

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

ИЗДАНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 2(23)

ИЮНЬ | 2025



ТЕМА НОМЕРА
ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ ПО КОСТИ

ISSN online 2713-2714
ISSN print 2713-2722

ISSN 2713-2722



9 772713 272005 >

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНОГО 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

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
Корректор Е. Л. Кириллова
Перевод на английский Е. И. Полудневой
Верстка И. В. Царинного

Обложка

В.А. Русаев.
Ненка с луком. 1980-е.
Кость, резьба.
8×6,7×3
Красноярский художественный
музей имени В.И. Сурикова

Анонс

Р.С. Мартынов.
Сотворение. 2025.
Холст, масло.
180×140
Галерея Art Object
(Владивосток)

Формат 60х90/8
Бумага мелованная
Заказ № 48985
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 30.06.2025
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

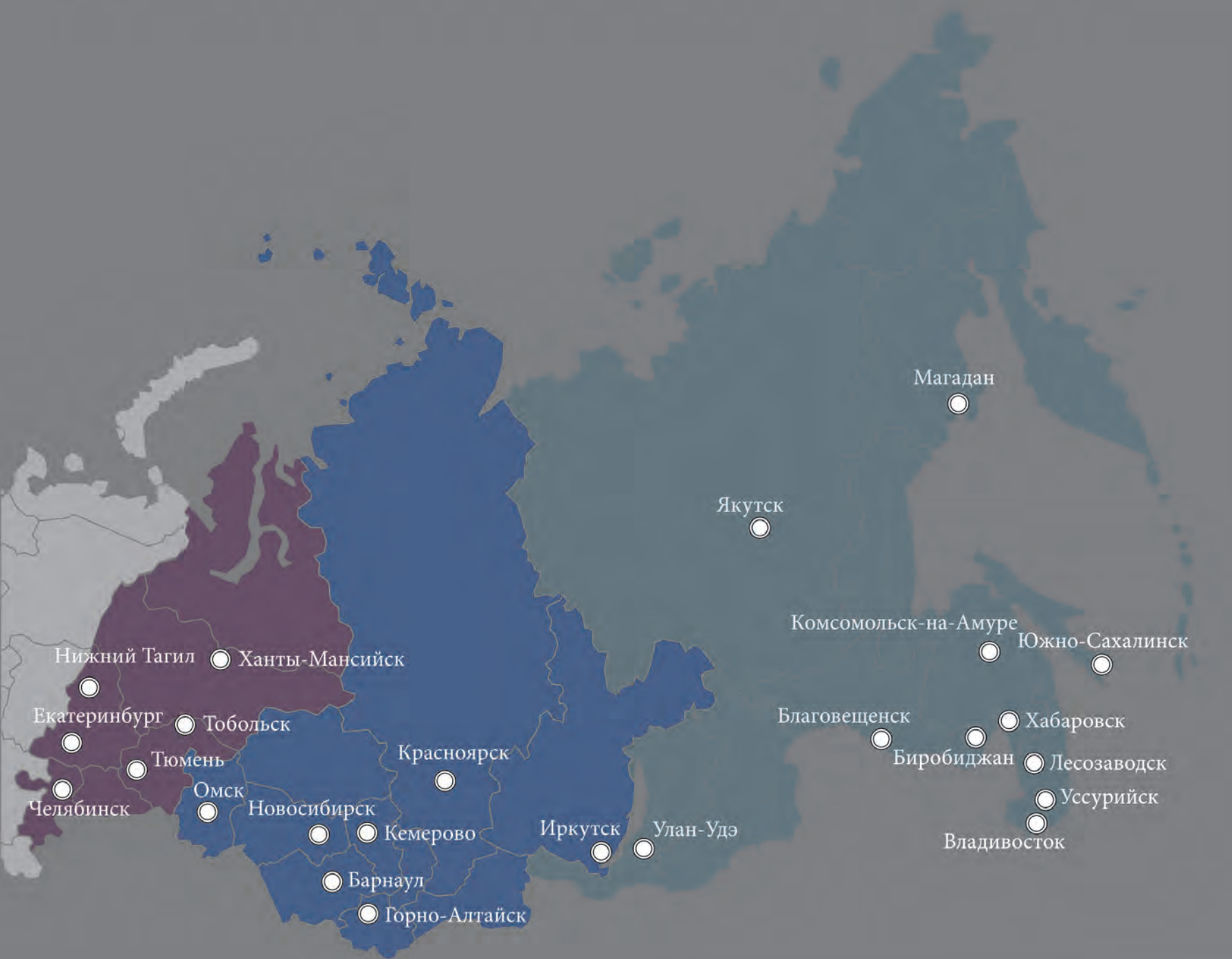


E-mail: art.journal@mail.ru
art-journal@sfu-kras.ru

Архив номеров

Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ ' 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, доктор 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 журнала посвящена искусству резьбы по кости. Древний промысел приобрел в последние годы новое дыхание. В октябре 2025 года откроется очередной Между-народный фестиваль «Косторезное искусство народов мира», организуемый в Магадане по инициативе председателя Ма-гаданского отделения Союза художников России, академика К. Б. Кузьминых. Фестиваль вошел в число значимых событий, формирующих профессиональное поле для мастеров, коллекци-онеров, исследователей этого направления. Серьезное место заняли международная выставка косторезного искусства в Са-лехарде «Душа Севера», фестиваль косторезного искусства народов России «Сказ на бивне мамонта», фестиваль косто-резного искусства в Тобольске и др. Усилиями потомственного резчика А. Ныпевги возродилась мастерская в Улене.

