» строгановской школы конца XVI — начала XVII века. Извод изображает событие, описанное в Деянии апостолов (Деян. 12: 12), одной из книг Нового Завета. Апостолу Петру, заключенному

Иисус Христос Благое Молчание с клеймами святых на полях. Первая половина XIX в. Шпонки врезные сквозные торцовые. Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение, чернь по золоту. 34×29×2,7
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Jesus Christ the Blessed Silence with saints' marks in the margins. First half of the 19th century. Mortise-and-tenon joints. Wood, canvas, gesso, tempera, gilding, niello on gold. 34×29×2.7
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

Изведение апостола Петра из темницы. Стrogановская школа (Сольвычегодск). Конец XVI — начало XVII в. Реставрация С. В. Кондюрова (2016). Шпонки врезные встречные несквозные, в центре накладная шпонка. Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение. 27,5×23×3,5
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

The Apostle Peter's Removal from Prison. Stroganov School (Solvychegodsk). Late 16th — early 17th century. Restored by S.V. Kondyurov (2016). The mortise countersawn blind dowel joints, with an applied dowel joint in the center. Wood, canvas, gesso, tempera, and gilding. 27.5×23×3.5
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"



в темницу за проповедь христианства, ночью явился ангел и вывел его из темницы, оставив одного на улице. Икона поступила от частного лица, атрибуция 2016 года Е. В. Ройзмана.

Небольшая часть собрания икон оформлена в простые домашние деревянные киоты, среди которых встречаются с нанесением позолоты. Все киоты XIX века. Интерес представляет большой напольный киот с верхней застекленной частью и тремя иконами «Господь Вседержитель», «Богоматерь Казанская» и «Николай Чудотворец», выполненный из темного дерева с позолоченным декором в виде виноградной лозы.

Подобный рельефный орнамент из виноградных листьев и гроздей с золочением имеет киот к храмовому образу «Преподобного Серафима Саровского», выполненный на цирвоочном фоне. Верхнюю часть искусно вырезанного киота украшают резные волюты и декоративное навершие, на котором изображен Голгофский крест. Известно, что подобные киоты изготавливали в Ярославской области.

В собрании имеется ряд иконописных памятников и фрагменты иконостаса из Верхотурья.

«Богоматерь Корсунская» — икона XVIII века — находилась в иконостасе Одигитриевской церкви города Верхотурья. Образ выполнен в канонической иконописной технике с послынным высветлением (вохрением) темного санкиря на лицах, придающим им форму и объем.

Самые освещенные участки завершают тонкие белые оживки на переносице, у глаз и на верхних частях скул, на кончиках пальцев. Для глаз Богородицы и Младенца используется темный пигмент с крошечными белыми оживками, зрачки черные с радужкой. В таком исполнении это единственная икона.

«Спас в силах» — икона XVII века — была практически черного цвета, реставрировал Кондюров С. В. При этом выяснилось, что образ написан на более древнем изображении, которое имеет светлый фон. Хитон и гиматий у Спаса одного цвета — красного с тонкими золотыми штрихами (ассистом), нанесенными сусальным золотом. По углам композиции в «парусах» изображены символы четырех евангелистов. Мандорла синего цвета олицетворяет небесную сферу, а ромб — землю. Памятник требует серьезного изучения, раскрытия, технико-технологического исследования в научно-реставрационном центре И. Э. Грабаря.

Икона XVIII века «Богоматерь Боголюбская», также как и «Корсунская Богоматерь», — в ковчежной доске. Фигура Богоматери развернута к молящимся на три четверти. Одной рукой она держит развернутый свиток с текстом молитвы к Спасителю: «ВЛ[АДЫ]КО Б[О]ЖЕ И ЧЕЛОВЕКОЛЮБЧЕ Г[ОСПО]ДИ И[ИСУСЕ] ХРИСТЕ И ВС[Е]ГО ДОБРА ДАТЕЛЮ Ч[Е]Л[ОВЕ]КОЛЮБЧЕ И ВСЯ ТВАР[Ь] СОЗД[А]Т[Е]ЛЮ». Другая рука благоговейно направлена в его сторону. На верхнем поле изображение Деисусного ряда — Господь Вседержитель, Богородица, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил. На клубящихся облачках с серыми контурами и бликами изображен восседающий Христос с благословляющей двуперстной десницей. В картуше: «СИМЪ ОБРАЗЪ ЯВИСЯ ПР[ЕСВЯ]ТАЯ Б[ОГОРОДИ]ЦА КНЯЗЮ АНДРЕЮ ГЕОРГЕВИЧУ ВЛЕТО 6666 ГУНЯ ВЪ 18 ДЕНЬ НАТОМЪ ОНОМЪ МЪСТЕ ГДЕ ТЕПЕРЬ ВИДИМА ЕСТЬ ОСНОВАННАЯ ИМЪ БЛАГОВЕРНЫМЪ КНЯЗЕМЪ АНДРЕЕМЪ ГЕОРГЕВИЧЕМЪ Б[О]ГОЛЮБ[С]КИМЪ БЕЛОКАМЕННАЯ ЦЕРКОВЬ РОЖ[Д]ЕСТВА ПР[ЕСВЯ]ТЫЯ Б[ОГОРОДИ]ЦЫ ОТЧЕГО БОГОЛЮБОВЪ МОНАСТЫРЬ ИНАЧАЛО ИНАИМЕНОВАНИЕ СЕБЪ ПОЛУЧИЛЪ». Перед иконой молились об избавлении от эпидемий, стихийных бедствий.

Заключительную часть музейного собрания представляют памятники из других иконописных центров.

Тобольские письма представлены несколькими памятниками. На одном из них изображен собор трех вселенских учителей, великих капподокийцев — Василия Великого, Григория Богослова и константинопольского патриарха Иоанна Златоуста, которые почитаются как вселенские учителя.

Святой Николай Чудотворец (Николай Угодник) — оплечное изображение. Икона старообрядческая, происходит из Поволжья. Характерный темный тон лица. Высокий и широкий лоб, глаза большие, внимательные, тонкий длинный нос и небольшой рот. Виден только омофор с темными крестами и небольшой фрагмент ворота. Этот тип икон был популярен в старообрядческой среде в XVIII-XIX веках. Очень схож с иконографическим типом «Никола Отвратный». Ему молились о предотвращении бед.

Собрание икон музея-заповедника, основу которого составляют памятники из разрушенных храмов, долгие годы не реставрировалось в силу многих объективных причин. Мощным толчком к приведению икон в порядок послужила первая масштабная выставка «Зримые свидетели мира невидимого» 2016 года, когда Е. В. Ройзман проявил уважение к фонду и, будучи мэром Екатеринбурга, нашел время для консультирования, а также атрибуции и реставрации отдельных невяньских памятников, которые сам и спонсировал. С этого времени был запущен процесс планомерной реставрации небольших аналойных икон. Сегодня собрание нуждается в постоянной экспозиции, которое могло бы включить в себя лучшую часть коллекции.

Литература

1. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 602, 1766-1929. — Оп. 1. — Л. 12.
2. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 602, 1766-1929. — Оп. 1. — Л. 6 об.
3. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 643. — Оп. 2. — Д. 139. — Л. 177 об.
4. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 643. — Оп. 1. — Д. 3802. — Л. 11.
5. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 643. — Оп. 2. — Д. 139. — Л. 37.
6. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 643. — Оп. 1. — Д. 3802. — Л. 166.
7. Екатеринбургские епархиальные ведомости. — 1909. — № 39. — С. 588-590.
8. Лаврентьева, Е. В. О результатах исследования иконы «Богоматерь Одигитрия» из Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» // «Художественные чтения»: материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу. — Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2021. — С. 188-193.



9. Необыкновенное дело А. В. Ступина // К 200-летию Арзамасской школы живописи: Каталог выставки. — Нижний Новгород, 2002. — С. 23-25.

10. Пермские епархиальные ведомости. — 1878. — № 7. — URL: <https://pravoslavnoeduhovenstvo.ru/library/material/1353/> (дата обращения 12.12.2025).

11. Ройзман, Е. В. Книга о Невьянской иконе: в 3-х т. — Екатеринбург: Гонзо, 2025. — Т. 1. — 536 с.

12. Силонова, О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Художники. XVIII-XIX в. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми. — Екатеринбург: Баско, 2007. — 414 с.

13. Старков, С. В. Жизнь и деятельность Дмитрия Васильевича Белова // VII научн.-практич. конф. «Российский научно-технический музей: проблемы и перспективы». Нижний Тагил, 16-18 октября 2000 года. — Нижний Тагил: Урал-транс, 2000. — Т. 2.

14. The Russian Icon of Late XVIII-XIX cc. — СПб: Лимбус Пресс, 1994. — 104 с.

References

1. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archive of the Sverdlovsk Region]. Coll. 602, 1766-1929, aids 1, p. 12.
2. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archive of the Sverdlovsk Region]. Coll. 602, 1766-1929, aids 1, p. 6 back.
3. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archive of the Sverdlovsk Region]. Coll. 643, aids 2, fol. 139, p. 177 back.
4. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archive of the Sverdlovsk Region]. Coll. 643, aids 1, fol. 3802, p. 11.
5. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archive of the Sverdlovsk Region]. Coll. 643, aids 2, fol. 139, p. 37.

Богоматерь Корсунская. Из Одигитриевской церкви Верхотурского монастыря. Конец XVIII в. Шпонки врезные несквозные параллельные. Дерево, ковчег, паволока, темпера. 37,0×32,0×2,0
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Our Lady of Korsun. From the Hodegetria Church of the Verkhoturys Monastery. Late 18th century. Mortise blind parallel dowel joints. Wood, sunken panel, canvas, tempera. 37.0×32.0×2.0
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"



Николай Чудотворец. Конец XIX в. Дерево, основа состоит из одной доски с врезными сквозными торцовыми шпонками, паволока, левкас, темпера по золоту. 44,7×38,5×2,4
Музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

Saint Nicholas the Wonderworker. Late 19th century. Wood, single-board base with mortise-and-tenon joints, canvas, gesso, tempera on gold. 44.7×38.5×2.4
Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

6. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archive of the Sverdlovsk Region]. Coll. 643, aids 1, fol. 3802, p. 166.

7. Ekaterinburgskie eparhial'nye vedomosti [Yekaterinburg Diocesan Newspaper], 1909, no. 39, pp. 588-590.

8. Lavrentyeva, E.V. O rezul'tatah issledovaniya ikony «Bogomater' Odigitriya» iz Nizhnetagil'skogo muzeya-zapovednika «Gornozavodskoj Ural» [On the Results of the Study of the Icon "Virgin Hodegetria" from the Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"]. «Hudoyarovskie chteniya»: materialy X Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashchennoj 275-letiyu ural'skoj lakovoj rospisi po metallu ["Khudoyarov Readings": Proceedings of the 10th All-Russian Scientific and Practical Conference dedicated to the 275th Anniversary of Ural Lacquer Painting on Metal]. Nizhny Tagil, Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural", 2021, pp. 188-193.

9. Neobyknovennoe delo A.V. Stupina [The Unusual Case of A.V. Stupin]. K 200-letiyu Arzamasskoj shkoly zhivopisi: Katalog vystavki [For the 200th Anniversary of the Arzamas School of Painting: Exhibition Catalogue]. Nizhny Novgorod, 2002, pp. 23-25.

10. Permские епархиальные ведомости [Perm Diocesan Newspaper], 1878, no. 7, available at: <https://pravoslavnoeduhovenstvo.ru/library/material/1353/> (accessed 12/12/2025).

11. Roizman, E.V. Книга о Невьянской иконе: в 3-х т. [Book about the Nevyansk School Icons: in 3 vol.]. Yekaterinburg, Gonzo, 2025, vol. 1, 536 p.

12. Silonova, O.N. Krepostnye hudozhniki Demidovyh. Uchilishche zhivopisi. Hudoyarovy. XVIII-XIX v. Iz istorii podgotovki specialistov hudozhestvennyh i hudozhestvenno-remeslennyh professij Demidovymi [The Demidovs'

serf artists. Painting school. The Khudoyarovs. 18th-19th centuries. From the history of the Demidovs' training of specialists in artistic and craft professions]. Yekaterinburg, Basko, 2007, 414 p.

13. Starkov, S.V. Zhizn' i deyatel'nost' Dmitriya Vasil'evicha Belova [The Life and Work of Dmitry Vasilyevich Belov]. VII nauchn.-praktich. konf. «Rossijskij nauchno-tehnicheskij muzej: problemy i perspektivy» [VII Research and Practical Conference "Russian Scientific and Technical Museum: Problems and Prospects"]. Nizhny Tagil, October 16-18, 2000. Nizhny Tagil, Ural-trans, 2000, vol. 2.

14. The Russian Icon of Late 18th – 19th Centuries. Saint Petersburg, Limbus Press, 1994, 104 p.

Об авторе

Казакова Марина Юрьевна — научный сотрудник отдела фондов Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал»

E-mail: kazakova11mari@mail.ru

Kazakova Marina Yurievna
Researcher of the Collection Maintenance Department at the Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"

Статья поступила в редакцию 05.02.2026, принята к публикации 14.02.2026.



Л. Л. Дунькова.
Подсвечник
«Старая сова».
1993. Глина,
глазурь, лепка.
35×15,3×39,8
Калининградский
областной музей
изобразительных
искусств

L. L. Dunkova.
Candlestick "Old
Owl". 1993. Clay,
glaze, modeling.
35×15.3×39.8
Kaliningrad Regional
Museum of Fine Arts

EDN: EKVIAD
УДК 7.03, 7.077

THE ARTISTIC ENVIRONMENT OF TYUMEN: THE ROLE OF ART STUDIOS IN THE DEVELOPMENT OF LOCAL ART

Vera V. Avdeyeva

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

Alsu S. Karimova

Secondary School No. 9 of Tyumen
Tyumen, Russian Federation



Abstract: The article examines the role of Tyumen art studios of the twentieth century in the development of regional art. The key stages of their formation are considered, from the first studio of M. I. Avilov (1918) to the post-war associations. Special attention is paid to the contribution of outstanding teachers to the formation of the local art school. The importance of studios in preserving traditions, organizing exhibition activities and creative communities is shown, based on archival materials. The study fills in the gaps in the research of Siberia's cultural heritage.

Keywords: art studios; Union of Artists; art teachers; amateur artists; regional fine arts.

Citation: Avdeeva, V.V.; Karimova, A.S. (2026). THE ARTISTIC ENVIRONMENT OF TYUMEN: THE ROLE OF ART STUDIOS IN THE DEVELOPMENT OF LOCAL ART. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 76–85.

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ В ТЮМЕНИ В XX ВЕКЕ: РОЛЬ ИЗОСТУДИЙ В РАЗВИТИИ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В. В. Авдеева

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

А. С. Каримова

МАОУ «СОШ № 9 города Тюмени с углубленным изучением краеведения»
Тюмень, Российская Федерация

В статье исследуется роль художественных студий Тюмени XX века в развитии регионального искусства. Рассмотрены ключевые этапы их становления — от первой студии М.И. Авилова (1918) до послевоенных объединений. Особое внимание уделено вкладу выдающихся педагогов в формирование местной художественной школы. На

основе архивных материалов показано значение студий в сохранении традиций, организации выставочной деятельности и создании творческих сообществ. Исследование восполняет пробелы в изучении культурного наследия Сибири.

Ключевые слова: художественные студии; Союз художников; педагоги-художники; художники-любители; региональное изобразительное искусство.

Введение

Художественные студии сыграли значительную роль в культурной жизни Тюмени XX века. Они стали его творческими центрами, в которых профессиональные художники помогали любителям осваивать основы живописи, графики и скульптуры, обмениваясь опытом и тем самым формируя особую художественную среду в городе. Изостудии также способствовали, с одной стороны, сохранению традиций академизма, с другой — воспитанию нового поколения художников и популяризации изобразительного искусства среди горожан.

Одним из важнейших событий в развитии художественной жизни Тюмени стало открытие в начале XX века изостудии при Реальном училище под руководством Михаила Ивановича Авилова, заложившей прочный фундамент для дальнейшего развития изобразительного искусства в регионе. Ее самые успешные воспитанники стали впоследствии известными художниками и педагогами, открыли собственные студии для передачи своих знаний следующим поколениям.

Методика исследования строится на *междисциплинарном подходе* и позволяет выявить эволюцию развития художественных студий Тюмени XX века и их влияние на культурную среду города, увидеть основные направления их деятельности, обозначить ключевые фигуры, стоявшие у истоков развития регионального искусства и способствовавших формированию Тюменского отделения Союза художников.

Сравнительно-исторический анализ позволяет рассмотреть художественные студии Тюмени как центры творческого роста и профессионального становления региональных художников. В имеющихся исследованиях описывается лишь ранний период становления изостудий [12], либо фокус направлен исключительно на творческие биографии [6].

Анализ деятельности художественных студий Тюмени в XX веке выявляет актуальность осмысления локальных художественных процессов в регионе, помогает понять, как деятельность изостудий способствовала сохранению академических традиций и их распространению в регионе.



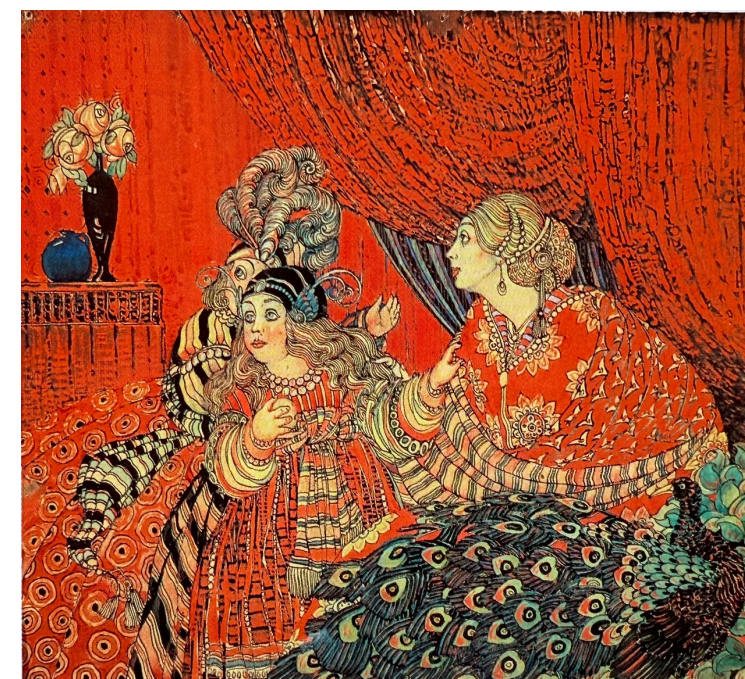
Основатели первых изостудий — представители академических традиций Москвы и Санкт-Петербурга

Первая художественная изостудия в Тюмени была открыта в 1918 году *Михаилом Ивановичем Авилковым* (1882-1954), выпускником Петербургской академии художеств, прибывшим с мандатом Наркомпроса РСФСР, в будущем прославившимся как художник-баталист. Приехать в Сибирь его вынудила бедность. В ту пору многие живописцы покидали Центральную Россию и направлялись на восток в поиск средств к существованию. В Тюмени Авиллов пишет декорации для городского театра, сотрудничает в местной газете, решает открыть собственную платную студию, объявление об открытии которой он дает через губернскую газету «Известия». Студия размещалась в здании Реального училища (ныне Государственный аграрный университет Северного Зауралья), где М. И. Авиллов состоял штатным учителем искусств. В просторном рисовальном классе под его руководством более тридцати записавшихся в студию молодых людей постигали тайны мастерства: учились искусству рисунка, живописи, лепке [4].

Первыми пришли в студию со своими рисунками В. П. Барышев (1896-1975), И. И. Кротов (1897-1945), В. П. Митинский (1904-1943), П. А. Россомахин (1886-1956), В. И. Бояринцев

В. И. Маргин
Группа организаторов художественной студии ИЗО
Фото предоставлено авторами статьи

V. I. Markin
Group of organizers of the art studio of IZO
Photo provided by the authors of the article



К. П. Трофимов.
Сказка. 1925.
Бумага, акварель, гуашь, перо.
27,7×32
Музейный комплекс имени И. Я. Словецова

К. P. Trofimov.
Fairy Tale. 1925.
Watercolor, gouache, and pen on paper.
27.7×32
Museum Complex named after I. Ya. Slovtsov

(1885-1958). Тюменские ученики заочно знали своего будущего педагога по журналу «Нива», где в 1915 году были напечатаны военные зарисовки Авилова. Дело в том, что академию Авиллов закончил в 1913 году, а в следующем году ушел добровольцем на фронт. Он служил конным ординарцем при штабе войскового соединения и как корреспондент-художник посылал свои рисунки в журналы «Нива» и «Солнце России». Неудивительно, что его дальнейшее творчество главным образом было посвящено событиям из русской истории и Гражданской войны [2].

В художественной студии М. И. Авиллов не только практически обучал рисунку, живописи, лепке, но и много рассказывал о методах работы художников, в частности И. Е. Репина, у которого учился в молодости. Помимо студийных занятий Михаил Иванович с учениками создавали декорации в театре, принимали участие в благотворительных концертах. Так, на одной из афиш к спектаклю «Живые и мертвые», было указано: «Бенефис художника Петроградской академии художеств М. И. Авилова, Тюмень, 1918 год» [1, с. 123]. Однако студия просуществовала всего лишь полгода, была закрыта в связи с отъездом Авилова в Иркутск.

Спустя два года бывшими учениками студии — братьями А. П. и В. П. Митинскими, В. П. Барышевым, братьями И. И. и П. И. Кротовыми — была предпринята попытка вновь объединиться и создать собственный художественный кружок. В 1920 году в здании телеграфа ими была орга-

низована художественная выставка. Несмотря на то что на ней экспонировались в основном ученические работы, она была принята тепло публикой, о чем написали в местной газете. «В Тюмени, где нет в настоящее время ни художественной студии, ни красок, ни кистей и других материалов для живописи и лепки, молодыми художниками, большинство которых самоучки, организована выставка — явление, без сомнения, положительное, отмечающее возродившийся интерес к искусству и энергию молодых начинающих художников», — писала губернская газета «Известия» [4, с. 27]. Организация выставки дала толчок для создания новой художественной студии.

В тот же год в Тюмень приезжает *Иван Иванович Овешков* (1877-1944), выпускник Центрального художественно-промышленного училища технического рисования имени барона Штиглица в Петербурге, художник-универсал, один из организаторов Музея игрушек в Москве (1918)¹. Он принадлежал к числу деятелей, которые способствовали появлению и развитию художественно-промышленного образования в Сибири. 15 мая 1920 года в местной прессе появилось объявление об открытии в городе *художественной студии*. В нем отмечалось, что студия будет свободной для широких слоев трудового пролетариата, независимо от возраста и уровня образования, при единственном условии — наличии базовых навыков рисования. Основными направлениями обучения станут рисунок с натуры, живопись и скульптура, что, по замыслу художника, являлось главной целью студии [11].

В основу преподавания в студии И. И. Овешковым была положена программа художественных училищ. Наряду с практическими знаниями (рисунок, живопись, лепка) учащиеся должны были также прослушивать курсы лекций по всеобщей истории искусств и истории русского искусства, истории народного орнамента, получить сведения по пластической анатомии и теории перспективы и теней. Для осуществления этой программы Иван Ивановичу нужны были опытные педагоги. С этой целью он приглашает к ведению занятий в студии местных художников: В. М. Мельникова (1881-?), окончившего Строгановское художественно-промышленное училище в Москве, а позднее многие годы преподававшего рисование в училищах города; А. А. Кротова (1888-1943), получившего образование в Псковской школе технического рисования и состоявшего в течение нескольких лет секретарем Тюменской секции работников искусств. Заведующим художественной студией, Овешков ведет



А. П. Митинский.
У перевоза. Сказочный сюжет. 1932.
Бумага, акварель, тушь, перо. 10,5×14,5
Музейный комплекс имени И. Я. Слоцова

A. P. Mitinsky.
At the Crossing.
Fairytale plot. 1932.
Watercolor, ink, and pen on paper.
10.5×14.5
Museum Complex named after I. Ya. Slotsov



И. И. Кротов.
Леший. 1923.
Картон, гуашь. 58×42
Музейный комплекс имени И. Я. Слоцова

I. I. Krotov.
A Wood Spirit (Leshy). 1923.
Gouache on cardboard. 58×42
Museum Complex named after I. Ya. Slotsov

в ней дополнительно класс натюрморта и пейзажа. Стремясь привить своим ученикам любовь к родному городу, его неповторимым архитектурным памятникам, он часто устраивает походы на этюды по Тюмени.

На выставках тех лет преимущественно демонстрировались небольшие камерные пейзажи, запечатлевшие живописные уголки старого города. В. П. Барышев вспоминал: «Внутреннее чувство подсказывало, что старое скоро уйдет, уступив место новому, быть может, менее интересному. Крылечки, галерейки, резьба по воротам и наличникам окон уже не повторяются» [4, с. 29]. Художники спешили в рисунках, набросках и акварелях сохранить образ первого русского сибирского города, который постепенно исчезал. В 1924 году сын основателя Тобольского промысла художественной резьбы по кости И. И. Овешков уезжает в Загорск, где вырастет в мастера игрушечного промысла.

Дальнейшее руководство изостудии продолжил Константин Павлович Трофимов (1885-1944), ставший кумиром творческой молодежи. Вернувшись в Тюмень в 1923 году, Трофимов принимал активное участие в художественной жизни города, во многом продолжив начатое его предшественниками, в частности И. И. Овешковым. Он сотрудничал в губернской газете «Трудовой набат», писал декорации к спектаклям Камерного театра, преподавал рисование в школах и учреждениях города, участвовал в выставках.

Первый год работы студии был трудным. Через три месяца после ее открытия в губернской газете появилась статья, названная автором «Дела студии плохи». Из нее мы узнаем, что «...в помещении школы нет отопления, нет освещения, нет солидного числа записавшихся студийцев. После

требования месячного взноса осталась лишь малая часть. Плата два рубля золотом, очевидно, для многих высока. Программа намеченных занятий не проходит за отсутствием средств. Не на что нанять натурщиков и лектора для чтения истории искусств, имеющиеся преподаватели тоже пока никакого вознаграждения не получают. Жаль, если студия закроется. Культурному начинанию должны помочь организации, взяв желающих учиться на свое попечение» [12, с. 76].

Предложенная Трофимовым программа занятий была содержательной и насыщенной: «На первый год входят следующие предметы: рисование карандашом, углем, живопись, стилизация, композиция, история искусств, изучение стилей в связи с композицией. При наличии средств откроются мастерские прикладных искусств» [1, с. 127]. Несмотря на большие трудности, художественная студия продолжала работать в течение трех лет — с 1923 по 1925 год. Трофимов познакомил студийцев с творчеством любимых и наиболее близких ему по духу художников — Н. К. Рериха, И. Я. Билибина, В.М. и А. М. Васнецовых, мастерами круга «Мир искусства».

Некоторые графические работы Трофимова в стилистике модерна были вдохновлены искусством Востока. Его интерес к китайским свиткам и японской гравюре возник еще во время учебы в Строгановском художественно-промышленном



Е. К. Кобелев.
«А страна-то голубая...». Иллюстрация к сказке П. П. Еришова «Конек-Горбунук». 1983. Бумага, акварель, линогравюра цветная. 72,7×93
Ишимский музейный комплекс имени П. П. Еришова

E. K. Kobelev.
"And the Country is Blue...". Illustration to P. P. Ershov's fairy tale "The Little Humpbacked Horse". 1983.
Watercolor and color linocut on paper. 72.7×93
Ishim Museum Complex named after P. P. Ershov

М. С. Рогожнев.
Рыбацкий поселок. 1967. Бумага, линогравюра. 40×49
Музейный комплекс имени И. Я. Слоцова

M. S. Rogozhnev.
Fishing Village. 1967.
Linocut on paper. 40×49.
Museum Complex named after I. Ya. Slotsov

училище. В тюменский период восточная эстетика также оставалась значимым источником его вдохновения. Так, на художественной выставке в Тюмени в 1925 году он представил несколько таких произведений, о которых современный критик писал: «...Очень хорошее впечатление оставляют несколько вещей Трофимова: стилизованный „Самурай“, в котором мягкий восточный колорит причудливо сочетается с геометрической строгостью, и „Танец“ в тех же тонах — также стилизованный, наполненный движением и экспрессией» [4, с. 32]. К сожалению, эти работы не дошли до наших дней и известны только по сохранившимся любительским фотографиям.

Кроме практических занятий, любители искусства собирались на «среды», чаще на квартире В. И. Бояринцева (1885-1958). Все они преданно и трогательно любили тюменскую старину и архитектуру, с удовольствием рассматривали и читали иллюстрированные журналы «Лукоморье», «Новь», «Зеркало» и другие, в которых печатались репродукции произведений любимых ими художников Г. А. Лукомского, Г. И. Нарбута, Н. К. Рериха, К. Ф. Юона.

Особое влияние на оживление художественной жизни в Тюмени в 1920-е годы оказал московский художник и поэт Е. Л. Кропивницкий (1893-1979)², новатор в области живописи. В тюменский период Кропивницкий участвует во всех художественных выставках, организованных студийцами в тот период. Личность художника, его эрудиция, артистизм, богатое дарование притягивали к нему многих. Он оказал воздействие на творческое становление таких молодых тюменских художников, как В. П. Барышев, И. И. Кротов [10].



Во многом активность и своеобразие культурной жизни Тюмени в начале 1920-х годов определили лучшие начинания самодеятельных и талантливых художников и педагогов так называемого «первого поколения» — М. Авилова, И. Овешкова, Е. Кропивницкого, К. Трофимова, которые позже нашли продолжение в творчестве их учеников — мастеров следующего поколения — В. П. Барашева, И. И. Кротова, И. П. Котовщикова, А. П. Митинского.

Мастера «второго поколения»: Александр Митинский, Иван Кротов, Вениамин Барышев и их ученики

Художники «второго поколения» создали по примеру своих педагогов собственные студии. После отъезда Авилова из Тюмени его ученики В. П. Барышев и И. И. Кротов в здании телеграфа, где они состояли на службе, организовали выставку работ художников-любителей. При поддержке Главпрофобра студия возобновилась в здании бывшего реального училища. Затем она переросла в художественную школу, в которой до 1925 года учился один из лидеров этого поколения — А. П. Митинский. Учебу он совмещал с работой секретарем в губернском союзе печатников [11]. В 1925 году А. П. Митинский и И. И. Кротов становятся членами Свердловского отделения Ассоциации художников революции. В том же году они вместе с И. П. Котовщиковым (1905-1995) приняли участие в Первой выставке творчества современных художников Уральского края. На ней пейзажи декоративно-стилизованного плана представляли Котовщиков и Митинский («Сказочное» (1925), «Русская старина» (1924), «Русская деревушка» (1925) и другие). Кротов показал тематические композиции «Рынок» (1924?) и «Кордон на Урале» (1925?). Его

картину «Октябрьские торжества в провинции» (1925), получившую признание критики, приобрел Пермский художественный музей [4].

В 1936 году в Тюмени открывается Дом пионеров, где до Великой Отечественной войны функционировала изостудия. В период с 1932 по 1942 год художественную студию возглавлял Александр Павлович Митинский³, ученик Михаила Авилова, Ивана Овешкова, Константина Трофимова — художников «первого поколения». Его педагогическая деятельность заложила основу формирования как художников-профессионалов, так и любителей. Он был среди инициаторов проведения первых городских, а позднее областных выставок, участвовал в создании Тюменского отделения Союза художников, в течение нескольких лет председательствовал в нем [9]. Членов Союза тогда было немного. Творческая жизнь оживилась лишь с возвращением художников с фронта. В числе их были и те, кто учился в Тюменской изостудии в 1920-е годы [5].

Ученики А. П. Митинского продолжили традиции местной художественной школы, проявляя интерес к графике, близость реалистическому искусству. А. И. Мурьчев (1918-1986), Е. К. Кобелев (1929-2009) и М. С. Рогожнев (1924-2006) начали свой путь в изостудии при Доме пионеров, получили там первые профессиональные навыки в области изобразительного искусства. А. П. Митинский стал их первым наставником и сыграл важную роль в становлении каждого из них.

В основу своего преподавания А. Митинский ставил работу с натуры. Он водил учеников на пленэры по Тюмени, приобщал к живой природе и городским пейзажам, оживляя занятия историями из жизни великих художников. По воспоминаниям заслуженного художника России Михаила Рогожнева, в это время «ни кисточек, ни красок в магазинах днем с огнем не найдешь. Учитель делился с нами своими запасами, чтобы мы могли рисовать. Он рассказывал нам о Рембрандте, о передвижниках (Митинский очень любил творчество этих художников), давал нам уроки эстетики, а по городу тогда гоняли коров, циркулировал единственный автобус от железнодорожного вокзала до пристани... Глухоманью была Тюмень. Учитель водил нас на пленэр, от него мы услышали это диковинное слово. Как нам нравились уроки рисования на природе! Мы пока бегали, присматривались — что изобразить, а у Александра Павловича уже этюдник готов!» [5, с. 14].



Изостудии 1950-1960-х годов: работа с художниками-любителями и детьми

В 1941-1945 годах занятия в изостудиях Дома пионеров проводились в школах, так как собственное здание было занято эвакуированным из Краснодара медицинским институтом. Вернувшиеся с войны художники в 1945 году создали кооперативное товарищество «Художник». Мастерская располагалась в здании нынешней филармонии, где любители искусства писали картины на сказочные сюжеты для детских садов, по фотографиям-эталонам — портреты членов Политбюро ЦК КПСС для различных организаций [7]. В кооперативе «Художник» была организована А. П. Митинским художественная студия для повышения в ней квалификации художников-профессионалов. В ней проводилась техническая учеба производственного порядка, читались лекции по искусству. Участникам предоставлялись творческие командировки в районы Тюменской области [8].

А. И. Мурьчев.
Заречье. 1985.
Холст, масло.
74×108

Музейный комплекс
имени И. Я. Слоvtsova

А. И. Мурьчев.
Заречье. 1985.
Oil on canvas.
74×108

Museum Complex
named after I. Ya. Slovtsov

И. А. Некрасов.
На Иртыше. 1956.
Картон, масло.
33,6×69

Музейный комплекс
имени И. Я. Слоvtsova

I. A. Nekrasov.
On the Irtysh
River. 1956. Oil on
cardboard. 33.6×69
Museum Complex
named after I. Ya. Slovtsov

В 1952 году при Горсаде — парке культуры и отдыха — московский художник Евгений Александрович Вагнер (1917-1978) открывает изостудию, которая станет важным центром творческой жизни города. Этому событию предшествовали «среды» так называемого товарищества художников, когда ученики-любители приносили на обсуждение свои работы, а сам Вагнер представлял академические рисунки своего учителя — Михаила Ивановича Курилко (1880-1969). Одним из ее первых воспитанников стал Григорий Иванович Сорокин (1929-2004), именно благодаря Евгению Александровичу освоивший принципы построения натюрморта, способность точно передавать материальность и фактуру предметов, их цветовые отношения. Эти навыки легли в основу его дальнейшего художественного языка и дали плоды в будущей профессиональной деятельности [3].

В начале 1960-х годов изостудию в областном Доме народного творчества возглавил Иван Алексеевич Некрасов (род. 1923)⁴, продолжатель традиций «второго поколения» И. А. Митинского. С ним в юности ходил на этюды, от него принял эстафету преподавательской деятельности. Среди учеников И. А. Некрасова, получивших первоначальные навыки рисования в изостудии, члены Союза художников М. В. Зыков (1945-2005), В. С. Осколков (1941-2022), Ю. А. Рыбьяков (1940-2024), Г. А. Токарев (1939-1995), Б. И. Паромов (1947) [6].

В 1964 году изостудию «Фантазия» при Доме пионеров возглавил Владимир Степанович Мокин (род. 1938), выпускник Уральского художественно-промышленного училища прикладных искусств по специальности «педагог по изобразительному искусству». Первые навыки в области изобразительного искусства он получил от своего отчима, Петра Григорьевича, художника-самоучки. Его творчество станет источником творческих поисков для десятков молодых художников. В основе его преподавания лежали реалистические принципы изображения в графике и живописи, навыки построения композиции. Особое внимание он уделял скульптуре, считая ее важным инструментом для развития чувства формы и фактуры материала.

В. С. Мокин руководил студией более сорока лет, воспитав не одно поколение талантливых художников. Среди его учеников известны тюменские художники Л. Л. Дунькова (1969), В. В. Бобер (1993), А. Н. Голобова, которая сегодня продолжает дело своего преподавателя. Она ведет занятия в студии «Фантазия», сохраняя ее традиции



и развивая новые подходы в преподавании. Среди выпускников студии — художники, модельеры, скульпторы, искусствоведы, архитекторы и преподаватели изобразительного искусства, чьи имена сегодня известны не только в Тюмени, но и за ее пределами [13].

Во время работы в Доме пионеров Владимир Мокин занимался живописью и графикой, писал натюрморты и портреты с натуры, но личных выставок у Владимира Степановича не было — все силы мастера уходило на работу с детьми. Студия постоянно участвовала в городских, всесоюзных и международных выставках, ребята получали множество наград, дипломов. Когда позволяла погода, педагог водил воспитанников на пленэры по старому городищу, где они рисовали, по словам учителя, «постаревшее сердце Тюмени» — старинные дома и лица. Для создания особого колорита Мокин купил на базаре саженцы рябины и посадил рядом со своим домом, а позже водил туда детей на этюды. Очень тепло отмечали праздники и дни рождения воспитанников. Чаепития проходили с настоящим самоваром и свечами. «Мне очень хотелось привить детям любовь к старине и доброе отношение друг к другу», — вспоминает основатель студии [14].

Вывод

Художественные студии Тюмени XX века сыграли значительную роль в формировании культурного облика города и развитии местного изобразительного искусства. Они стали не только центрами художественного воспитания молодежи, но и площадками для профессионального роста талантливых художников. Мастера «первого поколения» — Михаил Авилов, Иван Овешков и Константин Трофимов — привнесли академические традиции Москвы и Санкт-Петербурга в методику преподавания в тюменских изостудиях

ях 1920-1930-х годов. Деятельность студий 1940-х годов возглавляли представители «второго поколения» — Александр Митинский, Иван Кротов, которые способствовали сохранению и приумножению профессионализма, укреплению связей между поколениями, а также формированию собственных методик. Их влияние ощущается в работе изостудий 1950-1960-х годов, когда Александр Вагнер и Владимир Мокин стали формировать чувство художественного вкуса у взрослых любителей искусства и юных дарований. На сегодняшний день такая активность любительских и профессиональных объединений на протяжении XX века привела к высокому уровню художественного образования, яркой выставочной деятельности и сохранению культурного наследия Тюменского края.

Примечания

1. Своим возвращением в родной край И. И. Овешков, уроженец города Тобольска, повлиял на художественно-промышленное образование в регионе. Энергия Овешкова-педагога, его профессиональная культура, универсализм его дарования (после окончания училища он освоил профессию скульптора, ювелира, игрушечника, в качестве художника-декоратора работал в театрах Тобольска, Петрограда, Москвы) и собственное творчество, яркое и самобытное, в Тюмени того времени создали ему высочайший авторитет среди молодых, делающих первые шаги в искусстве художников. Им открываются в регионе различные художественные учреждения: в Тобольске — Государственная художественно-промышленная школа и учебно-показательная мастерская изделий из мамонтовой кости; в Тюмени — Первая артель художественно-игрушечной промышленности «Конек» и студия изобразительного искусства.

2. В период с 1904 по 1911 год Кропивницкий проходил обучение в Императорском Строгановском художественно-промышленном училище, завершив свое образование со званием «ученый рисовальщик». С 1912 по 1920 год он проживал в Москве, где работал в театрах в качестве декоратора и гримера, а также учился в народном университете Шанявского на факультете истории в период с 1915 по 1918 год.

3. А. П. Митинский родился в Тюмени 24 июня в 1905 году в семье печатника. С раннего детства под влиянием отца начал рисовать, копируя картинки из журнала. В 1917 году поступил в высшее начальное училище, где преподавателем рисования был выпускник Императорской Академии художеств Константин Васильевич Шелудков (1873-?), который познакомил его с основными правилами рисования и указал на необходимость работы с натуры.

В 1918 году при Александровском реальном училище открывает изостудию выпускник Петербургской академии художеств, будущий известный советский художник баталист М. И. Авилов. По условиям того времени бесплатно из одной семьи можно было учиться одному человеку, и Александр уступил место старшему брату Всеволоду. С 1920 года по 1925 год занимался в художественной студии и школе у И. И. Овешкова, а позднее — у выпускника и бывшего преподавателя Строгановского художественно-промышленного училища К. П. Трофимова, который оказал на него влияние. К. Трофимов был



*Е. А. Вагнер.
Бабушка. 1955.
Холст, масло.
152×95
Липецкий музейно-
выставочный центр*

*Е. А. Вагнер.
Grandmother. 1955.
Oil on canvas.
152×95
Lipetsk Museum
and Exhibition Center*

связан с объединением «Мир искусства», увлекался стилизацией и выполнял афиши к спектаклям в причудливо-орнаментальном виде. Сюжеты для А. Митинского подсказывала старинная Тюмень. Город ему представлялся в былинно-сказочном виде, что нашло воплощение в произведениях: «У перевоза» (1923), «Сторожевые башни» (1924), «Древнерусский городок» (1926), «По вечерам на небе встало светило зловещее. Время Рюрика» (1924).

4. И. А. Некрасов родился в Тюмени. После окончания девяти классов поступил в аэроклуб и окончил его в 1942 году. После окончания авиационно-технического училища в 1943 году Иван Некрасов был отправлен на фронт. После демобилизации в мае 1946 года поступил в Свердловское художественное училище. По его окончании в 1951 году пришел на работу в Тюменское товарищество «Художник», где занимался оформительской работой, в частности рисовал «сухой кистью» портреты вождей.

Литература

1. Бакулина, Н. А. Формирование художественно-образовательной сферы в культуре Западной Сибири второй половины XIX — первой трети XX веков: культурно-исторический аспект: дис. ... канд. культурологии. — Нижневартовск, 2011. — 183 с.
2. Валов, А. А. О Репине, Авилове и тюменской изостудии // Сибирское богатство. — 2009. — № 12. — С. 78-81.
3. Валов, А. А. Университеты художника Сорокина // Сибирское богатство. — 2006. — № 5. — С. 72-75.
4. Валов, А. А., Сезева, Н. И., Шайхутдинова, Н. Н. Художники Тюмени: Юбилейный альбом. — Тюмень: Тюменская областная организация Союза художников России, 1994. — 200 с.

5. Дубовская, Е. Художник с большой буквы // Тюменская правда. — 2004. — 14 декабря. — С. 14.
6. Из окопов к мольбертам. Этюды о тюменских художниках — участниках Великой Отечественной войны: фотоальбом / Автор вступ. ст., сост. А. А. Валов. — Тюмень: Вектор Бук, 1995. — 166 с.
7. Киселева, Л. День рождения «Художника» // Тюменские известия. — 2009. — 25 июня. — С. 19.
8. Митинский, А. В кооперативе «Художник» // Тюменская правда. — 1946. — 13 июля. — С. 3.
9. Паромова, Н. Далекое близкое // Тюменская область сегодня. — 2006. — 19 января. — С. 15.
10. Сезева, Н. И. Евгений Кропивницкий — художник, поэт, музыкант // Врата Сибири. — 2002. — № 3. — С. 192-194.
11. Сезева, Н. И. Неизвестные страницы художественной жизни Тюмени 1920-х годов. И. И. Овешков (1877-1942) — художник, педагог, общественный деятель: сб. науч. трудов. — Тюмень: Изд-во Тюм. музея изобразит. искусств, 2002. — Вып. 3. — С. 56-63.
12. Сезева, Н. И. Художественная жизнь Тюмени второй половины XIX — первой четверти XX века: дис. ... канд. искусствоведения. — Барнаул, 2004. — 280 с.
13. Тарабаева, И. Детский взгляд остается открытым // Тюменские известия. — 2022. — 12 июля. — С. 4.
14. #Пионеры-72: Владимир Степанович Мокин. — URL: <https://www.pioner72.ru/news/detail.php?ID=4565&ysclid=m98493pdb2385789979> (дата обращения: 08.04.2025).

References

1. Bakulina, N. A. Formirovanie hudozhestvenno-obrazovatel'noj sfery v kul'ture Zapadnoj Sibiri vtoroj poloviny XIX — pervoj treti XX vekov: kul'turno-istoricheskij aspekt [Formation of the Artistic and Educational Sphere in the Culture of Western Siberia in the Second Half of the 19th — First Third of the 20th Centuries: Cultural and Historical Aspects]. Candidate (Cultural Studies) Dissertation. Nizhnevartovsk, 2011, 183 p.
2. Valov, A. A. O Repine, Avilove i tyumenskoj izostudii [About Repin, Avilov, and the Tyumen Art Studio]. Sibirskoe bogatstvo [Siberian Wealth], 2009, no. 12, pp. 78-81.
3. Valov, A. A. Universitety hudozhnika Sorokina [Artist Sorokin's Universities]. Sibirskoe bogatstvo [Siberian Wealth], 2006, no. 5, pp. 72-75.

*В. С. Мокин
во время занятий
в изостудии
«Фантазия»
Фото предоставлено
авторами статьи*

*V. S. Mokin during
classes at the art
studio "Fantasy"
Photo provided by
the authors of the article*



4. Valov, A. A., Sezeva, N. I., Shaikhutdinova, N. N. Hudozhniki Tyumeni: Yubilejnyj al'bom [Artists of Tyumen: Anniversary Album]. Tyumen, Tyumen Regional Organization of the Union of Artists of Russia, 1994, 200 p.
5. Dubovskaya, E. Hudozhnik s bol'shoj bukvy [An Artist with a capital A]. Tyumenskaya Pravda [Tyumen Truth], 2004, December 14, p. 14.
6. Iz okopov k mol'bertam. Etyudy o tyumenskih hudozhnikah — uchastnikah Velikoj Otechestvennoj vojny: fotoal'bom [From Trenches to Easels. Sketches of Tyumen Artists Who Participated in the Great Patriotic War: A Photo Album]. Introduction written and album compiled by A. A. Valov. Tyumen, Vektor Buk, 1995, 166 p.
7. Kiseleva, L. Den' rozhdeniya «Hudozhnika» [The Birthday of "Artist"]. Tyumenskije izvestiya [Tyumen News], 2009, June 25, p. 19.
8. Mitinsky, A. V kooperative «Hudozhnik» [At the Cooperative "Artist"]. Tyumenskaya pravda [Tyumen Truth], 1946, July 13, p. 3.
9. Paromova, N. Dalekoe blizkoe [Far and Distant]. Tyumenskaya oblast' segodnya [Tyumen Region Today], 2006, January 19, p. 15.
10. Sezeva, N. I. Evgenij Kropivnickij — hudozhnik, poet, muzykant [Evgeniy Kropivnitsky — artist, poet, musician]. Vrata Sibiri [Siberian Gates], 2002, no. 3, pp. 192-194.
11. Sezeva, N. I. Neizvestnye stranicy hudozhestvennoj zhizni Tyumeni 1920-h godov. I. I. Oveshkov (1877-1942) — hudozhnik, pedagog, obshchestvennyj deyatel': sb. nauch. trudov [Unknown Pages of the Artistic Life of Tyumen in the 1920s. I. I. Oveshkov (1877-1942) — Artist, Teacher, Public Figure: Collection of Research Works]. Tyumen, Tyumen Museum of Fine Arts Press, 2002, issue 3, pp. 56-63.
12. Sezeva, N. I. Hudozhestvennaya zhizn' Tyumeni vtoroj poloviny XIX — pervoj chetverti XX veka [Artistic Life of Tyumen in the Second Half of the 19th — First Quarter of the 20th Century]. Candidate (Arts) Dissertation. Barnaul, 2004, 280 p.
13. Tарабаева, И. Детский взгляд остаётся открытым [A Child's Gaze Remains Open]. Tyumenskije izvestiya [Tyumen News], 2022, July 12, p. 4.
14. #Pionery-72: Vladimir Stepanovich Mokin, available at: <https://www.pioner72.ru/news/detail.php?ID=4565&ysclid=m98493pdb2385789979> (accessed 08/04/2025).