В последние годы активизировались усилия различных структур общества по сохранению культуры коренных наро-дов России: фестиваль культур «Кочевье Севера», специальная программа на Восточном экономическом форуме во Владиво-стоке, грантовая поддержка различных творческих инициа-тив. Эти и другие меры говорят о том, что наследие коренных народов, их культура и самобытные прикладные ремесла сегод-ня являются тем багажом, в котором содержатся идеи, имею-щие большое значение для художественной жизни, в которой на современном этапе происходит поиск уникального образа. Однако этот поиск был бы невозможен без опоры на наследие мастеров прошлого, собранное в музейных коллекциях в каче-стве лучших образцов косторезного искусства.

Статьи номера дают представление о музейных собраниях Магадана, Красноярска, Югры, Тобольской фабрики художе-ственных косторезных изделий, ямальской традиции резьбы по кости. Этот материал демонстрирует особенности разных школ, богатство музейных собраний, традицию в развитии.

Большой интерес представляет статья о самиздате на Дальнем Востоке С. Соловьева, посвятившего этой теме диссертационное исследование, которое связано с одним из са-мых интересных периодов в культуре России, когда нефор-мальные практики фиксировались на страницах рукотворных журналов.

В рубрике «Персоналии» представлены такие художники, как Юрий Спиридонов (Якутия), Леонид Луговых (Екатеринбург), Неясовы (Челябинск). В их судьбах и творчестве раскрывается богатство художественного пространства России.

СОДЕРЖАНИЕ

8

BONE CARVERS’ WORKS ABOUT THE WAR. FROM THE COLLECTION OF THE MAGADAN REGIONAL MUSEUM

Ksenia V. Yakovleva

КОСТОРЕЗЫ О ВОЙНЕ. ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МАГАДАНСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

К. В. Яковлева

18

YAMAL'S CARVED BONE: FROM ANCIENT ARTISTIC EXPERIMENTS TO A MODERN SOUVENIR

Galina G. Gurianova
Nikita V. Pertsev

ЯМАЛЬСКАЯ РЕЗНАЯ КОСТЬ: ОТ ДРЕВНИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОПЫТОВ ДО СОВРЕМЕННОГО СУВЕНИРА

Г. Г. Гурьянова
Н. В. Перцев

26

THEMATIC AND PLASTIC FEATURES OF BONE CARVING ART FROM THE COLLECTION OF THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV

Oksana A. Abalmasova

ТЕМАТИЧЕСКИЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОСТОРЕЗНОГО ИСКУССТВА ИЗ СОБРАНИЯ КРАСНОЯРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА

О.А. Абальмасова

38

BONE CARVINGS OF THE 17th-20th CENTURIES IN THE COLLECTION OF THE UGRA STATE ART MUSEUM

Natalia L. Golitsyna

КОЛЛЕКЦИЯ РЕЗНОЙ КОСТИ XVII–XX ВЕКОВ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЮГРЫ

Н.Л. Голицына

CONTENT

52

ON THE PROCESS OF CREATING NEW DESIGNS AT THE TOBOLSK FACTORY OF ARTISTIC BONE CARVINGS IN THE SECOND HALF OF THE 1970^s—1980^s

Arina M. Loginova

К ПРОЦЕССУ СОЗДАНИЯ НОВЫХ ОБРАЗЦОВ НА ТОВОЛЬСКОЙ ФАБРИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОСТОРЕЗНЫХ ИЗДЕЛИЙ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-1980-х ГОДОВ

А.М. Логинова

60

EIGHT YEARS TOGETHER: COLLABORATION BETWEEN ILYA REPIN ST. PETERSBURG ACADEMY OF ARTS AND SIRIUS EDUCATIONAL CENTER (SOCHI)

Anastasia G. Nikolaeva-Berg

ВОСЕМЬ ЛЕТ ВМЕСТЕ: СОТРУДНИЧЕСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ИМЕНИ ИЛЬИ РЕПИНА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА «СИРИУС» (СОЧИ)

А.Г. Николаева-Берг

72

FAR EASTERN SAMIZDAT IN THE MAGAZINE AND NEWSPAPER COLLECTION OF M.V. NEMTSOV

Sergey G. Solovyev

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ САМИЗДАТ В ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ М.В. НЕМЦОВА

С.Г. Соловьев

82

INTERPRETATION OF HISTORY IN THE PAINTING OF CHINESE ARTIST WANG TIENIU

Xiong Peihan

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИИ В ЖИВОПИСИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ВАН ТЕНЮ

Сюн Пэйхань

96

THE THEATRE ARTIST NATALIA VLADIMIROVNA NIKOLENKO’S STAGE IMAGES

Angelina A. Litvintseva

СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ НАТАЛЬИ ВЛАДИМИРОВНЫ НИКОЛЕНКО – ХУДОЖНИКА ТЕАТРА

А.А. Литвинцева

СОДЕРЖАНИЕ

108	ARCTIC EKUMENE OF YURI SPIRIDONOV <i>Galina G. Neustroeva</i>
	АРКТИЧЕСКАЯ ОЙКУМЕНА ЮРИЯ СПИРИДОНОВА <i>Г. Г. Неустроева</i>
120	LEONID LUGOVYKH: SELECTED WORKS OF A MODERN URAL OUTSIDER <i>Galina V. Golynets</i>
	ЛЕОНИД ЛУГОВЫХ: ИЗБРАННОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННОГО УРАЛЬСКОГО АУТСАЙДЕРА <i>Г. В. Голынец</i>
128	NEYASOV: A DYNASTY OF ARTISTS OF THREE GENERATIONS. CHELYABINSK, SOUTHERN URALS <i>Galina S. Trifonova</i>
	НЕЯСОВЫ: ДИНАСТИЯ ХУДОЖНИКОВ ТРЕХ ПОКОЛЕНИЙ. ЧЕЛЯБИНСК, ЮЖНЫЙ УРАЛ <i>Г. С. Трифонова</i>

144	INTERPRETATION OF LANDSCAPE IN THE FINE ART OF V. A. EROFEEV <i>Angelina B. Medvedeva</i>
	ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ЕРОФЕЕВА <i>А. Б. Медведева</i>

154	MAIN DIRECTIONS AND SOURCES OF FUNDS REPLENISHMENT OF KRASNOYARSK MUSEUM AND ART CENTERS IN THE SECOND HALF OF THE 1960s – EARLY 1980s (ON THE EXAMPLE OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY) <i>Elena V. Bolonkina</i>
	ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ИСТОЧНИКИ КОМПЛЕКТОВАНИЯ ФОНДОВ МУЗЕЙНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ КРАСНОЯРСКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1960 – НАЧАЛЕ 1980-х гг. (НА ПРИМЕРЕ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ) <i>Е.В. Болонкина</i>

CONTENT

164	DO NOT TURN INTO A TREASURE: THE HISTORY OF THE FORMATION OF YU.V. SHPILEV’S PRIVATE COLLECTION <i>Yuri V. Shpilev</i>
	НЕ ПРЕВРАЩАТЬ В СОКРОВИЩЕ: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ Ю.В. ШПИЛЁВА <i>Ю. В. Шпилёв</i>
176	EDITIONS ИЗДАНИЯ

EDN: WQLQMS
УДК 745

BONE CARVERS' WORKS ABOUT THE WAR. FROM THE COLLECTION OF THE MAGADAN REGIONAL MUSEUM

Ksenia V. Yakovleva
Magadan Regional Museum
Magadan, Russian Federation



Abstract: The article provides a formal and stylistic analysis of bone carving art works of Chukchi and Magadan bone carvers, which are dedicated to the theme of the Great Patriotic War, and which are stored in the funds of the Magadan Regional Museum. An iconological method is also used to reveal the artistic meaning of some works.

Keywords: Chukchi and Eskimo bone carving; engraved walrus tusk; Great Patriotic War; Magadan bone carvers; museum collection.

Citation: Yakovleva, K. V. (2025). BONE CARVERS' WORKS ABOUT THE WAR. FROM THE COLLECTION OF THE MAGADAN REGIONAL MUSEUM. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 8–17.

КОСТОРЕЗЫ О ВОЙНЕ. ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МАГАДАНСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

К. В. Яковлева
Магаданский областной краеведческий музей
Магадан, Российская Федерация

В статье дается формально-стилистический анализ произведений косторезного искусства, которые посвящены теме Великой Отечественной войны и хранятся в фондах Магаданского областного краеведческого музея. Применяется также иконологический метод для интерпретации художественных образов чукотских и магаданских мастеров и значений элементов произведений.

Ключевые слова: чукотско-эскимосское косторезное искусство; гравированный моржовый клык; Великая Отечественная война; магаданские косторезы; музейная коллекция; Татьяна Печетегина; Галина Тынатваль; Анатолий Макаров; Михаил Вуквол; Анатолий Семенов.

А.И. Макаров.
На фронт.
1970-е. Кость
моржа (челюсть),
резьба.
12,0×7,0×5,5
Магаданский
областной
краеведческий музей

A.I. Makarov.
To the Front.
1970s. Walrus bone
(jaw), carving.
12.0×7.0×5.5
Magadan Regional
Museum



Коллекция произведений декоративно-прикладного искусства из кости Магаданского областного краеведческого музея начала формироваться в 1953 г., когда была образована Магаданская область с входящим в нее Чукотским автономным округом [6, с. 146]. Тогда и по сей день основу коллекции составляют произведения художников Уэленской косторезной мастерской.

Историко-бытовой жанр — самый распространенный среди сюжетной гравировки на моржовых клыках, это подтверждается и статистикой произведений, находящихся в коллекции Магаданского областного краеведческого музея: из ста девяноста пяти клыков сто три относятся именно к бытовому жанру. Традиционно изображаются именно быт прошлого, методы охоты на морского зверя гарпуном и копьями, выход в море на лодках, обтянутых кожей, с веслами, а не на деревянных вельботах с мотором, которые уже получили широкое распространение к середине XX века. Люди часто изображаются в традиционной меховой и кожаной одежде, их жилища — яранги. Столь частое обращение современных народных художников к сюжетам старинных преданий, к картинам «прошлой жизни» вызвано ностальгией по уходящей в небытие традиционной культуре морских зверобоев и оленеводов.

Тем не менее косторезами уэленской мастерской создано и большое количество клыков о жизни самого села в непростую для всего мира, и для Чукотки в частности, эпоху XX века. О событиях глобального значения, а именно Второй мировой войне, создавали свои произведения Татьяна Печетегина — «Чукотка во время войны» (1985, Магаданский областной краеведческий музей), «Чукотка — фронту» (1985, Музей косторезного искусства, с. Уэлен); Галина Тынатваль — «Чукотка для фронта» (1985, Магаданский областной краеведческий музей), «Чукотка фронту» (1985, Музейный центр «Наследие Чукотки»); Надежда Познякова — «Всё для фронта» (1985, Музей косторезного искусства, с. Уэлен).