Об авторе

Авдеева Вера Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории искусств и музееведения Уральского федерального университета им. Первого президента России Б. Ельцина
E-mail: v.v.avdeeva@urfu.ru

Каримова Алсу Сакировна — преподаватель изобразительного искусства МАОУ «СОШ № 9 города Тюмени с углубленным изучением краеведения»
E-mail: alsy02-02@mail.ru

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

Karimova Alsu Sakirovna
Fine Arts Teacher at the Secondary School No. 9 of Tyumen with in-depth study of local history

Статья поступила в редакцию 07.02.2026, принята к публикации 15.02.2026.

EDN: FZPRWO
УДК 7.05

FROM THE 1925 INTERNATIONAL MANIFESTO TO THE DIGITAL PARADIGM: THE EVOLUTION OF IDENTITY AND COMPETENCIES IN RUSSIAN INDUSTRIAL DESIGN

Marina N. Brunel

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The paradigm declared by the Soviet pavilion at the 1925 International Exhibition of Decorative Arts in Paris — the rejection of a cultural code in favor of a universal language of technological progress — has not disappeared, but rather transformed. Today, it manifests itself not in the aesthetics of constructivism, but in the systemic characteristics of Russian industrial design: a profound engineering pragmatism, a focus on solving highly specialized problems, and adaptability to constraints. Contemporary digital education is becoming a key mechanism for consolidating this “new internationality”, training specialists who possess a set of globally in-demand digital and managerial competencies, rather than a unique cultural signature. The relevance of this article is related to the problem of contemporary design: the balance between aesthetics and values with the need for functionality and pragmatism.

Keywords: industrial design; decorative arts; digital education.

Citation: Brunel, M.N. (2026). FROM THE 1925 INTERNATIONAL MANIFESTO TO THE DIGITAL PARADIGM: THE EVOLUTION OF IDENTITY AND COMPETENCIES IN RUSSIAN INDUSTRIAL DESIGN. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 86–93.

ОТ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО МАНИФЕСТА 1925 ГОДА К ЦИФРОВОЙ ПАРАДИГМЕ: ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ И КОМПЕТЕНЦИЙ В РОССИЙСКОМ ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

М.Н. Брюнель

Сибирский федеральный университет

Красноярск, Российская Федерация

Парадигма, заявленная советским павильоном на международной выставке декоративного искусства 1925 года в Париже, — отказ от культурного кода в пользу универсального языка технологического прогресса — не исчезла, а трансформировалась. Сегодня она проявляется не в эстетике конструктивизма, а в системных особенностях российского промышленного дизайна: глубоком инженерном прагматизме, ориентации на решение узкоспециализированных задач и адаптивности к ограничениям. Современное цифровое образование становится ключевым механизмом закрепления этой «новой

интернациональности», готовя специалистов не с уникальным культурным почерком, а с набором глобально востребованных цифровых и управленческих компетенций. Актуальность данной статьи связана с проблемой современного дизайна — соотношением эстетического и ценностного с необходимостью функциональности и прагматичности.

Ключевые слова: промышленный дизайн; декоративное искусство; цифровое образование.

Промышленный дизайн — это не просто про то, чтобы вещь выглядела красиво. Это философия создания вещей, отвечающая на вопрос: «Как спроектировать предмет, который будет не только функциональным и технологичным, но и осмысленным, гармоничным и ценным для человека?» [8]. Это процесс, в котором соединяются: технология (как это будет работать и из чего сделано), эстетика и форма (как это будет выглядеть), смысл (какую ценность это несет человеку и обществу и как влияет на среду).

Как отмечает в своей статье Н. В. Брызгов, промышленный дизайнер занимается «космологическим делом» — упорядочиванием мира вокруг человека, стремлением к гармонии и осмысленности через предметы, которые нас окружают [2]. Таким образом, промышленный дизайн — это мост между утилитарной необходимостью и человеческими ценностями, между заводским конвейером и нашей повседневной жизнью.

1925: истоки парадигмы «функция вместо формы»

Формирование промышленного дизайна как отдельного направления тесно связано с ключе-

вым событием XX века — Международной выставкой современных декоративных и промышленных искусств (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), прошедшей в Париже в 1925 году. Эта выставка не была универсальной всемирной экспозицией: ее организаторы целенаправленно сосредоточились на демонстрации актуальных художественных тенденций в прикладном искусстве и промышленном производстве.

Архитектором советского павильона на парижской выставке 1925 года был один из лидеров конструктивизма Константин Мельников, а общим декором павильона занимался Александр Родченко. Главными достижениями «красного павильона» СССР Константина Мельникова были дешевизна, простота и легкость в возведении, так как он собирался из подготовленных частей как конструктор [7]. Одна из экспозиций павильона — «Рабочий клуб» Александра Родченко — была задумана как новый тип общественного интерьера, который являлся не просто предметно-бытовой обстановкой, но выполнял жизнестроительную функцию, оказывая формирующее влияние на отдых и занятия современно-

Павильон СССР по проекту Константина Мельникова на Международной выставке декоративного и промышленного искусства в Париже, 1925 (визуализация, архивное фото).

URL: <https://dzen.ru/a/X0au3g22t0D9d8Zk> (дата обращения 17.01.2026)

The USSR pavilion designed by Konstantin Melnikov at the International Exhibition of Decorative and Industrial Arts in Paris, 1925 (visualization, archival photo), available at: <https://dzen.ru/a/X0au3g22t0D9d8Zk> (accessed 17/01/2026)





Реконструкция интерьера «Рабочий клуб», созданного Александром Родченко для павильона СССР на Международной выставке декоративного и промышленного искусства в Париже, 1925. Постоянная экспозиция Государственной Третьяковской галереи на Крымском Валу. URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20111004_rodchenko.html (дата обращения 17.01.2026)

Reconstruction of the interior of the "Workers' Club", designed by Alexander Rodchenko for the USSR pavilion at the International Exhibition of Decorative and Industrial Arts in Paris, 1925. Permanent exhibition of the State Tretyakov Gallery on Krymsky Val, available at: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20111004_rodchenko.html (accessed 17/01/2026)

го рабочего. Спроектированный для советского павильона на Международной выставке в Париже «Рабочий клуб» пропагандировал конструктивизм как новое понимание функциональности и рациональности пространства в противовес эстетике буржуазного вкуса.

Этот проект стал практическим манифестом, где соотношение эстетического и функционального было решительно сдвинуто в пользу последнего: эстетика не украшала форму, а выводилась из нее, будучи прямым следствием ясной функции, конструкции и социальной задачи. Такой подход закладывал основы прагматичного проектирования, ориентированного на массовое производство [3] — принцип, напрямую ведущий к современному пониманию промышленного дизайна как фактора добавленной стоимости и конкурентоспособности.

Трансформация наследия: от авангарда к инженерной школе

После подавления авангарда в 1930-е годы его установка на рациональность была унаследована и институционализована советской школой прикладного дизайна ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики). Акцент сместился на экономичность, долговечность и адаптацию к условиям плановой экономики [3].

Эстетика советского дизайна отличалась аскетичностью, угловатостью форм и ставкой

на интуитивную понятность и надежность. Проектировались не коммерческие продукты, а инструменты — от медицинского оборудования до бытовой техники, где форма жестко следовала функции и технологическим ограничениям.

В структуре ВНИИТЭ существовал Отдел перспективного проектирования, создававший концепты будущего — от «такси будущего» до домашнего телерадиокомплекса, предшественника современной системы «умный дом» [3]. Однако большинство этих проектов не было реализовано. На конвейер попадали главным образом простые товары (телефоны, радиолы, велосипеды), но даже они выпускались в недостаточном количестве [12].

Дизайнеры в СССР оставались «невидимыми», их имена не популяризировали. С распадом страны уникальные архивы института оказались под угрозой уничтожения, и лишь усилиями энтузиастов часть наследия была сохранена для истории. Однако именно эта инженерно-прагматичная школа стала реальным фундаментом для постсоветских студий. Их сила — в умении решать комплексные инженерные задачи (транспорт, медицинское оборудование, тяжелая промышленная техника) с фокусом на функциональности и надежности [3].

Современная российская специфика: прагматизм как новая идентичность

Анализ современных студий [5] и экономики

Здание бывшей библиотеки на территории ВДНХ, в котором в 1962 году располагался Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ).

URL: <https://hsedesign.ru/project/87cc1060ee07477bb79ba4cd64b887a6> (дата обращения 17.01.2026)

The former library building on the VDNKh grounds, which in 1962 housed the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE), available at: <https://hsedesign.ru/project/87cc1060ee07477bb79ba4cd64b887a6> (accessed 17/01/2026)

дизайна выявляют модель, радикально отличную от западных (где культурный код равно бренд). Российские студии («2050 LAB НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА И ИННОВАЦИЙ», KARFIDOV LAB, «Иллюмика», ART UP STUDIO, «Масштаб») конкурируют не уникальной эстетикой, а способностью создавать рабочие решения для специфических, часто жестких условий [2].

Ориентация на устойчивость (долговечность, локализация материалов) и цифровизацию (активное внедрение искусственного интеллекта) [4] — это не свободный эстетический выбор, а стратегическая адаптация к импортозамещению и запросу на эффективность [6].

Зависимость от крупных госконтрактов (инфраструктура, транспорт) [5] воспроизводит модель проектирования для «большой системы», наследуя советский опыт и формируя специфическую экспертизу, но ограничивая выход на массовый потребительский рынок.

Сибирский опыт на примере коллабораций промышленных предприятий Красноярска и студий промышленного дизайна

Компания Ledvizor и студия дизайна «Иллюмика»

В результате коллаборации компании по производству светодиодных светильников Ledvizor (г. Красноярск) и дизайн-студии «Иллюмика» (г. Москва) был реализован проект модульной



инфраструктурной платформы Triciti. Это партнерство позволило синтезировать инженерно-технические решения с современными эргономическими и эстетическими требованиями.

Ключевым элементом платформы Triciti служит алюминиевая опора с вертикальным треком, которая решает проблему фрагментации и статичности городского оборудования и обеспечивает: **динамичное развитие систем освещения** (инновационная адаптерная система позволяет оперативно модернизировать осветительные модули менее чем за 15 минут без сверления опоры); **интеграцию на базе световой точки** (на одной опоре освещения можно централизованно размещать свыше 50 типов устройств, что позволяет бесшовно добавлять к освещению функции видеонаблюдения, экологического мониторинга, зарядных станций и элементов навигации, снижая визуальный хаос и капитальные затраты на развертывание параллельных инфраструктур); **повышенную долговечность и экономичность базиса освещения** (использование легкого антикоррозийного алюминиевого сплава, где расчетный срок службы до 50 лет, увеличивает жизненный цикл опоры и снижает эксплуатационные расходы на обслуживание световой сети).

Проект наглядно демонстрирует, как модульный дизайн превращает опору уличного освещения из узкоспециализированного объекта в активную, многофункциональную и адаптированную платформу, формирующую технологический каркас «умного» города.

Российский производитель алюминиевых конструкций и проектировщик профильных систем «Красноярские машиностроительные компоненты» и студия дизайна ART UP STUDIO

В рамках акселерационной программы Международной конференции по промышленному дизайну в 2024 году был представлен совместный проект производителя алюминиевых конструкций и проектировщика профильных систем «Красноярские машиностроительные компоненты» (г. Красноярск) и студии дизайна ART UP STUDIO (г. Москва) — метротрам в г. Красноярске (метротрам — это легкорельсовый обособленный общественный транспорт, вид скоростного трамвая с наземными и подземными или надземными участками).

Дизайн-проект метротрама объединяет функциональность трамвая и метро, так как ме-



тротрам перемещается по тоннелям и эстакадам. Это обеспечивает гибкость маршрутов, безопасность и высокую скорость посадки благодаря широкому дверям. Просторный салон, организованный по принципу вагонов метро, создает комфортную и эргономичную среду для пассажиров. Лаконичная пластика корпуса и интегрированная подсветка формируют футуристичный образ. В темное время суток метротрам превращается в световой арт-объект, создавая уникальный визуальный код для Красноярска и символизируя технологический прогресс региона.

Созданный проект — это видение технологичного и динамичного будущего Красноярска. Проект служит примером того, как синергия экспертизы в инжиниринге и дизайне позволяет создавать комплексные транспортные решения нового уровня.

Завод трансформаторных подстанций и высоковольтного оборудования «Про-Ток» и бюро промышленного дизайна «Масштаб»

Бюро промышленного дизайна «Масштаб» (г. Москва) для завода трансформаторных подстанций и высоковольтного оборудования «Про-Ток» (г. Красноярск) была разработана визуальная концепция современного дизайна электрических подстанций. При проектировании были учтены климатические особенности Красноярска и Красноярского края, способы транспортировки и возможные места установки подстанций. Особое внимание уделено созданию современного и эстетичного дизайна, который выделялся бы среди традиционных решений на рынке.

Представленные коллаборации красноярских промышленных предприятий с федеральными дизайн-студиями подтверждают, что промыш-

ленный дизайн является практическим инструментом решения инфраструктурных задач и технологического развития региона на основе существующего промышленного потенциала.

Образование как канал интеграции в производственную цепочку

Современная образовательная практика напрямую замыкает учебный процесс на актуальные запросы промышленности, минуя стадию абстрактных стилевых поисков. Ярким примером является участие студентов Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета в акселерационной программе конференции по промышленному дизайну в 2025 году (г. Красноярск), в рамках которой был разработан проект экстерьера внедорожника для компании по производству внедорожной техники и вездеходов VISUVA. Подобные кейсы демонстрируют модель, при которой студент с самого начала выступает как часть инженерно-проектной команды, решающей конкретную задачу реального производителя полного цикла. Это соответствует как прагматичному запросу индустрии на готовых специалистов, так и глобальному тренду на проектно-ориентированное обучение, отмеченному в исследовании интерактивных методов [9; 10].

Глобальный контекст

Мир после 1925 года пошел по пути коммодификации культурных и национальных кодов (скандинавский минимализм, итальянская пластика), превратив их в рыночный актив.

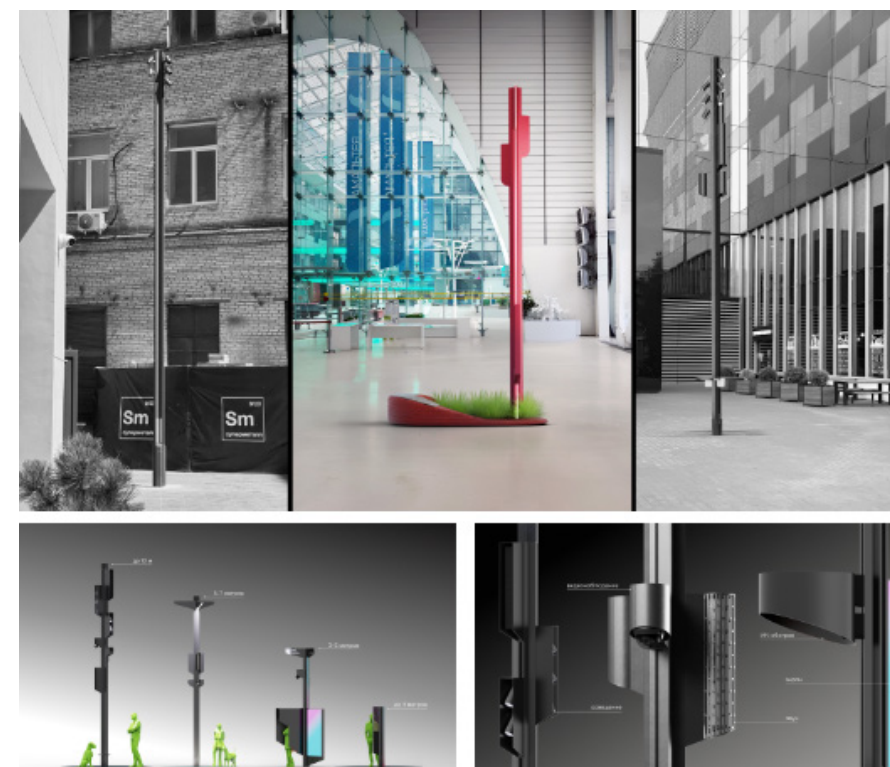
Россия в силу исторического разрыва пошла иным путем. Ее неявная идентичность в промышленном дизайне — это компетенция в решении сложных инженерно-технологических задач с использованием глобального цифрового инструментария, но в условиях специфических

Такси будущего, прототип, ВНИИТЭ, 1964.
URL: <https://carakoom.com/blog/vniitept--tak-predstavlyali-taksi-buduschego-v-sssr-v-60e> (дата обращения 17.01.2026)

Taxi of the Future, prototype, VNIITE, 1964,
available at: <https://carakoom.com/blog/vniitept--tak-predstavlyali-taksi-buduschego-v-sssr-v-60e> (accessed 17/01/2026)

Домашний телерадиокомплекс «СФИНКС», ВНИИТЭ, 1986.
URL: <https://hsedesign.ru/project/87cc1060ee07477bb79ba4cd64b887a6> (дата обращения 17.01.2026)

Home TV and Radio Complex "SPHINX", VNIITE, 1986,
available at: <https://hsedesign.ru/project/87cc1060ee07477bb79ba4cd64b887a6> (accessed 17/01/2026)



Модульная инфраструктурная платформа Triciti. Коллаборация компании по производству светодиодных светильников Ledvizor (г. Красноярск) и дизайн-студии «Иллюмика» (г. Москва).
URL: <https://startupvillage2025.storage.yandexcloud.net/23/17af63fc3aa81b8d3e07b3b741f0ba.pdf> (дата обращения 18.01.2026)

Triciti modular infrastructure platform. A collaboration between LED lighting company Ledvizor (Krasnoyarsk) and design studio Illumika (Moscow),
available at: <https://startupvillage2025.storage.yandexcloud.net/23/17af63fc3aa81b8d3e07b3b741f0ba.pdf> (accessed 18/01/2026)

локальных ограничений.

Конструктивизм 20-х годов XX века остается мощным, но символическим капиталом, маркером «золотого века» российского дизайна, который практически не конвертируется в современные производственные практики [1, с. 14]. Реальная сила — в наследии советской инженерной школы, переосмысленном через призму цифровой экономики и устойчивого развития.

Философский вопрос о приоритете эстетики или прагматики в этом случае находит не универсальный, а ситуативный ответ: в условиях современного российского технологического ландшафта прагматизм становится не вынужденным упрощением, а осознанной методологией и основой для формирования новой, ценностно-ориентированной идентичности, где «красота» заключена в эффективности, уместности и смысловой адекватности спроектированного решения.

В заключение хотелось бы отметить, что связующим звеном между манифестом 1925 года и современностью является не стиль, а установка на системность и функциональность. Если тогда задачей было проектирование нового мира для нового человека, то сегодня — проектирование эффективных решений для сложного фрагментированного рынка в условиях турбулентности. Современный российский промышленный дизайн, подпитываемый образованием, ориентиро-

ванным на цифровые и управленческие навыки [4], продолжает линию прагматичного следования общемировым профессиональным стандартам. Его главный вопрос сегодня — не «как выглядит русский дизайн», а «какой уникальный инженерно-технологический вклад мы можем сделать в глобальную повестку». Ответ на него, возможно, и станет основой для новой, не стигмой, а ценностной идентичности промышленного дизайна в XXI веке.

Литература

- Афоница, Е. В., Басс, Н. В. Алгоритм создания объекта промышленного дизайна // Национальная ассоциация ученых (НАУ) / Сборник тезисов XXVII-XXVIII междунар. научн.-практич. конф. — 2017. — № 1 (27-28). — С. 14-17.
- Брызгов, Н. В. Философское содержание понятия «промышленный дизайн» // Философия и культура. — 2023. — № 10. — С. 54-60.
- Дизайн по-советски: каким он был и кто его придумывал // РБК Стиль. — 2016. — URL: <https://style.rbc.ru/items/5808801c9a794764c603a143> (дата обращения 17.01.2026).
- Жулева, У. К., Парфенова, Е. В. Внедрение интеллекта на различных этапах разработки проекта в области промышленного дизайна // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2024. — № 11-2 (98). — С. 173-177.
- Закирченко, А. Ю. Специфика российских студий промышленного дизайна // Экономика бизнеса. — 2024. — № 12 (133). — С. 242-248.
- Коростылева, И. С. Промышленный дизайн как объект экономического анализа // Организатор производства. — 2025. — № 2. Т. 3. — С. 65-72.
- К 130-летию Константина Мельникова — архитектора-авангардиста и проповедника сна // BURO. — 2020. — URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/31-jul-2020-constantin-melnikov-130-years.html> (дата обращения 17.01.2026).
- Кухта, М. С. Промышленный дизайн: учебник / М. С. Кухта, В. И. Куманина, М. Л. Соколова, М. Г. Гольдшмидт; под ред. И. В. Голубятникова, М. С. Кухты / Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2013. — 312 с.
- Логвинова, М. М. Интерактивные методы обучения промышленному дизайну на цифровых платформах: управленческий и креативный аспекты // Вестник науки. — 2025. — № 8 (89). Т. 5. — С. 354-360.
- Проблемы развития дизайнерского образования // TATLIN. — 1986. — URL: https://tatlin.ru/shop/trudy_vniite-49_problemy_razvitiya_dizajnerskogo_obrazovaniya (дата обращения 17.01.2026).
- Советский дизайн, опередивший время // Design mate. — 2018. — URL: <https://design-mate.ru/read/objects/soviet-design-ahead-of-timehttps://design-mate.ru/read/objects/soviet-design-ahead-of-time> (дата обращения 17.01.2026).
- Что значит быть дизайнером в России // Санкт-Петербургский Союз дизайнеров. — 1988. — URL: https://www.designspb.ru/news/archive/what_does_it_mean_to_be_a_designer_in_russia (дата обращения 17.01.2026).

References

1. Afonina, E. V., Bass, N. V. Algoritm sozdaniya ob"ekta promyshlennogo dizajna [Algorithm for Creating an Industrial Design Object]. National Association of Scientists. Collection of articles of the XXVII-XXVIII International Scientific and Practical Conference, 2017, no. 1 (27-28), pp. 14-17.
2. Bryzgov, N. V. Filosofskoe sodержanie ponyatiya «promyshlennyj dizajn» [The Philosophical Meaning of the Concept of "Industrial Design"]. Filosofiya i kul'tura [Philosophy and Culture], 2023, no. 10, pp. 54-60.
3. Dizajn po-sovetski: kakim on byl i kto ego pridumyval [Soviet-Style Design: What it Was Like and Who Created It]. RBK Stil' [RBK Style], 2016, available at: <https://style.rbc.ru/items/5808801c9a794764c603a143> (accessed 17/01/2026).
4. Zhuleva, U. K., Parfenova, E. V. Vnedrenie iskusstvennogo intellekta na razlichnyh etapah razrabotki proekta v oblasti promyshlennogo dizajna [Implementation of Artificial Intelligence at Various Stages of Industrial Design Project Development]. Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk [International Journal of Humanities and Science], 2024, no. 11-2 (98), pp. 173-177.
5. Zakirchenko, A. Yu. Specifika rossijskikh studij promyshlennogo dizajna [The Specifics of Russian Industrial Design Studios]. Ekonomika biznesa [Business Economics], 2024, no. 12 (133), pp. 242-248.
6. Korostyleva, I. S. Promyshlennyj dizajn kak ob"ekt ekonomicheskogo analiza [Industrial Design as an Object of Economic Analysis]. Organizator proizvodstva [Production Manager], 2025, no. 2, vol. 3, pp. 65-72.
7. K 130-letiyu Konstantina Mel'nikova — arhitekto-avangardista i propovednika sna [On the 130th Anniversary of Konstantin Melnikov, an Avant-Garde Architect and Preacher of Sleep]. BURO, 2020, available at: <https://www.buro247.ru/culture/arts/31-jul-2020-konstantin-melnikov-130-years.html> (accessed 17/01/2026).
8. Kuhta, M.S., Kumanina V. I., Sokolova M. L., Goldshmidt M. G. Promyshlennyj dizajn: uchebnik [Industrial Design: a course book]. Ed. by I. V. Golubyatnikov, M. S. Kuhta. Tomsk, Tomsk Polytechnic University Press, 2013, 312 p.
9. Logvinova, M. M. Interaktivnye metody obucheniya promyshlennomu dizajnu na cifrovyyh platformah: upravlencheskij i kreativnyj aspekty [Interactive Methods of Teaching Industrial Design on Digital Platforms: Management and Creative Aspects]. Vestnik nauki [Science Bulletin], 2025, no. 8 (89), vol. 5, pp. 354-360.
10. Problemy razvitiya dizajnerskogo obrazovaniya [Design Education Development Problems]. TATLIN, 1986, available at: https://tatlin.ru/shop/trudy_vniite-49_problemy_razvitiya_dizajnerskogo_obrazovaniya (accessed 17/01/2026).
11. Sovetskij dizajn, operedivshij vremya [Soviet Design that Was Ahead of its Time]. Design Mate, 2018, available at: <https://design-mate.ru/read/objects/soviet-design-ahead-of-time> (accessed 17/01/2026).
12. Chto znachit byt' dizajnerom v Rossii [What Does it Mean to be a Designer in Russia?]. Sankt-Peterburgskij Soyuz dizajnerov [Saint Petersburg Association of

Designers], 1988, available at: https://www.designspb.ru/news/archive/what_does_it_mean_to_be_a_designer_in_russia (accessed 17/01/2026).

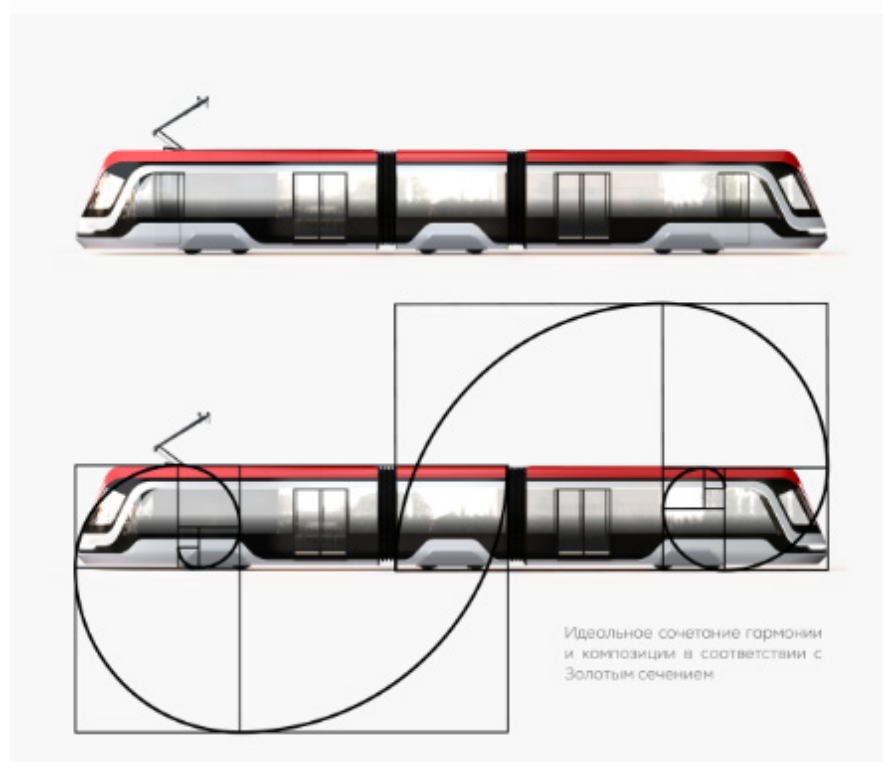
Об авторе

Брюнель Марина Николаевна — специалист кафедры дизайна ИАиД СФУ, основатель, преподаватель школы дизайна Smartlekalо
E-mail: brumarin@mail.ru

Brunel Marina Nikolaevna

Specialist of the Department of Design at SFU's Institute of Art and Design, and the founder and teacher at the Smartlekalо Design School

Статья поступила в редакцию 20.01.2026, принята к публикации 23.03.2026.



Проект метротрама в г. Красноярск. Коллаборация компании «Красноярские машиностроительные компоненты» (г. Красноярск) и студии дизайна ART UP STUDIO (г. Москва).
URL: <https://art-up.design/ru/МЕТРОТРАМ/> (дата обращения 18.01.2026)

The Krasnoyarsk Metrotram project. A collaboration between Krasnoyarsk Machine-Building Components (Krasnoyarsk) and ART UP STUDIO (Moscow), available at: <https://art-up.design/ru/МЕТРОТРАМ/> (accessed 18/01/2026)

Визуальная концепция современного дизайна электрических подстанций. Бюро промышленного дизайна «Масштаб» (г. Москва) для завода трансформаторных подстанций и высоковольтного оборудования «Про-Ток» (г. Красноярск).
URL: <https://m-shtab.ru> (дата обращения 18.01.2026)

Visual concept for a modern electrical substation design. Industrial design bureau "Mashtab" (Moscow) for the transformer substation and high-voltage equipment manufacturer "Pro-Tok" (Krasnoyarsk), available at: <https://m-shtab.ru> (accessed 18/01/2026)



Защита акселерационного проекта экстерьера внедорожника для компании по производству внедорожной техники и вездеходов VISUVA при участии студентов Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета. Конференция по промышленному дизайну в 2025 году (г. Красноярск).
URL: <https://vk.com/albums-222949687> (дата обращения 18.01.2026)

Presentation of an accelerated SUV exterior design project for VISUVA, a manufacturer of off-road and all-terrain vehicles, with the participation of students from the Institute of Architecture and Design of the Siberian Federal University. Industrial Design Conference in 2025 (Krasnoyarsk), available at: <https://vk.com/albums-222949687> (accessed 18/01/2026)

EDN: DSNLHT
УДК 72.03

HARMONIZING THE ARCHITECTURAL COLOR STYLES OF THE DIFFERENT BUILDINGS WITHIN THE CITY'S TOURIST FRAMEWORK

Svetlana A. Istomina

Nikolay A. Istomin

Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: The article examines the issues of color gentrification of typical city center buildings in the context of its tourist framework formation using the example of Krasnoyarsk, the largest economic, educational and cultural center of Eastern Siberia. The project is based on the scientific and practical experience of experimental development of a large-scale coloristic concept for the historical part of the city at the Institute of Architecture and Design of the Siberian Federal University. The geomorphological features of the city's historical territory are analyzed from the perspective of the authenticity of the color connection between architectural coloring and the natural environment, which is the most important factor in the city's geocultural branding. Overcoming the scale and stylistic contrast between low-rise cultural heritage sites and typical buildings is achieved using modern "wet façade" technologies, combining balconies and loggias with large-scale metal structures with mirrored glazing that reflect the surrounding natural and historical urban environment. This facilitates the coordination of color palettes of historical styles and typical buildings, considering the natural and urban uniqueness. The use of the thematic concept of the "artistic image of the street", associated with the name of the native Krasnoyarsk resident, Russian artist Vasily Surikov, is proposed as an example of an artistic and aesthetic alternative to the demolition of typical buildings from the 60s-80s in the historical center.

Keywords: artistic image of the city; large-scale coloristic concept; architectural styles; geocultural city branding; color gentrification; typical development.

Citation: Istomina, S. A.; Istomin, N. A. (2026). HARMONIZING THE ARCHITECTURAL COLOR STYLES OF THE DIFFERENT BUILDINGS WITHIN THE CITY'S TOURIST FRAMEWORK. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 94–105.

ГАРМОНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОЛОРИСТИКИ РАЗНОРОДНОЙ ЗАСТРОЙКИ В ТУРИСТСКОМ КАРКАСЕ ГОРОДА

С. А. Истомина

Н. А. Истомин

Сибирский федеральный университет
Красноярск, Российская Федерация

В статье рассматриваются вопросы цветовой джентрификации типовой застройки центра города в условиях формирования его туристского каркаса на примере Красноярска — крупнейшего экономического, образовательного и культурного центра Восточной Сибири. В основе лежит научно-практический опыт экспериментальной разработки крупноплановой колористической концепции исторической части города Институтом архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета. Анализируются геоморфологические особенности исторической территории города с позиции аутентичности цветовой связи архитектурной колористики с природным окружением, что является важнейшим фактором геокультурного брендинга города. Преодоление масштабного и стилистического контраста между малоэтажными объектами культурного наследия и типовой застройкой решается с привлечением современных технологий «мокрого фасада», объединением балконов, лоджий крупномасштабными металлоконструкциями с зеркальным остеклением, отражающим окружающую природную и историческую городскую среду. Это способствует согласованию колористических палитр исторических стилей и типовой застройки с учетом природной и градостроительной уникальности. В качестве примера приводится художественно-эстетическая альтернатива сносу типовой застройки 60-80-х годов в историческом центре с использованием тематической концепции художественного образа улицы, связанной с именем коренного красноярца — русского художника Василия Сурикова.

Ключевые слова: художественный образ города; крупноплановая колористическая концепция; архитектурные стили; геокультурный брендинг города; цветовая джентрификация; типовая застройка.

Региональный брендинг города в значительной степени основан на своеобразии архитектуры, вступающей в колористический диалог с уникальным природным окружением.

Формирование геокультурного бренда города, по терминологии Д. Н. Замятина [5; 6; 7], связано с развитием городского туризма, который приобретает массовый характер. Исследователь феноменологической роли туризма в визуальном преобразении городской среды О. Ю. Голомидова отмечает такие ценностные аспекты этого явления, как практика путешествий, форма релаксации, вид досуга, форма познания, коммуникативный опыт, перспективная отрасль экономики и бизнеса [2]. Массовый туризм расширяет социальную основу: к гостям города добавляются горожане, вовлекающиеся в туры выходного дня, в экскурсии-прогулки по родному городу. Побуждающими факторами становятся увеличение свободного времени, досуговая миграция, получение ярких впечатлений, погружение в комфортную городскую среду.

Значение туризма в преобразовании городской среды рассматривается в работах Н. Д. Соколова, С. И. Яковлевой, А. Р. Хабибулиной, Е. В. Вишневской. Туристский образ города трактуется как градостроительные особенности, воспринимаемые и сохраняемые в памяти гостями и местными жителями [12; 16; 17].

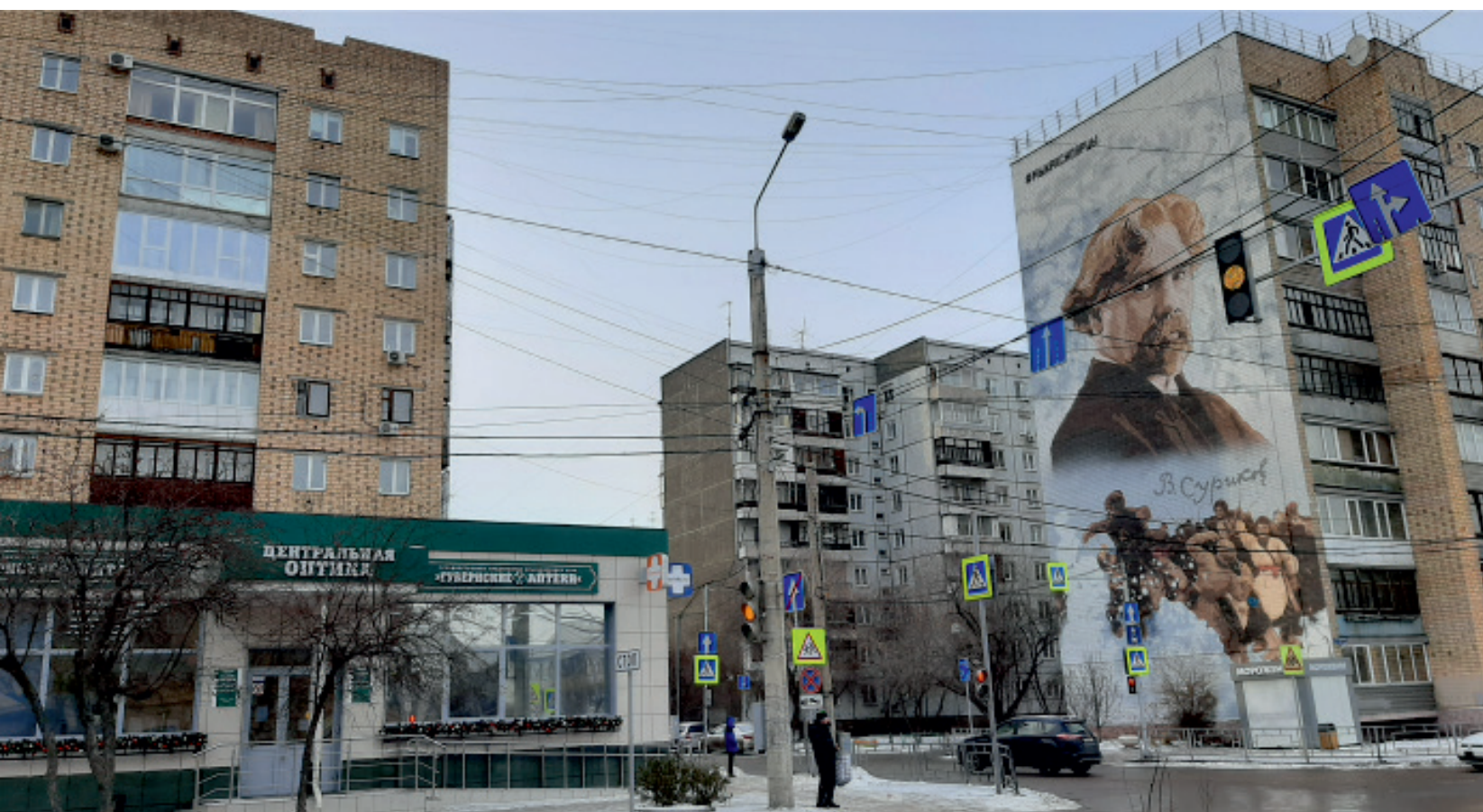
Улица Сурикова в туристском каркасе Красноярска приобретает роль центральной поперечной пешеходной связи для пеших маршрутов, включающих объекты культурного наследия, культурно-развлекательной инфраструктуры, общественного питания, находящиеся на трех главных улицах города, также она имеет удобные выходы на геолого-историческое наследие города Красный Яр и набережную реки Енисей. Центральность улицы Сурикова подтверждается пешеходной доступностью в пределах 1,22 км (15 мин.) до этих участков туристского каркаса.

Городские пространства, входящие в туристский каркас, формируют лицо Красноярска. За четыре столетия историческая часть города собрала архитектуру разных стилей, вступающих

между собой в диссонанс по форме и колористике [10]. Гармонизация архитектурной колористики разнородной застройки является паллиативным приемом в улучшении ее средовых характеристик [19]. Многолетний научно-практический опыт экспериментальных разработок по архитектурной колористике Красноярска специалистов кафедры дизайна архитектурной среды Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (СФУ) позволил апробировать ос-

красноярца. В настоящее время это одна из самых известных и значимых улиц города, сочетающая в себе историческое наследие, культурную жизнь и современную инфраструктуру.

С 1950-х годов свободные участки центра города с южной и северной стороны от трех центральных улиц стали застраиваться массовыми типовыми сериями домов, что привело к социально-экономическим парадигмальным разрывам в эстетическом восприятии исторической терри-



Мурал художников-граффитистов под руководством Алексея Шаргородского на ул. Сурикова в Красноярске (фото авторов)

Mural by graffiti artists under the direction of Alexey Shargorodsky on Surikov Street in Krasnoyarsk (photo by the authors)

новные приемы согласования разнонаправленных тенденций [1; 4; 8; 9; 18].

Одним из примеров этого служит проект гармонизации архитектурной колористики улицы Сурикова в историческом центре Красноярска. Улица была образована после пожара 1773 года, когда в Красноярске была введена регулярная планировка городских улиц. В 1789 году Покровская церковь дала название будущей улице — переулок Покровский, в 1920-е годы он был переименован в переулок Крестьянский, который в 1939 году получил статус улицы Сурикова, в честь знаменитого русского художника Василия Сурикова, коренного

этого региона. Это требует особого подхода к формированию концепции крупнопановой гармонизации застройки поперечных улиц, берущих начало от набережной реки Енисей и застроенных здесь типовыми зданиями, затем вступающих в диалог с ценной исторической застройкой трех главных улиц на пересечениях с ними и уходящих в сторону реки Кача в окружении других типовых домов.

Улица Сурикова является важным центром притяжения как для местных жителей, так и для гостей города, останавливающихся здесь в двух гостиницах — «Ермак» и «Огни Енисея».

Выход улицы на благоустроенную набережную Енисея, открывающаяся природная панорама правобережной части города, пешеходная доступность исторических кварталов вдоль проспекта Мира с памятниками архитектуры федерального и регионального значения, выставочный зал Дома художников определяют ее туристическую значимость, обуславливая развитие художественно-колористического имиджа как уникального средового образования, способного стать значимым местом в формировании архитектурно-художественного облика города.

В то же время тектоническая масштабность и цветовая палитра типовой застройки резко контрастируют с объектами культурного наследия, подавляя историческую среду и не способствуя туристской привлекательности города.

В качестве стратегии джентрификации улицы Сурикова на кафедре дизайна архитектурной среды Института архитектуры и дизайна СФУ была выбрана тематическая концепция художественного образа данного пространства, фокусирующая восприятие колористической особенности на синонимичности названия улицы, связанной со знаменитым красноярцем, и творчества современных художников и дизайнеров города. В проектно-экспериментальной работе приняли участие студенты и преподаватели вуза.

Начало художественно-мемориальной фиксации геокультурного значения улицы в 2022 году положил мурал с портретом Василия Сурикова и мизансценой с его картины «Взятие снежного городка», выполненный под руководством Алексея Шаргородского художниками-граффитистами. Для этого была выбрана торцевая стена 9-этажного типового жилого дома по адресу: улица Сурикова, 53. Монументальная графика на стене как эпизодическое напоминание о русском живописце имеет локальное восприятие и в окружающей типовой застройке 60-80-х годов не дает эмоционального отклика.

Для принятия гармоничной цветовой палитры фасадов зданий в системе крупнопановой колористической концепции улицы использован методологический подход:

— выделение объектов с неизменяемым цветом в категорию опорных (памятники архитектуры, имеющие исторические палитры классицизма, модерна; здания, облицованные природными или искусственными материалами, в хорошем физическом состоянии);

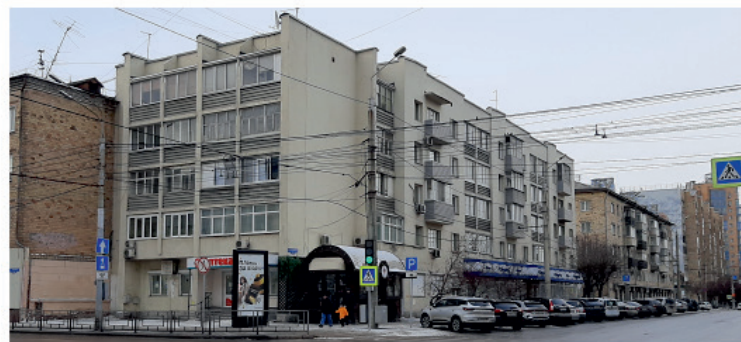
— использование отражающих поверхностей стеклянных ограждений фасадов современных зданий и модернизированных балконов (лоджий) типовых жилых домов как итерации (отраженной копии) окружающей исторической застройки;

— гармонизация существующей разнотипной цветовой гаммы застройки в проектом замысле развития художественно-колористического имиджа улицы как уникального средового образования, способного занять значимое место в формировании архитектурно-художественного облика города.

Крупнопановая концепция архитектурной колористики улицы Сурикова разработана в пределах улиц Ады Лебедевой — Дубровинского с выделением трех участков разнородно-фрагментальной застройки.

Первый участок в границах улиц Ады Лебедевой — Ленина характеризуется смешением ценной исторической застройки и типовых домов, которые гармонизировались в экспериментальной разработке в соответствии с общим методологическим подходом: приоритетом в выборе цветовой палитры в пользу памятников архитектуры как опорных объектов. Колористическая гармонизация здесь решается за счет коррекции цветовой палитры зданий, исключая диссонирующие цветовые сочетания, цветовой джентрификации, обновления конструктивных решений балконов, лоджий типовых домов с использованием отражающего эффекта остекления. В качестве цветовой тона объектов культурного наследия подобрана палитра колористических сочетаний промежуточных строений, находящихся между этими объектами.

С целью преодоления масштабного и стилистического контраста между историческими малоэтажными объектами и типовой застройкой предлагается провести модернизацию фасадов типовых жилых домов с использованием технологии «мокрого фасада», которая включает в себя такие слои, как: теплоизоляционный материал, армирующая сетка, штукатурка. Данная технология позволит подготовить фасад к дальнейшему окрашиванию в соответствии с предложенным колористическим решением территории. Облицовочные материалы первого, коммерческого, этажа также рекомендуется подобрать в соответствии с крупнопановой цветовой концепцией улицы. Балконы, лоджии объединяются в единые блоки с помощью крупномасштабных фахверковых металлоконструкций с остеклением с отражающим эффектом. Отражающие стеклянные поверхности фасадов используются как итерационные копии



1



2



3

Джентрификация дома по адресу ул. Сурикова, 45 (1980):

1 — существующий вид (фото авторов);
2, 3 — варианты фасада (ст. А.С. Ульчугачева)

Gentrification of the house at 45 Surikov Street (1980):

1 — existing view (photo by the authors);
2, 3 — facade options (st. A.S. Ulchugacheva)

Джентрификация дома по адресу ул. Сурикова, 57 (1973):

1 — существующий вид (фото авторов);
2 — цветографическая композиция фасада (ст. В.В. Лапина)

Gentrification of the house at 57 Surikov Street (1973):

1 — existing view (photo by the authors);
2 — color composition of the facade (st. V.V. Lapina)



1



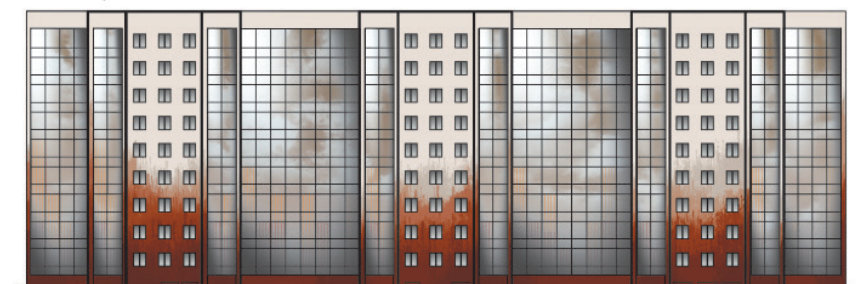
2

Джентрификация дома по адресу ул. Сурикова, 47 (1966):
1 — существующий вид (фото авторов);
2 — цветографическая композиция фасада (ст. Е. С. Страилова)

Gentrification of the house at 47 Surikov Street (1966):
1 — existing view (photo by the authors);
2 — color composition of the facade (st. E. S. Stramilova)



1



2

окружающей исторической застройки. Так, отражающее остекление балконов и лоджий жилого дома по адресу улица Сурикова, 45 будет способствовать образному тиражированию фасада двухэтажного памятника архитектуры федерального значения (улица Ленина, 58 / Сурикова, 34) на противоположной стороне улицы.

При разработке колористических вариантов здесь рассматривались приемы нанесения на стены фасада цветографической композиции и сегментарных красочных слоев.

Общая колористическая тональность данного участка вступает в цветовой диалог с панорамно воспринимаемым, если смотреть с этого места, объектом геологического наследия Красным Яром.

Красновато-коричневые оттенки цветографических композиций в нижних этажах зданий ассоциативно поддерживают краснокирпичную историческую архитектуру. Современные конструкции балконов и лоджий с отражающим эффектом остекления меняют тектонику фасадов, сливаясь с сезонным состоянием неба.

На втором участке в границах улиц Ленина — Карла Маркса преобладает историческая застройка с элементами классицизма и модерна. Объекты культурного наследия на данной территории принимаются как опорные для определения цветовой палитры других зданий. Кульминационным решением здесь стало колористическое согласование разновременной архитектуры:

1. Покровского кафедрального собора Красноярской митрополии и епархии Русской православной церкви, памятника архитектуры XVIII века федерального значения, старейшего из сохранившихся каменных зданий города (улица Сурикова, 26). Построенный в стиле сибирского барокко собор неоднократно менял свою цветовую палитру, в последние годы получив белый цвет стен и декор с зелеными кровлями. В крупноплановой колористической концепции собор принимается как опорное здание в цветовом согласовании с окружающей застройкой.

2. Дома быта 1975 года постройки (проспект Мира, 60) в стиле советского модернизма (арх. Николаева О. В.). Здания для централизованного бытового обслуживания в советский период строились по предписанию властей в центральных частях городов. Если части фасада, облицованные плитками из ракушечника серо-розового цвета, хорошо сохранились, то существующая конструкция витража с применением алюминиевого профиля и глянцевых плиток из синего сте-

малита под ленточным остеклением разрушается. Предлагается заменить старую конструкцию витража на современную, со скрытым креплением стеклопакетов с зеркальной тонировкой, чтобы усилить отражающий эффект Покровского собора с противоположной стороны улицы.

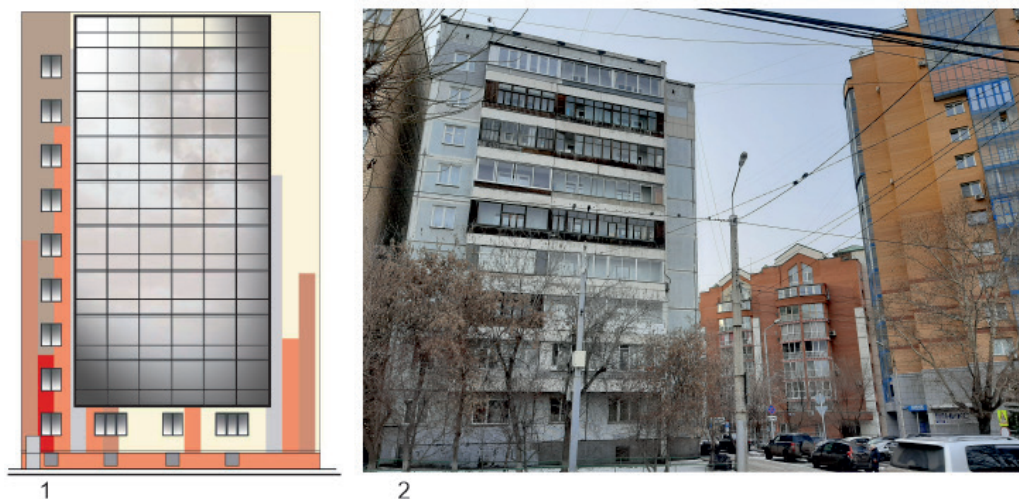
3. Соседнего с Домом быта типового дома (улица Сурикова, 35) с учетом реконструкции балконов на современные крупномасштабные фахверковые металлоконструкции с остеклением с отражающим эффектом, а также с использованием технологии «мокрого фасада» с последующей ахроматической сегментарной покраской стен, рассчитанной на диалог с историческими зданиями на противоположной стороне улицы.

Колористическая гармонизация улицы Сурикова в границах улиц Ленина — Карла Маркса в целом решается за счет коррекции цветовой палитры зданий, исключая диссонирующие цветовые сочетания, обновления конструктивных решений балконов, лоджий типовых домов с использованием отражающего эффекта остекления.

На третьем участке в границах улиц Дубровинского — Карла Маркса преобладают типовые строения второй половины XX века, их дополняют малочисленные представители архитектуры советского модернизма и промышленное здание. Единственным здесь памятник архитектуры регионального значения — дом Зельмановича 1910-1911 годов строительства (улица Сурикова, 19) — выполнен в стиле неоренессанс архитектором В. А. Соколовским. Цветовая коллизия данного участка в выработке тематической концепции художественного образа улицы Сурикова заключается в экстремально-одиозной покраске при реконструкции в 2013 году в ярко-бирюзовый цвет фасадов гостиницы «Огни Енисея», один из которых выходит на улицу Сурикова, а также появившийся ярко-синий цвет стен фасада дома Зельмановича в преддверии проведения XXIX Всемирной Зимней универсиады в Красноярске в 2019 году (до этого цвет его стен был ярко-желтым). Между ними фронт улицы занят архитектурой советского периода:

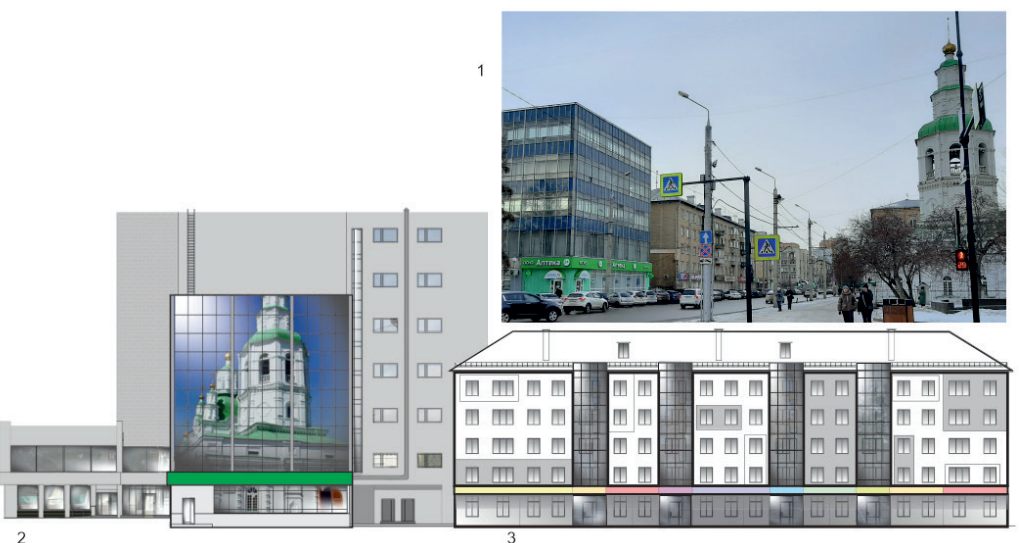
1. Унылой типовой 5-6 этажной застройкой, представленной облицовочным кирпичом-«кабачником» охристого цвета с коричневыми вкраплениями и серым силикатным кирпичом, обустроенной в последние десятилетия по индивидуальному заказу жителей домов разнотипными конструкциями балконов.

2. Более поздним жилым домом 1980 года постройки, выполненным по индивидуальному про-



Джентрификация дома по адресу ул. Ады Лебедевой, 31 / Вейнбаума, 38 (1979): 1 — цветографическая композиция фасада (ст. М. В. Очкас); 2 — существующий вид (фото авторов)

Gentrification of the house at 31 Ada Lebedeva Street / 38 Veinbaum Street (1979) 1 — color composition of the facade (st. M. V. Ochkas); 2 — existing view (photo by the authors)



Джентрификация домов по адресам пр-т Мира, 60 и ул. Сурикова, 35: 1 — существующий вид (фото авторов); 2 — реконструкция витража Дома быта (ст. А. А. Цвик); 3 — цветографическая композиция фасада (ст. В. К. Кузьмина)

Gentrification of buildings at 60 Prospect Mira and 35 Surikov St.: 1 — existing appearance (photo by the authors); 2 — reconstructed stained-glass window of the House of Services (st. A. A. Tsvik); 3 — color composition of the facade (st. V. K. Kuzmina)



Джентрификация домов по адресам ул. Дубровинского, 80 (гостиница «Огни Енисея») и ул. Сурикова, 3 (типовой дом): 1 — вид гостиницы в период с 1964 по 2013 г. (Государственный архив Красноярского края); 2, 3 — существующий вид (фото авторов); 4, 5 — коррекция палитры цветов гостиницы и типового дома (ст. Е. В. Козлова)

Gentrification of buildings at 80 Dubrovinsky Street (Yenisei Lights Hotel) and 3 Surikov Street (standard building): 1 — hotel appearance from 1964 to 2013 [State Archives of Krasnoyarsk Krai]; 2-3 — current appearance (photos by the authors); 4-5 — color palette adjustments for the hotel and standard building (st. E. V. Kozlova)

екту в брутальной стилистике с серой фактурной штукатуркой.

3. Ведомственной гостиницей «Уют» (ныне «Ермак») 1971 года постройки с сохранившейся до наших дней светло-серой облицовочной плиткой.

4. Зданием обувной фабрики «Ионеси» с краснокирпичным акцентированием центральной части фасада (1990-1997), завершающим капитальное строительство этого участка улицы Сурикова.

Эволюционная цветовая динамика тесно связана с постмодернистскими приемами преобразования фасадов архитектуры советского модернизма, например, первоначальный модернистский вид гостиницы «Огни Енисея» в 2013 году приобрел стилистику постмодернизма с мансардной надстройкой. При разработке проекта джентрификации соседнего типового дома с разной высотой предлагается выравнивание высоты его 5-этажной части под высоту гостиницы с помощью надстройки мансардного этажа жилого дома с целью сближения высотных перепадов между его секциями. Замена ограждений балконов на современные конструкции объединяет их существующие разнохарактерные формы и придает дому новую масштабность.

Основным цветовым триггером в принятой художественной концепции улицы стал бирюзовый цвет гостиницы «Огни Енисея». Проектом предлагается выполнить его в более сдержанной тональности в качестве лейтмотива в палитре данного участка улицы и семантической связи с рекой Енисей и природным колоритом местности. С учетом применения технологии «мокрого фасада» для стен жилого дома предлагаются кофейно-коричневые оттенки.

Вторая цветовая коллизия данного участка улицы Сурикова снимается гармонизацией существующих диссонирующих цветов краснокирпичных частей фабрики «Ионеси» и синих стен дома Зельмановича за счет эстетически сложной палитры центрального объема промышленного здания — темно-бирюзовых и кофейно-коричневых тонов.

Другие здания советского периода на данном участке — ресурс для развития художественно-эстетической модернизации фасадных решений с учетом найденной цветовой палитры, ассоциирующейся с сибирской природой в разных сезонных проявлениях.

Жилой дом по адресу улица Сурикова, 17, построенный по индивидуальному проекту, — пример ахроматического зимнего колористического преобразования за счет холодно-серых оттенков

ритмически расположенных пятен на стенах и тонировки новых отражающих стеклянных ограждений балконов и лоджий.

Цветографическая композиция фасада типового дома по адресу улица Сурикова, 2 / Дубровинского, 78а стала концентрированным сочетанием знаковых абстрактных фигур, сибирских природно-цветовых пятен и зеркальных отражений новых остеклений современных конструкций балконов. Диагональная графическая конвергенция в ортогональную фасадную матрицу оконных проемов и объединенных в новую конструкцию балконов создает эффект художественной интерпретации здания с динамичной оп-артовской иллюзией.

Подобная диагональная оп-артовская цветографическая композиция использована в проекте джентрификации гостиницы «Ермак». Примененная цветовая палитра здесь семантически поддерживает найденную цветовую палитру данного участка улицы Сурикова, ассоциирующуюся с сибирской природой в зимний сезон и покорением Сибири.

В результате проведенной экспериментальной работы по крупноплановой колористической концепции улицы Сурикова апробировано согласование колористических палитр исторических стилей и типовой застройки с учетом формирования геокультурного брендинга города в его природной и градостроительной уникальности с выделением туристского каркаса, акцентирующего внимание на ценных историко-культурных этапах его эволюции, что формирует современный городской художественный образ.

Литература

1. Бундова, Е. С., Истомин, Н. А., Истомина, С. А. Колористика архитектурных стилей как антропорезервационный регулятор (на примере Красноярск) // Город, пригодный для жизни: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. Красноярск, 10-11 ноября 2022 г. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2022. — С. 609-617.
 2. Голомидова, О. Ю. Туризм как феномен городской культуры: авторефер. дис. ... канд. культурологии. — Екатеринбург, 2019. — 22 с.
 3. Грибер, Ю. А. Цветовые репрезентации социального пространства европейского города: авторефер. дис. ... д-ра культурологии. — М., 2014. — 41 с.
 4. Жоров, Ю. В., Истомина, В. Н., Истомина, С. А. Архитектурно-колористические нарративы неоклассицизма в исторической среде города (на примере Красноярск) // Город, пригодный для жизни: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. Красноярск, 14-16 ноября 2023 г. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2023. — С. 430-438.
 5. Замятин, Д. Н. Геокультурная региональная политика и геокультурный брендинг территории: концептуальные схемы исследования // Российский научно-



1



2

Джентрификация здания по адресу ул. Сурикова, 12 (фабрика «Ионеси»):
1 — существующий вид (фото авторов);
2 — цветографическая композиция фасада (ст. А. В. Новосельская)

Gentrification of the building at 12 Surikov Street (Ionesi Factory):
1 — existing appearance (photo by the authors);
2 — color composition of the facade (st. A. V. Novoselskaya)



1



2

Джентрификация типового дома по адресу ул. Сурикова, 2 / Дубровинского, 78а (1966):
1 — существующий вид (фото авторов);
2 — цветографическая композиция фасада (ст. А. С. Зерина)

Gentrification of a typical house at 2 Surikov St./78A Dubrovinsky St. (1966):
1 — existing appearance (photo by the authors);
2 — color composition of the facade (st. A. S. Zerina)



1



2

Джентрификация типового дома по адресу ул. Сурикова, 17 (1980):
1 — существующий вид (фото авторов);
2 — цветографическая композиция фасада (ст. В. В. Грунвальд)

Gentrification of a typical house at 17 Surikov Street (1980):
1 — existing appearance (photo by the authors);
2 — color composition of the facade (st. V. V. Grunwald)



1



2

Джентрификация здания по адресу ул. Сурикова, 13 (гостиница «Ермак»):
1 — существующий вид (фото авторов);
2 — цветографическая композиция фасада (ст. А. В. Новосельская)

Gentrification of the building at 13 Surikov Street (Ermak Hotel):
1 — existing appearance (photo by the authors);
2 — color composition of the facade (st. A. V. Novoselskaya)

исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева. — URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35067/1/brcy-2015-07.pdf> (дата обращения 14.07.25).

6. Замятин, Д. Н. Геокультурный брендинг городов и территорий: от гения места к имиджевым ресурсам // Современные проблемы сервиса и туризма. — 2015. — № 2. Т. 9. — С. 25-31.

7. Замятин, Д. Н. Геокультурный брендинг территорий: концептуальные основы // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. — 2013. — № 5. — С. 11-23.

8. Истомин, Н. А., Истомина, С. А. Колористическая крупноплановая гармонизация срединной территории города (на примере Красноярска) // Город, пригодный для жизни: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. Красноярск, 20-22 ноября 2024 г. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2024. — С. 428-438.

9. Истомина, С. А., Истомин, Н. А. Вопросы колористической гармонизации в исторической архитектурной среде (на примере Красноярска) // Город, пригодный для жизни: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. Красноярск, 11-12 ноября 2021 г. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2022. — С. 469-480.

10. Истомина, С. А., Истомин, Н. А. Этапы вертикального развития города (на примере Красноярска) // Строительство и техногенная безопасность. Специальный выпуск. — Симферополь: Крымский федер. ун-т им. В. И. Вернадского, 2023. — С. 33-42.

11. Истомина, С. А., Свиридов, Л. И. Вопросы геологического наследия на урбанизированных территориях // Геология, география и глобальная энергия. — 2023. — № 2 (89). — С. 79-87.

12. Соколов, Н. Д. Город Клин: от экскурсионного к туристическому центру // Вестник Тверского государственного университета. Серия «География и геоэкология». — 2022. — № 3 (39). — С. 17-24.

13. Соколов, Н. Д. Изменение городского пространства под влиянием туризма: географическая концепция и опыт исследования // Вестник Удмуртского университета. Серия «Биология. Науки о Земле». — 2025. — Т. 35. Вып. 1. — С. 128-136.

14. Соколов, Н. Д. Свойство городского пространства туристского центра // Пространственная организация общества: теория, методология, практика: сборник материалов I Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием. — Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2023. — С. 46-49.

15. Соколов, Н. Д. Соотношение научных направлений изучения городского туризма // Вестник Тверского государственного университета. Серия «География и геоэкология». — 2023. — № 2 (42). — С. 55-63.

16. Соколов, Н. Д., Яковлева, С. И. Влияние туризма на городское пространство: обзор литературы // Современные проблемы сервиса и туризма. — 2024. — Т. 18. № 1. — С. 16-32. — DOI: 10.5281/zenodo.11400200.

17. Хабибулина, А. Р., Вишневецкая, Е. В. Разработка системы критериев для оценки уровня туристского сервиса урбанизированного пространства // Научный результат. Технологии бизнеса и сервиса. — 2020. — Т. 6. № 3. — С. 3-13. — DOI: 10.18413/2408-9346-2020-6-3-0-1.

18. Царикова-Куликова, Е. А. Цветовая урбанизированная среда: Факторы восприятия // Проспект Свободный: материалы Международн. студ. конф. Красноярск, 21-26 апреля 2025 г. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2025. — С. 289-292.

19. Юстус, А. М. Формирование колористики городской среды под влиянием цветовой культуры и цве-

товых предпочтений субъекта // Архитектура, строительство, транспорт. — 2024. — № 1 (107). — С. 6-21.

References

1. Bundova, E.S., Istomin, N.A., Istomina, S. A. Koloristika arhitekturnyh stilej kak antroporezervacionnyj reguljator (na primere Krasnojarska) [The Color Scheme of Architectural Styles as a Regulator of Anthropogenic Conservation (Using the Example of Krasnojarsk)]. Gorod, prigodnyj dlya zhizni: materialy IV Mezhdunar. nauch.-prakt. Konf [A City Fit for Living: Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference]. Krasnojarsk, November 10-11, 2022. Krasnojarsk, Siberian Federal University, 2022, pp. 609-617.

2. Golomidova, O. Yu. Turizm kak fenomen gorodskoj kul'tury [Tourism as an Urban Culture Phenomenon]. Extended abstract of the Candidate (Cultural Studies) Dissertation. Yekaterinburg, 2019, 22 p.

3. Griber, Yu. A. Cvetovye reprezentacii social'nogo prostranstva evropejskogo goroda [Color Representations of the Social Space of a European City]. Extended abstract of the Doctoral (Cultural Studies) Dissertation. Moscow, 2014, 41 p.

4. Zhorov, Yu.V., Istomina, V.N., Istomina, S. A. Arhitekturno-koloristicheskie narrativy neoklassizma v istoricheskoj srede goroda (na primere Krasnojarska) [Architectural and Coloristic Narratives of Neoclassicism in the Historical Environment of the City (Using the Example of Krasnojarsk)]. Gorod, prigodnyj dlya zhizni: materialy VI Mezhdunar. nauch.-prakt. Konf [A City Fit for Living: Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference]. Krasnojarsk, November 14-16, 2023. Krasnojarsk, Siberian Federal University, 2023, pp. 430-438.

5. Zamyatin, D. N. Geokul'turnaya regional'naya politika i geokul'turnyj brending territorii: konceptual'nye skhemy issledovaniya [Geocultural Regional Policy and Geocultural Territory Branding: Conceptual Research Frameworks]. Rossijskij nauchno-issledovatel'skij institut kul'turnogo i prirodnogo nasledij imeni D. S. Lihacheva [Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D. S. Likhachev], available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35067/1/brcy-2015-07.pdf> (accessed 14/07/25).

6. Zamyatin, D. N. Geokul'turnyj brending gorodov i territorij: ot geniya mesta k imidzhevym resursam [Geocultural Branding of Cities and Territories: From Genius Loci to Image Resources]. Sovremennye problemy servisa i turizma [Modern Problems of Service and Tourism], 2015, no. 2, vol. 9, pp. 25-31.

7. Zamyatin, D. N. Geokul'turnyj brending territorij: konceptual'nye osnovy [Geocultural Branding of Territories: Conceptual Foundations]. Labirint. Zhurnal social'no-gumanitarnyh issledovanij [Labyrinth. Journal of Social Studies and Humanities], 2013, no. 5, pp. 11-23.

8. Istomin, N.A., Istomina, S. A. Koloristicheskaya krupnoplannovaya garmonizaciya sredinnoj territorii goroda (na primere Krasnojarska) [Coloristic Large-Scale Harmonization of the Central Area of the City (Using Krasnojarsk as an Example)]. Gorod, prigodnyj dlya zhizni: materialy VII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf [A City Fit for Living: Proceedings of the VII International Scientific and

Practical Conference]. Krasnojarsk, November 20-22, 2024. Krasnojarsk, Siberian Federal University, 2024, pp. 428-438.

9. Istomina, S.A., Istomin, N. A. Voprosy koloristicheskoy garmonizacii v istoricheskoj arhitekturnoj srede (na primere Krasnojarska) [Issues of Color Harmonization in the Historical Architectural Environment (Using Krasnojarsk as an Example)]. Gorod, prigodnyj dlya zhizni: materialy IV Mezhdunar. nauch.-prakt. konf [A City Fit for Living: Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference]. Krasnojarsk, November 11-12, 2021. Krasnojarsk, Siberian Federal University, 2022, pp. 469-480.

10. Istomina, S.A., Istomin, N. A. Etapy vertikal'nogo razvitiya goroda (na primere Krasnojarska) [Stages of Vertical Development of the City (Using Krasnojarsk as an Example)]. Stroitel'stvo i tekhnogennaya bezopasnost'. Special'nyj vypusk [Construction and Technogenic Safety. Special Issue]. Simferopol, Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky, 2023, pp. 33-42.

11. Istomina, S.A., Sviridov, L. I. Voprosy geologicheskogo naslediya na urbanizirovannyh territoriyah [Issues of Geological Heritage in Urban Areas]. Geologiya, geografiya i global'naya energiya [Geology, Geography, and Global Energy], 2023, no. 2 (89), pp. 79-87.

12. Sokolov, N. D. Gorod Klin: ot ekskursionnogo k turisticheskomu centru [The City of Klin: From an Excursion Center to a Tourist Center]. Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Geografiya i geokologiya» [Bulletin of the Tomsk State University. Series "Geography and Geocology"], 2022, no. 3 (39), pp. 17-24.

13. Sokolov, N. D. Izmenenie gorodskogo prostranstva pod vliyaniem turizma: geograficheskaya koncepciya i opyt issledovaniya [Changing Urban Space Under the Influence of Tourism: a Geographical Concept and Research Experience]. Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Biologiya. Nauki o Zemle» [Bulletin of Udmurt University. Series "Biology. Earth Sciences"], 2025, vol. 35, issue 1, pp. 128-136.

14. Sokolov, N. D. Svoystvo gorodskogo prostranstva turistiskogo centra [Property of the Urban Space of the Tourist Center]. Prostranstvennaya organizaciya obshchestva: teoriya, metodologiya, praktika: sbornik materialov I Vserossijskoj nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem [Spatial Organization of Society: Theory, Methodology, Practice: collection of materials of the 1st All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation]. Perm, Perm State National Research University, 2023, pp. 46-49.

15. Sokolov, N. D. Sootnoshenie nauchnyh napravlenij izucheniya gorodskogo turizma [The Relationship Between Scientific Directions in the Study of Urban Tourism]. Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Geografiya i geokologiya» [Bulletin of the Tver State University. Series "Geography and Geocology"], 2023, no. 2 (42), pp. 55-63.

16. Sokolov, N.D., Yakovleva, S. I. Vliyanie turizma na gorodskoe prostranstvo: obzor literatury [The Impact of Tourism on Urban Space: A Literature Review]// Sovremennye problemy servisa i turizma [Modern Problems of Service and Tourism], 2024, vol. 18, no. 1, pp.16-32. DOI: 10.5281/zenodo.11400200.

17. Khabibulina, A.R., Vishnevskaya, E. V. Razrabotka sistemy kriteriev dlya ocenki urovnya turistiskogo

servisa urbanizirovannogo prostranstva [Development of a Criteria System for Assessing the Level of Tourist Services in an Urban Area]. Nauchnyj rezul'tat. Tekhnologii biznesa i servisa [Scientific Result. Business and Service Technologies], 2020, vol. 6, vol. 3, pp. 3-13. DOI: 10.18413/2408-9346-2020-6-3-0-1.

18. Tsarikova-Kulikova, E. A. Cvetovaya urbanizirovannaya sreda: Faktory vospriyatiya [Coloured Urban Environment: Perceptual Factors]. Prospekt Svobodnyj: materialy Mezhdunarodn. stud. Konf [Prospect Svobodny: Proceedings of the International Student Conference]. Krasnojarsk, April 21-26, 2025. Krasnojarsk, Siberian Federal University, 2025, pp. 289-292.

19. Yustus, A. M. Formirovanie koloristiki gorodskoj sredy pod vliyaniem cvetovoj kul'tury i cvetovyh preferencij sub"ekta [The Formation of the Color Scheme of the Urban Environment Under the Influence of the Color Culture and Color Preferences of the Subject]. Arhitektura, stroitel'stvo, transport [Architecture, Construction, Transport], 2024, no. 1 (107), pp. 6-21.

Об авторах

Истомина Светлана Анатольевна — кандидат архитектуры, профессор Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета, член Союза архитекторов России, член Межрегиональной общественной организации содействия архитектурному образованию (МООСАО) E-mail: s-istomina@inbox.ru

Истомин Николай Анатольевич — профессор Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета, почетный архитектор России, член Союза архитекторов России

E-mail: istomin.nikolay@mail.ru

Istomina Svetlana Anatolyevna

Candidate of Architecture, Professor of the Institute of Architecture and Design at the Siberian Federal University, Member of the Union of Architects of Russia, Member of the Interregional Public Organization for the Promotion of Architectural Education

Istomin Nikolay Anatolyevich

Professor of the Institute of Architecture and Design at the Siberian Federal University, Honorary Architect of Russia, Member of the Union of Architects of Russia

Статья поступила в редакцию 16.01.2026, принята к публикации 23.03.2026.



А. Ф. Капорушкин.
Художник
И. Н. Кунев. 2013.
Бумага, пастель.
83,5×65,5
Музей изобразительных
искусств Кузбасса

A. F. Kaporushkin.
Artist I. N. Kunev.
2013. Pastel on
paper. 83.5×65.5
Kuzbass Museum
of Fine Arts

EDN: VPUQOT
УДК 7.036

PASTEL TECHNIQUE IN KUZBASS ART. ON THE HISTORY OF ITS USE

Marina Yu. Chertogova

Kuzbass Museum of Arts
Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article considers the use of pastel in the visual art of Kuzbass. The review is conducted chronologically beginning with the 1960s. The article examines the stages and trends of development, analyzes the work of pastel artists, as well as their role in the establishment of the pastel technique in the region. The relevance of the study lies in the actualization of pastel techniques on a national scale at the present time. This issue has not been specifically studied before, which brings novelty to the research.

Keywords: visual art of Kuzbass; pastel; pastel artists from Kemerovo and Novokuznetsk.

Citation: Chertogova, M. Yu. (2026). PASTEL TECHNIQUE IN KUZBASS ART. ON THE HISTORY OF ITS USE. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 106–115.

ТЕХНИКА ПАСТЕЛИ В ИСКУССТВЕ КУЗБАССА. К ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ

М. Ю. Чертогова

Музей изобразительных искусств Кузбасса
Кемерово, Российская Федерация

В статье рассматривается бытование пастели в изобразительном искусстве Кузбасса. Обзор ведется в хронологическом контексте начиная с 1960-х годов. Разбираются этапы и тенденции развития, анализируется творчество художников-пастелистов, а также их роль в утверждении техники на локальной почве. Актуальность исследования заключается в актуализации техники пастели в общероссийском масштабе в настоящее время. Новизна в том, что ранее данная проблематика специально не изучалась.

Ключевые слова: изобразительное искусство Кузбасса; пастель; художники-пастелисты Кемерово и Новокузнецка.

I Всероссийская выставка «Пастель России» (Омск, 2011), на открытии которой довелось присутствовать автору, произвела настолько большое впечатление, что побудила рассмотреть роль техники пастели в искусстве Кузбасса, тем более специально данная проблематика никогда не поднималась и не исследовалась.

История пастели как самостоятельной техники начинается с XVI столетия. С тех пор ее значение постоянно менялось. Периоды подъемов и спадов зависели от ее выразительных свойств: «Краскам пастели присущи матовая бархатистая поверхность и интенсивный чистый цвет, что придает исполненным ими произведениям своеобразную красоту и прелесть» [1, с. 133]. Нежнейшая эстетика то соответствовала, то не соответствовала эпохам и стилям, однако полностью интерес к пастели не угасал никогда.

Новый всплеск внимания к материалу произошел с наступлением XXI века — «об этом свидетельствует хронология прошедших выставок: Российско-итальянская в Ярославле (2000), «Петербургская пастель» (Санкт-Петербург, 2002), «Академия пастели» (Кострома, 2003), «Искусство пастели» (Москва, 2004) и ряд других» [2, с. 91]. В числе этих крупных проектов — I Всероссийская выставка «Пастель России», которая состоялась в г. Омске и была приурочена к 100-летию А. Н. Либерева, известного омского пастелиста второй половины XX века.

В искусстве Кузбасса техника пастели всегда занимала скромное положение. Камерная и утонченная, она не отвечала контексту художественного развития региона, тяготевшего к «большому стилю» — официальному направлению советской культуры, прославлявшему преобразования и победы социализма. Во многом такой тенденции содействовала сама история Кузбасса — крупнейшей угольно-металлургической базы Советского Союза, чьи рекорды и достижения в области отечественной промышленности начиная с первой пятилетки (1928-1932) приобретали всесоюзное значение.

При этом промышленный регион, отдаленный от центра страны, не имел глубоких традиций профессиональной художественной культуры. Первое поколение местных художников (1910-1920-е годы рождения) — это выходцы из самодеятельной среды, начинавшие свой путь в послевоенные и 1950-е годы. Воспитанные советской эпохой, они жили с ней в полном согласии, не зная сомнений, поэтому официальному курсу следовали убежденно и преданно.



А. Ф. Капорушкин. Монгольская переводчица Энхтайван. 1986. Бумага, пастель. 86×59
Собственность автора

A. F. Kaporushkin. Mongolian Interpreter Enkhtaivan. 1986. Pastel on paper. 86×59
The author's property

В 1960-1970-е годы, достигнув творческой зрелости, эти художники обращались преимущественно к «суровому стилю» с его социальной проблематикой, гражданским пафосом, монументальным звучанием. Их произведения отражали величие природы родного края, его индустриальную мощь, трудовые будни рабочих и колхозников; специфической стала тема коренных народов сибирского региона — их национальные традиции и современный быт. Такому роду искусства негромкая пастель явно не соответствовала, была для него слишком «бледной», недостаточно выразительной, поэтому в практике художников старшего поколения почти не использовалась. К тому же подавляющее большинство кузбасских художников составляли живописцы, поскольку живопись считалась ведущим видом искусства и почиталась более остальных. Графиков было гораздо меньше, их количество все время менялось, и на выставках они выступали с переменным успехом.

Самое благодатное время для развития графического искусства пришлось на 1960-е годы — период активного притока в Кузбасс выпускников художественных вузов страны, направлявшихся для повышения культурного уровня региона.



А. С. Гордеев. Голубая Мрассу. 1967. Картон, пастель. 74×92,5
Музей изобразительных искусств Кузбасса

A. S. Gordeev. Blue Mrassu. 1967. Pastel on cardboard. 74×92.5
Kuzbass Museum of Fine Arts

А. С. Гордеев. Юрта чабана. 1979. Картон, пастель. 40,5×49
Музей изобразительных искусств Кузбасса

A. S. Gordeev. Chaban's Yurt. 1979. Pastel on cardboard. 40.5×49
Kuzbass Museum of Fine Arts

Следуя общероссийской ситуации, местные мастера предпочитали различные техники тиражной графики, в основном линогравюру, которая, соответствуя поэтике «сурового стиля», получила широкое распространение. В этой области они достигли значительных результатов, стали участниками статусных выставок, а их индустриальные пейзажи получили известность и признание.

Уникальные техники, в отличие от печатных, заявили о себе значительно позже, к концу 1970-х годов. Именно тогда на вернисажах стали появляться рисунки и акварели, правда, авторов было немного, и все они из числа уже состоя-

вшихся мастеров, ранее проявивших себя в других видах искусства. Случалось, что некоторые из них обращались к пастели: например, Р. Г. Берг, В. А. Алексеев, Г. Н. Писаревская, В. А. Селиванов, В. Е. Сотников, а также А. С. Гордеев и Н. М. Шемаров, которые работали в этой технике более основательно.

Первые пастели в искусстве Кузбасса появились в 1960-е годы в творчестве Николая Михайловича Шемарова (1927-2008) — известного живописца, мастера лирического пейзажа. Пастелью он работал в дальних экспедициях: Полярный Урал, Псков, Соловецкие острова. Там были созданы серии натуральных пейзажей, в которых возможности техники автор использовал многогранно. Архитектурные виды Древнего Пскова и Соловецкого кремля вполне традиционны: выполненные на тонированной бумаге, они почти монохромны, усилены контурной линией, слегка растушеваны. Широкие ландшафты Полярного Урала, напротив, весьма декоративны: подобно мозаике, их изображения выложены дробными пятнами чистых цветов, нанесенных гранью мелка, ритмично и конструктивно, без тщательной проработки, с акцентом на выразительность шероховатой фактуры.

В уральских пастелях авторская манера Н. М. Шемарова даже не всегда узнается, настолько для него они необычны. Тишайший лирик и тонкий колорист, Николай Михайлович на всем протяжении творческого пути неотступно следовал традициям И. И. Левитана, благоговейно и преданно. Однако Полярный Урал — край бесконечной тундры, горных массивов, вечной мерзлоты — вынудил его покинуть зону комфорта и обратиться к иной поэтике, выявляющей монументальность и величие образа. Вероятно, техника пастели, будучи для художника не главной, располагала к формальной вольности, как все необязательное.

В 1960-е годы к пастели обратился Алексей Семенович Гордеев (1915-2004), успешно работавший до этого в печатной графике, известный мастер индустриальных пейзажей, выполненных в технике офорта и линогравюры. Позже, в 1980-1990-е годы, он предпочел живопись. Получилось, что пастель помогла ему осуществить переход от черно-белой эстетики к поискам в области цвета.

В технике пастели А. С. Гордеев работал над пейзажами Горной Шории, Хакасии и Тувы. Восхищенный первозданной природой, художник

выезжал туда постоянно в течение многих лет. Оттуда привозил большие листы, которые, похожие на законченные картины, демонстрировали широкие панорамы — дремучей тайги, широких рек, бескрайних степей. В эпическом звучании, свойственном хакасским и тувинским пастелям, слышатся отголоски «сурового стиля», которому художник, занимаясь гравюрой, сполна отдал дань. Нотки лиризма, проступившие в более внимательном восприятии природы, ощутимы в шорских пейзажах с их тональным богатством, цветовой насыщенностью, выявленной фактурой.

Таким образом, с творчеством двух мастеров — Н. М. Шемарова и А. С. Гордеева — в искусство Кузбасса неприметно вошла пастель. В этой технике они работали в дальних экспедициях: Русский Север, Полярный Урал, Горная Шория, Хакасия, Тува. Так далеко за пределы родного края никто из местных коллег не выезжал¹, кроме них — не только истинных пейзажистов, но и заядлых путешественников. Пастель служила им удобным материалом, облегчавшим работу в экстремальных условиях, и она же, обладая своей спецификой, расширяла их технические возможности, однако существенных изменений в творчество не внесла. Они прибегали к ней от случая к случаю, поэтому их пастели, изредка экспонируясь на выставках, заметным явлением в искусстве Кузбасса не стали.

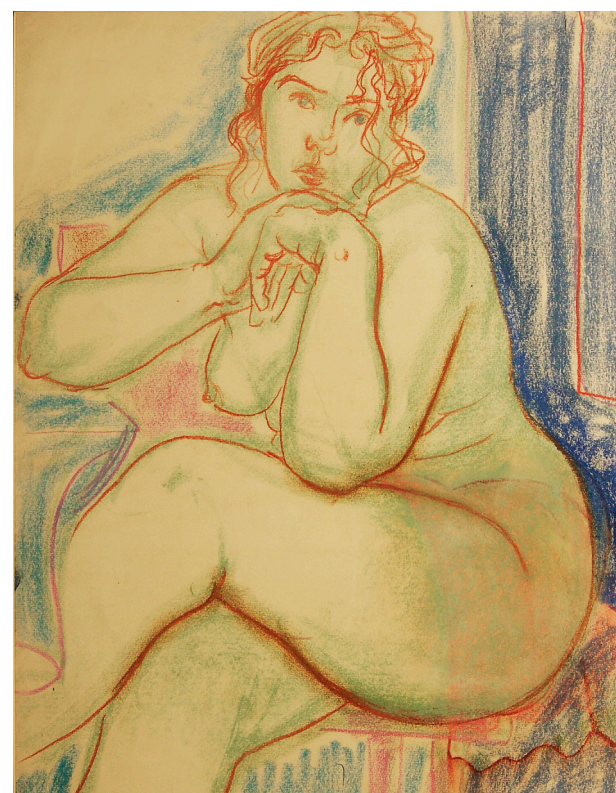
В 1960-1970-е годы к пастели обратился еще один представитель старшего поколения — Юргис Ионасович Прейсс (1904-1984). Он начинал с редких натюрмортов, а вскоре, с конца 1970-х годов, по мере угасания зрения, работал в этой технике на постоянной основе. Он переключился на абстрактные формы и чистый цвет, еще доступные слабевшему зрению, и полностью сосредоточился на работе пандой — масляной пастелью², которая, по сравнению с пастелью, применяющейся для живописи, проще в использовании, но такая же яркая, поэтому работы получались как живопись, только мелкими.

Техника пастели и беспредметная композиция не стали в творчестве Ю. И. Прейсса новым опытом. Впервые они появились в 1930-е годы — в ранний период, прошедший в Базеле, Вене, Париже, Стокгольме, Хельсинки... В европейских музеях молодой художник знакомился с лучшими образцами мирового искусства, в том числе абстрактного. Смелые новации захватили настолько, что он решил отдать им дань, но всерьез не увлекся. На его персональной выставке, состо-



Р. И. Корягин.
Красные деревья.
1986. Бумага, пастель. 62,5×48
Музей изобразительных искусств Кузбасса

R. I. Koryagin.
Red Trees. 1986.
Pastel on paper.
62.5×48
Kuzbass Museum of Fine Arts

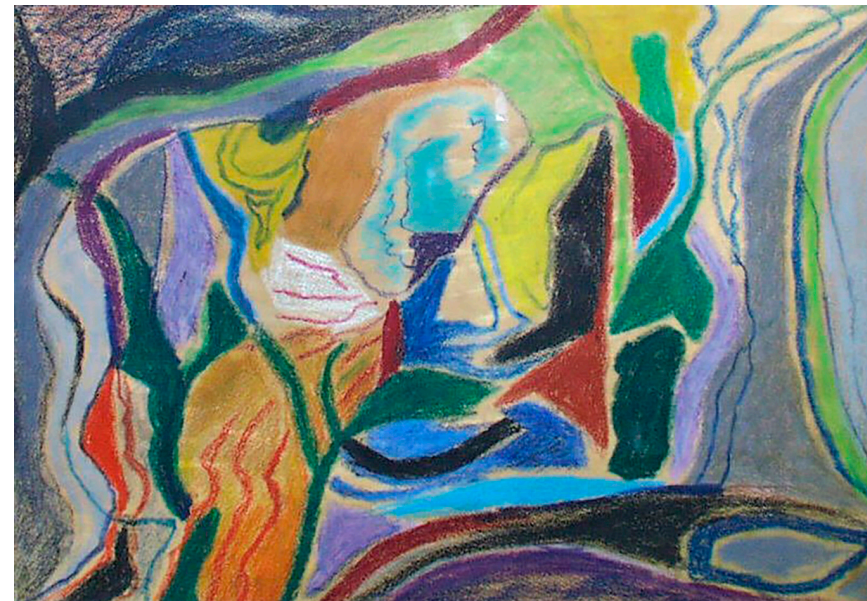


Р. И. Корягин.
Обнаженная. 1981.
Бумага, пастель.
62×47,5
Музей изобразительных искусств Кузбасса

R. I. Koryagin.
Nude. 1981. Pastel on paper. 62×47.5
Kuzbass Museum of Fine Arts

явшейся в 1937 году в Париже, экспонировалось двадцать пять работ, и только две из них — абстракции, выполненные в технике пастели.

В дальнейшем на протяжении многих десятилетий, проведенных в Сибири начиная с 1940-х, тот эксперимент, казалось, был прочно забыт. Од-



Ю. И. Прейсс.
Композиция. 1981.
Бумага тонированная, пастель. 54×76
Музей изобразительных искусств Кузбасса

Yu. I. Preiss.
Composition. 1981.
Pastel on tinted paper. 54×76
Kuzbass Museum of Fine Arts

Е. П. Гаврилова.
Тюльпаны. 2008.
Бумага тонированная, пастель. 50×70
Собственность автора

E. P. Gavrilova.
Tulips. 2008. Pastel on tinted paper. 50×70
The author's property

нако в конце 1970-х годов, мобилизуя последние силы, художник вновь прибегнул к абстрактным пастелям. Это были сиюминутные импровизации, чаще небольшие, иные — с ладонь, которые рисовал экспромтом, исключительно для себя, поддерживая ощущение жизни. Иногда в них угадывались некие формы, но по преимуществу они представляли собой колористические гармонии — контрастные, чрезмерно насыщенные в тоне, интенсивные в цвете, с обильным применением черного цвета и повышенно экспрессивные в исполнении, притом настолько, что в немощь автора даже не верится.

Обращение Ю. И. Прейсса к нефигуративной эстетике выглядело по советским временам весьма неожиданным, даже невероятным. Во-первых, потому что в искусстве СССР начиная с 1930-х годов данная эстетика по соображениям политической и идеологической цензуры осуждалась за формализм, запрещалась, преследовалась. Во-вторых, в изобразительном искусстве Кузбасса нефигуративной эстетики не было вовсе: уж очень скромна родословная искусства, не имевшая питательной почвы. Местные художники старшего поколения, заявившие о себе в послевоенные годы, воспитывались в традициях русской реалистической школы и, не искушенные творческим опытом, оставались ее ревностными поборниками. Получается, что Ю. И. Прейсс среди них был единственным абстракционистом, первым в Кузбассе. Объяснение феномену искать не приходится: так проявилась природа мастера — воспитанника европейской художественной школы, чуткого к формальным исканиям, имевшего в прошлом недолгий опыт.



Его абстрактные пастели вошли в историю искусства Кузбасса уникальной страницей, представляя художника иной генетики и судьбы.

Кузбасские художники следующей генерации, выступившие в 1970-е годы, занимались пастелью более регулярно и целенаправленно (в отличие от представителей старшего поколения), среди них А. Ф. Капорушкин, Р. И. Корягин, А. С. Макеев, О. Н. Чукина. В их практике пастель утвердилась не сразу, а преимущественно во второй половине 1980-х — 1990-е годы. В отечественной истории, как известно, это перестроечные и постсоветские времена, когда в процессе глобальных преобразований страны менялась ее культура. Утратили силу официальные повеления и запреты, право «гражданства» получили все направления и виды искусства, и охватившее художников чувство свободы побудило многих пересмотреть свои творческие искания, порой по-новому, радикально.

Раньше других семидесятников, во второй половине 1980-х годов, к пастели обратился Александр Федорович Капорушкин (1937 г.р.) — художник и педагог, преподававший в Кемеровском художественном училище более полувека. Обучая студентов изобразительной грамоте, он и в творчестве следовал академической линии и, наряду с живописью, всегда занимался рисунком, предпочитая мягкие материалы: сначала сангину и уголь, потом пастель. В этой технике художник работал в основном над женским портретом, зачастую на учебных занятиях, вместе со своими студентами, поэтому моделями нередко становились натурщицы или студентки. Рисунки с натуры несколько сеансов, автор передавал их внешнее

сходство, уделяя особое внимание освещению, выявляющему пластическое начало. Гораздо реже работал в один сеанс, и тогда получались портреты, отличавшиеся легкой незавершенностью, демонстрировавшие свежесть первого впечатления и мастерство исполнения на скорую руку («Портрет Алины», 2009).

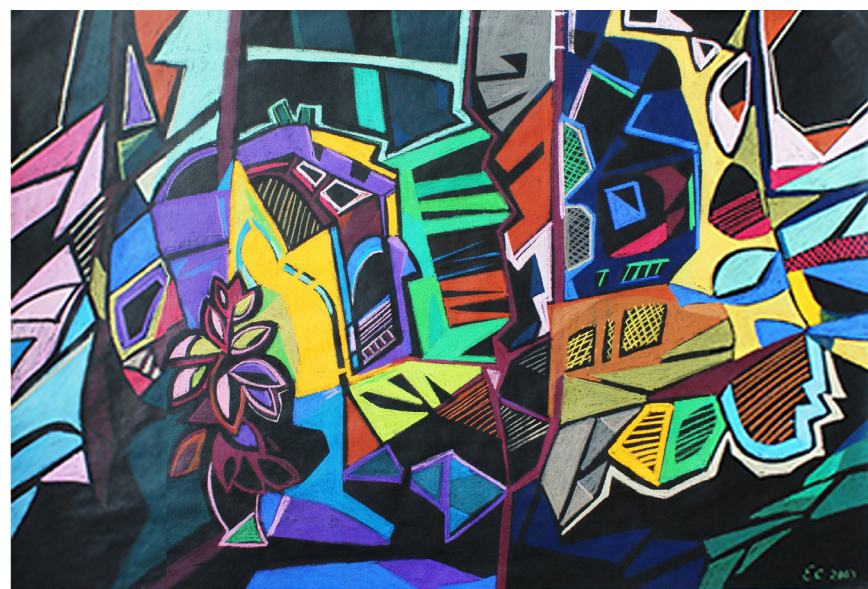
В искусстве Кузбасса пастели А. Ф. Капорушкина значительны как добротные образцы классического портрета. Им мало аналогов, поскольку местные художники, за редким исключением, почти не обращались ни к портретному жанру, ни к академической стилистике.

В конце 1980-х годов техника пастели вошла в творчество Рудольфа Ивановича Корягина (1941-2022), занимавшегося монументальной и станковой пластикой. Тогда, в перестроечные и постсоветские годы, он возглавил революционные процессы в художественной жизни Кузбасса: ратуя за обновление искусства, смело вводил новую проблематику, новые методы, новую выразительность. Новаторские искания расширили сферу его интересов, и скульптор успешно освоил другие виды искусства — живопись и графику.

Социальная тематика, традиционная для искусства Кузбасса, получила у Р. И. Корягина иное звучание: не созидательное, а несколько ироничное и обличительное, актуальное для духа переломной эпохи. В технике пастели она нашла воплощение в серии городских пейзажей, посвященных всего одному мотиву — главной площади города Кемерово. Безлюдная, окруженная административными зданиями с рядами темнеющих окон, она мыслилась автору средоточием государственной власти, безгласной и безучастной.

При том что площадь на этих пейзажах выглядит вполне достоверно, она рисовалась по памяти, а не с натуры. Об этом свидетельствует само изображение, допускающее искажение перспективы, упрощенность рисунка, интенсивность цвета, усиление тональной насыщенности. Такая выразительность обостряла звучание образа, рассчитанного не столько на узнавание мотива, сколько на выражение авторской мысли.

В технике пастели Рудольф Корягин воплотил и другую тему, посвященную женской модели, часто показанной в жанре ню. Самые ранние изображения, относящиеся к 1981 году, отличались виртуозным рисунком, живо запечатлевшим лицо и позу модели — крупным планом, единым абрисом, с легкой тональностью. Позже, во второй половине 1980-х годов, изображения обна-



женных моделей решались более опосредованно: мягкая световая среда, созданная сложной гаммой полутонов, словно обволакивала тело модели, едва проступавшее округлостью форм.

К сожалению, в технике пастели Р. И. Корягин работал недолго, на протяжении 1980-х годов. При этом в искусстве Кузбасса его пастели оставили значительный след. Именно корягинские пастели одни из первых успешно внедрили модернистскую эстетику, смело преступив укоренившуюся реалистическую. Именно они, регулярно экспонируясь на выставках, утвердили жанры городского пейзажа и ню, прежде почти не встречавшиеся, и саму технику пастели, которая обрела наравне с другими свои права.