Грозное эхо Великой Отечественной войны докатилось и до самой северо-восточной оконечности нашей страны — чукотского побережья. Стараясь вложить свой труд во всенародное дело победы над врагом, чукчи и эскимосы сдали в фонд обороны 15 миллионов рублей, 12 250 оленей, женщины Чукотки сшили 55 тысяч теплых вещей [3, с. 334].

В годы войны резчики и граверы работали в труднейших условиях: остановились поставки материала и рынок изделий из моржового клыка практически исчез, многие мастера ушли из Уэленской косторезной мастерской, поскольку работа в ней не приносила необходимого для содержания семьи заработка. Однако некоторые мастера продолжали работать в мастерской, совмещая косторезный промысел с работой в других сферах, таких как оленеводство, рыбодобывающий промысел и охота на морского зверя. Даже в послевоенное время попытки помощи косторезам провалились [8, с. 88-89]. И только с присоединения Чукотского национального округа к Магаданской области, ведущего в то время региона в отрасли добычи золота и других полезных ископаемых, ситуация начала меняться к лучшему: были установлены более адекватные цены на клык моржа¹, во избежание финансовых спекуляций, Управлением местной промышленности постоянно проводились расчеты себестоимости изделий из моржового клыка и розничных цен на них², с той целью, чтобы мастерская получала достаточную прибыль для возмещения затрат на свое содержание, материалы и зарплату косторезам.

Кроме того, регулярно выходили и дополнялись распоряжения Магаданского исполкома «О мерах по улучшению сбора и полной сдачи клыков и зубов моржа Уэленской косторезной мастерской совхозами и колхозами области»³ и «О мерах по упорядочению заготовки клыков и зубов моржа совхозами и колхозами ЧНО и поставке их Уэленской косторезной мастерской»⁴. Таким образом, удалось добиться того, что на 1964 г. численность персонала мастерской составляла 32 человека⁵.

Клык Татьяны Печетегиной «Чукотка во время войны» рассказывает о том, как жители округа способствовали делу Великой Победы. Повествование начинается с изображения телеграфного столба и телеграфиста, далее следует сцена, на которой человек держит в руках телеграмму и сообщает людям, собравшимся вокруг него, страшное известие о начавшейся войне, — над этим эпизодом сверху выгравирована надпись «Война». На следующем «кадре», названном автором «Фронтовые известия», на фоне традиционных жилищ изображены собачья упряжка и коренные жители Севера в национальной одежде, которые внимательно слушают об обста-

новке на фронте. В сцене «Все для победы» автор рассказывает об охотниках, которые сдают мех песцов, оленьи рога, шкуры и мясо для нужд армии. Далее изображены люди, сдающие деньги в Фонд обороны, женщины, которые шьют теплую одежду для красноармейцев и укладывают ее в мешки.

Оборотная сторона начинается с фигуры охотника, добывшего нерп и в чей капкан попал песец. Жест рук указывает на нарисованный клинок, пронзивший двух солдат фашистской армии, а сверху размещена надпись «Смерть фашизму» — так автор визуализировала мысли и чаяния всего советского народа. Следом открывается вид на акваторию пролива, в котором плывет сквозь льдины американский сухогруз, а в небе пролетает американской военный самолет — так Татьяна Печетегина изобразила поставки союзников по ленд-лизу, которые преодолевали путь от Аляски на Чукотку и затем на фронт. Далее изображена группа людей, занятых добы-

чей полезных ископаемых. Наконец появляется изображение Спасской башни, купола Рейхстага с водруженным на него красным знаменем, над которым всходит солнце. Повествование закладывается изображением телеграфного столба и телеграфиста, а также человека, сообщаящего жителям Чукотки о долгожданной Победе.

Композиция повествования выстраивается линейно, все ее элементы непосредственно связаны с главной темой, в ней нет ничего второстепенного и ничего не отвлекает взгляда зрителя. Работу отличает максимальная ясность содержания, однако мастер решает дополнительно озаглавить эпизоды рассказа, но сделано это не для того, чтобы упростить восприятие сюжета. Дело в том, что мастера первого поколения профессиональных резчиков довольно часто использовали текстовую составляющую.

Рисунок Татьяны Печетегиной в произведении «Чукотка во время войны» отличается достаточно крупным масштабом, выразительным

Т.А. Печетегина.
Чукотка во время войны. 1985.
Клык моржа, гравировка цветная.
60,0×6,5×3,7
Магаданский областной краеведческий музей

T.A. Pechetegina.
Chukotka During the War. 1985.
Walrus tusk, color engraving.
60.0×6.5×3.7
Magadan Regional Museum





Г.А. Тынатваль.
Чукотка для
фронта. 1985.
Клык моржа, гра-
вировка цветная.
64,5×7,3×4,3
Магаданский
областной
краеведческий музей

G.A. Tynatval.
Chukotka for
the Front. 1985.
Walrus tusk,
color engraving.
64.5×7.3×4.3
Magadan Regional
Museum



насыщенным контуром. Лица людей по-прежнему переданы условно, в этом мастер не отходит от традиции, но их позы способны выражать целую гамму чувств и эмоций — сосредоточенность и удрученность при получении известий с фронта, старательное выполнение своего трудового долга во время охоты, шитья и добычи полезных ископаемых, что выражается в собранности поз и склоненных головах, а также всеобъемлющую радость от новости о победе, от которой невозможно устоять на месте и хочется прыгать и плясать. В таких нюансах раскрывается талант Т. Печетегиной как рисовальщика.