Е. Г. Сиротюк.
Отражение. 2008.
Бумага тонированная, пастель.
74×110
Собственность автора

E. G. Sirotyuk.
Reflection. 2008.
Pastel on tinted
paper. 74×110
The author's property

Е. Г. Сиротюк.
Солнечный день.
2007. Бумага,
пастель. 50×65
Собственность автора

E. G. Sirotyuk.
Sunny Day. 2007.
Pastel on paper.
50×65
The author's property

О. Н. Чукина.
Светлая осень.
2008. Бумага тонированная, пастель.
70×90
Собственность автора

O. N. Chukina.
Bright Autumn.
2008. Pastel on tinted
paper. 70×90
The author's property

В 1990-е годы к пастели обратился Александр Степанович Макеев (1949 г.р.), переживший в творчестве резкую трансформацию. Начиная с сюжетных картин на военную тему, а потом постепенно перешел к отвлеченным образам, отражавшим некие видения, смутные и бессвязные, как во сне. Эфемерный мир, пронизанный мягким свечением, строился на нюансах неопределенного колорита и приглушенных, едва заметных полутонах, растворявших пластическое начало. Такая поэтика вполне соответствовала возможностям пастели, которая и появилась в арсенале художника наряду с живописью.

По мере того как складывался макеевский стиль, живопись визуально сближалась с пастелью, теряя свои исконные качества: звучность красок, плотность мазка, пастозность фактуры, глянец поверхности. При этом техника пастели, давшая художнику верный импульс и оказавшая на его стилистическую манеру решающее влияние, главной в творчестве все же не стала.

Поколению семидесятников принадлежит Ольга Николаевна Чукина (1949 г.р.), работающая в технике пастели с конца 1990-х годов. До этого она выступала как живописец и рисовальщик, предпочитая в графике уголь и карандаш. Причем рисунки, тонко разработанные тонально и выразительные по исполнению, имели «живописный» характер, а собственно живопись, тонкослойная и неяркая, более походила на рисование кистью. Двойственная природа пастели, способной выражать себя цветом и линией, оказалась для художницы самой приемлемой, органичной ее дарованию.

Пастели Ольги Чукиной в целом традиционны, в основном это виды Ивановки — небольшой деревеньки, где художница, купив деревянный дом, в течение многих лет подолгу жила и работала. При этом ее пейзажи, передающие, казалось, видимые мотивы, натурными не являются. Они представляют картины природного мира, одухотворенные авторским чувством, насыщенные глубоким, очень личным переживанием.

Всякий раз, чуть отступая от реальности, художница обостряет интерпретацию образа: акцентирует ритмичность пространственных плавнов, усиливает тональность, приглушает цвета, сгущает контрасты. Рисует тщательно и подолгу, но экспрессивно, сочетая на одном листе различные приемы: растушеванное пятно, плотную энергичную штриховку, жесткий стремительный росчерк. Негромкому языку пастели она сообщает полновзвучную силу, и это отличает ее работы, близкие живописным картинам.

В настоящее время в коллективе кемеровских художников Ольга Чукина является единственным пастелистом, и именно с этой техникой связано представление о ее таланте, глубоком и самобытном.

В творческих рядах следующей генерации, заявившей о себе в 1980-е годы, пастелистов гораздо меньше, чем в предыдущих поколениях, зато пастелью они работают на регулярной основе. Это Е. П. Гаврилова (1958 г.р.) и Е. Г. Сиротюк (1959 г.р.) — обе из Новокузнецка.

В творчество Евфросинии Григорьевны Сиротюк пастель вошла в конце 1980-х годов, почти сразу по окончании Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой, наряду с живописью, темперой, акварелью, горячей эмалью. При всем разнообразии техник, которыми владеет художница, именно пастель видится доминирующей, базовой, дающей импульс новым идеям: мелкими она работает экспромтом, импровизируя уверенно и легко, в одно касание.

Пастели Евфросинии Сиротюк выполнены, как правило, на больших листах тонированной бумаги, нередко черной, и отличаются яркой декоративностью. Это интерьеры и натюрморты, перенасыщенные предметами: вазы, фрукты, цветы, зеркала и тут же женские фигуры, собаки, коты. Все это, расположенное в свободном порядке (беспорядке), тесня друг друга, изображается намеренно упрощенно, угловатыми плоскостями, которые покрыты локальным цветом, повышено

звучным. Напоминая мозаику, пастельные композиции, казалось бы такие избыточные, дробные, пестрые, впечатляют целостностью и страстной экспрессией.

В творчество Елены Павловны Гавриловой пастель вошла в 2000-е годы. До этого на протяжении двух десятилетий художница преподавала (и преподает) в детской художественной школе и, выезжая на пленэры, выступала как автор пейзажей, акварелист. К пастели, по ее признанию, она обратилась тогда, когда работа с натуры изрядно наскучила и захотелось «оторваться от реальности».

Первые пастели повторяли мотивы пленэрных пейзажей (алтайских, байкальских), однако, созданные по памяти, в мастерской, они продемонстрировали усиление образного начала: мир первозданной природы представал в суровом величии и застывшей мощи. Торжественное звучание рождала условная поэтика: широкое обобщение, монументальные формы, светотеневые контрасты, а также насыщенность глубокого тона и сдержанная, темных оттенков палитра.

Опосредованность метода получила стремительное развитие с появлением в творчестве Елены Гавриловой новых мотивов — трав и цветов. Показанные на фоне бескрайнего неба, они даются с необычного ракурса: то снизу вверх над низкой линией горизонта, порой сферического, то ровно наоборот. Пространственное решение, как правило, основано на контрастных сопоставлениях ближнего и дальнего: стебельки трав, бутоны цветов, почки деревьев — все это изображается на первом плане, очень крупно, иногда настолько, что кажется чрезмерно преувеличенным, словно видится сквозь увеличительное стекло. Упрощенному рисунку природных форм соответствует чистый холодный цвет, взятый в полную силу: синь неба, кармин тюльпана, изумруд листвы. Нанесенный брусом по тонированной бумаге цвет формирует выразительность силуэта, при этом обнажается движение штриха и шероховатая фактура материала.

Пастели Е. П. Гавриловой и Е. Г. Сиротюк являются украшением экспозиций нынешних выставок, они различны во всем: жанрах, мотивах, методах, стилях. Трепетной и нежной (голубиной) эстетике Елены Гавриловой противостоит темпераментная и решительная (агрессивная) эстетика Евфросинии Сиротюк. В то же время именно эстетика, то есть красота художественной формы, ее стиливые интерпретации превалируют в пастелях обеих художниц, и это является их общей особенностью, а точнее — позицией поколения, которому они

принадлежат. Восьмидесятники, сформированные в перестроечную эпоху, решительно предпочитают формальное содержательному.

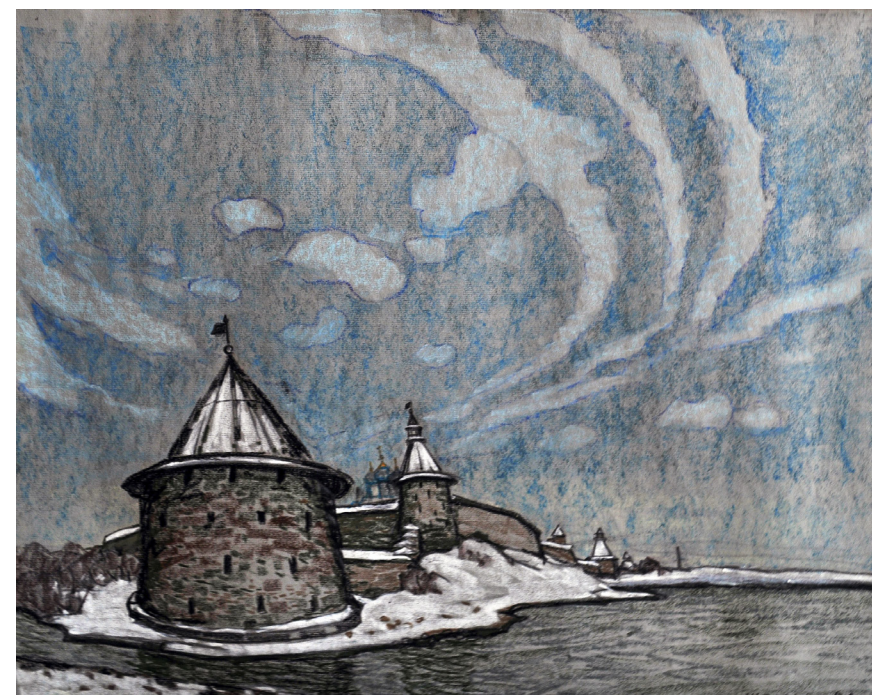
Завершая обзор бытования кузбасской пастели, следует признать, что художников, обращавшихся к этой технике, немного, чуть более десятка, и чистых пастелистов среди них нет вообще. Большинство прибегали к пастели по случаю, менее половины работали на более регулярной основе. На современном этапе ее практикуют только три автора: О. Н. Чукина, Е. П. Гаврилова, Е. Г. Сиротюк. Тем не менее каждый художник раскрылся в пастели по-новому, создал яркие образы, а вместе, от поколения к поколению, они сообщили этой технике непрерывность развития.

Итак, в искусстве Кузбасса техника пастели имеет продолжительную историю, длящуюся более семи десятилетий. В 1960-1970-е годы, не отвечая «большому стилю», выражавшему идеологию советского государства, пастель использовалась в подготовительных или пленэрных работах, созданных в основном на выездах. За исключением пастелей Ю. И. Прейсса, которые, представляя чистые абстракции, вошли в региональное искусство уникальной страницей. Во второй половине 1980-х годов, отражая усталость от пафосного официоза, пастель обрела самостоятельное значение, но еще нерешительно, оставаясь почти незаметной. Прорыв свершился на рубеже 1980-1990-х годов, когда отечественное искусство получило свободу, и с пастелью, уже утвердившейся на местной почве, связано внедрение нестандартных образов, модернистской эстетики. В 2000-е годы эти начинания получили свое продвижение, с явным усилением формального начала, акцентирующего авторскую индивидуальность. Таким образом, находясь в искусстве Кузбасса на периферии мейнстрима, «тихая» пастель оказалась в авангарде инновационных процессов, и сегодня ее история продолжается.

Примечания

1. Таким же путешественником был еще А. М. Ананьин (1918-1998), регулярно выезжавший для творческой работы в селения Горного Алтая (1956-1995).

2. «При изготовлении масляной пастели как связующее вещество используется минеральное масло. Эта пастель не обладает такой бархатистостью, как сухая пастель, но лучше держится на бумаге, сложнее растушевывается. <...> При работе с масляной пастелью возможно создавать густые и рельефные мазки — „импасто“, при этом возникает эффект объема» [3, с. 76].



Литература

1. Киплик, Д. И. Техника живописи. — Москва: СВАРОГ и К, 2002. — 357 с.
2. Кутейникова, Н. С. Мир пастели // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2022. — № 18 — С. 90-98.
3. Полева, И. А. Инновации в технике работы пастелью // Культурная жизнь юга России. — 2025. — № 4 (99). — С. 69-80.

References

1. Kiplik, D. I. Tekhnika zhivopisi [Painting Technique]. Moscow, SVAROG i K, 2002, 357 p.
2. Kuteinikova, N. S. Mir pasteli [World of Pastel]. Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoj akademii hudozhestv [Research Works of the Saint Petersburg Academy of Arts], 2022, no. 18, pp. 90-98.
3. Poleva, I. A. Innovacii v tekhnike raboty pastel'yu [Innovations in Pastel Techniques]. Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii [Cultural Life of the Russian South], 2025, no. 4 (99), pp. 69-80.

Об авторе

Чертогова Марина Юрьевна — заместитель директора по научной работе Музея изобразительных искусств Кузбасса, член Ассоциации искусствоведов (АИС)
E-mail: chertog_marina@mail.ru

Chertogova Marina Yurievna

Deputy Director for Research at the Kuzbass Museum of Fine Arts, member of the Association of Art Critics

Статья поступила в редакцию 05.02.2026, принята к публикации 20.03.2026.

*Н. М. Шемаров.
Над Полярным
Уралом. 1986.
Бумага тонированная,
пастель. 48×63
Собственность автора*

*N. M. Shemarov.
Over the Polar Urals.
1986. Pastel on tinted
paper. 48×63
The author's property*

*Н. М. Шемаров.
Псков. Эхо веков.
1986. Бумага,
пастель. 47,5×61,7
Музей изобразительных
искусств Кузбасса*

*N. M. Shemarov.
Pskov. Echo of the
Centuries. 1986. Pastel
on paper. 47.5×61.7
Kuzbass Museum
of Fine Arts*

EDN: WSHTCI
УДК 75.01

THE SPIRITUAL CORE OF ANCIENT CHINESE PAINTING AND ITS ARTISTIC AND HISTORICAL TRANSFORMATION

Teng Xiaozhong (China)

Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article studies the development of ancient Chinese painting and examines the historical structure of its aesthetic evolution and spiritual core from the perspective of art history. The focus is on the category of 'ink rhythm' (*mo yun*), which is analyzed as a key concept that reveals the internal connections between the aesthetic orientations of different eras, the language of brush and ink, and spiritual concepts. It is emphasized that the development of ancient Chinese painting is not reduced to a simple change of formal styles but represents a process of historical transformation based on a stable spiritual foundation.

The study shows that the brush and ink in Chinese painting not only perform a form-shaping function but also serve as a crucial means of spiritual expression and aesthetic construction. In this context, 'ink rhythm' acts as a link between artistic practice, the spiritual experience of the subject, and the aesthetic ideal. Through a comprehensive analysis of aesthetic continuity and historical variability, the author aims to reveal the internal, self-consistent logic of the tradition of ancient Chinese painting, and to offer theoretical guidelines for understanding contemporary Chinese ink painting.

Keywords: ancient Chinese painting; "ink rhythm"; aesthetic evolution; spiritual core; art history.

Citation: Teng Xiaozhong (2026). THE SPIRITUAL CORE OF ANCIENT CHINESE PAINTING AND ITS ARTISTIC AND HISTORICAL TRANSFORMATION. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 116–123.

ДУХОВНОЕ ЯДРО ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ

Тэн Сяочжун (Китай)

Сибирский федеральный университет
Красноярск, Российская Федерация

*Настоящая работа посвящена исследованию древнекитайской живописи и рассматривает эстетическую эволюцию ее духовного ядра с позиций искусствоведения. В центре внимания находится категория «ритм туши» (*мо юнь*)¹, которая анализируется как ключевое понятие, позволяющее выявить внутренние связи между эстетическими ориентациями различных эпох, языком кисти и туши и духовными представлениями. Подчеркивается, что развитие древнекитайской живописи не сводится к простой смене*

формальных стилей, а представляет собой процесс исторической трансформации, происходящий на основе устойчивой духовной.

Исследование показывает, что кисть и тушь в китайской живописи выполняют не только формообразующую функцию, но и служат важнейшим средством духовного выражения и эстетического конструирования. В этом контексте «ритм туши» выступает как связующее звено между художественной практикой, духовным опытом субъекта и эстетическим идеалом. Посредством комплексного анализа эстетической преемственности и исторической изменчивости автор стремится раскрыть внутреннюю, самосогласованную логику традиции древнекитайской живописи, а также предложить теоретические ориентиры для понимания современной китайской живописи тушью.

Ключевые слова: древнекитайская живопись; «ритм туши»; эстетическая эволюция; духовное ядро; история искусства.

Введение

Древнекитайская живопись сформировала в системе мировой истории искусства уникальный путь развития. Ее эстетические представления и художественные формы не следовали западной традиции, ориентированной преимущественно на репрезентацию, а выстроили художественную систему, в центре которой находятся язык кисти и туши, выражение художественного пространства (*и-цзин*) и духовная самокультивация. В этом контексте «ритм туши» как высокообобщенное понятие эстетического опыта китайской живописи не только отражает особенности материала и техники, но и заключает в себе глубокие эстетические идеалы и духовные ценности, выступая важнейшим ключом к пониманию китайской художественной традиции.

В процессе развития древнекитайской живописи изменения эстетических форм всегда находились в тесной взаимосвязи с эволюцией духовных представлений. Несмотря на различия в стилях, сюжетах и техниках, характерные для отдельных исторических периодов, внутренняя духовная структура китайской живописи обнаруживает относительную устойчивость. Именно это духовное ядро сформировало уникальную эстетическую традицию китайской живописи и обеспечило глубокую основу для возникновения и развития категории «ритм туши».

Существующие исследования преимущественно интерпретируют древнекитайскую живопись с точки зрения истории стилей, анализа отдельных

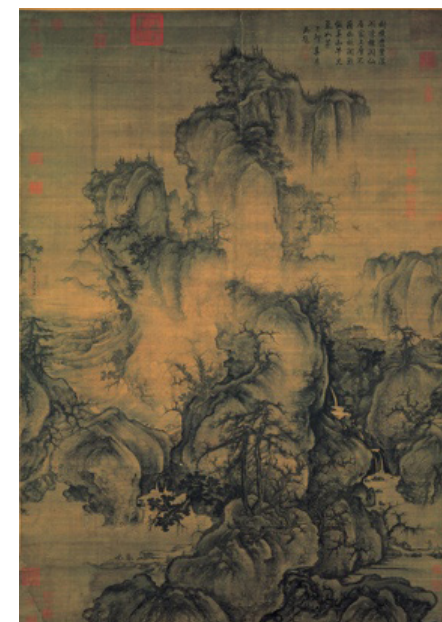
художников или эволюции техник, уделяя сравнительно меньше внимания сквозному эстетическому духу и его преемственности в разные эпохи. Особенно в международном искусствоведческом контексте китайская живопись нередко рассматривается как репрезентант «восточного стиля», при этом ее внутренний эстетический механизм и духовная структура остаются недостаточно раскрытыми. Исходя из этого, в данной статье, опираясь на искусствоведческий подход в сочетании с анализом художественной практики и теоретических текстов о живописи, автор предпринимает попытку систематизировать основные этапы эстетической эволюции древнекитайской живописи, уделяя особое внимание формированию категории «ритм туши» и заключенному в ней духовному содержанию.

В условиях глобализации и активного межкультурного диалога обращение к понятию духовного ядра древнекитайской живописи приобретает особую актуальность, поскольку позволяет выявить устойчивые внутренние основания художественной традиции за пределами формальных и стилистических различий. Рассмотрение духовного ядра способствует более глубокому пониманию культурной идентичности китайского искусства и его значения в современной интерпретации мировой художественной истории.

В современной науке проблема духовных оснований древнекитайской живописи рассматривается с различных теоретических и методологических позиций. Так, в работе Чжан Цзин «Китайский эстетический дух, заключенный в древнекитайской теории живописи» [5] на основе анализа классических живописных трактатов систематизируются ключевые категории традиционной китайской эстетики, что создает важную теоретическую и понятийную базу для осмысления духовного ядра китайской живописи. Вместе с тем автор исследования в основном ограничивается обобщением

Го Си (郭熙).
Ранняя весна
(早春图). Династия
Северная Сун, 1072.
Тушь на шелке.
158,3×108,1
Национальный дворцовый
музей, Тайбэй, Тайвань
URL: <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000960> (дата обращения 15.01.2026)

Guo Xi (郭熙). *Early Spring* (早春图). Northern Song Dynasty, 1072. Ink on silk. 158.3×108.1 National Palace Museum, Taipei, Taiwan. Available at: <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000960> (accessed 15/01/2026)



теоретических положений, не рассматривая их художественно-практическую и историческую реализацию. В статье Ю Хуосина «Идеологические истоки уважения к нравственным качествам в древнекитайской живописи» [10] с позиций истории мысли и этической философии раскрывается традиция приоритета личностных качеств художника, выявляющая глубокую связь между духовным содержанием искусства и нравственным самосовершенствованием. Однако проблема трансформации нравственного идеала в конкретный художественный язык и изобразительные формы остается недостаточно разработанной. Работа Ван Лусяна «Размышления о духе древней китайской живописи» [9] представляет собой философско-эстетическое осмысление целого ряда духовных характеристик китайской живописной традиции в рамках культурной эстетики и истории художественного сознания. В то же время исследование носит преимущественно обобщенный и эссеистский характер, вследствие чего понятие духовного ядра не получает четкой концептуальной и исторической дифференциации.

Особое значение для понимания духовных аспектов китайского искусства имеет эстетическая теория Ван Говей, изложенная в труде «Рассуждения о словах в мире людей» [8], где категория и-цзин (художественная атмосфера) утверждается как высшая эстетическая ценность. Однако данная концепция отличается высокой степенью абстрактности и не ориентирована на специальный анализ конкретных исторических форм проявления духовного содержания в живописи. Существенный вклад в изучение ранней китайской живописи внес американский искусствовед Джеймс Кэхилл в монографии «Пейзажи и горы: История ранней китайской живописи (от доциньской до династии Сун)» [11], где развитие живописных форм рассматривается с позиций истории искусства и визуальной культуры. При этом автор сосредотачивается преимущественно на формально-историческом анализе, не выдвигая концепцию духовного ядра как целостной эстетической категории. В русскоязычной научной литературе проблема духовности китайской живописи представлена, в частности, в работе Ли Ю «Духовная сущность китайского морского пейзажного искусства» [1], где морской пейзаж интерпретируется как форма духовно-философского самовыражения художника. Ограниченность данного исследования обусловлена его тематической узостью: духовная проблематика рассматривается в рамках



отдельного жанра, без соотнесения с целостным духовным ядром древнекитайской живописи и его исторической динамикой.

На основе китайских и российских (а также западных) исследований можно заключить, что духовные аспекты древнекитайской живописи в настоящее время изучаются фрагментарно — преимущественно через отдельные эстетические категории, жанры или теоретические традиции. При этом концепция духовного ядра как целостного художественно-исторического феномена до сих пор не получила системного и комплексного осмысления. Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью применения интегративного подхода, объединяющего эстетическую теорию, художественную практику и историческую динамику духовного выражения в древнекитайской живописи.

Цель исследования заключается в системном осмыслении духовного ядра древнекитайской живописи с позиций эстетической мысли, художественной практики и исторической эволюции, а также в выявлении конкретных форм его проявления и внутренней логики в различные художественные периоды. Это способствует более глубокому пониманию внутренних духовных механизмов формирования китайской художествен-

Фань Куань (范宽). Путники среди гор и потоков (溪山行旅图). Династия Северная Сун. Тушь на шелке. 206,3×103,3
Национальный дворцовый музей, Тайбэй, Тайвань
URL: <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000959> (дата обращения 15.01.2026)

Фань Куань (范宽). Путники среди гор и потоков (溪山行旅图). Династия Северная Сун. Тушь на шелке. 206,3×103,3
National Palace Museum, Taipei, Taiwan
Available at: <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000959> (accessed 15/01/2026)

Ни Цзань (倪瓚). Шесть совершенных (六君子图). Династия Юань, 1345. Тушь на бумаге. 61,9×33,3
Шанхайский музей, КНР
URL: <https://www.shanghaimuseum.net/museum/frontend/pg/m/article/id/C100000815> (дата обращения 15.01.2026)

Ni Zan (倪瓚). Six Perfections (六君子图). Yuan Dynasty, 1345. Ink on paper. 61.9×33.3
Shanghai Museum, PRC.
Available at: <https://www.shanghaimuseum.net/museum/frontend/pg/m/article/id/C100000815> (accessed 15/01/2026)

ной традиции и уточнению ее места в контексте мировой истории искусства.

Представление о «единстве Неба и человека» и пространственное сознание живописи

Концепция «единства Неба и человека» (天人合一) как важнейшее положение традиционной китайской мысли оказала глубокое влияние на эстетические представления живописи. В рамках этой концепции природа не воспринимается как внешняя по отношению к человеку объективная реальность, а понимается как единое целое с духовной деятельностью человека [4]. В результате китайская живопись не стремится к точному воспроизведению внешнего облика природы, а пытается посредством языка кисти и туши создать духовное пространство взаимного отклика человека и природного мира.

В развитии пейзажной живописи данное мировоззрение находит конкретное выражение в своеобразных принципах пространственной организации. Пространство картины формируется не как единое визуальное поле, основанное на линейной перспективе, а как многофокусная структура, создаваемая посредством рассеянной композиции, соотношения пустоты и заполненности, а также ритмических изменений. В этом пространстве изменения густоты туши и ритма мазка направляют движение жизненного дыхания, превращая природный пейзаж в эстетическое пространство, насыщенное духовным смыслом.

Рассмотрим несколько характерных примеров из истории китайской пейзажной живописи, в которых концепция «единства Неба и человека» получила наглядное художественное воплощение через пространственное мышление и язык туши.

В работе «Путники среди гор и потоков» (溪山行旅图) художника Фань Куаня (范宽, 960-112) пространственная организация строится по принципу вертикального развертывания, где величественная гора доминирует над всей композицией, а человеческие фигуры представлены в минимальном масштабе. Однако человек здесь не противопоставлен природе: его присутствие вписано в естественный ритм ландшафта и подчинено общей космической структуре. Отсутствие единой точки схода и использование многоуровневого пространства позволяют зрителю «входить» в картину постепенно, следуя за движением туши и изменением плотности мазка. Тем самым пространство картины становится не оптической проекцией природы, а духовной моделью мироустройства, в которой

человек и природа пребывают в состоянии внутренней соразмерности.

Художник династии Северная Сун Го Си (郭熙, 960-1127) теоретически осмыслил принципы пространственного построения в понятиях высокой дали, глубокой дали и ровной дали, что нашло прямое отражение в работе «Ранняя весна» (早春图). Пространство картины организовано как динамическая система, в которой взгляд зрителя свободно перемещается между различными уровнями и направлениями. Пустоты играют не менее важную роль, чем заполненные участки, формируя дыхание пространства. Здесь идея «единства Неба и человека» проявляется через восприятие природы как живого, одухотворенного организма, чьи изменения соотносятся с внутренним состоянием человека. Пейзаж становится пространством духовного соучастия, а не объектом созерцания извне.

В противовес монументальным композициям эпохи Сун, Ни Цзань (1206-1368) (倪瓚, 1301-1374) сознательно использует предельно сдержанный язык формы. Пространство картины «Шесть совершенных» (六君子图) фрагментировано, значительная часть поверхности оставлена пустой, а элементы пейзажа сведены к минимальному набору знаков. Однако именно эта редукция формы усиливает духовное измерение пространства. Здесь «единство Неба и человека» выражается не через грандиозность природы, а через внутреннюю сонатность художника с ее безмолвным порядком. Пейзаж выступает как проекция нравственного и духовного самостояния личности, а пространство картины становится формой внутренней медитации.

Приведенные примеры демонстрируют, что пространственное сознание китайской живописи формируется не на основе зрительной имитации природной реальности, а как результат философского осмысления взаимоотношений человека и мира. Концепция «единства Неба и человека» определяет сам принцип художественного пространства, в котором ритм туши, соотношение пустоты и формы, а также множественность точек зрения служат выражением духовной взаимосвязи человека и Космоса. Именно в этом заключается специфическая логика пространственного мышления китайской живописи и ее принципиальное отличие от западной перспективной традиции.

Живопись художников-литераторов и историческое формирование субъектности живописи

Под термином «ученая (литераторская) живопись» в контексте китайской художественной традиции понимается направление, сформирова-

шея в среде образованного сословия (шэньши), для которого живопись являлась не профессиональной ремесленной деятельностью, а формой интеллектуального и нравственного самовыражения. В китайской терминологии данная традиция обозначается понятием «вэньжэнь хуа» (文人画), то есть «живопись ученых» или «живопись литераторов» [6].

В отличие от профессиональных придворных или ремесленных художников, ориентированных на выполнение заказов и визуальную достоверность, представители данной традиции рассматривали живопись как продолжение поэтического, философского и нравственного самоосмысления личности. Основанием художественного творчества здесь выступали не техническое мастерство и внешняя завершенность формы, а внутреннее духовное состояние автора, его образованность, моральный облик и жизненный опыт. Именно в этом контексте начинает формироваться особое понимание художественной субъектности, в которой живописный жест становится проявлением индивидуального духовного пути. Художественное творчество постепенно становится важнейшим средством выражения духовных устремлений и идеалов личности образованного сословия. В отличие от профессиональных художников, ориентированных преимущественно на выполнение социальных заказов, представители ученой традиции подчеркивали духовную независимость художественного субъекта, рассматривая живопись как процесс самосовершенствования и выражения внутреннего мира.

В рамках этой традиции живопись перестает быть лишь воспроизведением визуальных объектов и становится синтезом личности, эмоций и мыслей художника. Его образованность, нравственные качества и жизненный опыт рассматриваются как важный контекст для понимания произведения. Соответственно, критерии художественной оценки смещаются от внешнего мастерства к внутреннему духовному содержанию. Такая ориентация на субъектное начало создает историческую основу для связи между «ритмом туши» и нравственно-духовным самосовершенствованием художника.

Су Ши (苏轼, 1037-1101) является ключевой фигурой в становлении литераторской эстетики при правлении династии Северной Сун (960-1127), поскольку именно он теоретически сформулировал принцип превосходства духовного содержания над внешним сходством. На картине «Бамбук и скалы Сяояна» (潇湘竹石图) художник не стремился к ботанической точности, бамбук выступает метафорой нравственной стойкости и внутренней прямолинейности.

Лаконичный ритм мазка, сдержанная тушевая палитра и сознательная «незавершенность» формы подчеркивают первенство субъективного переживания над визуальной репрезентацией. Здесь «ритм туши» становится прямым продолжением нравственного характера художника.

В живописи Ни Цзэня (倪瓚, 1301-1374) субъективное начало достигает предельной концентрации. В работе «Речные павильоны и дальние берега» (容膝斋图) минималистская композиция, обширные пустоты и предельно сдержанный ритм мазка отражают сознательный отказ от внешнего эффекта в пользу внутренней чистоты и отрешенности. Его пейзажи являются не изображением конкретного места, а формой моральной самоидентификации художника в условиях исторической нестабильности. Здесь живопись становится актом духовного самосохранения, а «ритм туши» — выражением этической позиции автора.

Таким образом, традиция художников-литераторов сыграла ключевую роль в историческом формировании субъектности китайской живописи. В рамках этой традиции художественный акт осмысливается как форма духовного самосовершенствования, а живописный язык — как отражение нравственного и интеллектуального облика личности. Именно здесь складывается устойчивая связь между «ритмом туши» и внутренним духовным состоянием художника, что в дальнейшем становится фундаментальным принципом эстетики китайской живописи и ее исторического развития.

Кисть и тушь как духовный язык: художественно-историческое значение

В китайской живописи кисть и тушь выступают не только как средства формообразования, но и как выразительный художественный язык [7]. Посредством изменения скорости и силы мазка, а также градиций густоты и насыщенности оттенка туши художник передает ритм чувств и духовное состояние. Становление языка кисти и туши свидетельствует о переходе живописи от зависимости от предметного изображения к осознанному духовному выражению.

С точки зрения истории искусства одухотворение кисти и туши не произошло мгновенно, а формировалось постепенно в ходе длительной художественной практики. Начиная с эпох Сун и Юань кисть и тушь стали рассматриваться как ключевое связующее звено между художественным субъектом и произведением. Естественность и выразительность их использования напрямую определяли успех или неудачу произведения на духовном уровне. Именно

в этом историческом процессе «ритм туши» утвердился в качестве важнейшего критерия оценки духовной выразительности языка кисти и туши [3].

Рассмотрим несколько ключевых примеров из истории китайской живописи, в которых кисть и тушь утвердились не просто как технические средства изображения, а как автономный духовный язык, непосредственно связанный с внутренним состоянием художественного субъекта.

В живописи Лян Кая (1150-?) происходит радикальный сдвиг от тщательно выстроенной формы к предельно свободному жесту кисти. На картине «Ли Бай, прогуливающийся и поющий» (太白行吟图) фигура поэта передана несколькими стремительными и на первый взгляд небрежными мазками, однако именно эта кажущаяся спонтанность формирует сильное эмоциональное напряжение образа. Линия здесь не описывает форму в традиционном смысле, а фиксирует мгновенное духовное состояние — состояние вдохновения и отрешенности. Изменения плотности туши и скорости мазка образуют ритм, который воспринимается как продолжение внутреннего движения духа. В этом произведении кисть и тушь становятся языком непосредственного духовного переживания, а не средством визуальной репрезентации.

В теоретических текстах и живописной практике Ши Тао (石涛, 1642-1707) язык кисти и туши приобретает ярко выраженное рефлексивное измерение. Его мазок часто резок, прерывист и намеренно неуравновешен, что подчеркивает активное присутствие художественного субъекта в процессе изображения. Тушь используется не для создания иллюзии глубины, а для выявления внутреннего энергетического импульса формы. В данном слу-

чае «ритм туши» становится выражением индивидуального художественного сознания, а кисть — инструментом духовного самоутверждения. Этот пример демонстрирует завершение исторического процесса, в котором кисть и тушь окончательно закрепляются как автономный язык духовного выражения.

Приведенные примеры показывают, что в истории китайской живописи кисть и тушь постепенно эволюционировали от вспомогательных средств формообразования к самостоятельному духовному языку. Начиная с эпохи Сун и достигая зрелости в период Юань и Цин, «ритм туши» становится ключевым критерием художественной ценности, отражающим степень внутренней сонатности художника с процессом творчества. В этом смысле художественно-историческое значение кисти и туши заключается не только в формировании уникального визуального языка, но и в утверждении живописи как формы духовного самовыражения.

Понятие «и-цзин» и эстетический идеал китайской живописи

Под и-цзин (意境) в китайской живописи понимается не изображаемый предмет и не сумма формальных элементов, а особое образно-духовное пространство, возникающее во взаимодействии художественного образа, внутреннего состояния художника и воспринимающего сознания зрителя [2]. В русском искусствоведческом контексте данная категория может быть переведена как «художественная атмосфера» или «образно-духовное пространство», однако эти термины лишь приближенно передают ее смысл.

Ши Тао (石涛). Частичный вид картин «В поисках странных вершин для эскизов» (搜尽奇峰打草稿). Династия Цин. Тушь на бумаге. 42,8×285,5. Музей императорского дворца, Пекин, КНР. URL: <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234551.html> (дата обращения 15.01.2026)

Shi Tao (石涛). Partial view of "Seeking Strange Peaks for Sketches" (搜尽奇峰打草稿). Qing Dynasty. Ink on paper. 42.8×285.5. National Palace Museum, Beijing, China. Available at: <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234551.html> (accessed 15/01/2026)



И-цзин формируется не посредством подробно-го описания или визуальной насыщенности, а через сдержанность, недосказанность и ритмическое соотношение пустоты и формы, благодаря чему изображение приобретает трансцендентное измерение и эффект «послевкусия». В этом процессе «ритм туши» играет ключевую роль, поскольку именно он связывает материальные средства живописи с нематериальным эстетическим переживанием. И-цзин не является простым воспроизведением содержания изображения, а формируется посредством синтетического использования кисти, туши, композиции и пустого пространства, позволяя в пределах ограниченной плоскости создать бесконечное духовное измерение.

В художественной практике соотношение пустоты и заполненности становится важнейшим средством построения и-цзин. Сдержанное использование туши предотвращает чрезмерную насыщенность изображения и оставляет зрителю пространство для воображения и духовного соучастия. Такой способ эстетического построения отражает традиционное для китайской живописи предпочтение внутреннего переживания внешней правдоподобности и делает «ритм туши» неотъемлемым элементом формирования художественной атмосферы.

Например, композиция работы «Одинокий рыбак на зимней реке» (寒江独钓图) живописца Ма Юаня (马远, 1140-1225) построена по принципу резкого смещения визуального центра: основные элементы сосредоточены в одном углу, тогда как большая часть поверхности свитка остается пустой. Именно эта пустота формирует основное образно-духовное пространство картины. Фигура рыбака почти растворяется в окружающем пейзаже, создавая ощущение одиночества, покоя и отрешенности. И-цзин здесь возникает не из действия или сюжета, а из соотношения минимального визуального импульса и обширной пустоты, которая приглашает зрителя к внутреннему созерцанию.

А в живописи «Рыбы и камни» (鱼石图) художника Бада Шаньжэня (八大山人, 1626-1705) и-цзин приобретает напряженный и парадоксальный характер. Его резкие мазки, неожиданные композиционные паузы и подчеркнутая пустота создают сложное эмоциональное пространство, насыщенное скрытым смыслом. Рыбы и камни изображены предельно лаконично, но за внешней простотой скрывается глубокое внутреннее напряжение. Здесь и-цзин становится формой субъективного духовного высказывания, а «ритм туши» — средством

передачи внутренней драмы и экзистенциального переживания.

Приведенные примеры показывают, что и-цзин как эстетический идеал китайской живописи формируется не за счет предметной полноты изображения, а через активное использование пустоты, сдержанность художественного языка и тонкий «ритм туши». Именно благодаря этому китайская живопись способна в пределах ограниченной плоскости создавать бесконечное образно-духовное пространство, в котором зритель становится соучастником эстетического и духовного переживания.

Заключение

Проведенное исследование показывает, что живопись неизменно выполняла функцию духовного выражения, выходящего за пределы визуальной репрезентации. Будь то ощущение порядка, присущее ранней живописи, или все более выраженная субъектность ученой живописи, китайская художественная традиция посредством языка кисти и туши объединяла представления о природе, идеалы личности и эстетические устремления в целостную систему. В этом контексте «ритм туши» утвердился не только как эстетический критерий на уровне техники, но и как важнейшая мера оценки духовной выразительности живописного произведения. Взаимная поддержка языка кисти и туши, идеала и-цзин (художественного образно-смыслового пространства) и личностного самосовершенствования художника обеспечивала направленность художественного творчества на выражение духовного содержания, несмотря на изменения формальных средств. Именно эта структурная устойчивость определила уникальный путь развития китайской живописи, отличающий ее от иных художественных традиций.

С точки зрения современных исследований обращение к эстетической эволюции и духовному ядру древнекитайской живописи обладает не только познавательной исторической ценностью, но и представляет собой важный теоретический



Бада Шаньжэнь (八大山人), Чжу Да (朱耷). Рыбы и камни (鱼石图). Династия Цин, 1699. Тушь на бумаге. 135,3×61 Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41491> (дата обращения 15.01.2026)

Bada Shanren (八大山人), Zhu Da (朱耷). Fish and stones (鱼石图). Qing Dynasty, 1699. Ink on paper. 135.3×61 Metropolitan Museum of Art, New York, USA Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41491> (accessed 01/15/2026)

ориентир для осмысления китайского современного искусства туши. В условиях концептуальных трансформаций и формальных экспериментов современного художественного контекста духовное измерение, заключенное в традиционной категории «ритм туши», сохраняет свою интерпретационную значимость и эвристический потенциал. Тем самым духовная традиция древнекитайской живописи выступает не только итогом исторического опыта, но и важнейшим интеллектуальным ресурсом, к которому неизбежно обращается современное исследование искусства туши.

Примечание

1. Мо юнь (莫云) — это форма выражения и сам дух китайского искусства. Эта техника предполагает, что тушь легко разбрызгивается и растекается по странице, передавая смысл, а оставшиеся пробелы символизируют несказанные слова. В рамках концепции мо юнь цвет туши варьируется от светлого до темного, а чернильный камень — от мелкого до глубокого. Вместе они образуют слои разных оттенков и достигают определенного состояния.

Литература

1. Ли Ю. Духовная сущность китайского морского пейзажного искусства // Культура и искусство. — 2024. — № 3. — С. 40-49.
- 2.冯清, 张卫云. 浅论中国古代绘画的审美意境追求及体现 = Фэн Цин, Чжан Вэйюнь. Краткое обсуждение поиска и проявления эстетической концепции в древнекитайской живописи // 美术. — 2007. — С. 39-40. (На кит.)
- 3.刘曦林. 中国画的传统与现代 = Лю Силинь. Традиция и современность китайской живописи // 文艺评论. — 2008. — № 1. — С. 81-86. (На кит.)
- 4.周鹭. 浅议中国古代绘画中的“天人合一”思想 = Чжоу Лу. Краткое обсуждение идеи «единства человека и природы» в древнекитайской живописи // 美术教育研究. — 2016. — № 7. — С. 23. (На кит.)
- 5.张晶. 中国古代画论中蕴含的中华美学精神 = Чжан Цзин. Китайский эстетический дух, заключенный в древнекитайской теории живописи // 中国文艺评论. — 2021. — № 3. — С. 24-43. (На кит.)
- 6.李绍苏. 论中国画的“文人画”之辩 = Ли Шаосу. О дискуссии по поводу «живописи литераторов» в китайской живописи // 艺术家. — 2025. — № 12. — С. 15-17. (На кит.)
- 7.王伯敏. 中国绘画史 / 王伯敏, 第一版 = Ван Бомин. История китайской живописи / Ван Бомин, 1-е изд. — Пекин: Изд-во культуры и искусства, 2009. — 579 с. (На кит.)
- 8.王国维. 人间词话 / 王国维, 第一版 = Ван Говей. Жэньцзянь Сихуа / Ван Говей, 1-е изд. — Пекин: Изд-во Китайского народного университета, 2011. — 210 с. (На кит.)
- 9.王鲁湘. 中国古代绘画精神畅想 = Ван Лусян. Размышления о духе древней китайской живописи // 湘潭大学学报 (社会科学版). — 1985. — № 3. — С. 56-61. (На кит.)
- 10.郁火星. 中国古代绘画崇尚人品的思想渊源 = Ю Хуосин. Идеологические истоки уважения к нравственным качествам в древнекитайской живописи // 东南大学学报 (哲学社会科学版). — 2004. — № 6 (6). — С. 83-87. (На кит.)
- 11.高居翰 (James Cahill). 《溪山清远: 中国古代早期绘画史 (先秦至宋)》 = Джеймс Кэхилл. Пейзажи и горы: История ранней китайской живописи (от доинь-

ской до династии Сун) / под ред. Чжао Вэй. — Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2023. — 820 с. (На кит.)

References

1. Li Yu. Duhovnaya sushchnost' kitajskogo morskogo pejzazhnogo iskusstva [The Spiritual Essence of Chinese Seascape Art]. Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art], 2024, no. 3, pp. 40-49.
- 2.冯清, 张卫云. 浅论中国古代绘画的审美意境追求及体现 [Feng Qing, Zhang Weiyun. A Brief Discussion on the Pursuit and Manifestation of Aesthetic Conception in Ancient Chinese Painting. 美术 [Art], 2007, pp. 39-40. (In Chinese)
- 3.刘曦林. 中国画的传统与现代 [Liu Xilin. The Tradition and Modernity of Chinese Painting]. 文艺评论 [Literary Criticism], 2008, no. 1, pp. 81-86. (In Chinese)
- 4.周鹭. 浅议中国古代绘画中的“天人合一”思想 [Zhou Lu. Brief Discussion on the Idea of 'Unity of Man and Nature' in Ancient Chinese Painting]. 美术教育研究 [Art Education Research], 2016, no. 7, p. 23. (In Chinese)
- 5.张晶. 中国古代画论中蕴含的中华美学精神 [Zhang Jing. The Chinese Aesthetic Spirit Contained in Ancient Chinese Painting Theory]. 中国文艺评论 [Chinese Literary and Artistic Criticism], 2021, no. 3, pp. 24-43. (In Chinese)
- 6.李绍苏. 论中国画的“文人画”之辩 [Li Shaosu. On the Debate over 'Literati Painting' in Chinese Painting]. 艺术家 [Artist], 2025, no. 12, pp. 15-17. (In Chinese)
- 7.王伯敏. 中国绘画史 / 王伯敏, 第一版 [Wang Bomin. History of Chinese Painting. First Edition]. Beijing, Culture and Arts Publishing House, 2009, 579 p. (In Chinese)
- 8.王国维. 人间词话 / 王国维, 第一版 [Wang Guowei. 'Renjian Cihua' (Human Words on Poetry), First Edition]. Beijing: Renmin University of China Press, 2011, 210 p. (In Chinese)
- 9.王鲁湘. 中国古代绘画精神畅想 [Wang Luxiang. Vision on the Spirit of Ancient Chinese Painting]. 湘潭大学学报 (社会科学版) [Journal of Xiangtan University: Social Sciences Edition], 1985, no. 3, pp. 56-61. (In Chinese)
- 10.郁火星. 中国古代绘画崇尚人品的思想渊源 [Yu Huoxing: The Origins of the Chinese Ancient Painting's Emphasis on Moral Character]. 东南大学学报 (哲学社会科学版) [Journal of Southeast University. Philosophy and Social Sciences Edition], 2004, no. 6 (6), pp. 83-87. (In Chinese)
- 11.高居翰《溪山清远: 中国古代早期绘画史 (先秦至宋)》 [James Cahill. Landscapes and Streams: A History of Early Chinese Painting (Pre-Qin to Song Dynasty)]. Ed. by Zhao Wei. Beijing: Beijing University Press, 2023, 820 p. (In Chinese)

Об авторе

Тэн Сяочжун — аспирант Сибирского федерального университета
E-mail: 339110584@qq.com

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

Teng Xiaozhong

Postgraduate student at the Siberian Federal University

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

Статья поступила в редакцию 18.01.2026, принята к публикации 23.03.2026.

EDN: XMDHLE
УДК 791.5

FROM SAMIZDAT TO THE ART SCENE: ZINES IN THE ECOSYSTEM OF CONTEMPORARY ART IN YEKATERINBURG

Larisa E. Petrova

Yekaterinburg Academy of Contemporary Art

Elizaveta V. Koroleva

Independent Researcher

Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: Zines play a significant role in the urban cultural ecosystem, but they remain understudied in Russian academia for being media practices of professional artistic communities. This article defines a zine as a small-circulation, often homemade, print or digital publication created by authors at the intersection of personal diaries, samizdat, and artist books. The study aims to analyze zines as a medium for artists' self-organization and self-identification, embedded within the local infrastructure of contemporary art, using expert interviews. The methodological basis consists of eight semi-structured expert interviews with artists, curators, mediators, and zine culture researchers, interpreted through thematic analysis. The academic novelty lies in examining zines not only as a form of samizdat but also from a functional perspective — as a communicative, expressive and therapeutic, cultural and medial, educational and research, infrastructural and economic, as well as an institutional and identification tool for Yekaterinburg's artistic community. It is shown that the city's zine scene is a complex, yet niche and fragmented ecosystem, combining a low barrier to entry with a tendency toward elitism and partial institutionalization. The practical significance of the study lies in the potential for using the obtained results in the design of museum and curatorial programs, artist residencies, and educational initiatives working with local artist communities and alternative media.

Keywords: zine; alternative media; artistic community; Yekaterinburg; self-presentation; identity.

Citation: Petrova, L. E.; Koroleva, E. V. (2026). FROM SAMIZDAT TO THE ART SCENE: ZINES IN THE ECOSYSTEM OF CONTEMPORARY ART IN YEKATERINBURG. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 124–135.

ОТ САМИЗДАТА К АРТ-СЦЕНЕ: ЗИНЫ В ЭКОСИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЕКАТЕРИНБУРГА

Л. Е. Петрова

Екатеринбургская академия современного искусства

Е. В. Королева

независимый исследователь

Екатеринбург, Российская Федерация

Зины играют заметную роль в городской культурной экосистеме, но пока недостаточно изучены в российской науке как медиапрактики профессиональных художественных сообществ. В данной работе зин понимается как малотиражное, часто самодельное печатное или цифровое издание, создаваемое авторами на стыке личного дневника, самиздата и книги художника. Цель работы — на основе экспертных интервью проанализировать зины как медиум самоорганизации и самоидентификации художников, встроенный в локальную инфраструктуру современного искусства. Методологическую основу составили восемь полуструктурированных экспертных интервью с художниками, кураторами, медиаторами и исследователями зин-культуры, интерпретированных с помощью тематического анализа. Научная новизна заключается в рассмотрении зинов не только как формы самиздата, но и с функциональной позиции — как коммуникативного, экспрессивно-терапевтического, культурно-медиаального, образовательно-исследовательского, инфраструктурно-экономического и институционально-идентификационного инструмента художественного сообщества Екатеринбурга. Показано, что зин-сцена города — сложная, но нишевая и фрагментарная экосистема, сочетающая низкий порог входа с тенденцией к элитаризации и частичной институционализации. Практическая значимость исследования — в возможности использовать полученные результаты при проектировании музейных и кураторских программ, арт-резиденций и образовательных инициатив, работающих с локальными сообществами художников и альтернативными медиа.