На манер мастеров прошлого в произведении отсутствуют горизонт и элементы пейзажа, кроме единственного изображения Берингова пролива. Большие пространства незатонированной поверхности моржового клыка делают изображенные фигуры невероятно выразительными.

Работа с цветом не характерна для Татьяны Печетегиной, которая обычно достаточно активно использует его в произведениях для усиления художественных характеристик работ, а также как инструмент композиции, как, например, в ра-

ботах «Вручение переходящего Красного знамени» (1971, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства), «Новая жизнь в начале века» (2001, Музейный центр «Наследие Чукотки») и других. В своем произведении на тему войны мастер использует преимущественно серо-коричневые оттенки (опять же за исключением тонировки водной поверхности и красного цвета знамен), что по колориту похоже на технику соуса в графике, — подобные оттенки усиливают ощущение старины.

Татьяна Печетегина, заслуженный художник РФ, родилась в Уэлене в 1948 г. [2, с. 80], уже после окончания войны. Этим может объясняться ее метод работы с композицией, рисунком и цветом «под старину», поскольку описываемые события воспринимались ею как принадлежащие прошлому.

Гравированный клык «Чукотка для фронта» Галины Тынатваль посвящен вкладу жителей региона в Великую Победу. Повествование ведется слева направо, от узкой части клыка — к широкой, начинается с изображения яранги — традиционного жилища приморских чукчей и эскимо-

сов, входом ей служат ребра кита, каркас покрыт шкурами, снаружи яранга обвязана ремнями с привязанными к ним камнями, стенки также укреплены камнями на заснеженной земле, что ясно из зигзагообразной тонировки у основания жилища. Справа от него стоят вешала для сушки байдары. Под ними, на переднем для зрителя плане, расположен идущий вправо, к группе людей, человек в желтой кухлянке, а на заднем — другая яранга. Далее изображен с применением линейной перспективы деревянный одноэтажный дом с двускатной крышей, перед которым лежит вкопанный в землю череп кита. От крыши дома протянуты два провода до столба с радиотарелкой (репродуктором), под которым стоят девять человек, среди которых двое детей, еще один человек с клюкой в руке подходит к толпе, слушающей сообщение о начавшейся войне.

С этого момента, когда толщина клыка уже позволяет, сюжет гравировки раздваивается на верхнюю композиционную линию и нижнюю. В верхней части, на фоне заснеженных сопков, изображена мчащаяся вправо упряжка из пяти собак, на нартах сидит погонщик и лежит некий груз. Правее мы наблюдаем сцену охоты на песца: один охотник уже возвращается домой с добычей, другой же собирается добить попавшего в капкан животного. Под этими сценами, также слева направо, изображены яранга, вешала с нартой, ребенок, волочащий нерпичью тушу в сторону жилища, два разговаривающих человека в кухлянках, рядом с которыми размещен еще один закопанный китовый череп. На морском берегу, среди ледяных торосов, еще один охотник достает из лунки тушки нерп, другой сидит с ружьем у кромки льда, спрятавшись за льдиной, в засаде.

Данные сцены хоть и иллюстрируют традиционные занятия жителей Чукотки, тем не менее из исторического контекста нам становится ясно, что в данном случае эти занятия преследуют целью не привычное жизнеобеспечение своей семьи и села в целом, но сбор продуктов и меха для нужд фронта.

На оборотной стороне рассказ ведется так же слева направо, от узкой части клыка — к широкой. Эта сторона, в отличие от вышеописанной, поделена на три сцены посредством двух вертикальных разделительных полос. Первый «кадр» начинается с изображения яранги и стоящих рядом с ней вешал, мимо которых идет нагруженный кухлянками человек. Правее от него

выгравирована яма для хранения мяса. Ребенок удерживает груз на санях, которые тащит взрослый человек. Далее изображен колодец, у которого люди набирают воду в ведра, а вокруг стоят большие металлические бочки. Следующий кадр посвящен пункту сбора добровольческой помощи: кто-то сдает песцовые или олени шкуры, кто-то — торбаса, теплые носки и варежки. На завершающей сцене изображено национальное село с ярангами, стоящими вдоль берега, на льду бухты стоит самолет, рядом с ним находятся люди с мешками и баулами, на которых написано «помощь фронту», один из людей жмет руку летчику и передает ему письмо.

Рисунок отличается достаточно детальной прорисовкой элементов произведения, будь то яранги, деревянный дом, самолет, внутренняя обстановка помещения, конструкции вешал, собачья упряжка, процесс охоты на песца, морзверя и другие. Все силуэты отличаются тонким и изящным контуром. В произведении использован излюбленный граверами прием, а именно окрашивание одежд некоторых людей в яркие контрастные цвета, для усиления декоративных свойств произведения.

В остальном колористический строй отличается приглушенными мягкими оттенками. Тонировка выполнена в полупрозрачной манере, когда более насыщенная по контуру штриховка слабеет, двигаясь к центру фигуры, повсюду проглядывает благородный цвет моржового клыка.

В рисунке отметим использование Галиной Тынатваль линейной перспективы, а также достоверную передачу поз и движений людей. При этом, что свойственно чукотско-эскимосской гравировке, изображения людей не передают индивидуальных и психологических черт.

Галина Тынатваль родилась в 1930 г. в селе Уэлен. Ее отцом был Вуквутагин — заслуженный художник РСФСР, один из основателей Уэленской косторезной мастерской, мастер анималистической скульптуры. Она вспоминала, как «любила копаться в его рисунках для скульптур северных животных» [4, с. 49]. Несмотря на то, что отец был резчиком-скульптором, дочери нравилось рисовать, а не вырезать из кости. Вероятно, именно это обстоятельство биографии Тынатваль, ее наблюдение с самого детства за работой талантливого отца, положительным образом повлияло на ее мастерство в достоверной передаче поз и движений персонажей ее гравировок. Галина Тынатваль — заслуженный художник РСФСР,

лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, в возрасте пятнадцати лет начала работать в Уэленской косторезной мастерской [2, с. 86]. На годы ее детства пришелся период кардинальных перемен в общественной жизни, традиционный уклад неминуемо замещался новым социалистическим. Ее родное село Уэлен тоже сильно изменилось — вместо яранг стали отстраиваться новые бревенчатые дома. Вероятно, впечатления детства были настолько сильны, что впоследствии на протяжении всей своей творческой карьеры Тынатваль создала множество гравированных клыков на тему социальных перемен на Чукотке. Появившимся учреждениям образования посвящены ее клыки «Детский сад на Чукотке» (1957, Российский этнографический музей) и «Жизнь чукотских школьников» (1957, Музей изобразительных искусств Республики Карелия), переменам в жизни и облике Уэлена и Чукотки вообще произведения «Старая и новая Чукотка» (1963, Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник), «Старый и новый Уэлен» (1977, Музей косторезного искусства, с. Уэлен), «Преображенная Чукотка» (1980, Музейный центр «Наследие Чукотки»). Возможно, именно поэтому в работе «Чукотка для фронта» мы наблюдаем как традиционные жилища яранги, так и новое деревянное здание, методы охоты как традиционными средствами, так и современными ружьями, а традиционному виду транспорта — собачьей упряжке — противопоставляется самолет.

Если описанные выше произведения чукотских косторезов можно отнести к социоцентрической картине мира, сосредоточенной, в данном случае, на общественно-исторических проблемах, то следующие работы, принадлежащие уже магаданским мастерам, приехавшим из западных регионов СССР, отличаются антропоцентрическим подходом, когда во главу художественного замысла ставится образ конкретного человека. В таком сравнении проявляется разница мировосприятия коренных народов Чукотки и нового населения Северо-Востока страны: у чукчей и эскимосов люди воспринимаются как коллектив, который, только объединив свои усилия, может преодолеть трудности и несчастья.

Автор скульптуры «На фронт» (1970-е гг.) Анатолий Ильич Макаров родился в Брянской области, в деревне Калиновке. В 1969 г. он окончил Московское художественно-промышленное



*А. В. Семенов.
Вуквол. 1987.
Бивень мамонта,
дерево, резьба.
14,0×10,0×3,2
Магаданский
областной
краеведческий музей*

*A. V. Semyonov.
Vukvol. 1987.
Mammoth tusk,
wood, carving.
14.0×10.0×3.2
Magadan Regional
Museum*

училище имени М. И. Калинина по специальности «художник-мастер по обработке камня, дерева, кости». В том же году приехал в Магадан и стал работать резчиком, потом мастером-художником, а с 1976 г. — главным художником на фабрике народных художественных промыслов и сувениров [5, с. 177]. Многие его работы отражают ежедневный быт коренных народов Севера, в этом смысле скульптура «На фронт» выделяется среди них тем, что посвящена конкретному историческому событию.

В этой небольшой работе (12 см в высоту) из кости челюсти моржа представлена сцена прощания матери с сыном перед его отправкой на фронт. Внешность обоих имеет ярко выраженные монголоидные черты. Сын одет в солдатскую шинель, подпоясанную широким рем-

нем с массивной пряжкой, валенки, уставную шапку-ушанку с поднятыми отворотами и варежки. На правом плече солдата висит винтовка, левая его рука лежит на плече матери, лицо сосредоточенно, а взгляд направлен вперед. Фигура матери выглядит невысокой (головой она достает до подбородка сына), она стоит по его левую руку, ее правая — опущена, а левая — обнимает сына за правое плечо. Мать одета в теплую одежду в пол с капюшоном и варежки. Лицо с прикрытыми глазами выражает тоску и скорбь. Автору настоящей статьи не известно, кого именно изобразил Анатолий Макаров в этой скульптуре: мать и сына или мужа и жену. Однако поза персонажей, в частности трогательные объятия женщины, не оставляет сомнения в том, что перед нами мать со своим сыном.

Скульптура предполагает фронтальный обзор, в ней отсутствуют многообразные и лишние детали, а те, что высечены, отвечают раскрытию замысла автора — положение рук, выражения лиц и одежда. Работа скульптора с материалом осязательна взгляду, ее отличает гладкость поверхности с минимальной шероховатостью фактуры, глубина и обтекаемость впадин.

Анатолий Макаров создал лаконичное высказывание на тему, имеющую общечеловеческий смысл, относительно свободное от конкретики, места и обстоятельства действия, что в целом отличает скульптуру от изобразительного творчества и сюжетной гравировки в частности.