Ключевые слова: зин; альтернативные медиа; художественное сообщество; Екатеринбург; самопрезентация; идентичность.

Актуальность

В современном городском пространстве участии художественных сообществ в создании авторских медиа становится важным каналом самоорганизации и самопрезентации. Одной из характерных форм альтернативной медийности выступает зин (zine) — малотиражное самодельное издание, создаваемое вне институциональных рамок и отражающее специфику локального художественного поля. Несмотря на устойчивое место зинов среди неформальных медиа, их исследование в российской культурологии пока фрагментарно, а локальные практики почти не анализируются.

Актуальность темы как минимум в двух обстоятельствах. Во-первых, зины являются значимым медиумом, в котором реализуется коллективная память, художественная экспертиза и поиск альтернативных способов визуального и текстового самовыражения. Зины фиксируют и формируют социальные и профессиональные идентичности, горизонтальные связи внутри креативных комьюнити. Во-вторых, в контексте Екатеринбурга, обладающего богатой традицией независимого искусства и сильным поколенческим слоем авторов [4], зины становятся не только каналом передачи знаний, но и инструментом культурного диалога между художниками, писателями, фотографами, критиками, а также аудиторией¹. Изучение феномена зинов позволяет

выявить особенности самоорганизации арт-среды, ее способы коммуникации и механизмы конструирования общего пространства ценностей и смыслов.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые зин рассматривается: 1) на основе материалов экспертных интервью, 2) как специфическая медиапрактика и одновременно инструмент конструирования и артикуляции самоидентификации художественного сообщества Екатеринбурга. Цель исследования — на основе материалов экспертных интервью проанализировать зины как специфическую медиапрактику художественного сообщества Екатеринбурга и показать их роль в самоорганизации, конструировании коллективной и профессиональной идентичности и функционировании локальной художественной экосистемы. Авторы отдают себе отчет в ограничениях исследования: оно ограничено малой выборкой из восьми экспертов, представляющих преимущественно институционально и профессионально вовлеченное ядро екатеринбургской арт-сцены; кейс строго локален и не сопоставляется с другими городами, что требует дальнейших сравнительных исследований молодежных и цифровых зин-практик.

Обзор литературы

В отечественных культурологических исследованиях феномен зинов преимущественно

но рассматривается в контексте развития самиздата (об этом пишут Савенко Е. Н. [15], Стройков А. В. [16], Харитонов Е. В. [18]), книгоиздания [14], DIY-практик или как элемент молодежной субкультуры [17]. Масштабных и комплексных академических трудов, посвященных именно зин-культуре в России, в настоящее время крайне мало (вот наш вклад в изучение данного феномена: [9; 10; 11]). Анализ публикаций последних лет показывает, что большинство отечественных статей представляют собой обзорные работы [2]. Исключением является исследование Е. Кузинер о зинах как визуальном инструменте репрезентации городской идентичности [12].

Основные проблемы в имеющихся исследованиях связаны с фрагментарностью подхода. Авторы обращаются к зинам либо как к разновидности самиздата и альтернативных медиа, либо к малотиражным изданиям в рамках молодежной коммуникации, не выстраивая отношения между зин-практиками и профессиональным художественным сообществом. В России сравнительно мало изучены процессы институционализации зинов, их трансформация от субкультурного продукта к механизму самопрезентации локальных арт-групп [8; 13]. Исследования фокусируются на вопросах DIY-культуры, идентичности, медиатрансформации и визуального нарратива. Практически отсутствует комплексное описание форматов создания, мотивации авторов, особенностей распространения и оценки зинов внутри профессиональных арт-сцен или региональных художественных сообществ. Следует заметить, что отдельная исследовательская тема — общее и особенное книги художника и зина. О первой активно пишут отечественные авторы [1; 3], в наших интервью эта тема была заявлена, мы планируем вернуться к анализу этой проблемы.

В русскоязычных публикациях рассматриваются теории альтернативных медиа — малотиражные печатные форматы и их функции для творческого самоопределения, однако акцент смещен на молодежные журналы и интернет-блоги [5; 6; 7]. Собственно зины остаются вне поля научного анализа.

Итак, вопросы «встроенности» зинов в городскую художественную экосистему и их функции как инструмента профессиональной рефлексии практически не затрагиваются в научной литературе. Проблема самопрезентации и идентичности через медийные форматы обсуждается

скорее через призму субкультурной активности, чем системного институционального подхода. А производство и продвижение зинов, как показывает наше исследование, сочетает персональный и институциональный подходы.

Материалы и методы

Экспертное интервью выбрано в качестве основного метода исследования, что позволяет зафиксировать личный опыт, мотивацию и неформальные коммуникации участников зин-сцены Екатеринбурга, плохо схватываемые количественными методами [19]. Эмпирическую базу составили восемь интервью с авторами и организаторами зинов, кураторами, сотрудниками музеев и вузов, медиаторами и администраторами профильных медиа. Респонденты отбирались по принципу экспертной релевантности и влияния на арт-среду — участие в выставках и воркшопах, организация образовательных программ и резиденций, ведение специализированных каналов. Это обеспечило срез поколенческих и институциональных практик и позволило увидеть связи между самиздатом и трансформацией культурных институций региона.

Таблица 1. Эксперты исследования

Эксперт	Описание эксперта
1	Художник и куратор, работающий преимущественно с фотографией и авторскими печатными изданиями
2	Социолог, исследователь зинов и автор специализированного медиа о зин-культуре
3	Художник, использующий смешанные визуальные практики и вовлеченный в создание творческих сообществ
4	Куратор выставочных проектов в крупной музейной институции, преподаватель вуза
5	Редактор и дизайнер в сфере книгоиздания, куратор выставок и экспозиций в музейно-выставочном пространстве
6	Куратор и менеджер культурных проектов, имеющий опыт работы с арт-резиденциями и профессиональными сообществами
7	Искусствовед, руководитель независимой институции, связанной с современным искусством
8	Искусствовед, сотрудник университета и музея, специализирующийся на художественных практиках и истории искусства

Для поддержания доверительной атмосферы каждый респондент был заранее ознакомлен с целью исследования и основной проблематикой (был предоставлен гайд интервью). В ходе

интервью применялись нарративный и этнографический подходы: исследователи старались стимулировать размышления респондента, предлагали рассказать о конкретных эпизодах — подготовке выставок, создании или кураторстве зинов, ситуациях взаимодействия с молодыми художниками и другими медиаторами (кураторами, педагогами, галеристами). Интервью проводились онлайн (за одним исключением) в удобное для эксперта время, в марте — апреле 2025 года. Продолжительность каждого интервью — от 45 минут до 2 часов, аудиозапись велась с согласия участников, после чего материалы транскрибировались и заносились в единый массив для последующего анализа. Интерпретация данных осуществлялась по методике тематического анализа. В результате такого исследовательского подхода удалось создать многомерный эмпирический фундамент, релевантный как для академического анализа феномена зинов в локальном сообществе Екатеринбурга, так и для дальнейших прикладных исследований в области альтернативных медиа, креативных индустрий и социокультурной трансформации городских практик.

Далее представлен подробный анализ экспертных интервью. Выводы структурированы по основным блокам: мотивация к созданию зинов, способы их распространения и восприятия внутри сообщества, роль образовательных инициатив и новых медийных инструментов. Опора на первичный эмпирический массив позволяет достоверно прояснить, как зины становятся не только формой самоорганизации, но и катализатором профессиональных, поколенческих и институциональных изменений в художественной среде Екатеринбурга, арт-сцены города. Как принято в описании материалов, полученных качественными методами сбора информации, выводы сопровождаются цитатами экспертов, цитаты даны в кавычках, а в скобках — указание на эксперта. Наш подход не предполагает сравнительного анализа (кросскультурного, мультидисциплинарного, поколенческого и пр.), но ради достоверности мы атрибутируем цитаты.

Мотивы создания и определение зинов: «Простая точка входа в художественное высказывание»

По мнению экспертов, зин — дешевый, простой и доступный формат высказывания: «...у кого нет возможности сделать книгу или проект недостаточно книжный, то он превращается в зины... он

бедный, дешевый... зины снимают с тебя ответственность сделать что-то серьезное. Ты можешь реально веселиться. Ты просто балуешься... зин упрощает коммуникацию. Он говорит простым языком... без этого академизма» (эксперт 1). «Это легко можно сделать — зин классен тем, что его может сделать любой человек: бабушка, дедушка, ребенок, кто угодно. Доступность — самое главное» (эксперт 2). «Зин — самая простая точка входа в художественное высказывание, самая дешевая. Это лоу-фай² и самодеятельность» (эксперт 6). «Можно сделать один экземпляр и остановиться. Это важный момент: зин не предполагает обязательного тиража» (эксперт 6). «Это малотиражное издание. Зин все-таки связан с журналом. Он более демократичен, проще в технике исполнения. Временное, связано с конкретным проектом» (эксперт 8).

Эксперты указывают на то, что зин — форма личного самовыражения, поиска собственной темы: «Когда появилась возможность что-то делать для себя, я, конечно, начала пробовать все, и в том числе зины... интерес к зин-культуре, потому что интересно, что делают неподцензурно, самостоятельно, независимо» (эксперт 3). «Мне кажется, что в зинах, в любых, да и вообще в любом творчестве, самое сложное — это понять, о чем ты хочешь говорить. Твою личную тему нужно вытащить из себя» (эксперт 3). «Одна из форм самовыражения» (эксперт 5). «Все делают зины... это как бы точка самого простого самовыражения» (эксперт 6). «Автор зина всегда говорит от себя, за себя» (эксперт 6). «Зин давал возможность эмоционально, образно, метафорически высказываться» (эксперт 7). «...Сейчас мы осознаем терапевтический эффект искусства. Практики зинов помогают людям выражать эмоции, находить единомышленников, даже становиться художниками в зрелом возрасте» (эксперт 7).

Следующая категория идентификации и мотивов создания зинов — зин как способ рассказа истории и коммуникации с небольшой аудиторией, причем относительно легкий и быстрый способ: «Зины легкие, непринужденные. Например, я могу сделать зин с впечатлениями от поездки буквально за три дня, пусть идея крутилась у меня в голове три месяца» (эксперт 3). «...Зины стали популярны, потому что это стало формой высказывания» (эксперт 4). «...Зины — это движение к сложной книге, но в зинах есть какая-то скорость» (эксперт 4). «Есть потребность рассказать историю, а потом найти своего слушателя. И это вроде как про-

стой посредник» (эксперт 4). «...Зин — это очень камерная форма... Можно сделать десять штук и раздать знакомым... Найти своих десять человек, которым это будет интересно» (эксперт 4). «Для художника зин — это способ рассказывать истории. То, как он создает зин, как придумывает, собирает, рисует, шивает — все это процесс, который для многих художников очень важен... сам зин становится частью истории. Это очень индивидуальная практика взаимодействия художника со зрителем... Важная функция — выстраивать коммуникацию с аудиторией» (эксперт 7). «Это такое высказывание, которое увидит ограниченное количество людей в рамках какого-то комьюнити» (эксперт 5).

Эксперты описывают зины как промежуточный, экспериментальный формат между книгой художника и фотокнигой: «...фотографам понадобились тексты, и они могли сами писать свои тексты, отбирать фото и сами создавать последовательность... зины... для меня всегда существовали между книгами художника и фотокнигами. Тогда это как бы проба — ты что-то чуть-чуть экспериментируешь...» (эксперт 4). «...В какой-то части зины становятся арт-объектами. А в какой-то части они являются дополнением к большому инсталляционному проекту... и он позволяет аудитории, зрителю унести часть объекта с собой и работать с этой информацией... забрать с собой и оставить на память — профессиональную, личную» (эксперт 7).

Важный аспект понимания и использования зин-ов сегодня — это образовательная, исследовательская и профессиональная практика: «Сейчас у нас... студенты будут делать зины, основанные на исследованиях» (эксперт 2). «Вот мы за одно занятие создаем эту основу идеи... И у нас получается один зин за 3-4 занятия» (эксперт 3). «Когда получают книжечку, они [участники воркшопа] очень счастливы: „Это настоящая книга!“ Они уже чувствуют себя писателями и художниками. Это удивительное ощущение — держать в руках что-то, что выглядит как серьезный объект» (эксперт 3). «Хорошо, что молодое поколение, выросшее в digital-среде, хочет делать что-то руками. Важно делать, а не просто „фотошопить“ — вставлять две картинки, пару фраз и печатать это, просто потому, что у тебя есть удобный доступ к типографии» (эксперт 5). «В пандемийный год практика зин-ов была очень распространена, потому что это оказалось, с одной стороны, инструментом саморефлексии художника и спо-

собом рассказа, а с другой — стали появляться онлайн-зины» (эксперт 7).

Еще один аспект понимания зин-ов и мотивов их распространения — зин как элемент автономии, сцены и рынка: «Зины можно продавать недорого, что делает их массовыми. Это хороший вход в профессию или рынок» (эксперт 6). «Часто бывает так, что, например, небольшие институции или резиденции говорят: „По итогам этой резиденции или этого сезона мы сделали небольшой фанзин“... потому что там не только рекламная и анонсовая информация, но и художественный взгляд» (эксперт 6). «Зин может сообщать еще и о многом другом — об автономии художника на самом деле, о [художественной] сцене в целом» (эксперт 6).

Итак, зины понимаются как недорогой, доступный и малотиражный формат, позволяющий быстро и неформально фиксировать личные темы, нарративы и результаты исследования. Они работают как камерное средство коммуникации, экспериментальная площадка, занимающая маргинальное место между книгой художника и фотокнигой, эксперты рассматривают зины как инструмент образования, самотерапии, автономии и входа в арт-рынок.

Процедура изготовления зин-ов и каталогизация способов их распространения: «Найти своих десять человек, которым это будет интересно»

Вот что эксперты говорят об этом. Во-первых, это тиражные, недорогие печатные форматы и соответствующая нишевая инфраструктура (магазины, библиотеки, архивы): «Зин и ризограф — это такие дружеские истории. Зин в одном экземпляре — это уже книга художника... А зин — это все-таки „тиражность“, 10, 50 или 100 экземпляров... зин — некий каталог, но дополненный текстами. Он был напечатан просто на принтере в резиденции, то есть максимально дешевый» (эксперт 1). Упомянута инновационная форма репрезентации, изучения и распространения зин-ов: «Эта инициатива переросла в постоянную библиотеку зин-ов, которую назвали „Библиотека имени Зинов“... Они стали ездить с этой выставкой по России. В Москве вот эти все зиноделы объединились, „Союзпечать“ они назвали свой магазин... зиноделы могли туда принести и реализовать свой зин» (эксперт 1). Отмечено, что многие «используют зины как архив своих культурных проектов — переделывают каждый

свой проект в зин» (эксперт 1).

Тираж зин-ов всегда ограничен, а формы репрезентации нередко — это онлайн-медиа, новые каналы доступа: «Когда коллекционируешь зины, сталкиваешься с их ограниченным тиражом. Например, была какая-то лаборатория, выпустила 20 экземпляров — и все. Постепенно меня стали спрашивать: „А где посмотреть зины?“ Я поняла, что нигде, если только не носить с собой весь свой архив. Под таким давлением я создала [медиа], где пишу» (эксперт 2). «В Норильске... Первая от-

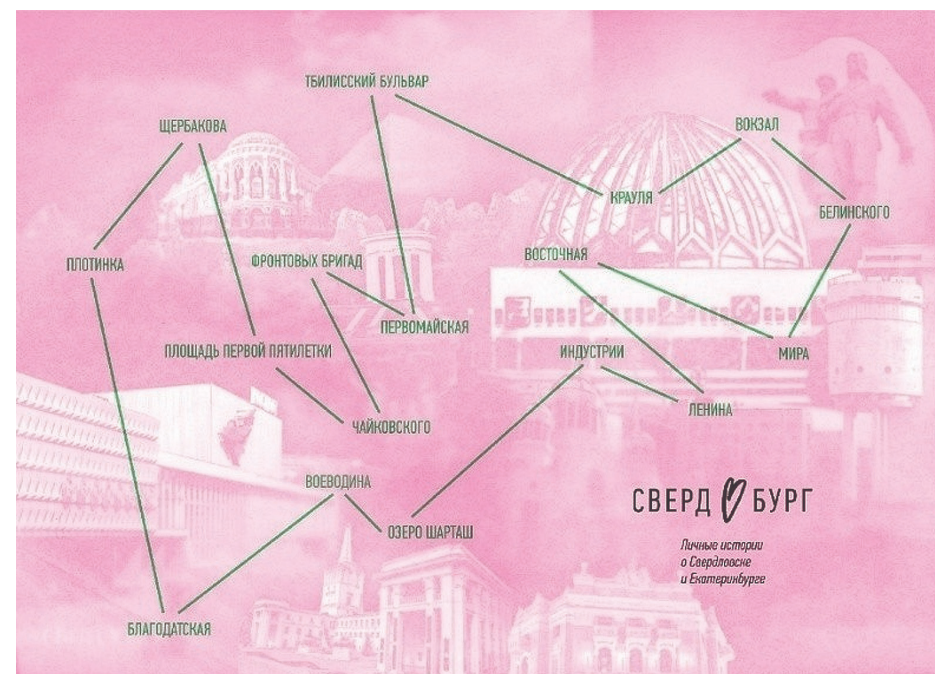
крытая библиотека... ты просто можешь прийти, посмотреть в любое время» (эксперт 2). «...В „Телеграме“ есть такой канал... и там ежедневно публикуется несколько постов разных художников... Там выходит ежедневно по 5-7 постов» (эксперт 2).

Важный аспект понимания зин-ов и мотивов их распространения — это легкий вход и ориентация на силу сообществ, ориентация на свой круг. Зины рассматриваются экспертами как сигнал «Ты тоже можешь» и горизонтальное распространение практики: «Когда появились зины Старика Букашкина, я уже экспериментировала с этим направлением. Его работы показали мне отличным примером... они не задают высокую планку, а будто говорят: „Ты тоже можешь попробовать“» (эксперт 3). «Когда мы начинали лабораторию... у меня есть презентация, которая называется „Зин-лаборатория“. И мы везде пишем тоже „Зин-лаборатория“. Приходят, значит, тетюшки... И вот... я им говорю: „Есть другие синонимы: самиздат, книжечка, дневник — называйте, как вам удобно. Я буду называть это „зин“...“» (эксперт 3). Делается акцент на малом круге, «свои десять человек» и книга как форма организации опыта: «...я так поняла, что тянет людей к этому желание... во-первых, потребность самой формы книги... книга как форма организации... когда вы соединяете изображение... и текст, и последовательность чередований» (эксперт 4). «Сделать, зафиксировать идею. Потому что, когда это становится более сложным, ты уже думаешь о сложной фактуре бумаги...» (эксперт 4). «...Зин — это очень камерная форма. Кажется, ты работаешь один... Можно сделать десять штук и раздать знакомым... Найти своих десять человек, которым это будет интересно» (эксперт 4).

Зин понимается экспертами как нечто между личным дневником и институцией, где действуют законы и рынка, и институциональные правила: «Иногда зины похожи на дневники художника или рабочие тетради. Это личный инструмент, который может стать выставочным объектом» (эксперт 6). «Институция присваивает все, даже институциональную критику... Если зин представлен на выставке, он уже попадает под контроль институции — начиная с материалов и заканчивая содержанием» (эксперт 6). Также зин — сопровождающий и «переносимый» медиум в кураторских проектах: «...один из представленных медиумов — зины. Куратор NN активно работает с ними, используя зин как инструмент создания кураторских проектов, особенно в контексте работы с сообществами» (эксперт 7). «...Зин... по-

Л. Собенина.
Обложка зина
«Свердбург».
Екатеринбург.
2023. Фото
с сайта
художницы
URL: <https://sobenina.tilda.ws/page38610186.html> (дата обращения 07.02.2026)

L. Sobenina.
Cover of the zine
“Sverdburg”.
Yekaterinburg. 2023
Photo from the artist's
website, available at:
<https://sobenina.tilda.ws/page38610186.html>
(accessed 07/02/2026)



Л. Собенина.
Разворот зина
«Свердбург».
Екатеринбург.
2023. Фото
с сайта
художницы
URL: <https://sobenina.tilda.ws/page38610186.html> (дата обращения 07.02.2026)

L. Sobenina.
Spread from
the zine “Sverdburg”.
Yekaterinburg. 2023
Photo from the artist's
website, available at:
<https://sobenina.tilda.ws/page38610186.html>
(accessed 07/02/2026)



ГОРОД КАК МУЗЫКА

Наталья Васильева

«Одной любви музыке уступает,
но и любовь — мелодия.»
А.С. Пушкин

Для меня родной город — это, прежде всего, МУЗЫКА.
Мои родители учились в УПИ, везлись со мной им было некогда. Потому я росла у бабушки в деревне, вольно, свободно и без забот. Но, блине и поступление в школу, мама с папой спланировали, что ребенка к учебе надо готовить, и вернули меня в город.
Расставание с привычной вольницей оказалось трудным. Мне не понравился этот город. Он был жестким и нелюбим. Особенно жаль было наших с бабушкой вечерних посиделок. Мы с ней (старый да мальчик!) сидели обычно теплым вечером на крыльце у дна, и начинали на два голоса выводить народные песни: «Славное море, священный Байкал», «Ой, мороз, мороз», «Позем, красна, наталься», «Хазбулат удалой», «Когда б имел златые горы... сколько я их знала! Но разве в городе попойше вот так, на крыльце?»
Разумно рассудив, что девочке надо развивать музыкальные способности, семья решила отдать меня в музыкальную школу. Так в 6 лет я попала на прослушивание в старшую в городе 1-ю музыкальную школу, что была тогда на Вознесенской горе, в здании бывшей Зенковой школы.
Нониссия быстро выяснила, что слух у меня есть — но подготовки нет. А на отделение фортепиано, куда я поступала, шли дети, уже умеющие играть, хотя бы слегка. Без подготовки? Ну да вы смотрите, мамочка? Но ребенок талантливый, его надо брать. Пусть не на фортепиано, но давайте на выбор: виолончель или скрипка?

9

звонит аудитории, зрителю унести часть объекта с собой, оставить на память — профессиональную, личную» (эксперт 7).

Таким образом, эксперты описывают гибридную «экосистему» распространения зинов: малые недорогие тиражи и продажи через специализированные, нишевые магазины, фестивали и выставки сочетаются с библиотеками и личными архивами, Telegram-каналами и онлайн-зинами, работой в лабораториях и кураторских проектах, адресованных небольшим, но вовлеченным сообществам.

Зины в экосистеме художественного высказывания: «Все делают зины»

Опрошенные нами эксперты, представляющие профессиональное сообщество, рассматривают зины как системный объект, но указывают на ограниченность такого медиума для художественного высказывания. Так, зины охарактеризованы как слабая, фрагментарная практика (не система): «Отдельные всплески, это не является системой...» (эксперт 1). Нишевость и тенденция к элитарности, зафиксирована связь с артбуками и фотокнигами: «Я скажу, что изначально это было не элитарным, а скорее нишевым... Есть зины из очень дешевой бумаги, которые не поймут ни масса [массовая аудитория], ни представители высокого искусства. Но для определенной категории людей это важный продукт их культуры. Сейчас зины идут в сторону элитарности... Зинмейкеры пытаются сделать их массовыми... Но все равно есть запрос на элитарность, на высокое искусство. Зины переходят в артбуки, фотокниги» (эксперт 2). «Зин — это самопубликация. Зин-культура хороша тем, что в нее может войти любой, даже непрофессионал» (эксперт 8).

Закрытость и профессионализация аудитории тоже указана экспертами как важная черта современной зин-культуры: «Если посмотреть, кто приходит на фестивали, это в основном художники, фотографы, кураторы. То есть люди, которые занимаются производством искусства или его организацией. Это все-таки идет в сторону закрытости» (эксперт 2). «Это такое высказывание, которое увидит ограниченное количество людей в рамках какого-то комьюнити» (эксперт 5). Неоднократно указано на легкость, непринужденность, независимость как ценность низкого порога входа: «Зины легкие, непринужденные» (эксперт 3). «...Интересно... неподцензурно, самостоятельно, независимо» (эксперт 3). «Как бы

все делают зины...» (эксперт 6).

Но эксперты указали и на отторжение и постепенное «приручение» термина внутри среды: «...У меня было сопротивление, когда мы начали заниматься зинами, я все время думала: „Что за мерзкое название? Зина, резина, зинчик, магазинчик“... А потом понимаю, что думаю об этих книжечках как о зинах... это слово органично вплелось» (эксперт 3). Зин понимается как камерное, быстрое высказывание, минующее институции, цензуру: «Мне кажется, у художников те же мотивы — рассказать историю и миновать кучу институциональных преград, чтобы найти своего зрителя или читателя» (эксперт 4). «Зины можно продавать недорого, что делает их массовыми. Это хороший вход в профессию или рынок» (эксперт 6). «Институция присваивает все, даже институциональную критику... Если зин представлен на выставке, он уже попадает под контроль институции — начиная с материалов и заканчивая содержанием» (эксперт 6).

По мнению экспертов, зин — это неформальная художественная практика, инструмент самостоятельного формирования художественной сцены и независимого кураторства: «...Зины... представляли художественную, неформальную практику, которая, с одной стороны, напоминает журнал, а с другой — самиздат, но рассказывает художественные истории... зины становились арт-объектами... или частью большого инсталляционного проекта, в котором зин — это часть этого объекта» (эксперт 7). «Практика зинов сейчас очень распространена у художников, потому что они хотят быть процессуальными» (эксперт 7).

Каковы прогнозы экспертов, что будет дальше с зинами как медиумом? Амбивалентный прогноз — и мода, и уход в диджитал, и «просто увлеченные»: «Мне кажется, увлечение ими спадет. Все равно есть диджитал, им тоже интересно заниматься. Но есть и просто увлеченные люди [останутся]» (эксперт 5).

Итак, художественное и экспертное сообщество видит зины как нишевую, локальную и во многом фрагментарную практику: с одной стороны, легкую, демократичную и «лоу-фай», с низким порогом входа и свободой от институций, с другой — постепенно элитаризирующуюся, профессионализированную, превращающуюся в артбуки, фотокниги и кураторский инструмент для «своего» круга.



Н. Подунова.
Обложка зина
«Свободные сплетения». Екате-
ринбург. 2024
Фото Е. Королевой

N. Podunova. Cover
of the zine "Free
Interweaving".
Yekaterinburg, 2024
Photo by E. Koroleva

Зины и городские сообщества: «Люди... не ждут, пока кто-то сверху что-то сделает»

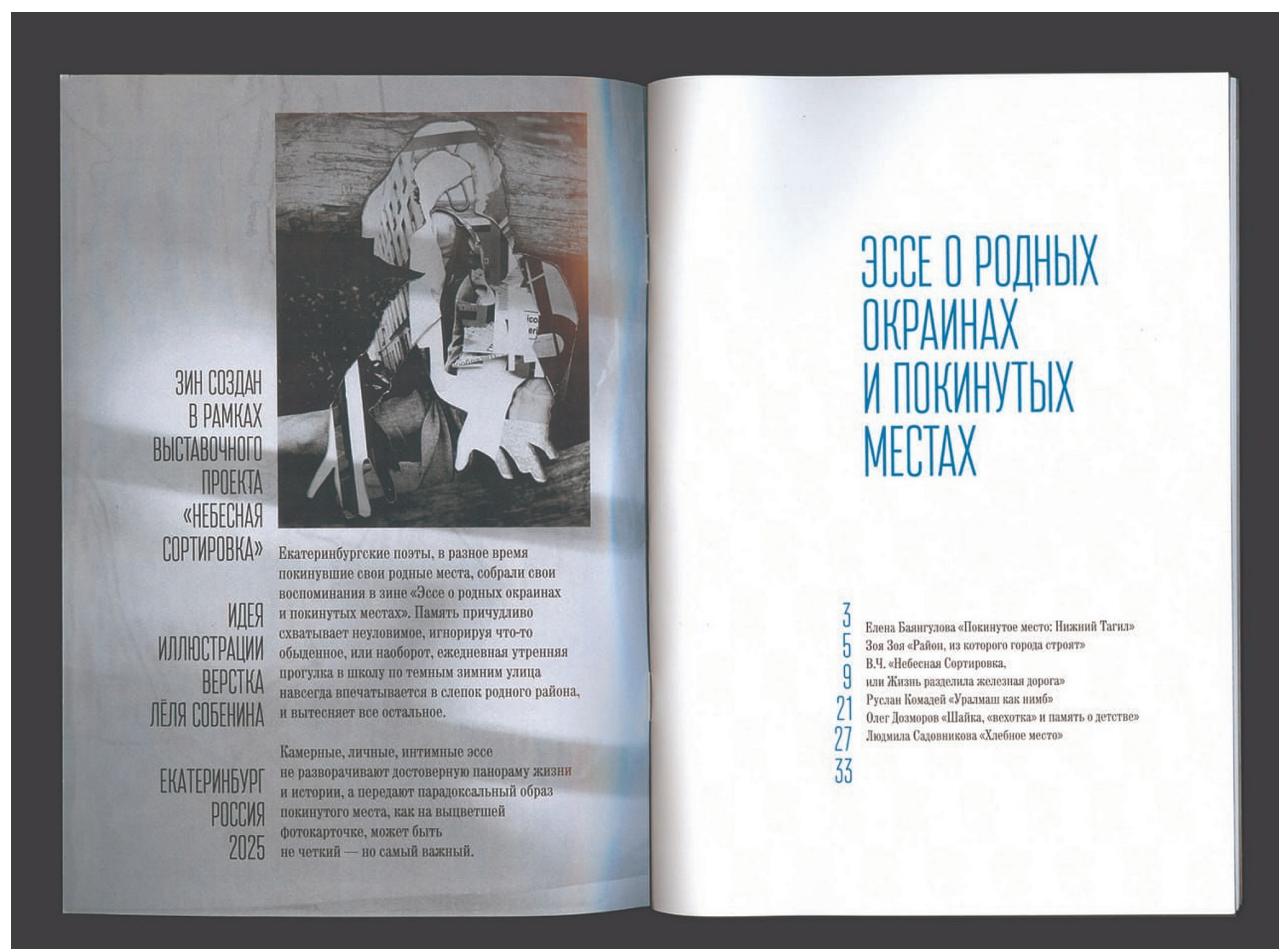
Почему такой контекст рассмотрения важен? Во-первых, зины — ответ на дефицит голоса и площадок. Зины описываются как реакция сообществ на отсутствие доступа к публичным медиа и институциональным платформам: «Когда у людей не было голоса в публичных СМИ... они создали свой голос в виде самиздата» (эксперт 1). Во-вторых, фиксируется встроенность зинов в самоорганизацию профессиональных сообществ. Для фотосцены зины становятся устойчивой практикой самиздательской самоорганизации: «Фотографы моего поколения перешли, по сути, на самиздат и издавали свои книги... А у кого нет возможности сделать книгу... он превращается в зины» (эксперт 1). Зины — ядро DIY-инфраструктуры, они формируют не только отдельных авторов, но и институции снизу: «Это уже не просто отдельные авторы, а именно сцена, индустрия» (эксперт 2). «Зины — это часть DIY-культуры... люди сами организуют себе площадки, фестивали, библиотеки, не ждут, пока кто-то сверху что-то сделает» (эксперт 2). Примером может служить «первая в России... библиотека имени Зины» (эксперт 2). К этой инфраструктуре примыкают «зин-лаборатория» (эксперт 3) и мастерские, где зины объясняются через знакомые формы — «самиздат, книжечка, дневник» (эксперт 3). Зин рассматривается профессионалами как быстрый, камерный формат самоорганизации «малых публик/аудиторий». Зины — технологически и организационно простая форма, позволяющая

быстро собрать вокруг себя малое сообщество. Само освоение термина «зин» становится частью самоорганизации и идентичности сцены: лаборатории и презентации намеренно маркируются как «зин-лаборатория» (эксперт 3); участникам предлагается: «Называйте, как вам удобно... Я буду называть это „зин“» (эксперт 3), что фиксирует коллективную практику в новом термине и тем самым конструирует сообщество вокруг него.

Итак, зины осмысляются как нижний уровень самоорганизации художественного сообщества: они возникают при дефиците голоса и институциональных площадок, опираются на DIY-инфраструктуру (сцена, библиотеки, лаборатории), позволяя быстро создавать камерные малотиражные издания и формировать устойчивые «малые публики» вокруг общих практик и терминологии.

Полученные данные подтверждают выводы Е. Кузинер о зинах как медиуме городской идентичности, но смещают акцент с краеведческого на профессиональное художественное сообщество Екатеринбурга. В отличие от А. Метелькова, описывающего зины как доминантную форму регионального книгоиздания, наш материал фиксирует их нишевость и фрагментарность. Внося вклад в линию, намеченную А. Тепляковой и др., мы показываем зины не только как DIY-практику самиздата, но как инструмент конструирования коллективной и профессиональной идентичности, опирающийся на сложную институциональную экосистему.

На основе экспертных интервью можно сформулировать следующие функции зинов: 1) коммуникативная — камерный канал рассказа историй и общения с небольшой, но вовлеченной аудиторией, где важно «найти своих десять человек»; 2) экспрессивно-терапевтическая — форма личного самовыражения, эмоциональной рефлексии и самоподдержки, помогающая артикулировать личные темы; 3) культурно-медиаальная — экспериментальный медиум в континууме между дневником, самиздатом, книгой художника и фотокнигой; 4) образовательно-исследовательская — инструмент воркшопов, студенческих и исследовательских проектов; 5) инфраструктурно-экономическая — элемент DIY-сцены и недорогой вход в арт-рынок; 6) институционально-идентификационная — участие в музейных, кураторских программах и программах резиденций, где зины закрепляют коллективную память и профессиональную идентичность сообщества.



Л. Собенина.
Зин «Эссе о родных
окраинах и поки-
нутых местах».
2025. Фото с сай-
та художницы
URL: <https://sobenina.tilda.ws/page109352666.html> (дата обращения 02.02.2026)

L. Sobenina.
Zine "Essay on
Native Outskirts and
Abandoned Places".
2025
Photo from the artist's
website, available at:
<https://sobenina.tilda.ws/page109352666.html>
(accessed 02/02/2026)

Выводы. Обсуждение

Таким образом, зин-сцена предстает как сложное, многослойное явление, сочетающее в себе элементы художественной практики, самопубликации и культурного активизма. Проведенные интервью с художниками, кураторами и исследователями подтвердили, что зины служат важным инструментом самовыражения и независимого высказывания, позволяющим авторам свободно взаимодействовать с аудиторией вне институциональных рамок. Зины объединяют личное и коллективное, временное и устойчивое, демократичное и экспериментальное — именно это многообразие определяет их значимость в современном культурном ландшафте Екатеринбурга.

Выявленные функции зинов — пространство самовыражения, форма самоорганизации, механизм конструирования коллективной и профессиональной идентичности и канал частичной институционализации — вместе демонстрируют их роль как специфической медиапрактики художественного сообщества Екатеринбурга.

Их роль выходит за пределы печатной продукции — зины становятся средством самоидентифи-

кации, способом фиксации культурной памяти и площадкой для обмена идеями между представителями художественного сообщества и аудиторией. Благодаря доступности и открытости эта практика продолжает расширяться, привлекая новых участников и формируя уникальную среду, в которой искусство существует в тесной связи с повседневностью и сообществом.

Анализ интервью показал, что екатеринбургская зин-сцена формируется на основе широкого спектра практик, охватывающих как индивидуальные, так и коллективные формы самовыражения, все являются нишевыми. Это фиксируется в способах изготовления и распространения зинов — финал выставки и мастер-класс, продажа на фестивале и коллекционирование. Зины остаются значимым медиумом для художников, стремящихся выйти за рамки традиционных форм искусства, выражая свои взгляды и идеи в уникальной визуальнотекстовой форме. Ключевой ценностью в этом процессе остается стремление к независимому самовыражению и обмену опытом, что объединяет участников этой сцены, несмотря на различие их профессиональных практик.

Специфика екатеринбургского кейса во многом определяется плотностью институциональной среды, в которой зины оказываются встроенными в уже сложившуюся инфраструктуру современного искусства. ЕМИИ, Ельцин-центр, ZAART, Уральская индустриальная биеннале, арт-резиденции и образовательные программы вузов не только предоставляют площадки и ресурсы, но и задают рамку профессионального разговора о зин-культуре. На этом фоне особенно заметна локальная традиция самиздата и фотокниги, позволяющая художникам легко переходить от индивидуальных «рабочих тетрадей» к экспонированным и коллекционируемым объектам. Екатеринбургская сцена демонстрирует зин «между дневником, самиздатом и институцией»: личное высказывание становится кураторским инструментом и элементом музейного проекта, не теряя камерности и низкого порога входа. Переход в онлайн усиливает этот эффект: диджитал-зины, Telegram-каналы и распределенные архивы работают как микромедиа, где платформенные практики (подписки, ленты, репосты) дополняют офлайн-форматы, расширяя аудиторию и одновременно подчеркивая нишевость зин-сообщества.

В заключение можно подчеркнуть амбивалентность екатеринбургской зин-сцены. Она формируется как сложная экосистема, но остается нишевой и фрагментарной, адресованной «своим». Низкий порог входа и DIY-характер сочетаются с растущей элитаризацией, переходом части зинов в артбуки, музейные и кураторские форматы.

Практическая значимость работы — в возможности учитывать описанные функции зинов при разработке программ арт-резиденций, музейных проектов и образовательных инициатив, работающих с локальными сообществами художников.

Примечания

1. Здесь и далее мы даем ссылки на рисунки с примерами зинов исключительно как иллюстрации, без отсылок к аналитическим выводам, поскольку задачи анализа контента зинов мы не ставили.

2. Лоу-фай (от англ. low fidelity — «низкое качество») — указание на эстетику, предполагающую несовершенство, DIY-подход.

Литература

1. Анохина, А. С. История книги художника в России // Международный научно-исследовательский журнал. — 2020. — № 8-3 (98). — С. 127-132. — DOI: 10.23670/IRJ.2020.98.8.093. — EDN: UCZZAL.
2. Беляева, М. А. Артзин в пространстве культурных индустрий // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2023. — Т. 14. — № 1. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/26KLSK123.pdf> (дата обращения: 12.01.2026). — EDN: VAUWFQ.

3. Галеева, Т. А. Бук-АРТ Евгения Малахина / Старика Букашкина 1970-2000-х гг.: от фотокниги до «дер-Буков» // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 4 (13). — С. 82-89. — DOI: 10.17516/2713-2714-0071. — EDN: SPМЕНІ.

4. Галеева, Т. А. Современное искусство Екатеринбург: учебно-методическое пособие: Рекомендовано методическим советом УрФУ в качестве учебно-методического пособия по майнору «Современное искусство Екатеринбург» для студентов, обучающихся по программам бакалавриата и магистратуры в областях «Математические и естественные науки», «Инженерное дело, технологии и технические науки», «Науки об обществе», «Гуманитарные науки» / Т. А. Галеева; Министерство образования и науки Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. — 76 с. — ISBN 978-5-7996-2279-4. — EDN THZRTN.

5. Гоник, Г. Г., Кашина, М. И., Еськова, Т. В. Статистический анализ социальных сетей и медиа в Российской Федерации // Вестник Академии знаний. — 2024. — № 1 (60). — С. 98-101. — EDN: KFDCMO.

6. Казакова, Г. М. О содержании и качественных границах понятия книжная культура // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2012. — № 2. — С. 76-82. — EDN: PJJISZ.

7. Казакова, О. В., Глебович, Т. А. Эффективные способы популяризации славянской мифологии и народной культуры на площадке TikTok // Известия Уральского федерального университета. Серия «Проблемы образования, науки и культуры». — 2022. — Т. 28. — № 2. — С. 32-42. — DOI: 10.15826/izv1.2022.28.2.023. — EDN: LVZXKA.

8. Кальченко, О. В. Теоретические аспекты саморепрезентации художника // Мир науки и искусства: сборник статей по материалам Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых, Пермь, 03 марта 2018 года. — Пермь, 2018. — С. 4-11. — EDN: YVFSAX.

9. Королева, Е. В. Развитие самиздата в России в конце XX — начале XXI века: от подполья к мейнстриму // СМИ и журналистика: слово молодым. Выпуск 2. Материалы Седьмой международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. — Москва: Факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова, 2025. — С. 48-50.

10. Королева, Е. В. Репрезентация самиздата («книга художника» и «зин») в журнале ZAART: анализ культурных практик // Гуманитарные науки и журналистика в XXI веке. Взгляд молодых исследователей: Материалы предконференции студентов, магистрантов, аспирантов и соискателей, Санкт-Петербург, 21 ноября 2024 года. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2025. — С. 77-78. — EDN: OZYUGH.

11. Королева, Е. В. Формат «зин» и современный город // Культурные индустрии в пространстве открытого города: материалы VIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Екатеринбург, 24-25 ноября 2022 года. — Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства (институт), 2022. — С. 217-219.

12. Кузнер, Е. Н. Краеведческие зины как визуальный инструмент репрезентации городской идентичности // Фольклор и антропология города. — 2025. — Т. 7.

№ 3. — С. 96-122. — EDN SMHNL1.

13. Мандровицкая, М. Е. Художественные сообщества в современном мире: движущая сила развития культуры или анахронизм (на примере города Екатеринбурга) // Процессы интеграции и дифференциации в мире: социально-гуманитарный аспект: Материалы Всероссийской студенческой научной конференции, Екатеринбург, 01 декабря 2021 года. — Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2022. — С. 134-137. — EDN HTMGFF.

14. Метельков, А. С. Зины как доминантная форма альтернативного книгоиздания первых десятилетий XXI в. в Сибири // Исторический журнал: научные исследования. — 2024. — № 6. — С. 366-376. — DOI 10.7256/2454-0609.2024.6.72772. — EDN VCKLSF.

15. Савенко, Е. Н. Фантастический самиздат в постсоветской России // Макушинские чтения. — 2012. — № 9. — С. 192-196. — EDN: TENKRB.

16. Стройков, А. В. Самиздат как феномен советской эпохи // NovaInfo.Ru. — 2021. — № 129. — С. 41-44. — EDN: GOQCHW.

17. Теплякова, А. О. Зин-культура как практика формирования микросоциальной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2018. — № 32. — С. 247-253. — DOI: 10.17223/22220836/32/24. — EDN: VQIITC.

18. Фантастический печатный самиздат 1966-2006 гг. СССР. СНГ. Россия: Библиографический справочник / авт.-сост. Е. В. Харитонов. — Москва: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2015. — 56 с.

19. Чернова, Ж. В. Методологические аспекты экспертных интервью: подходы, возможности и ограничения // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. — 2023. — № 5 (177). — С. 74-90. — DOI 10.14515/monitoring.2023.5.2418. — EDN: GEALNB.

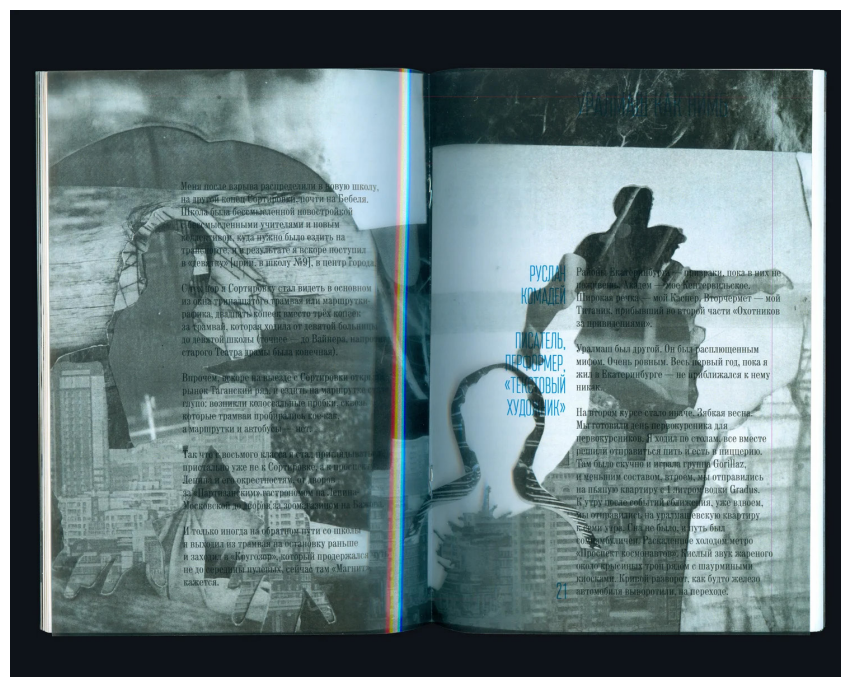
References

1. Anyukhina, A. S. Istoriya knigi hudozhnika v Rossii [The History of an Artist Book in Russia]. Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skij zhurnal [International Research Journal], 2020, no. 8-3 (98), pp. 127-132. DOI: 10.23670/IRJ.2020.98.8.093. EDN: UCZZAL.

2. Belyaeva, M. A. Artzin v prostranstve kul'turnykh industrij [Art Zine in the Space of Cultural Industries]. Mir nauki. Sociologiya, filologiya, kul'turologiya [Academia World. Social Studies, Philology, Cultural Studies], 2023, vol. 14, no. 1, available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/26KLSK123.pdf> (accessed 12/01/2026). EDN: VAUWFQ.

3. Galeeva, T. A. Buk-APT Evgeniya Malahina / Starika Bukashkina 1970-2000-h gg.: ot fotoknigi do «der-Bukov» [Book Art by Evgeny Malakhin / The Old Man B. U. Kashkin of the 1970-2000s: From a Photo Book to a "Der Book"]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2022, no. 4 (13), pp. 82-89. DOI: 10.17516/2713-2714-0071. EDN: SPMEHL.

4. Galeeva, T. A. Sovremennoe iskusstvo Ekaterinburga: uchebno-metodicheskoe posobie: Rekomendovano metodicheskim sovetom UrFU v kachestve uchebno-metodicheskogo posobiya po majnoru «Sovremennoe iskusstvo Ekaterinburga» dlya studentov, obuchayushchihся po programmam bakalavriata i magistratury v oblasti «Matematicheskie i estestvennye nauki», «Inzhenernoe delo, tekhnologii i tekhnicheskie nauki», «Nauki ob obshchestve», «Gumanitarnye nauki» [Contemporary Art of Yekaterinburg: A Study Guide: Recommended by the UrFU Methodological Council as a study guide for the minor "Contemporary



Art of Yekaterinburg" for students studying undergraduate and graduate programs in the fields of "Mathematical and Natural Sciences", "Engineering, Technology, and Technical Sciences", "Social Sciences", and "Humanities". Ministry of Education and Science of the Russian Federation, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin. Yekaterinburg, Ural University Press, 2017, 76 p. ISBN 978-5-7996-2279-4. EDN THZRTI.

5. Gonik, G.G., Kashina, M.I., Es'kova, T. V. Statisticheskij analiz social'nyh setej i media v Rossijskoj Federacii [Statistical Analysis of Social Networks and Media in the Russian Federation]. Vestnik Akademii znaniy [Bulletin of the Academy of Knowledge], 2024, no. 1 (60), pp. 98-101. EDN: KFDCMO.

6. Kazakova, G.M. O soderzhanii i kachestvennykh granichah ponyatiya knizhnaya kul'tura [On the Content and Qualitative Boundaries of the Concept of Book Culture]. Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Art], 2012, no. 2, pp. 76-82. EDN: PJJISZ.

7. Kazakova, O.V., Glebovich, T. A. Effektivnye sposoby populyarizacii slavyanskoj mifologii i narodnoj kul'tury na ploshchadke TikTok [Effective Ways to Promote Slavic Mythology and Folk Culture on TikTok]. Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [News of the Ural Federal University. Series: Problems of Education, Science, and Culture], 2022, vol. 28, no. 2, pp. 32-42. DOI: 10.15826/izv1.2022.28.2.023. EDN: LVZXKA.

8. Kalchenko, O. V. Teoreticheskie aspekty samoprezentacii hudozhnika [Theoretical Aspects of an Artist's Self-Presentation]. Mir nauki i iskusstva: sbornik statej po materialam Regional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii studentov, aspirantov, uchashchihся i molodyh uchenykh [The World of Science and Art: A Collection of Articles Based on the Proceedings of the Regional Research and Practical Conference for Students, Postgraduates, and Young Scientists], Perm, March 3, 2018. Perm, 2018, pp. 4-11. EDN: YVFSAX.