Так же, как и другие народы Советского Союза, чукчи и эскимосы сражались на фронтах Отечественной войны. При защите Ленинграда погиб талантливый косторез из Уэлена Михаил Вуквол. Вуквол был выдающимся чукотским художником, работавшим в разных направлениях. Он был косторезом, гравером, а также первым чукотским иллюстратором книг, писателем и переводчиком.

Он родился в семье морского охотника и костореза Хальмо в Уэлене, брат резчика по кости Туккая. С юных лет он учился у отца резьбе и гравировке по кости. Уже в 1928 г. он вместе с отцом организовал кружок косторезного искусства в школе.

В начале 1930-х гг. Вуквол работал переводчиком у художника Горбункова, который приехал в качестве консультанта в Уэленскую косторезную мастерскую. С 1933 г. он работал в мастерской сначала как инструктор-практикант, а затем как инструктор по народным промыслам.

Он также перенимал опыт у известного резчика Вуквутагина.

В 1936 г. Вуквола отправили в Москву для ознакомления с российским и зарубежным искусством. В 1937 г. он переехал в Ленинград и поступил на подготовительное отделение Института народов Севера. Будучи студентом, оформил портал одного из залов на выставке «Народное творчество» в Третьяковской галерее. Занимался переводами литературных произведений с русского языка на чукотский, оказывал помощь лингвисту Петру Яковлевичу Скорику при составлении русско-чукотского словаря и первых чукотских учебников. Редактировал переведенные на чукотский язык Г. И. Мельниковым произведения А. С. Пушкина (опубликованы Учпедгизом в 1940 г.).

В 1938 г. в журнале «Народное творчество» было опубликовано первое литературное произведение Михаила Вуквола «Чукотская легенда о Ленине». Это стало важным событием, ознаменовавшим его дебют как писателя. Вдохновленный собственной легендой, Вуквол создал гравировку на моржовой кости, изобразив ее сюжет. Эта работа соединила его литературный талант с навыками костореза и гравера.

В 1940 г. Вуквол принял участие в оформлении книги «Сказки чаучу» Тынэтэгына, первого чукотского писателя. Это еще раз подчеркивает его вклад в развитие чукотской литературы и искусства, а также его сотрудничество с другими деятелями культуры.

В 1939 г. Вуквола призвали в армию. Он участвовал в Советско-финской войне, а затем в Великой Отечественной войне, где и погиб в 1942 г. смертью храбрых в боях за Родину [7, с. 19-29].

Барельеф с портретом Михаила Вуквола создал в 1987 г. магаданский скульптор Анатолий Васильевич Семенов (1944-2002). А. В. Семенов родился в городе Орехово-Зуеве Московской области. Получил художественное образование, окончив отделение обработки камня, кости и дерева в Московском художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина. В 1969 г. он переехал в Магадан и начал работать резчиком по кости на Магаданской фабрике народных художественных промыслов и сувениров. До 1978 г. он был художником в творческой группе фабрики. За свой вклад в развитие народного промысла был награжден орденом Трудовой Славы III степени. Позже Анатолий Семенов работал в Магаданских художественно-

производственных мастерских Художественного фонда РСФСР. С 1975 г. он активно участвовал в областных и городских выставках, представляя свои работы. Член Союза художников с 1982 г.

А. В. Семенов работал в области скульптуры малых форм, создавая жанровые композиции и анималистическую пластику. Он использовал разнообразные материалы, такие как кость, дерево, металл, камень и гипс. Он стал одним из первых в Магаданской области, кто начал инкрустировать кость серебром. Кроме того, он экспериментировал с инкрустацией кости металлом и деревом. Он также работал с мехом, деревом и спилком. Его работы были отмечены бронзовой медалью ВДНХ СССР.

Одним из таких экспериментов стал барельефный портрет Вуквола, где бивень мамонта является центральной частью, на который вырезан портрет, а рамой ему служит деревянная пластина, в которую вклеен костяной медальон. В центре барельефа изображен головной портрет Михаила Вуквола в три четверти. Он одет в гимнастерку с отложным воротником и фуражку с козырьком и ремешком, фиксируемым пуговицами по бокам, на кокарде имеется пятиконечная звезда с серпом и молотом. По краям костяной части автор изобразил бытовые сцены военного времени жителей прибрежных районов Чукотки, которые уже были подробно описаны при рассказе о гравированных клыках: это сцены охоты на морзверя и подготовки посылок на фронт.

Портрет Михаила Вуквола является частью серии барельефов, которую Анатолий Семенов посвятил людям, оказавшим сильнейшее влияние на историю и культуру Чукотки. Кроме Вуквола, в серии представлены портреты Мандрикова Михаила Сергеевича — революционера, участника установления власти большевиков на Чукотке, председателя Первого чукотского ревкома, и Берзиня Августа Мартыновича — комиссара охраны ревкома [1, с. 9].

Тема отражения событий, героев и последних Великой Отечественной войны стала вечной в изобразительном искусстве российской художественной культуры, она связывает между собой художников разных поколений, разных регионов, этносов, художественных традиций. Не стали исключением и мастера косторезного искусства, чьи произведения на данную тематику не столь многочисленны, однако являются ярким элементом в мозаике отечественного искусства.