9. Koroleva, E. V. Razvitie samizdata v Rossii v konce XX — nachale XXI veka: ot podpol'ya k mejnstrimu [The Development of Samizdat in Russia in the Late 20th and Early 21st Centuries: From Underground to Mainstream]. SMI i zhurnalistika: slovo molodym. Vypusk 2. Materialy Sed'moj



Л. Собенина. Развороты зина «Эссе о родных окраинах и покинутых местах». 2025. Фото с сайта художницы URL: <https://sobenina.tilda.ws/page109352666.html> (дата обращения 07.02.2026)

Л. Собенина. Spreads from the zine "Essays on Native Outskirts and Abandoned Places". 2025. Photo from the artist's website, available at: <https://sobenina.tilda.ws/page109352666.html> (accessed 07/02/2026)

mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii studentov i aspirantov [Media and Journalism: Let the Young Speak. Issue 2. Proceedings of the Seventh International Research and Practical Conference for Undergraduate and Postgraduate Students]. Moscow, Faculty of Journalism of the MSU named after M. V. Lomonosov, 2025, pp. 48-50.

10. Koroleva, E. V. Reprezentatsiya samizdata («kniga hudozhnika» i «zin») v zhurnale ZAAART: analiz kul'turnykh praktik [Representation of Samizdat (Artist Book and Zine) in ZAAART Magazine: An Analysis of Cultural Practices]. Gumanitarnye nauki i zhurnalistika v XXI veke. Vzglyad molodykh issledovatelej: Materialy predkonferencii studentov, magistrantov, aspirantov i soiskatelej [Humanities and Journalism in the 21st Century: A Young Researcher's Perspective: Proceedings of the Pre-Conference for Undergraduate, Master's, and Postgraduate Students], Saint Petersburg, November 21, 2024. Saint Petersburg, Skifiya-print, 2025, pp. 77-78. EDN: OZYUGH.

11. Koroleva, E. V. Format «zin» i sovremennyy gorod [The Zine Format and the Modern City]. Kul'turnye industrii v prostranstve otkrytogo goroda: materialy VIII Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchenykh [Cultural Industries in the Open City Space: Proceedings of the VIII All-Russian (with International Participation) Research and Practical Conference for Students, Postgraduates, and Young Scientists], Yekaterinburg, November 24-25, 2022. Yekaterinburg, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Institute), 2022, pp. 217-219.

12. Kuziner, E. N. Kraevedcheskie ziny kak vizual'nyj instrument reprezentacii gorodskoj identichnosti [Local History Zines as a Visual Tool for Representing Urban Identity]. Folklor i antropologiya goroda [Folklore and Anthropology of the City], 2025, vol. 7, no. 3, pp. 96-122. EDN SMHNL1.

13. Mandrovitskaya, M. E. Hudozhestvennyye soobshchestva v sovremennom mire: dvizhushchaya sila razvitiya kul'tury ili anahronizm (na primere goroda Ekaterinburga) [Artistic Communities in the Modern World: A Driving Force for Cultural Development or an Anachronism (Based on Yekaterinburg City)]. Processy integracii i differenciacii v

mire: social'no-gumanitarnyj aspekt: Materialy Vserossijskoj studencheskoj nauchnoj konferencii [Integration and Differentiation Processes in the World: Social and Humanitarian Aspect: Proceedings of the All-Russian Student Research Conference], Yekaterinburg, December 1, 2021. Yekaterinburg, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, 2022, pp. 134-137. EDN HTMGFF.

14. Metelkov, A. S. Ziny kak dominantnaya forma alternativnogo knigoizdaniya pervykh desyatiletij XXI v. v Sibiri [Zines as the Dominant Form of Alternative Book Publishing in Siberia in the First Decades of the 21st Century]. Istoricheskij zhurnal: nauchnye issledovaniya [Historical Journal: Research], 2024, no. 6, pp. 366-376. DOI 10.7256/2454-0609.2024.6.72772. EDN VCKLSF.

15. Savenko, E. N. Fantasticheskij samizdat v postsovetsoj Rossii [Science Fiction Samizdat in Post-Soviet Russia]. Makushinskie chteniya [Makushinsky Readings], 2012, no. 9, pp. 192-196. EDN: TENKRB.

16. Stroikov, A. V. Samizdat kak fenomen sovetskoj epohi [Samizdat as a Phenomenon of the Soviet Era]. NovaInfo.Ru, 2021, no. 129, pp. 41-44. EDN: GOQCHW.

17. Teplyakova, A. O. Zin-kul'tura kak praktika formirovaniya mikrosocial'noj identichnosti [Zine Culture as a Practice of Creating Microsocial Identity]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Tomsk State University. Cultural and Art Studies], 2018, no. 32, pp. 247-253. DOI: 10.17223/22220836/32/24. EDN: VQIITC.

18. Fantasticheskij pechatnyj samizdat 1966-2006 gg. SSSR. SNG. Rossiya: Bibliograficheskij spravocnik [Science Fiction Samizdat Printed 1966-2006. USSR, CIS, Russia: Bibliographic Reference]. Author and Compiler E. V. Kharitonov. Moscow, Russian State Youth Library, 2015, 56 p.

19. Chernova, Zh. V. Metodologicheskie aspekty ekspertnykh interv'yuu: podhody, vozmozhnosti i ogranicheniya [Methodological Aspects of Expert Interviews: Approaches, Possibilities, and Limitations]. Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i social'nye peremeny [Public Opinion Monitoring: Economic and Social Changes], 2023, no. 5 (177), pp. 74-90. DOI 10.14515/monitoring.2023.5.2418. EDN GEALNB

Об авторах

Петрова Лариса Евгеньевна — кандидат социологических наук, доцент, профессор Екатеринбургской академии современного искусства (институт)
E-mail: petrova@easa.ru

Королева Елизавета Владимировна — независимый исследователь
E-mail: lkorolleva@mail.ru

Petrova Larisa Evgenievna

Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Professor of the Yekaterinburg Academy of Contemporary Art

Koroleva Elizaveta Vladimirovna

Independent researcher

Статья поступила в редакцию 10.02.2026, принята к публикации 20.02.2026.

В.А. Мишин.
А.С. Пушкин. 1987.
Бумага, цветная
литография.
79,5×57,5; 69,5×45
Магнитогорская кар-
тинная галерея

V.A. Mishin.
A.S. Pushkin.
1987. Paper,
color lithograph.
79.5×57.5; 69.5×45
Magnitogorsk Art Gallery



EDN: WUMQJE
УДК 069.4

THE PUSHKIN THEME IN THE MAGNITOGORSK ART GALLERY COLLECTION

Marina F. Abramova

Magnitogorsk Art Gallery

Magnitogorsk, Russian Federation



Abstract: The article represents a small part of the Magnitogorsk Art Gallery collection devoted to the Pushkin theme. The works of several artists from St. Petersburg, Yekaterinburg and Chelyabinsk are considered. Their extraordinary attempts to “bring” Pushkin closer to people of the beginning of the 21st century, to identify and strengthen our inner spiritual kinship with him, which is currently especially valuable and relevant, are emphasized. The author identifies the problem of modern education and the lack of sincere interest in poetry among the majority of young people, particularly in the literary legacy of Alexander Pushkin.

Keywords: Alexander Pushkin; “Pushkin’s card”; museum collection “Pushkiniana”; Valery Mishin, Vyacheslav Mikhailov; Sergey Aynutdinov; Nikolai Predein, Yuri Lyukshin, Oleg Yakhnin, Elena Shchetinkina.

Citation: Abramova, M. F. (2026). THE PUSHKIN THEME IN THE MAGNITOGORSK ART GALLERY COLLECTION. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 136–147.

ПУШКИНИАНА В КОЛЛЕКЦИИ МАГНИТОГОРСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

М. Ф. Абрамова

Магнитогорская картинная галерея

Магнитогорск, Российская Федерация

Публикация описывает небольшую часть музейной коллекции «Пушкиниана» из собрания Магнитогорской картинной галереи. Рассмотрены работы нескольких художников из Санкт-Петербурга, Екатеринбурга и Челябинска. Подчеркнуты их неординарные попытки приблизить Пушкина к человеку начала XXI века, обозначить и укрепить наше с ним внутреннее духовное родство, что является в настоящее время особенно ценным и актуальным. Обозначена проблема современного образования и отсутствия у большей части молодежи искреннего интереса к поэзии, в частности к литературному наследию А. С. Пушкина.

Ключевые слова: Александр Пушкин; Пушкинская карта; музейная коллекция «Пушкиниана»; Валерий Мишин, Вячеслав Михайлов; Сергей Айнутдинов; Николай Предеин, Юрий Люкшин, Олег Яхнин, Елена Щетинкина.

Жизненно важно каждой нации иметь эталон Личности, эталон одухотворенности и нравственности. Нам повезло. У нас он есть. Это Пушкин.
В. В. Конецкий¹

Говоря о XIX веке в истории российского общества, мы прежде всего вспоминаем войну с Наполеоном, восстание декабристов и Пушкина, поднявшего русскую литературу на высочайшую нравственную и художественную высоту. Для этого времени вообще был характерен удивительный романтизм и яркое проявление патристических чувств, лучших душевных и человеческих качеств. Ближайшее окружение Пушкина, да и просто живущие рядом с ним люди, с которыми он даже не пересекался, — это великое множество уникальных личностей, сделавших для России так много «открытий чудных» в разнообразных сферах деятельности. Это целое поколение талантливых, образованных и честнейших людей, созидавших не ради «живота своего», а на благо народа и Отечества. Даже в попытке декабристов политического переустройства государства есть благое желание изменить общественные отношения и жизнь в стране к лучшему. Это было время настоящего Ренессанса! Самой яркой личностью, именем которой была названа целая эпоха, был, безусловно, АЛЕКСАНДР ПУШКИН.

Музейная коллекция «Пушкиниана» из собрания Магнитогорской картинной галереи насчитывает уже 590 предметов живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Она дает представление о вдумчивом подходе каждого автора к пушкинской теме. Благодаря мастерству и таланту художники смогли создать живые, искренние, лаконичные и выразительные образы поэта, ставшего важной частью культурного кода нации. Их внимательное отношение к пушкинским текстам и широта обобщений позволили убедительно воплотить не только образы литературных героев, но и создать интересные интерпретации на темы его произведений.

В собрании представлены в основном работы художников старшего поколения, чье мировоззрение, литературные предпочтения и творческие кредо были сформированы еще в советские годы. Это известные мастера живописи и графики из Санкт-Петербурга, Москвы, Калуги, Твери, Тулы, Пскова, Рязани, Йошкар-Олы, Краснодара, Томска,

Оренбурга, Екатеринбург, Челябинска и других городов России. Их имена известны не только в нашей стране, но и за рубежом: Анатолий Давыдов, Андрей Мыльников, Леонид Гервиц, братья Валерий и Александр Трауготт, Виктор Вильнер, Луис Ортега, Юрий Люкшин, Олег Яхнин, Валерий Мишин, Вячеслав Михайлов, Энгель Насибулин, Владимир Перцов, Александр Бакулевский, Анатолий Слепков и многие другие.

Обращаясь к наследию поэта, художники чутко вслушиваются в его лирические ноты, заряжаясь творческой энергией, эмоциями и музыкой стиха. Ровно сто лет тому назад Сергей Дягилев, как раз по поводу иллюстрированного Пушкина, заявил, что «единственный смысл всякой иллюстрации заключается в ее полной субъективности, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман» [2, с. 220]. Предметы музейной коллекции соответствуют этому авторитетному мнению известного театрального и художественного деятеля. Многие из них поражают своим нехрестоматийным, оригинальным решением и с честью выдерживают соседство с работами таких известных художников-графиков, ставших классиками советского искусства, как Владимир Фаворский, Федор Константинов, Леонид Хижинский, чьи работы являются гордостью музейного собрания. Увлекательный рассказ средствами изобразительного искусства о жизни и творчестве Пушкина, ставшего катализатором нравственно-этических процессов российского общества, представляет собой настоящее путешествие в его поэтическую вселенную.

К сожалению, в начале XXI века уже не столь явно искреннее увлечение золотым веком русской литературы, даже произведениями Александра Сергеевича Пушкина. Подлинных ценителей поэзии, увы, осталось мало. Наступило время высоких технологий и прагматичных отношений. Изменился не только окружающий мир, но и сам человек. У современного молодого поколения не в чести не только лирическая поэзия, но и классическая литература. Многие школьники и студенты путают не только героев известных произведений класси-



В. А. Мишин.
«Как часто мимо вас проходит человек...»
1975. Бумага, меццо-тинто.
59,5×49; 40,5×30,5
Магнитогорская картинная галерея

V. A. Mishin.
“How often does a person pass by you...” 1975.
Paper, mezzotint.
59.5×49; 40.5×30.5
Magnitogorsk Art Gallery

ков русской литературы, но даже самих авторов. Интернет с его огромной базой информации заменяет книги, всевозможные гаджеты упрощают жизнь, а смайлики обесценивают чувства... Наверное, когда-нибудь, в далеком-далеком будущем, литературное наследие великого Пушкина станет архаикой, как, например, произведения Гомера для людей XXI века. Неужели пыль веков неумолимо коснется и нашего национального символа России? Не хочется в это верить, хочется по-прежнему утверждать, что «душа обязана трудиться!» Пушкин нужен нам как ЭТАЛОН чистейших помыслов. Подрастают новые поколения, и мы надеемся, что они не останутся равнодушными к творчеству российского гения.

Благодаря государственной политике в области культуры, искусства и образования имя Пушкина, подобное выстрелу, у молодого поколения россиян постоянно на слуху, так как появилась Пушкинская карта, по которой можно посещать учреждения культуры, в том числе и музеи. Но это существенно не отразилось на показателе посещаемости школьниками выставки на пушкинскую тему в Магнитогорской картинной галерее в 2024 году, посвященной 225-летию со дня рождения поэта. Искренней заинтересованности творчеством великого поэта в провинции не наблюдается, а значит, нет и должного качества знаний. Неоспоримо, что у современной молодежи преобладает «клиповое» мышление. Видимо,

всех устраивает тестовый минимум, необходимые факты и общие фразы. Но даже название карты, так или иначе, популяризирует творчество национального дарования, и, может быть, хоть какой-то процент ее пользователей захочет знать произведения Пушкина, его биографию, и обладание этой информацией станет модным. Людей, чувствующих красоту поэтического слова, должно быть значительно больше, ведь «все упования поэта, его сокровенные чаяния, чистейшие побуждения, гармонические струны души, вся поэзия мыслей и ощущений» (из воспоминаний Н.А. Гончарова)² были обращены не только к современникам, но и к читателям последующих поколений.

Несмотря на сложившуюся ситуацию продолжают комплектование коллекции и поиск талантливых авторов, чьи работы могли бы достойно украсить и дополнить существующий визуальный ряд. Любые неординарные попытки приблизить Пушкина к человеку начала XXI века, обозначить и укрепить наше с ним внутреннее духовное родство остаются по-прежнему особенно ценными и актуальными. Среди уже имеющихся музейных предметов хочется остановиться лишь на нескольких работах известных авторов из Санкт-Петербурга, Екатеринбург, Челябинска, творческая мотивация которых соответствует нашим благородным устремлениям.

Неизменный интерес посетителей разного возраста вызывают работы ВАЛЕРИЯ МИШИНА (род. 1939) — одного из крупнейших мастеров современного искусства, яркого представителя интеллектуального направления современной петербургской графики. На протяжении многих лет он увлеченно работает над пушкинской темой. Его творческая манера отличается нетрадиционным изобразительным мышлением, повышенной условностью графического языка, удивительно созвучной поэтическому вдохновению российского гения. Благодаря романтической составляющей, столь явно звучащей в его работах, литературные метафоры приобретают конкретную пластическую форму и передают внутреннее состояние и переживания поэта. В графических листах, наполненных аллегориями и ассоциациями, поразительно точно передано пушкинское поэтическое пространство, в котором звучат в полную силу особая музыка стиха и «чувства добрые», пробуждаемые лирой поэта.

Серия станковых иллюстраций Валерия Мишина к лирике Пушкина, выполненная автором в редкой технике меццо-тинто с удивительно краси-

вым эффектом светлого на глубоком черном фоне, завораживает своей бархатистой фактурой и музыкальными по пластике решениями. Созданный художником мир отличается особой условностью, но до определенного предела. Он материален, но опять-таки до определенного предела. Именно это тонкое равновесие позволяет почувствовать самое главное качество серии — ее наполненность поэзией, романтикой, гармонией и музыкальными ритмами. Многообразие звучащих в листах интонаций настраивает зрителя на необходимую ноту, властно вовлекая в мир Возвышенного и Прекрасного, заставляя сопереживать, грустить и думать. В каждом листе этой серии присутствует образ поэта: Пушкин мечтающий, Пушкин в толпе равнодушных прохожих, Пушкин и император, Пушкин и Дантес. Именно благодаря такому художественному решению серия иллюстраций воспринимается гораздо шире, глубже и объемнее.

Красив и романтичен лист этой серии с названием «Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется...», в котором Пушкин гуляет в компании с легкокрылой Музой по ночному безлюдному Петербургу. Булыжная мостовая, высокое черное небо с множеством маленьких легких и белесых облаков, среди которых скользит таинственная царица ночи — затуманенная луна, окрашивающая пространство своим мягким мистическим светом. Удивительное состояние поэтической взволнованности, гармонии природной и душевной мастерски передано автором единством пластических и музыкальных ритмов, нежными тоновыми градациями и выразительными позами фигур.

Тема духовного одиночества пронзительно звучит в композиции «Как часто мимо вас проходит человек...» На переднем плане Пушкин с закрытыми глазами, со склоненной головой и упавшим цилиндром, за ним равнодушная толпа. Сплоченные ряды обезличенных, абсолютно одинаковых мужских фигур во фраках и цилиндрах, стоящих спиной к поэту, занимают все пространство листа. В этой работе пушкинские строки обретают конкретную пластическую форму, в ней не только полностью раскрывается содержание, но и не исчезает звучание поэтической рифмы. Эвфония ощущается и в мягкости тональных переходов, и в выразительности пластики, а ее наивысший накал и смысл концентрируются в образе Пушкина, чья фигура выступает ярким контрастом общей ритмической системе композиции — монотонности фигур-клонов, олицетворяющих негативное



отношение общества, так называемой «праздной толпы», к незаурядной и яркой личности. По смысловому наполнению, по тонкому пониманию авторского текста — это удивительно красивый, точный по состоянию и смыслу графический лист.

Неожиданным художественным решением и оригинальностью трактовки образа отличается большой по размеру портрет Пушкина в шляпе с пером. Первое, что притягивает внимание в этой литографии, — это выразительный взгляд поэта, с немим укором устремленный прямо на зрителя. Но в композиции присутствуют и другие «говорящие» детали. На широких полях пушкинской шляпы с пером едут экипажи, гуляют дамы и офицеры. Есть и знаковые архитектурные детали, создающие узнаваемую городскую среду, — образ Петербурга, образ мира, где жил, творил и страдал поэт, откуда его заставили шагнуть прямо в вечность. Бросившему вызов высшему свету нет в нем места, и маленькую фигуру Пушкина легко и изящно сталкивают с края шляпы. Композиция портрета с фруктами и цветами на голове, любимая многими мастерами эпохи Возрождения, в том числе и современными художниками, с включением в нее жанровой сцены, неожиданно приобретает глубокий философский смысл и драматическое звучание.

В 2006 году музейная коллекция пополнилась иллюстрациями к книге Г.Б. Пинского «Александр Пушкин. Люди и годы» еще одного талантливого петербургского живописца и графика с мировой известностью ВЯЧЕСЛАВА МИХАЙЛОВА (род. 1945). С первого взгляда на работы становится понятно, что художника вдохновила характерная пушкинская манера «быстрого карандаша», или, если точнее, грифонажа (griffonner), что в переводе с французского языка означает необычный способ рисования — каракули на скорую руку.

В. С. Михайлов. Иллюстрация к книге Г.Б. Пинского «Александр Пушкин. Люди и годы». Лист 1. 2002. Бумага, перо, черные чернила. 20×29,8; 14×29,7. Магнитогорская картинная галерея

V. S. Mikhailov. Illustration for G.B. Pinsky's book "Alexander Pushkin: People and Years". Sheet 1. 2002. Pen and black ink on paper. 20×29.8; 14×29.7. Magnitogorsk Art Gallery

С. С. Айнутдинов. Изысканность. Лист 7. Серия «Литератушки, или Легкое путешествие в прошлое с намеком на будущее». 2013. Бумага, шелкография. 64,5×49; 49×35,5. Магнитогорская картинная галерея

S. S. Ainutdinov. Refinement. Sheet 7. Series "Literatushki, or An Easy Journey into the Past with a Hint at the Future". 2013. Paper, silkscreen. 64.5×49; 49×35.5. Magnitogorsk Art Gallery

С особым воодушевлением буквально за один месяц работы над иллюстрациями мастер создал 250 рисунков и набросков импровизационного свойства. Конечно, они не все вошли в книгу, но среди работ, принадлежащих галерее, таковые есть. Рисунки выполнены гусиным пером, легко и свободно, словно не для печати в книге, а просто лично для себя, исключительно в порыве творческого вдохновения. Линия в них удивительно живая, она меняет свою плотность и начинает неожиданно пульсировать, словно откликаясь на душевные вибрации. Художник артистично использует выразительность свободных росчерков, штрихов, заливок, пятен и даже случайных клякс, стекающих с кончика пера. Эта кажущаяся небрежность создает ощущение быстрой мысли, двигающей рукой мастера, и напоминает «бесвязное маранье» самого Пушкина, что так точно подметил старший научный сотрудник Государственного псковского музея-заповедника В.М. Галицкий, да и сам Пушкин:

В сафьяне, по краям окован,
Замкнут серебряным замком,
Он был исписан, изрисован
Рукой Онегина кругом.
Среди бессвязного маранья
Мелькали мысли, примечанья,
Портреты, буквы, имена
И думы тайной письмена.

А. С. Пушкин. Из неизданного отрывка «Евгения Онегина»

Безусловно, благодаря выбору техники и наличию подлинного таланта автора в рисунках есть эффект присутствия живого Пушкина. Мы чувствуем в них его ироничность, смешливость и озорство. Многочисленные образы поэта в разных жизненных ситуациях полны юмора, трогательности и вызывают искреннюю симпатию: Пушкин мечтающий, Пушкин, окруженный своими драгоценными чадами и няней, Пушкин, сидящий за столом или под сенью дерева с пером в руке, Пушкин в цилиндре и пальто, Пушкин, лежащий на траве и беззаботно болтающий ногами, Пушкин, восторгающийся красотой обнаженного женского тела. Художник, как и поэт, свободен и независим в своих порывах, он смело меняет графические приемы и интонацию в зависимости от ситуации, в которой находится персонаж, или в зависимости от его душевного состояния. Появляются образы драматичные, серьезные и более

реалистичные, совсем как в рукописях Пушкина, характеризующие его как человека мятущегося, болезненно дорожащего своей честью, стойкого в жизненных передерягах, верного в дружбе. Автор словно существует на одной волне с ним. Есть и рисунки представителей русской интеллигенции, друзей и знакомых поэта. Их образы столь же интересны и убедительны. В пространстве книги иллюстрации художника очень органичны, вместе с текстом они погружают читателя в особую историческую эпоху, именуемую пушкинской.

Редкое качество характера поэта — способность легко смеяться над самим собой и воспринимать многие жизненные ситуации с юмором и иронией — подчеркнул в своей серии шелкографий «Литератушки, или Легкое путешествие в прошлое с намеком на будущее» один из ярких представителей современного российского искусства из Екатеринбурга СЕРГЕЙ АЙНУТДИНОВ (род. 1953). Легкостью графической манеры листы, безусловно, напоминают быстрые пушкинские рисунки, но яркий индивидуальный стиль, созданные в композициях многослойные пространства и подтексты не заслоняют многозначительность и глубину поднятой автором темы. Говорить несерьезно о серьезном — это в духе как Пушкина, так и самого автора шелкографий, известного художника и режиссера-аниматора. Три



листа этой серии в 2014 году получили Гран-при в номинации «графика» на 1-й Межрегиональной биеннале современного изобразительного искусства «Лабиринт» в Магнитогорске и поступили в музейное собрание в качестве дара, а чуть позже автором были подарены и остальные пять работ этой серии.

В соответствии с первой частью ироничного названия «Литератушки» в графической серии есть пролог, содержание и эпилог. Кроме этого в каждой работе присутствуют печатные буквы русского алфавита и поэтические строки. Далее, легкой и живописной линией на белом пространстве бумаги, с включением контрастов, необычных ракурсов и ритмов, вдохновенно реализуется безудержная фантазия художника, создавая многослойность ассоциативных рядов, вовлекая и заряжая зрителей игрой своего воображения. Начинается легкое и увлекательное «путешествие» на орбиту сложных авторских рассуждений и намеков. Графическая серия Сергея Айнутдинова состоит из восьми листов, начальные же буквы их названий составляют аналогичный акростиху текст — «А.С. Пушкин». Остановлюсь более подробно лишь на нескольких его работах, которые в общем ряду раскрывают парадоксальность мышления автора, его уникальную способность к созданию многомерного смыслового пространства и напряженной внутренней динамики композиции.

Так, во втором листе серии «Состояние» тема творческой несвободы личности доведена автором до трагического звучания и высокой степени обобщения исторического опыта. Перед нами лицом к зрителю трое мужчин в полный рост в плащах-крылатках пушкинского времени. На фигуре каждого из них есть символ несвободы — черный прямоугольник как «черная метка». Стиль одежды не является препоной для проведения параллелей во времени. Протестующих против всякого рода табу, в том числе ограничения свободы слова, конечно же, в современном мире много, и их ряды постоянно увеличиваются, но беспроblemное существование, как правило, выбирает подавляющее большинство. Может ли сильная Личность или настоящий Творец согласиться с унижительным тотальным контролем, ущемлением прав личной свободы, состоянием молчания и покорного согласия, а в конечном счете, изменить своим помыслам, высшему предназначению, чести, совести, добродетели? А если ценой выбора становится сама жизнь?



В ногах фигур явлены представители Власти — чиновник в цилиндре с пером в руке и жандарм, фиксирующие эту оскорбительную процедуру духовного «оскопления» документально. Слева — шаржированные портреты Пушкина, которые напоминают фотографии из досье арестанта: в анфас и в профиль, кудрявый и совершенно лысый и опять в анфас и в профиль ... Рядом — строки из стихотворения лорда Джорджа Байрона, поклонником которого был Пушкин:

*Пуškai глупцы кругом острят
О нашей дружбе. Бог свидетель.
В союзе знатность и разврат.
С любовью дружит добродетель.*

Дж. Г. Байрон. 1802 г.

Идеалы остаются вечными при любой реальности, в любом культурно-историческом пространстве. К сожалению, человечеству еще очень далеко до совершенного мироустройства. Совесть и добродетель даже в современном обществе по-прежнему не в чести.

Подтверждением значимости свободы для личности является лист с названием «Изысканность». Это подчеркнуто языком графики: в работе много воздуха, много свободного пространства. Пушкин на коньках счастлив и полностью захвачен движением. Состояние скольжения упоительно, он полон вдохновения! Оно олицетворяет свободу творческих помыслов и предвосхищает рожденные гениальных текстов и любых талантливых



*Н. П. Предеин.
Н. В. Гоголь.
Из серии рисунков на пушкинскую тему. 2000-2009.
Бумага, игла, черная нитрокраска.
29,6×21; 23,7×10
Магнитогорская картинная галерея*

*Н. П. Предеин.
Н. В. Гоголь. From a series of drawings on the Pushkin theme. 2000-2009.
Paper, needle, black nitro ink. 29.6×21; 23.7×10
Magnitogorsk Art Gallery*

*Н. П. Предеин.
А. С. Пушкин.
Из серии рисунков на пушкинскую тему. 2000-2009.
Бумага, игла, черная нитрокраска.
29,6×21; 20,6×8,2
Магнитогорская картинная галерея*

*Н. П. Предеин.
А. С. Пушкин. From a series of drawings on the Pushkin theme. 2000-2009.
Paper, needle, black nitro ink. 29.6×21; 20.6×8.2
Magnitogorsk Art Gallery*

трудов. Кстати, в XIX веке среди русских дворян вернулось в моду катание на коньках, которую в свое время ввел Петр I. «Одним из самых известных любителей выписывать восьмерки на льду был великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин. Любимую забаву он увековечил в стихотворении „Осень“» [1]:

*Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!*

Завершает эту серию работа «Насыщенные» — графический эпилог авторских рассуждений, вселяющих оптимизм. Перед нами юный отрок, вытягивающий ведрами из колодца буквы — символы глубинных и истинных знаний, столь необходимых для прорастания и возмужания настоящей личности. Именно кладезь знаний является настоящим чудом для подрастающего поколения. Этот источник мудрости открывает им тайны прошлого, помогает в настоящем и переносит в будущее.

Созданный Сергеем Айнутдиновым визуальный ряд и предложенное вниманию зрителей совсем не легкое путешествие заставляет их всматриваться, вспоминать тексты, рассуждать и ассоциативно мыслить. Автор этой уникальной графической серии приглашает именно к этому. Сам же он лишь обозначает основные вехи своих рассуждений по поводу Общества и Художника, Государства и Личности. С изящным артистизмом и творческой выдумкой в совсем непростых смысловых импровизациях на литературную тему, связанных общим контекстом с современностью, художник с легкостью воплощает свой сложный творческий замысел. Пути же решения поднятых автором этической и моральной проблем остаются для каждого с вопросом. Он открыт, и каждый Творец, подобно Пушкину, должен сделать свой выбор, чтобы оставаться Человеком во всех ситуациях и во все времена.

В 2023 году музейная коллекция пополнилась работами еще одного талантливого графика и скульптора из Екатеринбургa с мировой известностью — НИКОЛАЯ ПРЕДЕИНА (род. 1951). Он передал в дар галерее рисунки в любимой манере беглых росчерков, точек и пятен. Они выполнены чернилами, фломастером, палочкой и тушью, а также в совершенно неожиданной авторской технике — работе с черной нитроэмалью при помощи специального шприца со срезанным острием. На каждую композицию у мастера уходит всего

несколько секунд! Мгновенная техника и настоящая свобода творчества! Рисунок, в котором живая выразительная линия, точная и пульсирующая, как нерв, вместе со штрихами и кляксами образует некую живописную структуру, виртуозно формирующую в пространстве белого листа узнаваемые с первого взгляда образы Пушкина и его современника Гоголя. Процесс создания образов однозначно импульсивен. По словам художника, великие классики словно окликают его, и рука сама тянется к бумаге. Быстрые наброски, бесспорно, сделаны в минуты внутреннего прозрения. Наступивший момент открытия позволяет автору с легкостью передать не только портретное сходство, но и любое движение, любой ракурс, любую позу, любое состояние и даже характер: стремительность и решительность Пушкина, неуверенность и уязвимость Гоголя. Художник сделал множество рисунков, некоторые из них сейчас украшают собрание галереи: Пушкин в профиль, Гоголь в цилиндре с портфелем, Пушкин в цилиндре и крылатке, Гоголь за письменным столом, Пушкин, шагающий за Петром I, Гоголь с босыми ногами возле лестницы Иакова. Разделяющее нас с ними время, а это более двух столетий, вдруг отступает, они оживают на наших глазах. Оба — Гении, оба верят в мистические предсказания, оба боятся смерти. Поразительная легкость импровизации объясняется наличием огромного таланта и сложного духовного пути самого художника, без наличия которого невозможно глубинное постижение масштаба этих личностей, каждый из которых занял достойное место в истории русской литературы.

Яркой фигурой в области книжного знака и миниатюрной графики с начала 1970-х годов, безусловно, является художник ЮРИЙ ЛЮКШИН (род. 1949). Он считается не только признанным классиком петербургской графической школы, но и мастером мирового масштаба, активно работающим также в станковой и книжной графике, виртуозно владеющим различными техниками. В искусстве современного графического языка Юрий Люкшин создал свой неповторимый и оригинальный стиль, узнаваемый с первого взгляда. В его основе — традиции иконописи, народной картинки, лубка и, безусловно, высочайшее мастерство и филигранная техника. Для него пейзаж, портрет, сюжетные композиции или экслибрис — это всегда выражение «духовного ландшафта времени». Именно «способность автора проникать в прошлое и предвидеть будущее», «насыщать

работу новым содержанием, соответствующим взгляду художника-современника» [5, с. 8], выделяет творчество этого замечательного мастера, делая его уникальным явлением в русской художественной культуре.

В коллекции «Пушкиниана» Магнитогорской картинной галереи художник представлен экслибрисами, поступившими в дар от автора в 1992, 1996, 1999-м годах. Их художественное решение выходит за рамки традиционной формы книжного знака и отличается богатством ассоциаций, художественных метафор и аллегорий. Автор совмещает технику акватинты с высокой печатью, офорт — с доработкой акварелью и гуашью. Его работы становятся моноэкслибрисами, исключая тиражирование. Полихромная цветовая гамма всегда остается живописно-выразительной, усиливающей духовную составляющую уникальных миниатюр. Притягивает внимание и удивляет новизна композиционного решения, свобода пластического выражения, а также парадоксальность художественного и философского мышления. Автор смело экспериментирует с формой: создает оригинальные разноплановые композиции, динамичные и пластически активные, с резкими неожиданными смысловыми и пространственными-временными смещениями.

Гордостью коллекции галереи являются миниатюры Ю.К. Люкшина, вызывающие искреннюю улыбку. Это портретные образы Пушкина, выполненные под впечатлением рисунков самого поэта. Пушкин-художник, как известно, оставил нам их несколько сотен, в том числе около 60 автопортретов, а его перо часто было подчеркнуто остро и карикатурно. Он с легкостью мог ерничать по поводу своей внешности, что, несомненно, подтверждает наличие здорового и редкого чувства юмора. Художественное решение образа поэта в экслибрисах Юрия Люкшина в этом смысле соответствует внутреннему пушкинскому видению своей личности.

В экслибрисах для искусствоведа Е.И. Бархатовой Пушкин неожиданно предстает перед нами человеком трогательным и по-люкшински обаятельным. В одной из миниатюр, например, он в домашней обстановке увлеченно беседует с баснописцем Крыловым. С добрым юмором выполнен и книжный знак с четырьмя пушкинскими портретами в разных ипостасях: то с длинным носом, то с явной усмешкой на лице, в разных головных уборах или без них, в разной одежде — в



Ю. К. Люкшин.
Экслибрис
Е. Бархатовой.
1999. Бумага,
цветной офорт,
акватинта,
ручная доработка
цветом.
21,6×15,4;
16,3×11,2;
14,3×10,2
Магнитогорская
картинная галерея

Yu. K. Lyukshin.
Ex-libris
of E. Barkhatova.
1999. Paper, color
etching, aquatint,
hand-colored
touch-up.
21.6×15.4;
16.3×11.2;
14.3×10.2
Magnitogorsk Art
Gallery

рубашке, фраке или сюртуке. В этих миниатюрах Пушкин настоящий денди!

Еще в юности он привлек к своей персоне столь огромное внимание, неудивительно, что и в дальнейшем продолжал вызывать едкое любопытство окружающих. Пушкин всегда на виду, он открыт, публичен, он незримо присутствует в своих произведениях, со своими читателями он на «ты». Неординарность яркой творческой личности проявляется не только в его произведениях, но и в поведении и даже в одежде. Говоря современным языком, настоящая поп-звезда своего времени! Он обходился без помощи имиджмейкеров, сам занимался созданием личного образа и подчеркивал свою индивидуальность. Вот некоторые детали его костюма: американский плащ, испанская альмавива, молдавский красный плащ, широкий боливар, эриванка, мохнатая горская шапка, турецкая феска, шляпа итальянского карбонария, даже цыганская рубаша с кушаком. Как видим, первый поэт России одевался вызывающе и выглядел весьма экстравагантно.

Князь П.А. Вяземский вспоминал: «В самой наружности его, — примечали соотечественники, — было много особенного: он то отпускал кудри до плеч, то держал в беспорядке свою курчавую голову; носил бакенбарды большие и всклокоченные; одевался небрежно, ходил скоро, повертывал тро-

сточкой или хлыстиком, насвистывая или напевая песню. В свое время многие подражали ему, и эти люди назывались а la Пушкин...»³.

Привлекает своей неожиданной и выразительной трактовкой образа скульптурный портрет Пушкина с названием «Но лишь божественный глагол...» челябинского художника-прикладника и графика ЕЛЕНЫ ЩЕТИНКИНОЙ (род. 1950). Она органично существует в пушкинском мире начиная с 1970-х годов и искренне стремится преодолеть разделяющие нас с поэтом столетия, глубже проникнуть в тайну его многогранной души и постараться постичь это «великое явление жизни русской» (Ф. Достоевский). В статье, посвященной ее творчеству, Г. С. Трифонова пишет: «Творческая природа многогранного таланта Е. Щетинкиной выражается в категории и типологии творческой личности пушкинского типа. Неслучайно великому поэту и его произведениям Е. А. Щетинкина посвятила „Пушкинский цикл“, начинающийся в 1980-е годы и продолжающийся до сего времени и в графике, и в объемной декоративной пластике фарфора и керамики» [4, с. 62].

В портрете Пушкина, выполненном в шамоте, присутствует характерная для автора особая пластика: сочетание крупного объема с мелкими и тонкими деталями. Грубоватая фактура шамота неожиданно дополнена благородным материалом: на голове поэта с изящными завитками кудрей и на его плечах рассыпаны покрытые золотом фарфоровые листья, как напоминание о самой плодотворной для поэта поры — золотой осени.

Достижение портретного сходства не являлось целью художницы, и она смело разрушает сложившийся стереотип образа национального гения, оставляя за собой право на творческую свободу, на проявление собственной индивидуальности и на создание именно своего Пушкина. Е.А. Щетинкина объясняет: «Пушкин для меня — это свет чистого вдохновения. Это как сияние золота поверх всех красок! И при всем божественном сиянии его поэзии и прозы он существует для меня как ЧЕЛО-

ВЕК, но не памятник, но не тень; с мгновенной переменой настроений и чувств; от слез к смеху, от радости к печали, от скуки к тоске..., от благородства к небрежности» [5, с. 62]. Несмотря на свойственную всем классикам бронзовую патину времени с Пушкиным она общается как с близким и живым другом.

Е.А. Щетинкина так описывает процесс создания произведения: «Сначала хотелось предельно материально воплотить образ Пушкина, но душа поэта оказалась более неуловимой, более расплывчатой... Мне стало ясно, что внешний облик — это вовсе не то, что внутренний» [4, с. 44]. Главной задачей работы над образом стала передача эмоционального состояния, момента творческого подъема и душевного порыва, самой ТАЙНЫ творчества. В результате неизменными в скульптуре остались лишь конкретные характерные портретные «приметы» поэта — курчавые волосы и баки. Черты же лица решены своеобразно и очень неожиданно: непропорционально большие миндалевидные глаза, полные губы, приоткрытый рот. Ее Пушкин совсем не похож на знакомые всем с детства живописные и графические портреты. Удивительно, но он неузнаваем и узнаваем одновременно! Созданный автором образ получился притягательным именно из-за этой неожиданной трактовки. Да, он другой, но такой живой и трепетный! Его покрытые глазурью глаза блестят, конечно же, от присутствия Музы. Он весь во власти поэтического вдохновения! Несмотря на отступление от правды, а может быть, даже благодаря этому, Елене Щетинкиной удалось создать образ поэта, соответствующий его романтической и пылкой натуре:

*Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встrepенется,
Как пробудившийся орел.*

А. С. Пушкин. Поэт

Единственная акварель Елены Щетинкиной из собрания галереи «Каков я прежде был, таков я нынче» также является совершенно необычным поясным портретом Пушкина в минуту открытого счастья и внутренней свободы. На фоне яркой зелени, с разведенными в стороны руками он неожиданно предстает перед зрителями обнаженным и хохочущим. На создание именно такого образа художника вдохновили, конечно же, пушкинские строки:



Е. А. Щетинкина.
«Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется...» 1987.
Шамот, фарфор, позолота.
52×35×29
Магнитогорская картинная галерея

Е. А. Schetinkina.
“But only the divine word will touch the sensitive ear...” 1987.
Fireclay, porcelain, gilding. 52×35×29
Magnitogorsk Art Gallery

*Я сладко оглашал и смехом, и стихами
Сень, охраненную домашними богами.
А.С. Пушкин. Андрей Шеньё*

По воспоминаниям современников, Пушкин на самом деле мог так заразительно смеяться, что видны были два ряда его белоснежных зубов. Таким веселым, беспечным и счастливым он и получился в этой звучной по цвету акварельной работе Елены Щетинкиной.

Серия карандашных портретов Пушкина, выполненная признанным мастером живописи, станковой и книжной графики ОЛЕГОМ ЯХНИНЫМ (род. 1945) из Санкт-Петербурга, также выделяется из общего ряда музейной коллекции своим неординарным подходом к созданию образа знаменитого русского классика. Художник широкого творческого диапазона и профессиональных возможностей, работая в разных стилях, видах, жанрах и техниках, совершенно свободен в своем выборе художественного решения портрета и смело разрушает сложившийся стереотип восприятия личности Пушкина. Он откровенно, дерзко и гротескно подчеркивает индивидуальные особенности внешности литературного гения: кудряв, черен, некрасив, многократно варьируя и меняя ракурсы — фас, профиль, снова фас, и везде — ореол кудрей. В этом ряду особенно выразителен рисунок Пушкина в цилиндре с чистым взглядом светлых, по-детски наивных глаз. Пронзительно трогательный образ!

Гротеск, как одна из составляющих художественного языка Олега Яхнина, создает эффект неожиданности и накладывает своеобразную печать личного отношения к этой масштабной личности русской культуры. Он «рассматривает» Пушкина в упор, не замечая налета бронзовой патины. Внимание художника откровенно сосредоточено на «безобразной» внешности поэта. Присутствует и характерный для творчества мастера акцент на преувеличенно огромных и широко открытых глазах как попытка заглянуть в душу гения и разгадать секрет его удивительного магнетизма.

Живописный портрет Пушкина, созданный автором на основе этих рисунков, написан выразительно, талантливо и экспрессивно. Колорит работы чисто питерский, холодноватый, со сложной серо-голубой цветовой гаммой, изредка мерцающей оттенками охры. Темпераментный характер живописи, уверенная кисть, ее легкость, а также неожиданность авторского замысла — все это способствует созданию нехрестоматийного образа поэта, образа, лишённого идеализации, и



О. Ю. Яхнин.
А. С. Пушкин.
Лист 1. 1998.
Бумага, карандаш.
42,5×30,2
Магнитогорская
картинная галерея

O. Yu. Yakhnin.
A. S. Pushkin.
Sheet 1. 1998.
Pencil on paper.
42.5×30.2.
Magnitogorsk Art
Gallery

вносит в художественное решение полотна некую креативную ноту.

При первом взгляде на работу сразу же поражает огромный размер головы в ореоле кудрявых волос, для которого мал даже выбранный художником большой формат холста. Эффект такого увеличения вызывает поначалу шок, потом приходит понимание, что размер портрета продиктован масштабом личности портретируемого. Его огромные глаза такие же выразительные, как в карандашных рисунках, а увеличенные зрачки в радужке из мозаичных бликов блестят словно живые. Возникает ощущение, что не только зритель смотрит на Пушкина, а сам поэт взволнованно изучает присутствующих. Его пронзительный взгляд из глубины веков притягивает, приглашает к диалогу, не оставляет равнодушным. В нем целая гамма чувств: живой интерес, любопытство и тревожная нота. Пушкин словно восклицает: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!..»

Сам собой возникает вопрос: нужен ли он сейчас своим потомкам, а именно — молодым сердцам, еще не отягощенным горьким жизненным опытом, по-юношески распахнутым для прекрасных душевных порывов? К сожалению, по данным статистики, читателей в России становится все меньше и меньше, а школьная программа по литературе сократилась до минимума. Неужели воспетые Пушкиным высокие нравственные и этические идеалы в скором будущем станут понятиями архаическими, и строки из стихотворения

О. Ю. Яхнин.
Пушкин. 1999.
Холст, масло.
164×120
Магнитогорская
картинная галерея

O. Yu. Yakhnin.
Pushkin. 1999.
Oil on canvas.
164×120
Magnitogorsk Art
Gallery



«В. Ф. Раевскому», которое было ответом на его послание «Певец в темнице» из Тираспольской крепости, окажутся пророческими? Пока этот вопрос остается открытым.

*Я говорил пред хладною толпой
Языком Истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.
А. С. Пушкин. В. Ф. Раевскому*

Автор публикации уверен, что Александр Сергеевич будет необходим и в будущем, потому что Пушкин — ГЕНИЙ, и чтобы постичь ТАЙНУ его гениальности, необходимо подняться над повседневностью бытия, стать духовно чуть выше. Необходимо вспомнить, что защита ЧЕСТИ, СОВЕСТИ, ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДОСТОИНСТВА, СВОБОДЫ были для него более значимыми, чем страх СМЕРТИ. Это заложено и в нашем национальном коде, что подтверждается всей историей России, именно поэтому воспеваемые Пушкиным вечные общечеловеческие истины должны обязательно найти отклик в сердцах многих и многих последующих поколений.

P.S. Все, что есть хорошего в каждом из нас, закладывается в начале жизненного пути. Это проверенная истина. Яркое тому подтверждение и лицейские годы поэта. Воспитанники этого учебного заведения получали прогрессивное по тому времени образование, сам государь возлагал на них особые надежды. Они должны были стать поколением граждан, не только широко эрудированных и образованных, но и поколением настоящих патриотов, любящих свое Отечество, стремящихся преумножить его богатство и славу. Такие же надежды возлагаются на молодое поколение россиян и сейчас.

Примечания

1. Конецкий о Пушкине. — URL: <https://dompisatel.ru/?p=21790> (дата обращения 12.12.2025).
2. Цит. по: Мельник, В.И. А.С. Пушкин в жизни И. А. Гончарова. — URL: https://portal-slovo.ru/philology/37113.php?ELEMENT_ID=37113&SHOWALL_1=1 (дата обращения 15.12.2025).
3. Цит. по: Синявский, А.Д. Прогулки с Пушкиным. — URL: <https://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/sinyavskij-progulki-s-pushkinym-6.htm> (дата обращения 12.12.2025).

Литература

1. Необычные хобби русских писателей. Александр Сергеевич Пушкин. — URL: <https://vk.com/@bukva57-neobychnye-hobbi-russkih-pisatelei-aleksandr-sergeevich-push> (дата обращения 15.05.2024).
2. Райшев, Г. С. Пушкин — только личное // Наше наследие. — 1999. — № 50-51. — С. 219-222.
3. Трифонова, Г. С. Современное искусство евразийского приграничья. «Уральский Меридиан» Елены Щетинкиной: фарфор и графика // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2021. — № 2 (7). — С. 58-63.
4. Щетинкина, Е. А. Монологи // Автограф. Челябинск-арт. — 1999. — № 2 (5).
5. Юрию Люкшину — 50 лет // Миниатюра. Газета для коллекционеров. — 2000. — № 8. — С. 8.

References

1. Neobychnye hobbi russkih pisatelej. Aleksandr Sergeevich Pushkin [Unusual Hobbies of Russian Writers. Alexander Pushkin], available at: <https://vk.com/@bukva57-neobychnye-hobbi-russkih-pisatelei-aleksandr-sergeevich-push> (accessed 15/05/2024).
2. Raishev, G. S. Pushkin — tol'ko lichnoe [Pushkin — only private life]. Nashe nasledie [Our Legacy], 1999, no. 50-51, pp. 219-222.
3. Trifonova, G. S. Sovremennoe iskusstvo evrazijskogo prigranich'ya. «Ural'skij Meridian» Eleny Shchetinkinoj: farfor i grafika [Contemporary Art of the Eurasian Borderland. Elena Shchetinkina's "Ural Meridian": Porcelain and Graphic Art]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2021, no. 2 (7), pp. 58-63.
4. Shchetinkina, E. A. Monologi [Monologues]. Avtograf. Chelyabinsk-art [Autograph. Chelyabinsk-Art], 1999, no. 2 (5).
5. Yuriyu Lyukshinu — 50 let [Yuri Lyukshin Celebrates his 50th Anniversary]. Miniatyura. Gazeta dlya kollektionerov [Miniature. A newspaper for collectors], 2000, no. 8, p. 8.

Об авторе

Абрамова Марина Филипповна — главный хранитель МБУК «Магнитогорская картинная галерея», искусствовед, член Союза художников России
E-mail: marina.abramova55@mail.ru

Abramova Marina Filippovna

Chief curator of the Magnitogorsk Art Gallery, art critic, member of the Union of Artists of Russia

Статья поступила в редакцию 14.11.2025, принята к публикации 24.03.2026.



Неизвестный иконописец, Иоанн Предтеча Ангел пустыни. Конец XVIII в. Дерево, левкас, темпера, золочение. 93,1×60,9×6,5 Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова

Unknown icon painter. John the Baptist, Angel of the Desert. Late 18th century. Wood, gesso, tempera, gilding. 93.1×60.9×6.5 Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

EDN: YAGXMO
УДК 7(571.51)

DEVELOPMENT OF RESEARCH AND COLLECTION MANAGEMENT OF MUSEUM AND ART CENTERS OF KRASNOYARSK IN THE SECOND HALF OF THE 1960s – EARLY 1980s (BASED ON THE MATERIALS OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY)

Elena V. Bolonkina

Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article examines the development of research and collection management in Krasnoyarsk museum centers from the second half of the 1960s to the early 1980s. Using the Krasnoyarsk Art Gallery as an example, it reveals key trends in collection acquisition, inventory, storage, academic description, and record-keeping. The role of the state in organizing collection management and determining the thematic focus of museum collections is explored. The archival documents describing the gallery's acquisition and restoration activities are introduced into academic circulation for the first time.

Keywords: Krasnoyarsk; research and collection work; Krasnoyarsk Art Gallery; academic inventory; acquisition of collections.

Citation: Bolonkina, E. V. (2026). DEVELOPMENT OF RESEARCH AND COLLECTION MANAGEMENT OF MUSEUM AND ART CENTERS OF KRASNOYARSK IN THE SECOND HALF OF THE 1960S – EARLY 1980S (BASED ON THE MATERIALS OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 5, № 1 (26), pp. 148–157.*

РАЗВИТИЕ НАУЧНО-ФОНДОВОЙ РАБОТЫ МУЗЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ КРАСНОЯРСКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1960-Х — НАЧАЛЕ 1980-Х ГОДОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ)

Е. В. Болонкина

Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова
Красноярск, Российская Федерация

Статья посвящена особенностям развития научно-фондовой работы в красноярских музейных центрах во второй половине 1960-х — начале 1980-х годов. На примере Красноярской художественной галереи раскрыты основные тенденции в области комплектования коллекций, их учета, хранения, научного описания, ведения учетно-хра-

нительской документации. Показана роль государства в организации фондового хозяйства, а также в определении тематической направленности при пополнении музейных собраний. Впервые в научный оборот введены архивные документы, характеризующие особенности собирательской, реставрационной деятельности в галерее.

Ключевые слова: Красноярск; научно-фондовая работа; Красноярская художественная галерея; научная инвентаризация; комплектование фондов.

На протяжении второй половины 1960 — начала 1980-х годов развитие музейно-художественных центров СССР происходило под влиянием определенных изменений государственной культурной политики. Качественно новый этап в развитии музейного дела, который получил в музейведческой науке название «музейный взрыв», нашел свое отражение во всех направлениях деятельности музеев. Непосредственно он коснулся научно-фондовой работы, которая включает в себя такие приоритетные задачи, как комплектование, организацию условий для учета и хранения музейных ценностей, научное изучение коллекций, проведение комплекса консервационных и реставрационных работ. От того, насколько правильно и успешно она организована, во многом зависит вся деятельность музея [3, с. 29].

С целью дальнейшего развития и совершенствования фондовой работы был издан ряд важнейших нормативно-правовых актов. В проекте «Принципы развития музейного дела в СССР» (1964) были определены научно обоснованные направления в деятельности всех музеев страны. Для организации работы художественных музейных центров основополагающими стали постановления Совета Министров СССР «О музейном фонде СССР» (1965), Совета Министров РСФСР «О мерах по дальнейшему улучшению работы музеев РСФСР» (1983), а также «Инструкция по учету и хранению музейных ценностей в художествен-

ных музеях и художественных отделах системы Министерства культуры СССР» (1971). Важную роль в вопросе пополнения фондов художественных музеев имели «Положение о закупочных комиссиях по приобретению предметов, художественных произведений и коллекций музейного значения при музеях системы Министерства культуры РСФСР» (1967), Приказ Министерства культуры РСФСР «О порядке приобретения произведений русского дореволюционного и зарубежного искусства» (1970) [1, с. 83].

Нормативно-правовые акты изданные местными органами власти, также оказали влияние на развитие научно-фондовой работы сети музейных центров. Так, в исследуемый период времени вышли: Постановление бюро Краевого комитета КПСС и исполкома Крайсовета «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию музейного дела в крае» (1978), Постановление Совета Министров РСФСР «О дополнительных мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства в РСФСР» (1979), Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1981), Решение бюро Крайисполкома КПСС, исполкома Краевого Совета и Комитета Министерства культуры РСФСР «О мерах по дальнейшему развитию культуры и искусства в Красноярском крае 1981-1985 гг.» (1981). Для дальнейшего развития галереи важным стало издание Постановления Секретариата Крае-

Здание Красноярской художественной галереи (пр. Мира, 12). 1982-1983

Архив Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова

The Krasnoyarsk Art Gallery building (12 Mira Avenue). 1982-1983

Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Здание Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова (ул. Парижской Коммуны, 20). 1980-е

Архив Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова

The building of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov (20 Parizhskoy Kommuny Street). 1980s

Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Т. М. Ломанова (1947-2021) проводит экскурсию. 1980-е

Архив Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова

T. M. Lomanova (1947-2021) conducts an exhibition tour. 1980s

Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Е. М. Гонтаровский (1912-1993), 1980-е

Архив Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова

Е. М. Gontarovskiy (1912-1993), 1980s

Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Экскурсия по выставке «Мир детства». Проводит А. А. Абисова. 1981

Архив Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова

Tour of the "World of Childhood" exhibition.

Conducted by A. A. Abisova. 1981

Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

вого комитета КПСС от 28.08.1981 года «О мерах по организации Государственного художественного музея им. В. И. Сурикова» [4, л. 4-8, 13; 6, л. 1; 7, л. 9].

В середине 1960-х годов Красноярская художественная галерея оставалась ведущим и единственным музейно-художественным центром в крае. Только в 1970-1980-е годы появились картинные галереи в Норильске и Зеленогорске, а также выставочный зал в Красноярске. Были построены выставочные помещения в Ачинске и Канске [21, с. 246]. Деятельность галереи отвечала основным тенденциям развития музейного дела в стране. Ее научно-фондовая работа была направлена на дальнейшее комплектование, учет, изучение и хранение произведений русского классического, советского изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

В это время остро продолжал стоять вопрос об увеличении площадей учреждения для улучшения условий хранения произведений искусства. Директор галереи В. И. Ломанов в своих отчетах не раз отмечал необходимость решения данного вопроса, так как помещение тесное и непригодно к нормальному обеспечению хранения коллекции. В своих докладных записках в Красноярское краевое управление культуры он указывал на проблемы с поддержкой температурно-влажностного режима. Постоянное протекание воды со второго этажа дома из-за отсутствия специальной изоляции в потолочных перекрытиях. В 1964 году он предлагал передать и переоборудовать второй этаж занимаемого галереей дома. На протяжении второй половины 1970-х годов В. И. Ломанов подчеркивал, что необходимо новое помещение общей площадью не менее 5000 кв. м. Только в начале 1980-х годов, благодаря предоставлению помещения на пр. Мира, 12 общая

площадь увеличилась практически в 2 раза (с 640 до 1190 кв. м), площадь хранения в 2,3 раза (с 86 до 200 кв. м). После передачи здания на ул. Парижской Коммуны, 20 общая площадь галереи увеличилась до 2000 кв. м, а фондохранения — до 520 кв. м [10, л. 59; 11, л. 39; 14, л. 18; 16, л. 85; 19, л. 2]

Одной из важных составляющих организации работы с фондами музейно-художественных центров также оставалось кадровое обеспечение специалистами соответствующего профиля. Профессиональный уровень кадрового состава галереи в это время в целом отвечал специфике учреждения. Научные сотрудники имели высшее педагогическое образование, заочно учились на искусствоведческих отделениях. Однако только двое имели оконченное специальное искусствоведческое образование (А. А. Абисова, Т. М. Ломанова). Дополнительно сотрудники обучались на курсах повышения квалификации в ведущих музеях и реставрационных учреждениях страны [1, с. 87]. Так, главный хранитель фондов Е. М. Гонтаровский проходил стажировки по вопросам хранения и консервации в Русском музее и Третьяковской галерее. В 1966 году был на курсах по хранению и первичной реставрации в Государственной центральной художественной научно-реставрационной мастерской. В 1972 году он участвовал в семинаре в Москве по вопросу реставрации и консервации графики. В 1979-1980 годах курсы повышения квалификации в Москве и Ленинграде по вопросам хранения проходили младшие научные сотрудники Г. Н. Синякова, О. О. Юкова. В начале 1980-х годов курсы повышения квалификации проходила новый главный хранитель А. В. Макарова [9, л. 85; 11, л. 38; 12, л. 9; 16, л. 85; 17, л. 21].

Во второй половине 1960-х годов одним из основополагающих направлений научно-фондовой



деятельности галереи оставалось комплектование фондов как основы, позволяющей развивать главные направления музейной работы в целом [20, с. 142].

Основную работу по комплектованию коллекции в галерее контролировал главный хранитель. Непосредственное участие также принимал директор и научные сотрудники галереи, которые отправлялись в командировки по этому вопросу в Москву. Свою работу по формированию фондов продолжал Ученый совет [9, л. 85; 14, л. 17; 16, л. 18, 85].

Стабильному развитию художественной галереи в области пополнения коллекции также способствовала стабилизация материальной составляющей. Промышленное освоение районов Сибири и Дальнего Востока в 1970-е годы привело к появлению программы «Сибирь — культура». В 1981 году было провозглашено движение «Превратим Сибирь в край высокой культуры!» [21, с. 247].

Процесс формирования коллекции происходил за счет нескольких источников. Прежде всего, через Дирекцию художественных фондов и проектирования памятников при Министерстве культуры РСФСР («Росизопробанд» (РОСИЗО)), Красноярское краевое управление культуры (Краевой выставком) и Красноярскую организацию Союза художников РСФСР. За счет дореволюционных фондов Государственного Русского музея и Государственного исторического музея. Кроме этого, постоянно приобретались произведения за свой счет через закупочную комиссию галереи. Значительное количество работ поступило в дар от различных организаций, художников и коллекционеров. Новым направлением в научном комплектовании собрания в это время стала организация научных экспедиций.

Так, с 1964 по 1975 год коллекция галереи через Дирекцию художественного фонда пополнилась работами выдающихся русских художников (А. Д. Кившенко, К. А. Коровина, А. Б. Лаховского, Н. В. Неврева, А. Н. Арженникова, И. И. Бродского, А. М. Герасимова, Л. В. Туржанского и др.). В 1979, 1981 и 1982 году поступило 181 произведение живописи, графики и скульптурные работы авторов советского искусства, а также мастеров Красноярья (П. П. Соколова-Скаля, Е. И. Зверькова, Б. Я. Рязова, Е. А. Асламзян, Ю. М. Непринцева, Ю. П. Ишханова, М. К. Аникушина, Р. К. Руйги, Д. А. Дубинского, Л. А. Ельчанинова, В. Е. Вучегича, А. Н. Пшеничного, А. Д. Гончарова, А. И. Авдышева, Н. И. Калиты, М. П. Митурича, А. М. Знака,

А. П. Левитина, Ф. П. Глебова, А. А. Тутунова и т.д.) [16, л. 83; 18, л. 27; 19, л. 11-12].

В 1983 году дополнили собрание галереи дореволюционные фонды западноевропейской и русской гравюры и литографии ГРМ и ГИМ. Среди них работы, выполненные мастерами Германии, Голландии, Франции, Англии XVII-XIX веков. Также были представлены произведения русских художников XVIII-XIX веков (Е. П. Чемесова, Н. Н. Ге, О. А. Кипренского, В. Е. Маковского, Г. Г. Мясоедова, И. Е. Репина, В. А. Серова и др.) [2, с. 158].

С 1978 по 1982 год через Красноярское краевое управление культуры поступило 231 произведение искусства художников Красноярья (Н. С. Сальникова, М. Ф. Гладунова, В. И. Мешкова, Е. А. Шепелевича, А. Я. Климанова, Н. П. Лоя, Д. И. Каратанова, А. Г. Поздеева). В 1980 году от Красноярской организации Союза художников РСФСР поступило 15 работ [16, л. 51, 83; 17, л. 19; 18, л. 28, 19, л. 13, 14].

Закупки произведений в собрание галереи изначально обсуждались и утверждались на Ученом совете. С 1967 года в художественных центрах страны появились закупочные комиссии. В работе комиссии галереи принимали участие главный хранитель, научные сотрудники, искусствоведы, художники, скульпторы. Это дало возможность пополнить собрание уникальными произведениями, отобранными благодаря профессионализму и личной инициативе сотрудников [16, л. 40, 77, 83, 84; 17, л. 10; 18, л. 20; 19, л. 16].



*Г. И. Гуркин. Озеро горных духов. 1910. Холст, масло. 96×128
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова*

*G. I. Gurkin. Lake of Mountain Spirits. 1910. Oil on canvas. 96×128
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov*

*И. К. Айвазовский. Морской вид. 1892. Холст, масло. 22,4×34,8
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова*

*I. K. Aivazovsky. Seascape. 1892. Oil on canvas. 22.4×34.8
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov*

Так, в 1964 году в фонды были приобретены работы Е. С. Кобытева, Р. Ф. Френца, А. Г. Поздеева, Р. К. Руйги [5, л. 24, 53, 54; 8, л. 44-46; 13, л. 48; 14, л. 17]. В 1973 году закупили 27 произведений на сумму 2875 руб. Среди них произведения С. Е. Орлова, Б. Я. Рязова, Р. К. Руйги, А. П. Лекаренко, Г. П. Горенского, а также офорты С. Ф. Турова. В 1975-1976 годах через закупочную комиссию приобрели работы А. А. Зайцева, А. П. Лекаренко, К. И. Белова, Е. А. Асламзян, В. А. Сергина, Ю. П. Якубовского. В 1977 году было закуплено 35 работ из поступивших 117 произведений, что составило 30% от общего количества поступлений. С 1979 по 1982 год приобрели еще 181 работу. Сумма покупки в 1982 году составила 18076 руб. В это же время фонды пополнились произведениями иконописи XVIII — первой половины XIX века (5 икон) за 1420 руб., а также 10 предметами лаковой миниатюры мастеров Палеха за 1391 руб. 50 коп. Одним из наиболее ценных стало приобретение 41 листа гравюр И. И. Шишкина из коллекции профессора А. П. Ильинского. Они были куплены у его вдовы И. А. Ильинской за 1015 руб. [13, л. 42; 14, л. 13, 35; 16, л. 52; 17, л. 19; 18, л. 27; 19, л. 14, 17]

В дар от различных организаций, художников и коллекционеров поступали произведения русского классического искусства, работы советских художников. Широко был представлен и региональный компонент. В 1965 году все новые работы (85 ед.) были получены в дар от красноярских художников. В 1966 году от известного московского коллекционера Г. П. Белякова посту-

пило 12 произведений мастеров русского искусства (Н. К. Рериха, В. Д. Поленова, М. К. Клодта, В. Е. Маковского С. В. Малютина, К. Я. Крыжицкого, Л. Т. Злотникова, С. Ф. Малявина, П. П. Чистякова). В 1975 году от художников и частных лиц — 21 произведение живописи, в том числе художников И. П. Рубана, Е. М. Гольдингера, Д. И. Кратанова. В 1978 году художником С. Ф. Туровым было подарено 16 графических произведений. В 1980 году от красноярского художника-графика С. Н. Михалева поступило еще 98 работ. В это же время за счет дарений пополнялась коллекция и православного искусства. Так, иконы «Иоанн Предтеча», «Параскева Пятница», «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни», «Воскресение Христова с праздниками» были подарены художниками М. М. Бирюковым и В. Ф. Капелько [9, л. 52; 12, л. 2; 14, л. 11; 16, л. 52; 17, л. 19; 18, л. 27; 19, л. 14].

Научные экспедиции, организованные галереей в Енисейск, Хакасию и Туву, были направлены на выявление и взятие на государственный учет различного рода произведений древнерусской живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. В 1972 году было осуществлено несколько поездок совместно представителями Краевого управления культуры по проверке действующих церквей в Идринском и Иланском районах, Абакане, Ачинске, Минусинске, Ужуре, Канске. В следующем году сотрудники дважды побывали в Енисейске. В 1977 году галереей была организована научная экспедиция в Енисейский район Красноярского края. Сотрудниками, благодаря работе с местным населением, было выявлено и привезено 18 икон XVIII-XIX веков. В 1980 году научные сотрудники побывали в Хакасии и Туве для пополнения коллекции камнерезов, предметов художественных промыслов. В результате в фонды галереи были закуплены 3 работы из агальматолита, вышивка на женской хакасской шубе [1, с. 84, 85; 9, л. 52, 80; 12, л. 2; 13, л. 46; 14, л. 11, 12, 13, 34, 35; 16, л. 19, 20, 40, 51, 77, 83, 84; 17, л. 10, 13, 19, 20; 18, л. 20, 21, 27; 19, л. 11, 12, 13, 14, 16, 17].

В целом с 1964 по 1982 год общее число произведений искусства, поступивших из различных источников, увеличилось почти в 3 раза (с 1637 до 3786 ед. хр.). При этом пополнение происходило неравномерно. С 1964 по 1976 год собрание галереи в среднем увеличивалось на 94 произведения в год. Наибольшее количество пришлось на 1968 год, когда в фонды поступило 339 ед. хр., из них 262 — графика. В 1976 году коллекция галереи пополнилась всего на 23 предмета (живо-

пись и графика). С 1977 по 1982 год количество поступлений выросло и в среднем составляло 158 предметов в год. В основном это были работы советских мастеров. С 1978 по 1982 год работы советского периода составляли 99% от общего числа поступивших произведений [9 л. 70, 80, 93; 11, л. 34, 12, л. 2; 14, л. 35; 15, л. 15; 16, л. 20, 51, 77, 83; 17, л. 19; 18, л. 27; 19, л. 11].

На протяжении второй половины 1960 — начала 1980-х годов сотрудники галереи продолжали вести работу по учету и хранению предметов. На новые произведения искусства заполнялись инвентарные карточки, велись книги поступлений. Проводилось фотографирование поступивших предметов для инвентарной книги и фототеки. В 1967 году было заснято 300 предметов из 633 в инвентарной книге (47%). В следующем году было сделано еще 100 фотоизображений. В последующие годы все новые поступления в фонды старались фотографировать. С 1978 года фототека содержала негативы основных работ коллекции. К 1982 году галерея располагала всем необходимым оборудованием для функционирования фотолaborатории. При отсутствии ставки лаборанта фотоработу производил на общественных началах один из зрителей. За этот год было сделано 600 негативов, 1200 фотоснимков [9, л. 70; 12, л. 3; 14, л. 13, 35; 16, л. 21, 53, 85; 17, л. 21; 18, л. 28; 19, л. 20].

Во второй половине 1960-х годов из-за нехватки научных сотрудников, которых начитывалось всего четверо, выполнять научную инвентаризацию в полном объеме было сложно. Главному хранителю и научным сотрудникам не всегда хватало времени для полноценной работы по сохранности и правильному, отвечающему нормам размещению коллекций в фондовых помещениях, ведению учетной документации. Так, в 1964 году инвентаризацией было охвачено всего 18,2% произведений, в 1968 году — 31%. Ситуация улучшилась к 1975 году, когда в штате насчитывалось уже 7 научных сотрудников. Научной инвентаризацией было охвачено 74,8% коллекции галереи. К этому времени сотрудниками было оформлено 2000 научных карточек, где было отражено научное описание произведений искусства. Одновременно в связи с изучением работ во многие карточки вносились дополнительные записи [9, л. 85; 11, л. 41; 14, л. 11, 12, 17].

Проходившая в 1977 году проверка учетно-хранительской деятельности, а также экспозиции и фондов выявила ряд недостатков. Проверку осуществляла комиссия, которая состояла из научно-



го сотрудника ГМИИ им. А. С. Пушкина и старшего инспектора Управления изобразительных искусств и охраны памятников. В частности, было отмечено, что практически отсутствует постоянная экспозиция и это затрудняет проведение полноценной научно-просветительной работы. Площадь фондохранилища, где располагалось 90% коллекции, составляла всего 86 кв. м, что нарушало инструкцию по учету и хранению. В неудовлетворительном состоянии находилось хранение живописи, графики и предметов декоративно-прикладного искусства. Отмечалось, что в галерее не проводилось периодических сверок, отсутствовал план учета музейной коллекции, в хранении нет описей и т.д. В решении комиссии было предписано привести в соответствие с Инструкцией 1971 года всю основную, научно-вспомогательную учетно-хранительскую документацию и до 1 января 1979 года материально-ответственные лица за хранение коллекций [5, л. 35, 37, 38].

В конце 1970 — начале 1980-х годов штат научных сотрудников и экскурсоводов увеличился до 10 человек, из которых 8 имели высшее образование. Это позволило усилить работу по научно-хранительской обработке произведений искусства. В 1978 году научной инвентаризацией было охвачено 79,7% коллекции, а в 1982 году — уже 94,6% [15, л. 32, 36; 16, л. 51, 83; 18, л. 27; 19, л. 11].

На протяжении исследуемого периода постепенно решался вопрос об улучшении условий хранения фондов. В 1966-1967 годах специально для хранения живописи было оборудовано третье помещение (20 кв. м). В 1975 году два хранилища

М. В. Нестеров.
На пути в Эммаус.
Эскиз мозаики для храма «Воскресения Христова». (Спас на крови). 1896? Холст, масло. 71,4×98,2
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

M. V. Nesterov.
On the Road to Emmaus. Sketch for a Mosaic for the Church of the Resurrection of Christ (Savior on Spilled Blood). 1896? Oil on canvas. 71.4×98.2
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

П. С. Уткин.
Вид усадьбы Новый Кучук-Кой в Крыму. 1913.
Холст, темпера. 49×58,4
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

P. S. Utkin.
View of the Novy Kuchuk-Koy Estate in Crimea. 1913.
Tempera on canvas. 49×58.4
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov



из четырех расширили и оборудовали дополнительными стеллажами. В дальнейшем под хранение фондов приспособили 5 и 6 залы. Создали хранение для передвижного фонда. Дополнительно приобрели шкафы для хранения ДПИ. Все хранилища были оборудованы согласно требованиям техники безопасности и противопожарной безопасности [1, с. 85; 14, л. 13].

Важным оставался вопрос по учету температуры и влажности в фондохраниении и залах галереи. Для этого в залах велось наблюдение с помощью психрометров, сотрудниками вычерчивались графики. Были установлены психрометры «Августа». Иногда влажность увеличивали искусственным путем (ванночки, керамические увлажнители) [1, с. 85; 12, л. 3].

В художественной галерее постоянно велась работа по консервации и реставрации произведений искусства. Так, в 1966 и 1968 году была проведена реставрация работ С. Ю. Жуковского «В парке», Н. Е. Сверчкова «Отдых охотников», а также произведений В. К. Бялыницкого-Бируля, А. Д. Кившенко, Л. В. Туржанского. В это же время провели реставрацию с дублированием на новый холст пяти произведений: И. К. Айвазовского «Морской вид», Ю. Ю. Клевера «Пейзаж», А. С. Степанова «Вечерняя заря», И. И. Соколова «Приятель (В Шинке)», Р. Ф. Френца «Ямщик (Тройка)». В 1969 году отреставрировали работы Г. И. Гуркина «Озеро горных духов» и В. Д. Орлов-

ского «Жатва». Через три года провели реставрацию еще шести работ: К. А. Коровина «Гурзуф», М. В. Нестерова «На пути в Эммаус», П. С. Уткина «Усадьба в Крыму», Д. И. Каратанова «Вечер. Сибирский пейзаж». В 1975 году реставратором А. А. Зайцевым из Всероссийской центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (г. Москва) была проведена реставрация работ Г. И. Гуркина «Хакасские курганы», В. И. Сурикова «Женские головные уборы», «Лодка у берега», «Татарин» [9, л. 93; 12, л. 3; 14, л. 13].

Ежегодно руководство галереи обращалось с просьбой во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря (ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря) для реставрации произведений русского искусства. В 1976 году были подготовлены к реставрации, а затем отправлены 57 графических работ В. И. Сурикова. В это же время в Иркутском филиале ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря на реставрации находилось еще 8 живописных произведений. Из-за неудовлетворительного состояния работ консервации подверглись 5 живописных произведений. В 1980 году было написано письмо о проведении реставрации 4 произведений миниатюрной живописи (портреты XVIII — первой половины XIX века), которые поступили в центр уже в следующем году. Кроме этого, для сохранности произведений искусства сотрудники занимались их остеклением и подготовкой новых рам, конвертовкой работ [9, л. 70, 80; 12, л. 3; 14, л. 13, 35; 16, л. 21, 53, 84; 17, л. 21; 18, л. 27; 19, л. 15].

На протяжении исследуемого периода научные сотрудники продолжали работу по пополнению передвижного фонда галереи для организации выставок вне стен учреждения. На 1 января 1967 года в нем числилось 213 произведений красноярских мастеров (29 — живопись, 183 — графика, 1 — декоративно-прикладное искусство). К 1972 году фонд увеличился в 1,6 раза и насчитывал уже 336 произведений. Через четыре года передвижной фонд включал в себя 120 живописных работ и 240 графики [5, л. 18; 9, л. 70, 93; 12, л. 3; 14, л. 10].

Сотрудники галереи были задействованы в подготовке работ из фондов к экспонированию на крупных выставках страны и за рубежом. Так, в 1975 году по приказу Министерства культуры РСФСР они участвовали в подготовке работ для организации и проведения персональных выставок художников: В. Ф. Загонька, Е. И. Зверькова, В. Н. Гаврилова, выставки сибирских художников

в ФРГ, а также на совместных выставках с Красноярским отделением Союза художников РСФСР. В 1976-1977 годах приняли участие в подготовке произведений красноярских художников в Москве и Ленинграде, где из фондов галереи было показано 30% от общего объема представленных работ. В 1978 году было подготовлено и отправлено 5 работ (Л. И. Бродский, В. Н. Гаврилов, Н. М. Ромадин) для выставки в Академии художеств СССР. Для выставки в «Советский портрет», организованной Всесоюзным художественно-производственным комбинатом им. Е. В. Вучетича, была представлена скульптура Л. Ф. Лангинена «Лесничий» [14, л. 13, 35; 16, л. 10, 52].

Таким образом, научно-фондовая работа на протяжении второй половины 1960 — начала 1980-х годов являлась одним из важных направлений в развитии Красноярской художественной галереи. На формирование приоритетов этой деятельности музейно-художественных центров традиционно большое влияние оказывала политическая ситуация в стране, установки партии и правительства. Однако, несмотря на идеологическое давление, были расширены направления по комплектованию фондов. Налажена работа по ведению учетно-хранительской документации поступивших произведений искусства. Новыми источниками комплектования становятся научные экспедиции и закупки произведений за собственный счет. Проведение реставрационных работ позволило сохранить в должном состоянии произведения выдающихся русских мастеров, которые и по сей день являются украшением коллекции. В целом благодаря совершенствованию фондовой работы, которая в это время все более акцентируется на выявлении, сборе, научном изучении и сохранении подлинных ценностей, отражающих историю и традиции русской и региональной культуры, была сформирована база для дальнейшего успешного развития художественной галереи. Более прочными стали ее позиции как крупного художественного центра не только в сибирском регионе, но и в стране в целом.

Литература

1. Болонкина, Е. В. К истории Красноярской художественной галереи (1965-1983 гг.) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 1 (14). — С. 82-89.
2. Болонкина, Е. В. Основные направления и источники комплектования фондов музейно-художественных центров Красноярска во второй половине 1960 — начале 1980-х гг. (на примере Красноярской художественной галереи) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2025. — № 2 (23). — С. 154-163.
3. Гончаренко, Д. В. Научно-фондовая работа как фактор реализации социальных функций советских музеев в середине 40-х — середине 80-х годов XX века (на материалах музеев



Вологодской области) // Вестник Череповецкого государственного музея. — 2013. — № 2, Т. 2. — С. 29-32.

4. Государственный архив Красноярского края. — Ф. П-26. — Оп. 16а. — Д. 448.
5. Государственный архив Красноярского края. — Ф. Р-2084. — Оп. 1. — Д. 463.
6. Государственный архив Красноярского края. — Ф. Р-2084. — Оп. 1. — Д. 662.
7. Государственный архив Красноярского края. — Ф. Р-2084. — Оп. 1. — Д. 702.
8. Государственный архив Красноярского края. — Ф. Р-2270. — Оп. 1. — Д. 2.
9. Государственный архив Красноярского края. — Ф. Р-2270. — Оп. 1. — Д. 4.
10. Государственный архив Красноярского края. — Ф. Р-2270. — Оп. 1. — Д. 5.
11. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 66.
12. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 90.
13. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 140.
14. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 167.
15. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 172.
16. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 188.
17. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 248.
18. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 265.
19. Красноярский городской архив. — Ф. Р-1202. —

В. И. Суриков. Сибирский татарин. Этуд к картине «Покорение Сибири Ермаком». 1894. Холст, масло. 21,5×20,1
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова

V. I. Surikov. Siberian Tatar. Study for the painting "The Conquest of Siberia by Yermak". 1894. Oil on canvas. 21.5×20.1
Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Оп. 1. — Д. 283.

20. Федотова, А. А. Основные источники и направления комплектования фондов провинциальных художественных музеев России во второй половине XX в. // Вестник СПбГУКИ. — 2014. — № 3 (20). — С. 140-145.

21. Яшина, Л. В. Развитие музейно-художественных центров в Красноярском крае и Иркутской области в 1945-1985 гг. // История образования и науки в Сибири: материалы всерос. науч. конф. Вып. 3. — Красноярск, 2009. — С. 244-250.

References

1. Bolonkina, E. V. K istorii Krasnoyarskoj hudozhestvennoj galerei (1965-1983 gg.) [On the History of the Krasnoyarsk Art Gallery (1965-1983)]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 1 (14), pp. 82-89.
2. Bolonkina, E. V. Osnovnye napravleniya i istochniki komplektovaniya fondov muzejno-hudozhestvennyh centrov Krasnoyarska vo vtoroj polovine 1960 — nachale 1980-h gg. (na primere Krasnoyarskoj hudozhestvennoj galerei) [The Main Directions and Sources of Acquisitions of the Funds of Museum and Art Centers of Krasnoyarsk in the Second Half of the 1960s — Early 1980s (Using the Example of the Krasnoyarsk Art Gallery)]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2025, no. 2 (23), pp. 154-163.
3. Goncharenko, D. V. Nauchno-fondovaya rabota kak faktor realizacii social'nyh funkcij sovetskih muzeev v seredine 40-h — seredine 80-h godov XX veka (na materialah muzeev Vologodskoj oblasti) [Research and Archive Work as a Factor in the Implementation of Social Functions of Soviet Museums in the Mid-40s — Mid-80s of the Twentieth Century (Based on Materials from Museums in the Vologda Region)]. Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo muzeya [Bulletin of the Cherepovets State Museum], 2013, no. 2, vol. 2, pp. 29-32.
4. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. P-26, aids 16a, fol. 448.
5. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. R-2084, aids 1, fol. 463.
6. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. R-2084, aids 1, fol. 662.
7. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. R-2084, aids 1, fol. 702.
8. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. R-2270, aids 1, fol. 2.
9. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. R-2270, aids 1, fol. 4.
10. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja [State Archive of the Krasnoyarsk Region], coll. R-2270, aids 1, fol. 5.
11. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 66.
12. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 90.
13. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 140.
14. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 167.
15. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 172.
16. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 188.
17. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 248.
18. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 265.

19. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 283.

20. Fedotova, A. A. Osnovnye istochniki i napravleniya komplektovaniya fondov provincial'nyh hudozhestvennyh muzeev Rossii vo vtoroj polovine XX v. [The Main Sources and Directions of Acquisition of Funds of Provincial Art Museums of Russia in the Second Half of the 20th Century]. Vestnik SPbGUKI [Bulletin of the Saint Petersburg Institute of Culture], 2014, no. 3 (20), pp. 140-145.

21. Yashina, L. V. Razvitie muzejno-hudozhestvennyh centrov v Krasnoyarskom krae i Irkutskoj oblasti v 1945-1985 gg. [Development of Museum and Art Centers in the Krasnoyarsk Territory and Irkutsk Region in 1945-1985]. Istoriya obrazovaniya i nauki v Sibiri: materialy vseros. nauch. konf [History of Education and Science in Siberia: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference], issue 3. Krasnoyarsk, 2009, pp. 244-250.

Об авторе

Болонкина Елена Владимировна — кандидат исторических наук, заведующая отделом русского искусства XVIII — начала XX века Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова
E-mail: larisab77.77@mail.ru

Bolonkina Elena Vladimirovna

Candidate of Historical Sciences, Head of the Department of Russian Art of the 18th — early 20th centuries at the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Статья поступила в редакцию 23.12.2025, принята к публикации 24.03.2026.



А. А. Лебедев.
Творчество Пабло
Неруды. 1986.
Бумага, гуашь,
пастель. 60×51
Частное собрание

A. A. Lebedev.
The Works of Pablo
Neruda. 1986.
Gouache and pastel
on paper. 60×51
Private collection

EDN: OXHNCB
УДК 7.036(470.54)

ALEKSEY LEBEDEV (1938-2016): AN EXPERIENCE IN RECONSTRUCTING THE CREATIVE BIOGRAPHY OF A REGIONAL UNDERGROUND ARTIST

Yana I. Taushkanova
Yekaterinburg Museum of Fine Arts
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article examines the work of Aleksey Lebedev (1938—2016), an artist of the Sverdlovsk underground movement whose biography and legacy have remained largely understudied. The text presents the results of the reconstruction of A. A. Lebedev's creative biography, an analysis of the key stages of his work, and his place in the regional artistic context. The research draws on archival materials from private collections, interviews with the artist's family and his contemporaries, as well as an analysis of works from several private collections.

Keywords: graphic art; underground; unofficial art of Sverdlovsk; Aleksey Lebedev.

Citation: Taushkanova, Y. I. (2026). ALEKSEY LEBEDEV (1938-2016): AN EXPERIENCE IN RECONSTRUCTING THE CREATIVE BIOGRAPHY OF A REGIONAL UNDERGROUND ARTIST. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 158–167.

АЛЕКСЕЙ ЛЕБЕДЕВ (1938-2016): ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА РЕГИОНАЛЬНОГО АНДЕГРАУНДА

Я. И. Таушканова
Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Екатеринбург, Российская Федерация

В статье рассматривается творчество Алексея Александровича Лебедева (1938-2016) — художника свердловского андеграунда, чья биография и наследие до настоящего времени оставались малоизученными. В тексте представлены результаты реконструкции творческой биографии А. А. Лебедева, анализ основных этапов его работы и места в региональном художественном контексте. Исследование опирается на архивные материалы из частных собраний, интервью с семьей художника и его современниками, а также на анализ произведений из частных коллекций.

Ключевые слова: графика; андеграунд; неофициальное искусство Свердловска; Алексей Лебедев.

Исследование регионального художественного андеграунда сегодня является важной частью искусствоведческой науки. Анализ местных арт-сцен позволяет расширить и скорректировать общее представление об этом явлении, развивавшемся не только в хорошо изученных столичных центрах, но и на периферии.

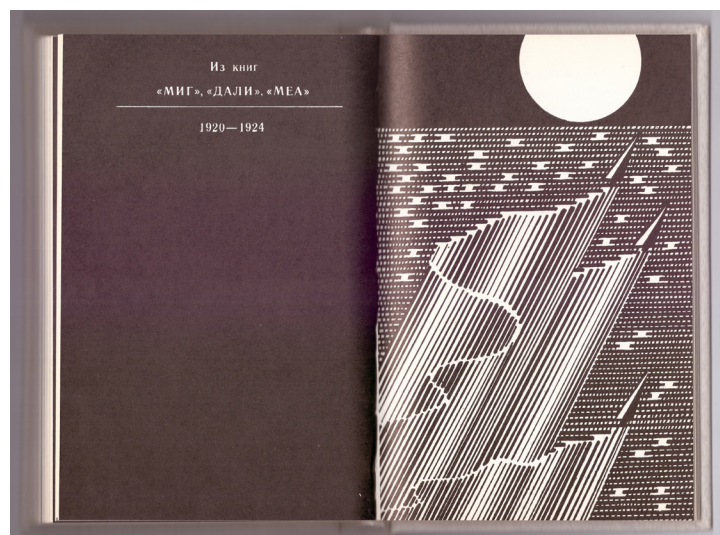
Свердловская художественная среда в этом контексте оказалась одной из наиболее заметных. В последние годы ей был посвящен целый ряд выставочных и исследовательских проектов, а открытие в Екатеринбурге Музея андеграунда вновь привлекло внимание к этой теме [4].

Основные группировки и ключевые фигуры движения достаточно подробно изучены и представлены в экспозициях и научных публикациях, а их работы нашли место не только в частных, но и в музейных собраниях. Это позволяет сместить исследовательский фокус на более частные, но не менее интересные случаи, которые могут выявить новые или малоисвоенные аспекты свердловской андеграундной сцены.

Одной из таких фигур является уральский художник Алексей Александрович Лебедев (1938-2016). С одной стороны, он был активным участником андеграундной среды Свердловска, входил в художественные объединения и участвовал в знаковых выставках. С другой — его творческий путь представляет собой пример независимого художественного поиска, обособленной работы в непростых для искусства условиях. Именно это сочетание делает его фигуру важной для понимания регионального контекста.

Несмотря на ряд персональных выставок¹, демонстрирующих возросший в последние годы интерес к самобытному творчеству художника, биография и творческий путь А. А. Лебедева остаются малоизученными. Работа с его наследием связана с рядом сложностей, в первую очередь — с отсутствием системных искусствоведческих публикаций и фрагментарностью сохранившихся сведений.

Отрывочные упоминания о художнике можно встретить в материалах, посвященных коллективным выставкам [5; 6; 11], а также в работах исследователей свердловского андеграунда [7; 12]. Однако в этих источниках его фигура, как правило, лишь обозначается, без анализа творчества или углубления в биографию. Информацию о его участии в персональных и групповых выставках содержат газетные и журнальные публикации за 1980-1990-е годы («Уральский рабочий», «Свободное время», «На смену!»). Кроме того, краткие свидетельства



о А. А. Лебедеве есть в мемуарных текстах художников, искусствоведов и современников: такие сведения находим в статьях разных лет журнала «Урал» [1; 8], а также в книге М. К. Браславской «По касательной» [2].

Настоящая статья ставит своей целью восполнить этот пробел. В ней представлены результаты восстановления творческой биографии А. А. Лебедева, анализ основных этапов его работы и его места в региональном художественном контексте. Исследование опирается на архивные материалы из частных собраний, интервью с семьей художника и его современниками, а также на анализ произведений из ряда частных коллекций. Немаловажным источником для реконструкции творческой биографии стали личные дневниковые записи мастера.

Хотя период наиболее активной творческой деятельности Алексея Александровича связан со Свердловском, его ранние годы прошли в других культурных контекстах. Так, родившись в Омске, детство он провел в Москве. Детские впечатления от посещения Третьяковской галереи и Пушкинского музея художник пронес через всю жизнь. Юность Лебедева прошла в Ташкенте, где в 1955 году он окончил школу, а в 1959 году — Ташкентское республиканское художественное училище им. П. П. Бенъкова по специальности «Скульптура».

За этим последовал краткий период педагогической работы: в 1961-1962 годах молодой художник преподавал скульптуру и рисунок, руководил детскими художественными кружками². Параллельно с 1961 года он заочно обучался в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина по специальности «История и теория изобразительных искусств», который окончил в 1968 году.

А. А. Лебедев.
Заставка главы
в книге В. Я. Брюсова
«Стихотворения». 1981 [3]

А. А. Lebedev.
Head illustration of
a chapter
in the book
by V. Ya. Bryusov
“Poems”. 1981 [3]



А. А. Лебедев.
Герои Бажова.
1982. Бумага,
гуашь. 59×34,5
Частное собрание

А. А. Lebedev.
Characters of
Bazhov. 1982.
Gouache on paper.
59×34.5
Private collection

В 1963 году в связи с рабочим переводом матери — Сабиньи Ивановны Лебедевой (1910-2002)³ — А. А. Лебедев переезжает в Свердловск, где сосредоточивается на художественной деятельности. Он начал работать в сфере промышленного дизайна, книжной графики и других прикладных направлений. В 1960-е годы, согласно трудовой книжке, он занимал должности художника-конструктора во ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики), а также художника-полиграфиста в Уральском научном центре и в редакции «Уральской Торгово-Промышленной газеты». Уже в 1964 году его работы в области промышленной графики были представлены на крупной выставке «Урал социалистический»⁴. А в 1965 и 1966 годах А. А. Лебедев получил бронзовые медали на Всесоюзной выставке художников-конструкторов на ВДНХ в Москве.

В период с июня 1979 по октябрь 1986 года, не отраженный в трудовой книжке, А. А. Лебедев

сотрудничал с Уральской торгово-промышленной палатой на основе разовых договоров. Спектр выполненных заказов был широк: от проектирования уличных телефонных будок до разработки дизайна письменных приборов из хрусталя и обсидиана для фирмы «Уральские самоцветы» и подарочных упаковок для Уральской кондитерской фабрики. В 1982 году за работу в области упаковочного дизайна он был удостоен второй премии Всесоюзного конкурса на лучшее оформление изделий пищевой промышленности (Москва). Им было разработано около 20 товарных знаков, три проекта оформления торцов зданий для ГАИ Свердловска на тему безопасности дорожного движения, а также создана серия из 25 технических плакатов.

Параллельно до конца 1980-х годов А. А. Лебедев продолжал активно работать с книжной графикой, которую, вероятно, считал одним из наиболее близких для себя направлений. Его работы в этой области неоднократно участвовали во всеобщих выставках и получали награды. Наиболее значительным проектом стало оформление сборника стихотворений Валерия Яковлевича Брюсова (1873-1924). Первые иллюстрации к книге были созданы в 1980 году⁵, а уже через год в Средне-Уральском книжном издательстве вышла компактная книга в красивой суперобложке [3].

Поэт и редактор издательства Светлана Владимировна Марченко вспоминала: «Это именно тот Алексей Лебедев, который однажды вошел ко мне в редакцию. Мы не были знакомы. Со словами: „Я Брюсова читал“, — он разложил на столе листы. Я почувствовала в этой тяжеловесной графике поэзию Брюсова, сделанную вдохновенным художником» [2, с. 182]. Книга получила признание: она была отмечена грамотой Московской международной книжной выставки-ярмарки (1981), а художник Георгий Иванович Кетов (1922-2014) отмечал особый «музыкальный ритм» взаимодействия графических элементов, «раскрывающий сложный мир поэта» и красоту стихов⁶. В газете «На смену!» от 4 ноября 1980 года была опубликована большая статья об издании, в ней писали: «Музыка рисунка, возникающая из взаимодействия жестко организованной черной линии и нежно светящегося белого пятна; прозрачного, вибрирующего фона и плотных черных масс, созвучна музыке стихов. Выверенный, точенный ритм, лаконичность и, наконец, глубина мысли — это именно он, Брюсов» [10]. В 1985 году листы из этой серии были представлены на выставке «Урал социалистический» [13, с. 22].

Опираясь на этот успех, А. А. Лебедев предпринял попытку вступить в Союз художников, членство в котором открывало доступ к выставкам, мастерским и государственным заказам. Однако, несмотря на имеющиеся рекомендации, его кандидатура не была принята. Этот отказ, а также внутренняя потребность в творческой свободе совпали с переходом художника к новому этапу. Так, еще с начала 1970-х годов, параллельно с работой в дизайне, А. А. Лебедев начинает развиваться как станковист. К этому времени относятся его первые графические листы. В 1980-е же активная работа по становлению в независимого художника продолжилась, именно в этот период его «свободные от заказа» произведения появляются на групповых и персональных выставках.

Стремление к абсолютной творческой свободе и последовательное отрицание канонов соцреализма обусловили специфическое положение художника в культурном поле. Эта позиция была сопряжена с пребыванием в андеграундной среде, то есть вне официальных выставочных площадок и институциональной поддержки, что закрепляло за ним статус маргинального, периферийного автора. Такова была «плата» за свободу эстетического выбора.

Несмотря на образование скульптора, основным направлением для А. А. Лебедева стала графика. Его наследие включает более 700 произведений. Ранние из них отмечены влиянием конструктивизма: формы угловаты, подчинены почти архитектурной строгости, а визуальный язык отличается условностью и декоративностью. Таков, например, лист «Герои Бажова» (1982) из большой литературной серии.

Однако уже к концу 1980-х происходит радикальная трансформация: формы становятся текучими, исчезает жесткая линейность, уступая место мягким контурам. Образы лишаются однозначности, обретая абстрактные формы.

Работая на плоскости, А. А. Лебедев сохранял глубокую связь с материалом. Вероятно, это было следствием его скульптурного образования. Он преимущественно использовал тушь, гуашь и пастель, отдавая особое предпочтение последней. Художник часто растушевывал слои пастели пальцами, словно «лепя» объемную форму на листе. Этот прием придавал его произведениям особую фактурность, ощущение пластической осязаемости. Ярким примером служит работа 1986 года «Творчество Пабло Неруды», где абстрактная форма, выполненная в технике многослойных растушевок, обретает почти скульптурный объем. Однако



А. А. Лебедев.
Звуки Армстронга. 2001. Бумага, гуашь, чернила. 61×86
Частное собрание



А. А. Lebedev.
Sounds of Armstrong. 2001. Gouache and ink on paper. 61×86
Private collection

А. А. Лебедев.
Экзотический аромат. 1983. Бумага, гуашь, тушь. 61,5×43
Частное собрание

А. А. Lebedev.
Exotic Aroma. 1983. Gouache and ink on paper. 61.5×43
Private collection

постоянный контакт с пастельной пылью, которую он вдыхал во время работы, впоследствии привел к серьезным проблемам со здоровьем.

Стремясь передать в графике необычные пространственные эффекты, художник активно использовал технику работы тушью и чернилами «по-сырому». Это позволяло ему добиваться сложных градиентных переходов и мерцающих цветовых переливов. Для усиления выразитель-

ности А. А. Лебедев часто применял многослойное наложение материала⁷. Как правило, этот прием художник использовал не на всей плоскости листа, а фрагментарно, чтобы подчеркнуть определенные элементы композиции. Так, в работе 2001 года «Звуки Армстронга» абстрактная композиция строится на контрасте декоративных геометрических элементов и объемных фрагментов, выполненных черными и фиолетовыми чернилами в технике «по-сырому».

Творческий процесс художника отличался глубокой сосредоточенностью и ритуальной погруженностью в работу. Важной частью этого процесса была музыка, которая постоянно звучала в мастерской. Его дневники содержат многочисленные упоминания музыкальных произведений. В 1997 году художник записал: «Форма и цвет звучат как музыка. Буду создавать симфонии. Мечты, конечно. Они прекрасны»⁸. В конце 1990-х — начале 2000-х он выполнил серию работ, посвященных любимым исполнителям и музыкальным композициям.

Работал А. А. Лебедев быстро, предпочитая завершать произведение в течение одного дня. Этому способствовали выбранные материалы — тушь и гуашь, которые требуют минимального времени для фиксации и дают плотный, перекрывающий тон. По этой же причине он избегал масла и никогда не использовал акварель, ценя в технике возможность оперативного воплощения замысла.

Колористическая система художника строилась на сочетании основных цветов. Его излюбленная палитра включала черный, синий, красный и желтый. Сознательно ограничивая набор цветов, он добивался выразительности через напряженный контраст и диалог дополнительных тонов. Особую роль в этой системе играл черный цвет. Он функционировал не просто как тон, а как активное структурное начало, организующее пространство листа и придающее контрастным цветовым акцентам особую интенсивность.

Тематический диапазон творчества А. А. Лебедева широк. В разные периоды он мог сосредотачиваться на одной доминирующей идее, исследуя ее пластический и концептуальный потенциал. Одновременно в его работах присутствовали сквозные, постоянные мотивы, к которым он возвращался на протяжении всей жизни — религия, литература, любовь, структуры. Именно в эволюции этих повторяющихся тем наиболее отчетливо прослеживается развитие его визуального языка.

Вторая половина и конец 1980-х годов ознаменовались ключевыми событиями в становлении неофициальной художественной сцены Свердлов-

ска, активным участником которых был А. А. Лебедев. Он вошел в число ярких фигур знаковой для местного нонконформизма Экспериментальной выставки 1987 года, проходившей в залах Дома культуры Ленинского района на улице им. художника В. И. Сурикова и получившей неофициальное название «Сурикова, 31».

Принципиальной особенностью проекта стал отказ организаторов от традиционного творческого отбора и цензурных ограничений. Участвовать мог любой автор, независимо от профессионального образования, возраста или членства в Союзе художников. Для многих, включая и А. А. Лебедева, этот проект являлся редкой возможностью представить свои работы без привычных ограничений, что создавало особый творческий импульс. Об этом он вспоминал позднее: «После выставки изменилась общая художественная среда в городе. Была запретная черта. Черта исчезла. Образовалось новое художественное пространство» [8, с. 169].

Выставка вызвала значительный общественный резонанс, став катализатором для институализации неофициальной сцены. В последующие годы сформировались художественные сообщества с постоянными площадками, одно из которых — объединение «Сурикова, 31» — сохранило в названии память о знаковом проекте. А. А. Лебедев был его членом с 1991 по 1996 год, что подтверждает его устойчивую связь с сообществом, возникшим в результате этого переломного для местного контекста события.

Включенность А. А. Лебедева в процесс формирования новой художественной ситуации в городе подтверждается как фотохроникой, где он запечатлен на встречах с искусствоведами и в процессе монтажа выставки, так и упоминаниями современников, например, в отрывках из личного дневника одного из организаторов выставки 1987 года художника Евгения Владимировича Арбенева (р. 1942) [1].

В следующем, 1988 году эта резонансная выставка была продолжена. В стенах Свердловской картинной галереи открылась экспозиция, воспринимавшаяся как «вторая часть» выставки «Сурикова, 31». Этот проект символизировал новый этап в легитимации андеграунда, выводя его из маргинального пространства в официальную выставочную среду.

Специально для этой экспозиции А. А. Лебедев создал монументальный полиптих «Тайная вечеря» (1988). Работа представляла собой композицию из 13 самостоятельных графических листов, каждый размером примерно 2×4 м. Технически каждый лист был собран из пяти склеенных между собой листов ватмана, что позволило достичь необходимого мас-

штаба. В собранном виде полиптих занимал всю стену зала, превращаясь в доминирующий элемент экспозиции.

В центре полиптиха, выполненного в абстрактно-экспрессивной манере, располагался лист, композиция которого состояла из светлых объемных геометрических фигур, вероятно, это был образ Иисуса Христа. Центральные листы фланкировали изображения двенадцати апостолов, чьи фигуры и лики, трактованные через резкую пластическую деформацию и более темное колористическое решение, создавали напряженный эмоциональный фон. Этот масштабный проект стал для А. А. Лебедева не только формальным высказыванием, но и размышлением над одной из сквозных тем его творчества — религиозной.

Эта работа была выполнена в редкой для А. А. Лебедева технике — маслом на бумаге. К этому материалу художник обратился, стремясь добиться эффекта тончайших лессировок. Его мастерская находилась в небольшой комнате, которая одновременно была спальней, поэтому работать над произведением целиком было невозможно. По воспоминаниям дочери художника, композицию каждого ватмана он создавал отдельно, удерживая в сознании общую композицию листа⁹.

А. А. Лебедев снял свою работу еще до открытия выставки в связи с отстранением от показа работы художника Н. З. Федореева (1943-1996) «Коммунист Ельцин Б. Н.» (1988). Долгое время местонахождение грандиозного полиптиха было неизвестно. Согласно свидетельству дочери работы, хранившиеся в мастерской друга художника, пострадали от подтопления и были утрачены¹⁰. Однако фотографии экспозиции позволяют реконструировать облик этого невероятного по масштабу произведения.

Вероятно, «Тайная вечеря» — одна из самых ярких и грандиозных «структур» художника, учитывая ее масштаб, а также концептуальную и формальную завершенность. Структуры — центральный лейтмотив всего творческого пути А. А. Лебедева. На протяжении десятилетий художник неизменно обращался к ним. Широка их применения позволяет заключить, что сама форма структуры была для автора актом художественного и интеллектуального переосмысления. Речь шла не о буквальной иллюстрации, а о глубоко индивидуальном, ассоциативном обращении как к абстрактным темам и концепциям, так и к конкретным явлениям и даже личностям. В основе этого метода лежало стремление к «чистой фор-



А. А. Лебедев.
Мой друг Серега.
Вчерашняя добыча
с помойки. 1997.
Бумага, гуашь,
тушь. 61×83
Частное собрание



А. А. Лебедев.
Триптих «Отцы
и дети». Часть
II. 1997. Бумага,
гуашь, сангина,
тушь, уголь.
61×86
Частное собрание

А. А. Лебедев.
Triptych "Fathers
and Sons". Part II.
1997. Gouache,
sanguine, ink, and
charcoal on paper.
61×86
Private collection

ме», воспринимаемой как апогей концентрации художественной мысли и энергии. Именно форма стала главным предметом творческих поисков А. А. Лебедева: «Художник приходит к чистой форме. Другого пути нет. Если не пришел, значит, художник не получился. Жестокая правда. За чистой формой вечность»¹¹. В начале 2000-х годов А. А. Лебедев обращается к форме структуры как инструменту ретроспективного осмысления уходящего столетия. Этому периоду принадлежит целая серия произведений, в которой художник через абстрактные пластические мотивы, «чистую форму» пытается зафиксировать и концептуализировать образ XX века.

Возвращаясь к событиям выставки 1988 года, можно предположить, что такая резкая реакция художника на снятие работ Н. З. Федореева была не единичным жестом солидарности, а следствием личного опыта цензурного давления. Художник и сам неоднократно сталкивался с подобными ограничениями. Так, на той самой первой свободной выставке «Сурикова, 31» его масштабные геометрические абстракции из серии «Откровения» (3 листа, 1986) были раскритикованы представителем официальных органов В. Н. Олюниным, формаль-

ным предлогом послужило обвинение в использовании «масонских символов» [5, с. 140].

Этот инцидент, однако, не привел А. А. Лебедева к самоцензуре. Напротив, его дальнейшая творческая стратегия, особенно в 1990-е годы, может быть интерпретирована как осознанная провокация и отстаивание права на неконвенциональное высказывание. В этот период он создает несколько крупных графических серий и выставочных проектов, тематика и форма которых сознательно выводились за рамки привычного. Эти работы, изначально воспринятые частью среды как спорные, впоследствии обрели значительный резонанс, подтверждая принципиальную позицию А. А. Лебедева в отстаивании художественной свободы.

Первым крупным тематическим проектом, реализованным в этом ключе, стала выставка «Женщины и цветы» (галерея «Пушкина, 12», 1997). Она объединила серию работ о женской привлекательности и многочисленные цветочные композиции, созданные на протяжении 1980-1990-х годов. Экспозиция раскрыла одну из центральных и наиболее личных тем в творчестве А. А. Лебедева — тему болезненной, всепоглощающей любви к роковой женщине. Этот лейтмотив, пронизывавший его личную жизнь, находил прямое отражение в произведениях: на некоторых работах присутствует конкретное имя возлюбленной, фигурирующее и в его дневниках. Однако личный опыт в творчестве художника трансформируется в собирательный образ.

В художественном мире А. А. Лебедева женщина предстает роковой, вождедеющей и открытой в своей чувственности сущностью. Этот образ неразрывно сплетен с образом цветка — дикого, прекрасного, но неизменно колючего и ранящего своими шипами. Работы содержат откровенную эротическую символику: части женского тела уподобляются бутонам и лепесткам, а источаемый цветком аромат метафорически передает не только красоту, но и опасное, дурманящее начало. Яркой иллюстрацией этой концепции служит работа 1983 года «Экзотический аромат».

Фигуры на его листах изгибаются в напряженных, почти гротескных позах, их формы гипертрофированы, а цветовая гамма кожи варьируется от мертвенно-синего до ядовито-розового. Эта женщина одновременно желанна и опасна; она вторгается в пространство картины и восприятие зрителя, разрушая внутреннее равновесие.

Выставка была воспринята как яркое высказывание. В прессе того времени А. А. Лебедева называли «провокатором», подчеркивая безжалостную откровенность его взгляда [9].

Следующий громкий проект А. А. Лебедева открылся в 1998 году в галерее «Пушкина, 12». Носивший название «Екатеринбург — город бомжей», он стал итогом интенсивного творческого и экзистенциального эксперимента художника. На протяжении 1997-1998 годов мастер с одержимостью работал над серией, посвященной миру городских бездомных¹². Его дневниковые записи этого периода отражают тревожные размышления о сущностной грани между этими людьми, низвергнутыми на дно социальной жизни, и им самим, художником, занимающим маргинальную «подвальную» позицию в магистральной линии развития искусства.

Для более глубокого погружения в тему А. А. Лебедев применял метод включенного наблюдения, намеренно вступая в контакт с бездомными, делясь с ними едой и выпивкой, завоевывая доверие для бесед. Он приглашал некоторых из них в свою мастерскую, чтобы показать их портреты. Эта работа приобрела характер навязчивой идеи, о чем сам художник писал: «Продолжаю серию „Бомжи“. Она меня не отпускает. Уже 35 листов. Между нами много общего. Говорить не хочется, грустная тема»¹³.

Бездомные в произведениях А. А. Лебедева лишены абстрактной социальной типизации. Это конкретные люди, чьи имена и судьбы ему были известны, что подтверждается авторскими надписями на работах («Мой друг Серега. Вчерашняя добыча с помойки» (1997), «Бомжиха Настя» (1995)).

Проект вызвал значительный общественный резонанс, активно освещался в прессе и получил критическое признание. Так, в одной из рецензий отмечалось: «Чтобы не потерять человеческий облик, не провалиться в океан бездуховности, нам всем сегодня нужно научиться состраданию, хранить веру в Красоту, что и отражено в работах Алексея Лебедева»¹⁴. Несмотря на провокативную тематику, экспрессивную манеру и неприкрытый показ судеб людей улицы, работы с выставки покупались. Силой художественного высказывания А. А. Лебедев смог преодолеть барьер социального табу и найти отклик у аудитории и коллекционеров.

Однако для самого художника эта глубокая вовлеченность в исследуемую реальность оказалась эмоционально разрушительной. Постоянная рефлексия о социальном «дне» и прямое столкновение с его суровостью привели к затяжным депрессивным состояниям, отголоски которых присутствуют в дневниках.

К этой серии тематически примыкает триптих 1997 года «Отцы и дети»¹⁵, раскрывающий глубоко личные размышления художника. Через документацию чужих анонимных судеб он, возможно, бессоз-

нательно пытался найти ответы на мучительные вопросы собственной идентичности: о происхождении, корнях и причинах семейного разрыва¹⁶. Таким образом, социально-антропологический проект оказался тесно сплетен с интимной психологической работой, придав ему дополнительную драматическую глубину. Искусствовед М. К. Браславская на открытии персональной выставки художника в 2022 году сказала: «Вы никогда не забудете картину Алексея Лебедева, потому что в ней пульсирует боль — она пульсирует везде и почти никогда не отпускает. Эта боль не острая, но она долгая, сложная. Он постоянно борется — эта внутренняя борьба присутствует во всех его работах»¹⁷.

А. А. Лебедев страдал от эпилепсии, с годами она переходила в более сложные формы, что затрудняло работу. В поздний период творческая активность художника резко снизилась. Его произведения стали значительно более условными и скупыми по форме.

Несмотря на активное участие в жизни свердловского андеграунда, А. А. Лебедев всегда сохранял позицию внутренне независимого, обособленного творческого актора. Его путь демонстрирует, что в рамках единой неофициальной среды могли формироваться уникальные и самобытные художественные миры, объединенные общей борьбой за свободу высказывания, но глубоко различные по своей индивидуальной эстетике и творческим стратегиям.

Многие аспекты его наследия остаются за рамками настоящей статьи, что открывает перспективы для будущих публикаций. Ведь фигура Алексея Александровича Лебедева представляет собой важный и еще не исчерпанный объект для искусствоведческого исследования, позволяющий глубже понять сложную и многогранную природу регионального художественного андеграунда.

В связи с этим становится очевидной методологическая необходимость продолжения работы в этом направлении. Пока живы непосредственные участники и свидетели событий — сами художники, их родственники, коллеги и критики, — существует уникальная возможность зафиксировать устную историю, документировать разрозненные свидетельства и материальные артефакты. Эта работа является критически важной для сохранения культурной памяти и создания полноценной исторической картины.

Примечания

1. В начале 2020-х годов в Екатеринбурге прошло две персональных выставки А. А. Лебедева: «Алексей Александрович Лебедев» из коллекции В. Д. Кричевского (Галерея «ПоЛе», 2022); «Верю в свою звезду» из коллекции В. Д. Кричевского (Музей андеграунда, 2023)
2. Руководил скульптурным кружком во Дворце пионеров им. Островского, затем кружком ИЗО при Доме пионеров Куйбышевского района, а также работал воспитателем в школе-интернате при 18 ТашГОРОНО № 6.
3. С. И. Лебедева воспитывала сына одна, работала оптическим механиком и геодезистом (окончила Московский институт инженеров геодезии, аэрофотосъемки и картографии в 1948 году).
4. На выставке были представлены макеты, которые А. А. Лебедев создавал совместно с сотрудниками свердловского филиала ВНИИТЭ.
5. Алексей Лебедев обращался к образу поэта В. Я. Брюсова на протяжении многих лет. Первая работа на эту тему — «Мой Брюсов. Его портрет» — появилась в 1978 году. В 1986 году были созданы триптих «Валерий Брюсов» и диптих «Мой Брюсов. Структура цветка».
6. Из рекомендации Г. И. Кетова для вступления А. А. Лебедева в Союз художников СССР. 1985 // Частный архив.
7. После нанесения первого слоя чернил или туши на увлажненную бумагу художник ждал высыхания, вновь увлажнял бумагу и наносил следующий слой.
8. Из личного дневника А. А. Лебедева. 1997 // Частный архив.
9. Из интервью частного коллекционера с Риной Хайне (ранее Екатериной Лебедевой) в 2023 году // Частный архив.
10. Там же.
11. Из личного дневника А. А. Лебедева. 2000 // Частный архив.
12. Первые работы на эту тему появляются еще в 1995 году, однако идея серии и интенсивная работа случились в период 1997-1998 годов.
13. Из личного дневника А. А. Лебедева. 1997 // Частный архив.
14. Недоцукова, М. Екатеринбург — город бомжей. Вырезка из газеты // Частный архив.
15. Триптих был представлен на выставке «Екатеринбург — город бомжей» в 1998 году.
16. Своего отца Александра Натановича Брука (1893-1948) художник никогда не видел, его родители не были женаты.
17. Открытие выставки андеграундного художника Алексея Лебедева. 23.04.2022. — URL: <https://youtu.be/wJ5-zUZzIyI?si=djCKfwqj2Qf2q4P> (дата обращения 10.02.2026).

Литература

1. Арбенин, Е. В. Из интимного дневника: [выст. свердл. худож., 1987] // Урал. — 2007. — № 4. — С. 26-32.
2. Браславская, М. К. По касательной. Сборник эссе. — Екатеринбург: Автор, 2024. — 280 с.
3. Брюсов, В. Я. Стихотворения. — Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1981. — 222 с.
4. Галева, Т. А. Новый музей в Екатеринбурге: андеграунд обретает свой дом // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 3 (12). — С. 161-169.
5. Галева, Т. А. Скандал на улице Сурикова, 31 // Вестник Уральского отделения РАН. — 2012. — № 1 (39). — С. 135-148.
6. Глухова, Е. А. Двадцать лет спустя: о судьбе екатеринбургского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. — Сер. 2. Гуманитар-

*А. А. Лебедев
рядом со своей
работой «Тайная
вечера» в экспози-
ции Свердловской
картинной галереи
на Воеводина,
5. 1988
Частный архив*

*A.A. Lebedev
next to his work
“The Last Supper”
at the exhibition
of the Sverdlovsk
Art Gallery
on Voyevodina, 5.
1988*

Private archive



ные науки. — 2007. — № 53, вып. 14. — С. 214-221.

7. Жумати, Т. П. Генезис процессуального искусства Свердловска — Екатеринбург: художественные практики 1970-х — начала 1990-х годов в творчестве неформалов // Искусствоведение. — 2024. — № 1. — С. 178-192.

8. Когда искусствоведы были еще без гранатометов...: [Воспоминания о выставке на Сурикова, 31 Вячеслава Савина, Сергея Видунова (СЭВА), Бориса Хохонова, Алексея Лебедева, Вианоры Вишни, Евгения Арбенева, Валерия Дьяченко...] / материалы подг. С. Абакумова, Е. Янина // Урал. — 1999. — № 10. — С. 168-186.

9. Леднева, М. Чувствуйте на полную катушку, или аттракцион «детям до 16 и старше» // Свободное время. — 1997. — № 28 — С. 4.

10. Марьина, М. Художник в стране поэзии // На смену! — 1980. — 4 ноября. — С. 12.

11. Пономарева, Н. И. Адреса андеграунда: научно-исследовательская выставка неофициального искусства Свердловска в Екатеринбургском музее изобразительных искусств // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 4 (17). — С. 168-175.

12. Пономарева, Н. И. Свердловский художественный андеграунд 1960-1980-х годов в Екатеринбургском музее изобразительных искусств: анализ коллекции и перспективы ее развития // Искусство Евразии. — 2022. — № 1 (24). — С. 124-133.

13. Урал социалистический. Каталог VI Зональной художественной выставки. — Свердловск, 1985. — 56 с.

References

1. Arbenev, E. V. Iz intimnogo dnevnika: [vyst. sverdl. hudozh., 1987] [From an Intimate Diary: Sverdlovsk Artists Exhibition, 1987]. Ural [The Urals], 2007, no. 4, pp. 26-32.
2. Braslavskaya, M. K. Po kasatel'noj. Sbornik esse [On a Tangent. Collection of Essays]. Yekaterinburg, Avtor, 2024, 280 p.
3. Bryusov, V. Ya. Stihotvoreniya [Poems]. Sverdlovsk, The Middle Urals Publishing House, 1981, 222 p.
4. Galeeva, T. A. Novyj muzej v Ekaterinburge: andegraund obretaet svoj dom [New Museum in Yekaterinburg: The Underground Art Finds its Home]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Siberia, Urals, and the Far East], 2022, no. 3 (12), pp. 161-169.

5. Galeeva, T. A. Skandal na ulice Surikova, 31 [Scandal on Surikov Street, 31]. Vestnik Ural'skogo otdeleniya RAN [Bulletin of the Ural Branch of the Russian Academy of Science], 2012, no. 1 (39), pp. 135-148.

6. Glukhova, E. A. Dvadcat' let spustya: o sud'be ekaterinburgskogo andegraunda [Twenty Years Later: About the Fate of the Yekaterinburg Underground Art]. Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta [News of the Ural State University]. Series 2. Humanities, 2007, no. 53, issue 14, pp. 214-221.

7. Zhumati, T. P. Genезis processual'nogo iskusstva Sverdlovsk — Ekaterinburga: hudozhestvennye praktiki 1970-h — nachala 1990-h godov v tvorchestve neformalov [The Genesis of Procedural Art in Sverdlovsk — Yekaterinburg: Artistic Practices of the 1970s — Early 1990s in the Creative Work of Non-Conformists]. Iskusstvovedenie [Art Studies], 2024, no. 1, pp. 178-192.

8. Kogda iskusstvovedy byli eshche bez granatometov...: [Vospominaniya o vystavke na Surikova, 31 Vyacheslava Savina, Sergeya Vidunova (SEVA), Borisa Hohonova, Alekseya Lebedeva, Vianory Vishni, Evgeniya Arbeneva, Valeriya D'yachenko...] [When Art Historians Were Still Without Grenade Launchers...: Memories of the Exhibition of Vyacheslav Savin, Sergei Vidunov (SEVA), Boris Khokhonov, Alexey Lebedev, Vianora Vishny, Evgeny Arbenev, Valery Dyachenko on Surikov, 31...]. Materials prepared by S. Abakumova, E. Yanina. Ural [The Urals], 1999, no. 10, pp. 168-186.

9. Ledneva, M. Chuvstvujte na polnuyu katushku, ili attrakcion «detyam do 16 i starshе» [Feel it to the Fullest, or an Attraction for Children Under 16 and Older]. Svobodnoe vremya [Free Time], 1997, no. 28, p. 4.

10. Maryina, M. Hudozhnik v strane poezii [Artist in the Land of Poetry]. Na smenu! [Replace!], 1980, November 4, pp. 12.

11. Ponomareva, N. I. Adresa andegraunda: nauchno-issledovatel'skaya vystavka neoficial'nogo iskusstva Sverdlovsk v Ekaterinburgskom muzee izobrazitel'nyh iskusstv [Underground Addresses: Research Exhibition of Unofficial Art of Sverdlovsk at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 4 (17), pp. 168-175.

12. Ponomareva, N. I. Sverdlovskij hudozhestvennyj andegraund 1960-1980-h godov v Ekaterinburgskom muzee izobrazitel'nyh iskusstv: analiz kollekcii i perspektivy ee razvitiya [Sverdlovsk Artistic Underground of the 1960-1980s at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts: Analysis of the Collection and Prospects for its Development]. Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia], 2022, no. 1 (24), pp. 124-133.

13. Ural socialisticheskij. Katalog VI Zonal'noj hudozhestvennoj vystavki [The Socialist Urals. Catalog of the VI Zonal Art Exhibition]. Sverdlovsk, 1985, 56 p.

Об авторе

Таушканова Яна Игоревна — искусствовед, научный сотрудник Екатеринбургского музея изобразительных искусств E-mail: yana.taushkanova@mail.ru

Taushkanova Yana Igorevna
Art Historian, researcher at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Статья поступила в редакцию 26.02.2026, принята к публикации 10.03.2026.



В. А. Игошев.
Первый шаг. 1979.
Холст, масло.
100×140
Музей изобразительных
искусств Кузбасса

V. A. Igoshev.
The First Step. 1979.
Oil on canvas.
100×140
Kuzbass Museum
of Fine Arts.

EDN: SUBBCV
УДК 7.036+930.85

THE ROAD MOTIF IN THE “NORTHERN CYCLE” WORKS OF THE ARTIST V. A. IGOSHEV

Artur A. Galyamov

Ob-Ugric Institute of Applied Research and Development

Khanty-Mansiysk, Russian Federation



Abstract: The article analyzes the works of the “Northern Cycle” by People’s Artist of the USSR Vladimir Aleksandrovich Igoshev (1921—2007). The author has chosen a previously unexplored topic: the reflection of the road motif in the Russian master’s paintings. The study establishes that the artistic evolution of this motif allows us to trace the transition from the socialist realist works of the early “Northern Cycle” to the elegiac, emotionally resonant, and metaphorical canvases of the 1970-1990s.

Keywords: Ob-Irtysh North; V. A. Igoshev; Soviet art; Northern Cycle; thematic painting; road motif; landscape.

Citation: Galyamov, A. A. (2026). THE ROAD MOTIF IN THE “NORTHERN CYCLE” WORKS OF THE ARTIST V. A. IGOSHEV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 5, № 1 (26), pp. 168—175.

МОТИВ ДОРОГИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «СЕВЕРНОГО ЦИКЛА» ХУДОЖНИКА В. А. ИГОШЕВА

А. А. Галямов

Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок

Ханты-Мансийск, Российская Федерация

Статья посвящена анализу произведений «северного цикла» народного художника СССР Владимира Александровича Игошева (1921-2007). Автором выбрана не исследованная ранее тема, связанная с отражением в живописных работах отечественного мастера мотива дороги. В результате работы установлено, что художественная эволюция данного мотива позволяет проследить переход от соцреалистических произведений раннего «северного цикла» к элегическим, эмоционально-звучным и метафоричным полотнам 1970-х — 1990-х годов.

Ключевые слова: Обь-Иртышский Север; В. А. Игошев; советское искусство; северный цикл; тематическая картина; мотив дороги; пейзаж.

Творческую биографию народного художника СССР Владимира Александровича Игошева (1921-2007) невозможно представить без постоянных командировок и путешествий, совершенных как по родной стране, так и за рубежом. В своих воспоминаниях, прибегая к форме риторических вопросов, он словно подтверждает правоту вышеприведенного тезиса: «Кто из людей не стремится к тому, чтобы как можно больше видеть и знать? Кто не любит дальних дорог и новых впечатлений? Кого не приводит в восторг встреча с новым краем, с новым, незнакомым человеком? Конечно, для всех это нужно и важно, художнику — просто необходимо» [9, с. 202]. В автошарже 1958 года Владимир Александрович с добрым юмором и долей самоиронии представил себя в качестве неутомимого и неунывающего Homo viator, «навьюченного» художническим скарбом и отправляющегося на поиски пока еще невиданной природы.

Страсть к путешествиям, новым впечатлениям и встречам зародилась с самого детства. Одна из таких поездок была запечатлена Владимиром Александровичем в раннем живописном этюде «Село Аскино с Вакутинской горы» (1947), отобразившем в пленэрной форме дороге сердцу виды малой Родины — Южного Урала. «Счастливейшее было событие, когда отец брал меня с собакой, направляясь на Петровскую мельницу, а еще, когда ехал на базар или на ярмарку в Аскино, вот уже где можно было наглядеться на всякие разности. А сама дорога! По обочинам — пахучие травы. Едем то лесом, то полем, по холмам, по оврагам, пока не выедем на большой тракт. Слева и справа от широкого тракта стоят шумящие листвой столетние дубы и березы, через лога и овраги проложены крепкие мосты. Еще не выехали на Белую гору, как впереди над дорогой уже возвышается купол церкви с блестящими на солнце крестами, а через минуту с горы видно почти все Аскино, его улицы и отдельные высокие тополя в палисадниках, и светлую ленту реки. Далеко за село уходят поля, засеянные хлебами, слева их обрамляют высокие холмы с белоснежными березами петровского леса, а справа от речки поднимаются на высокую гору хвойные леса Вакутинского» [9, с. 74-75].

Были, однако, и другие примеры, когда мотив дороги использовался в качестве аккомпанемента жизнерадостному и занимательному повествованию о «бесконфликтных» явлениях советской действительности. Дошедший до нас эскиз «На выборы» (1951) повторяет композицию работы Аркадия Пластова («Едут на выборы», 1947) — тенденциозную и «сочиненную» согласно эстетическим нормам тематической картины послевоенного десятилетия.

Таким образом, с самого начала творческой биографии В. А. Игошева можно наблюдать борьбу (а иногда и «союз») двух тенденций: с одной стороны, мотив дороги ограничен в своих художественных «правах» и призван выполнять сугубо служебную функцию (иллюстрирование идеологических лозунгов о «светлом пути»), а с другой — он выступает как основная, структурообразующая фабула, органично воплощающая самое близкое и сокровенное. Вторая тенденция, в свою очередь, резонировала с творческой максимой самого художника — видеть «глазами сердца».

Практически половину века Владимир Александрович посвятил созданию живописной «летописи» обских угров. Как верно заметил один из критиков, через Север проходила дорога мастера к себе, и даже «дорога поиска своего места в искусстве» [8, с. 32]. Знакомство с самобытным и таинственным миром северных народов также не могло начаться без проделанной к ним дороги (часто по бездорожью, учитывая суровый ландшафт и удаленность тех мест от цивилизации).



В. А. Игошев. Автошарж. 1958. Бумага, карандаш. Частное собрание

V. A. Igoshev. Self-caricature. 1958. Pencil on paper. Private collection

В. А. Игошев. Село Аскино с Вакутинской горы. 1947. Картон, масло. 28×37,5. Частное собрание

V. A. Igoshev. The Village of Askino on the Vakutinskaya Mountain. 1947. Oil on cardboard. 28×37.5. Private collection



В. А. Игошев. На выборы. Эскиз. 1951. Холст, масло. 65×94. Вологодская областная картинная галерея

V. A. Igoshev. To the elections. Sketch. 1951. Oil on canvas. 65×94. Vologda Regional Art Gallery.

Судьбоносная встреча и первая поездка на оленях со Степаном Куриковым в Суеватпауль жила в его памяти «необычайно явственно»: «Быстро мчатся олени, далеко разносится по тайге звон колокольчиков, висящих на шеях оленей, а из-под их широких копыт и мелькающих ног искрится мелкими хрусталиками снежная пыль. Тутю натянута ременная упряжь, изредка похрапывают олени. Не замедляя бега, они иногда хватают открытыми ртами холодный колючий снег. Ловко правит упряжкой Степан. В правой руке он крепко держит ременной повод, закрепленный на храпе первого оленя, большого и сильного быка, бегущего впереди упряжки, а в левой руке хорей, длинный

легкий прямой шест, которым он подталкивает или легко ударяет и без того быстро бегущих оленей, часто покрикивая при этом: „Пыр, пыр! Э-эй!“ Мелькают заснеженные ели и лиственницы, а иногда темно-зеленые густые сибирские кедры, вырисовываясь четким, но загадочно фантастическим силуэтом своих раскидистых снежных лап <...> Почти бесшумно скользят нарты» [9, с. 281-282]. В автобиографическом произведении «Суеватпауль» (1954) художник передает еще свежие впечатления о своей первой поездке к манси, старательно обрисовывая жилые и хозяйственные постройки, предметы повседневного быта на фоне заснеженного лесного пространства.

Если говорить о претворении мотива дороги в полотнах и этюдах раннего «северного цикла» 1950-1960-х годов, то в первую очередь необходимо отметить доминирование одной из вышеуказанных тенденций — иллюстрирование в соцреалистическом ключе сюжетов из «новой жизни» манси. По словам искусствоведа С. М. Иваницкого, данная тенденция в творениях В. А. Игошева «нередко вступала в противоречие с трудностями реальной послевоенной действительности и приводила к искаженному ее преломлению в искусстве» [1]. Например, в сюжетно-тематической картине «В праздничный день» (1958-1960) — веселом и занимательном эпизоде из жизни северного стойбища — по-особенному «озвучена» зимняя проселочная дорога, наполненная золотистым светом и уходящая широкой колеей за розовато-лиловый горизонт. Здесь не только «звучный цвет диктуется содержанием произведения, его оптимистическим характером» [4, с. 22], но и мотив дороги, метафорически преобразованный в «светлый путь».

Подобный «перевод» мотива дороги в идеологему «светлый путь» демонстрировался В. А. Игошевым и в более прозаичных, приближенных к реальной жизни сюжетах, как, например, в жанровой работе «Отдых в пути» (1958). С одной стороны, в качестве материала брался «живой факт» из северной командировки художника 1958 года: «Из Няксимволя художник поехал в Нерохи. Дороги уже расплозились мутными ручейками, розовели почки берез, и темнела зелень тайги. Усталые олени спотыкались, проваливались в снег. Приходилось давать им короткий отдых. Тяжело дыша, олени сразу же ложились на снег. Художник брал этюдник, и на картоне появлялась бескрайняя снежная равнина с одинокими нартами и усталыми оленями» [12, с. 29]. С другой —

данный факт интерпретировался как еще один эпизод из «новой жизни народа, освобожденного Великим Октябрем» [2].

Начиная с живописных произведений «северного цикла» 1970-х годов можно ощутить действие противоположного взгляда, когда интересующий нас мотив дороги не просто оснащен другими интонациями и акцентами, но и помогает развернуть иную по духу художественную программу, избавленную от риторических схем соцреализма. Вместе с этим существенно обогащается тональная и цветовая культура, расширяется тематический диапазон, используются все более интересные и смелые композиционные решения. Например, в пейзажно-жанровом этюде «Отдых в пути» (1974), в отличие от одноименной версии 1958 года, органично претворены живописные принципы и приемы «Союза русских художников»: динамизация световоздушной среды; кадрирование, придающее изображению эффект случайного и «выхваченного» из повседневной жизни эпизода; культивирование эскизности исполнения, нацеленной передать эмоциональный почерк самого творца и др.

В схожих по образно-композиционному решению работах — «Чертов камень» (1975), «В далекий путь» (1976) — ездая нарта, мчащаяся по заснеженному полотну, едва заметна на фоне величественных просторов Среднего Урала. Подобное смещение акцента с жанровой составляющей на формально-содержательные аспекты «чистого пейзажа» также сигнализирует о новом «способе созерцания», если руководствоваться понятием Алоиза Ригля [7, с. 50].

Однако мотив дороги в «северном цикле» В. А. Игошева не исчерпывается лишь жанрово-пейзажными произведениями. «Объектив» художника словно наводится на персонажей, приближая их пластические фигуры к зрителю. В пленэрно-портретной композиции «Первый шаг» (1979) мотив приобретает философскую тональность и ассоциируется с началом жизненного пути пока еще маленького человека. Мансийский поэт Юван Шесталов точно уловил главную тему картины: «Бережно, как самое дорогое сокровище, ведет отец малыша по свежевывпавшему снегу. Снег чистый, как малыш. Малыш идет уверенно: рядом все знакомое, близкое, родное. Как олень, отдыхающий рядом, как солнце в небе» [13].

В живописном цикле В. А. Игошева есть сюжеты, где друзья северян — олени — выполняющие в картинах немаловажную роль в претворении

мотива дороги, замещаются другими «героями». В работе «Над снегами» (1977) в интерьере небольшого самолета каждый из представленных пассажиров (коренные северяне, геологи) занят своим делом, пока делятся томительные часы полета. Несложно вообразить, как данный сюжет мог быть воплощен автором десятилетием раньше, т.е. в духе «вторжения нового социалистического быта в жизнь угнетенных прежде народов» [11, с. 15]. Однако здесь советский мастер ставит совершенно иные художественные задачи, связанные с погружением во внутреннее состояние каждого из героев, физически находящихся при этом в одном замкнутом пространстве. Несмотря на вдумчивый взгляд автора, официальные кри-



тики трактовали вполне прозаичный сюжет с помощью клишированных формулировок 1950-х годов: «Только ощутив грандиозность перемен, происходящих на тюменской земле, можно понять „обычность“ такого рейса, „будничность“ сцены, переданной художником. Новая жизнь пришла к маленькому народу. Самолет стал обычным видом транспорта» [10, с. 14].

Еще одним важным свидетельством обращения В. А. Игошева к сюжетам, отражающим прежде всего самобытный мир манси, является серия произведений со схожей тематикой — «Сборы в дорогу» (1980-е), «Сборы в путь» (1983; 1986) и др. Будничность мотив — приготовление северян к дальней дороге — обогащается тревожной тональностью, как бы «обнажая» степень авторских переживаний. Кроме того, в указанных работах не сюжет определяет идею полотен, а пластическая речь эле-

В. А. Игошев.
Суватпауль. 1954. Холст, масло. 70×100
Музей природы и человека

V. A. Igoshev.
Suevatpaul. 1954. Oil on canvas. 70×100
Museum of Nature and Man

гического содержания [3, с. 123]. Как и в произведениях 1950-х — 1960-х годов художник исходит из реальных натуральных впечатлений, сопряженных с жизнью коренных северян, но уже свободных от обязательных соцреалистических «вставок» в конкретном воплощении. Так, говоря о тематической картине «Семья Тасмановых» (1983-1985), художник приводит хорошо знакомый ему факт, что «северяне могут поехать к соседям за пятьдесят километров ради пачки чая или катушки ниток — магазинов мало и они далеко» [6, с. 6].

В живописных произведениях второй половины 1980-х — 1990-х годов, т.е. позднем периоде творчества В. А. Игошева, мотив дороги, словно отрываясь от конкретного сюжета, виртуозно озвучивается посредством экспрессивно-декоративной пластики. Здесь важна правда оптического, «далекого зрения», как бы затягивающего в живописный «вихрь» предметный мир. Что касается сюжетов, то это могут быть уже известные нам сборы в дальнюю дорогу («Мансийский пауль», 1980-е), кочевание по «нехоженным тропам» бескрайней тайги («Нехоженные тропы», 1985) или возвращение после длительной отлучки в родное селение («Возвращение с охоты», 1991). В жанрово-пейзажном произведении «Нехоженные тропы» впечатляющая живописная фактура передает с помощью подвижной «ряби» мазков и акварельных размывов как физическое своеобразие таежного ландшафта, так и взволнованное отношение самого художника, его непосредственно-чувственную реакцию от соприкосновения с природой.

Живописно-музыкальное произведение В. А. Игошева «Северная песня» (1987) примечательно не столько своей декоративно-импрессионистической, мерцающей пластикой

и господствующей сказочно-идиллической интонацией, сколько характерной трансформацией на первый взгляд незатейливого сюжета, обретшего метафорическое измерение. Весь образно-композиционный строй картины перекликается с евангельским сюжетом о бегстве Святого Семейства в Египет. Что касается мотива дороги, то при доминировании условно-ассоциативного языка, он наделяется фольклорными коннотациями. Подобное решение, включающее в себя утрированное декоративное звучание, доминантную роль плоскости, сплетение натурального и фантазийного и т.д., могло быть продиктовано страстной увлеченностью мастера русским модерном. По воспоминаниям художника, скульптора и архитектора С. В. Горяева, «Владимир Александрович был привержен духу Серебряного века русского искусства, всю жизнь собирал предметы эпохи модерна, картины художников круга Союза русских художников» [5, с. 41].

Проведенный искусствоведческий анализ произведений «северного цикла» В. А. Игошева 1950-1990-х годов позволил выявить в них важную роль мотива дороги. Если в ранних северных работах выделенный нами мотив выполнял сугубо иллюстративную функцию пафосного отображения сцен из «новой жизни» манси, то его значение в зрелом и позднем творчестве существенно возросло. Так, мотив дороги, избавленный от идеологических коннотаций «светлого пути», обогатился элегической тональностью, органично «впитав» авторские размышления и переживания. Нередко, однако, художник вместо преодоленных риторических схем соцреализма воспроизводил идиллические картины в духе «традиционализма» (как в работе «Северная песня»), нагружая ком-



В. А. Игошев.
В праздничный день. 1958-1960. Холст, масло. 156×330
Нижнетагильский музей изобразительных искусств

V. A. Igoshev.
On a Public Holiday. 1958-1960. Oil on canvas. 156×330
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

позицию и пластику изысканными музыкально-декоративными элементами.

Литература

1. Владимир Александрович Игошев. Каталог выставки / сост. С. М. Иванский. — Москва: Советский художник, 1988. — [б.с.].
2. Выставка работ заслуженного художника РСФСР Владимира Александровича Игошева. Буклет. — Свердловск: Уральский рабочий, 1964. — [б.с.].
3. Галямов, А. А. Северный пейзаж в творческом наследии художника В. А. Игошева 1970-1990-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2023. — № 4. Ч. 2. — С. 119-128.
4. Голованов, Н. Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. — Ленинград: Художники РСФСР, 1961. — 34 с.
5. Горяев, С. В. Предметный мир художника В. А. Игошева // «Живой музей: стратегия и практика»: материалы Всерос. науч.-практ. конф. 27-28 октября 2011 года — Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2012. — С. 40-41.
6. Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. — Ханты-Мансийск: [б.и.], 2003. — 24 с.
7. Зедльмайр, Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. — Санкт-Петербург: Аxioma, 2000. — 272 с.
8. Иванов, М. Жизнь реалиста // Работница. — 1988. — № 9. — С. 31-32.
9. Игошев, В. А. Глазами сердца. — Москва: Фонд им. И. Д. Сытина, 2000. — 298 с.
10. Карпов, В. Земля Тюменская // Искусство. — 1978. — № 9. — С. 13-21.
11. Павловский, Б. Сорокалетие // Выставка произведений свердловских художников 1957 г. Живопись, скульптура, графика, прикладное искусство. Каталог. — Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1957. — 48 с.
12. Шаповалов, Я. Я. Владимир Александрович Игошев. — Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1960. — 38 с.
13. Шесталов, Ю. Первооткрыватель мансийской сказки // Владимир Александрович Игошев. Каталог выставки. — Москва: Советский художник, 1988. — [б.с.].

References

1. Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Katalog vystavki [Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Exhibition Catalogue]. Comp. by S. M. Ivanitsky. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1988, [w. p].
2. Vystavka rabot zasluzhennogo khudozhnika RSFSR Vladimira Aleksandrovicha Igosheva. Buklet [Exhibition of Works by Honored Artist of the RSFSR Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Booklet]. Sverdlovsk, Uralsky Rabochy, 1964, [w. p].
3. Galyamov, A. A. Severnyy peyzazh v tvorchestvom nasledii khudozhnika V. A. Igosheva 1970-1990-kh godov [Northern Landscape in the Creative Legacy of the Artist V. A. Igoshev in the 1970-1990s]. Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S. G. Stroganova [Decorative Art and Object-Spatial Environment. Bulletin of the Russian State University of Art and Industry named after S. G. Stroganov], 2023, no. 4, part 2, pp. 119-128.
4. Golovanov, N. N. Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Monograficheskij ocherk [Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Monographic Essay]. Leningrad, Hudozhniki



В. А. Игошев.
Отдых в пути.
1974. Холст на картоне, масло.
35×50
Частное собрание

V. A. Igoshev.
Rest on the way. 1974. Oil on canvas on cardboard.
35×50
Private collection



В. А. Игошев.
Чертов камень.
1975. Картон, масло.
49,5×79,5
Ростовский областной музей изобразительных искусств

V. A. Igoshev.
Devil's Stone. 1975. Oil on cardboard.
49.5×79.5
Rostov Regional Museum of Fine Arts.



В. А. Игошев.
Над снегами. 1977. Холст, масло.
85×190
Музейный комплекс им. И.Я. Словоцова

V. A. Igoshev.
Above the snow. 1977. Oil on canvas.
85×190
Museum complex named after I. Ya. Slovtsov

5. Горяев, С. В. Предметный мир художника В. А. Игошева [The Object World of the Artist V. A. Igoshev]. «Zhivoy muzey: strategiya i praktika»: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 27-28 oktyabrya 2011 g. [“Live Museum: Strategy and Practice”: Proceedings of the All-Russian Research and Practical Conference, October 27-28, 2011]. Khanty-Mansiysk, Print-Class, 2012, pp. 40-41.
6. Dom-muzey Narodnogo khudozhnika SSSR

- V. A. Igosheva [Museum House of People's Artist of the USSR V. A. Igoshev]. Khanty-Mansiysk, 2003, 24 p.
7. Sedlmayr, H. Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva [Art and Truth. On the Theory and Method of Art History]. Saint Petersburg, Axioma, 2000, 272 p.
8. Ivanov, M. Zhizn' realista [The Life of a Realist]. Rabotnitsa [A She-Worker], 1988, no. 9, pp. 31-32.
9. Igoshev, V. A. Glazami serdtsa [Through the Eyes of a Heart]. Moscow, I. D. Sytin Foundation, 2000, 298 p.
10. Karпов, V. Zemlya Tyumenskaya [Tyumen Land]. Iskusstvo [Art], 1978, no. 9, pp. 13-21.
11. Pavlovskiy, B. Sorokaletiyе [Fortieth Anniversary]. Vystavka proizvedeniy sverdlovskikh khudozhnikov 1957 g. Zhivopis', skulptura, grafika, prikladnoye iskusstvo. Katalog [Exhibition of Works by Sverdlovsk Artists in 1957. Painting, Sculpture, Graphics, Applied Art. Catalogue]. Sverdlovsk, Sverdlovsk Book Publishing House, 1957, 48 p.
12. Shapovalov, YA. YA. Vladimir Aleksandrovich Igoshev [Vladimir Aleksandrovich Igoshev]. Sverdlovsk, Sverdlovsk Book Publishing House, 1960, 38 p.

В. А. Игошев
Нехоженные тропы. 1985. Картон, масло.
80×100
Музейный комплекс им. И.Я. Словоцова

V. A. Igoshev
Untrodden Paths. 1985. Oil on cardboard. 80×100
Museum complex named after I. Ya. Slovtsov



В. А. Игошев.
Северная песня. 1987. Картон, масло.
80×100
Частное собрание

V. A. Igoshev.
The Northern Song. 1987. Oil on cardboard. 80×100
Private collection



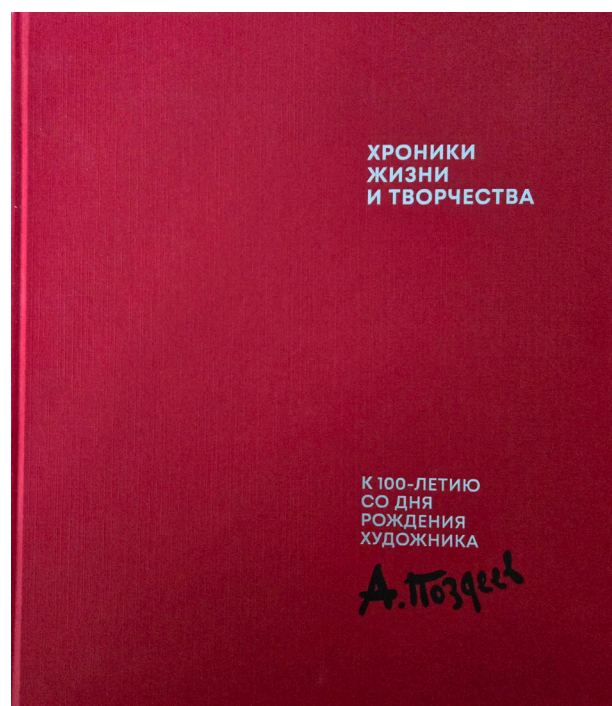
13. Shestalov, YU. Pervootkryvatel' mansiyskoy skazki [The Discoverer of the Mansi Fairy Tale]. Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Katalog vystavki [Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Exhibition Catalogue]. Moscow, Sovetsky Khudozhnik, 1988, [w. p].

Об авторе

Галямов Артур Амирович — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник БУ «Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок» (Ханты-Мансийск)
E-mail: galyamov-artur@mail.ru

Galyamov Artur Amirovich
Candidate of Arts, Leading Researcher at the Ob-Ugric Institute of Applied Research and Development (Khanty-Mansiysk)

Статья поступила в редакцию 26.11.2025, принята к публикации 20.03.2026.



Хроники жизни и творчества: К 100-летию со дня рождения художника А. Поздеева / авт.-сост. В. А. Гурьянова, М. В. Москалюк, Н. Н. Робачевская. — Красноярск: ИД-Класс-Плюс, 2025. — 144 с.

Художественно-документальное издание «Хроники жизни и творчества: к 100-летию со дня рождения художника А. Поздеева» представляет развернутую панораму жизненной и творческой судьбы Андрея Геннадьевича Поздеева. Факты жизни и творчества выстроены в хронологической последовательности, проиллюстрированы как широко известными, так и редкими фотографиями из архива семьи художника. Валентина Михайловна Поздеева лично помогала составителям «Хроники» восстановить многие лакуны биографического и фотодокументального ряда. Каждый из четырех разделов хроники дополнен уникальными произведениями художника, некоторые из них публикуются впервые. Издание позволяет проследить эволюцию творческого метода художника, трансформацию основных тем его произведений, всю широту диапазона его творческого наследия и сопоставить все это с этапами жизненной биографии большого сибирского мастера.



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



ТЕМА СЛЕДУЮЩЕГО НОМЕРА
СКУЛЬПТУРА: ОТ ВАЯНИЯ ДО АРТ-ОБЪЕКТА