Примечания

1. ГАМО Ф. — Р-146. — Оп. 1. — Д. 245. — Л. 187 [Прейс-курнт отпускаемых цен на кость мамонта (бивень) и клык моржа первого сорта, 1958 г.].
2. ГАМО Ф. — Р-146. — Оп. 1. — Д. 603. — Л. 187-189 [Расчеты себестоимости изделий из моржового клыка, технические условия и розничные цены на эти изделия, 10.01.1963 г.].
3. ГАМО Ф. — Р-146. — Оп. 1. — Д. 1002. — Л. 136-138. — Д. 1090. — Л. 192-195 [Решения № 233, 81 Магаданского облисполкома «О мерах по улучшению сбора и полной сдачи клыков и зубов моржа Уэленской косторезной мастерской совхозами и колхозами области», 1969 г.].
4. ГАМО Ф. — Р-146. — Оп. 1. — Д. 1516. — Л. 8-11 [Решение № 154 Магаданского облисполкома «О мерах по упорядочению заготовки клыков и зубов моржа совхозами и колхозами ЧНО и поставке их Уэленской косторезной мастерской», 05.04.1973 г.].
5. ГАМО Ф. — Р-146. — Оп. 1. — Д. 673. — Л. 105 [Плановые показатели Уэленской косторезной мастерской (валовая продукция, товарная продукция, численность персонала), 1964 г.].

Литература

1. Борьба за власть Советов на Чукотке (1919-1923 гг.): сборник документов и материалов / сост. Б. И. Мухачев, Н. А. Жихарев, Е. Ф. Чуксина, Н. Л. Белова. — Магадан: Книжное издательство, 1967. — 207 с.
2. Бронштейн, М. М. Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки / М. М. Бронштейн, И. Л. Карахан, Ю. А. Широков. — Москва: Святигор, 2002. — 99 с.
3. Вдовин, И. С. Очерки истории и этнографии чукчей. — Москва — Ленинград: Наука, 1965. — 404 с.
4. Новая жизнь древних легенд Чукотки / Т. Б. Митлянская, И. Л. Карахан. — Магадан: Магаданское книжное издательство, 1986. — 204 с.: ил.
5. Прекрасного след: художники Магадан. обл.: [альбом-справ.] / О. А. Толоконцева, Л. Д. Роньжина. — Москва: ПРАНАТ, 2002. — 253 с.: ил.
6. Стельмах, К. И. Искусство уэленских мастеров. Коллекция чукотско-эскимосской резной и гравированной кости в Магаданском областном краеведческом музее // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2021. — № 3 (12). — С. 144-153.
7. Широков, Ю. А. Чукотский художник Вуквол // Записки Чукотского краеведческого музея. — Выпуск VI. — 1973. — С. 19-29.
8. Bronshtein, M. Uelen hunters and artists // Études/Inuit/Studies. — 2007. — Vol. 31, № 1/2. — P. 83-101.

References

1. Bor'ba za vlast' Sovetov na Chukotke. (1919-1923 gg.): sbornik dokumentov i materialov [The Fight for Soviet Power in Chukotka (1919-1923): a collection of documents and materials. Compilers B. I. Mukhachyoev, N. A. Zhikharev, E. F. Chuksina, N. L. Belova. Magadan, Book Publishing House, 1967, 207 p.
2. Bronshtein, M. M., Karakhan I. L., Shirokov Yu. A. Reznaya kost' Uelena. Narodnoe iskusstvo Chukotki [Carved Bone of Uelen. Folk Art of Chukotka]. Moscow, Svyatigor, 2002, 99 p.
3. Vdovin, I. S. Ocherki istorii i etnografii chukchej [Essays on the History and Ethnography of the Chukchi]. Moscow, Leningrad, Nauka, 1965, 404 p.
4. Mitlyanskaya, T. B., Karakhan, I. L. Novaya zhizn' drevnih legend Chukotki [New Life of Ancient Legends of Chukotka]. Magadan, Magadan Book Publishing House, 1986, 204 p.
5. Tolokonceva, O. A., Ronzhina L. D. Prekrasnogo sled:

hudozhniki Magadan. obl. [A Wonderful Trail: Artists of Magadan Region: a reference album]. Moscow, PRANAT, 2002, 253 p.

6. Stelmakh, K. I. Iskusstvo uelenskih masterov. Kollekcija chukotsko-eskimosskoj reznoj i gravirovannoj kosti v Magadanskom oblastnom kraevedcheskom muzee [Art of Uelen Masters. Collection of Chukchi and Eskimo Carved and Engraved Bone in the Magadan Regional Museum of Local History]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art os the Urals, Siberia, and the Far East], 2021, no. 3 (12), pp. 144-153.

7. Shirokov, Yu. A. Chukotskij hudozhnik Vukvol [Chukotka artist Vukvol]. Zapiski Chukotskogo kraevedcheskogo muzeya [Notes of the Chukotka Museum of Local History]. Issue VI, 1973, pp. 19-29.

8. Bronshtein, M. Uelen Hunters and Artists. Études/Inuit/Studies, 2007, vol. 31, no. 1/2, pp. 83-101.

Об авторе

Яковлева Ксения Владимировна – ученый секретарь Магаданского областного краеведческого музея

E-mail: yakovleva.kv@magadanmuseum.ru

Yakovleva Ksenia Vladimirovna

Academic secretary of the Magadan Regional Museum

EDN: YDWFTK
УДК 745.55

YAMAL'S CARVED BONE: FROM ANCIENT ARTISTIC EXPERIMENTS TO A MODERN SOUVENIR

Galina G. Gurianova

Nikita V. Pertsev

Museum and Exhibition Complex named after I. S. Shemanovsky

Salekhard, Russian Federation



Abstract: The article characterizes the historical stages of carved bone development in the Yamal-Nenets Autonomous District (Yamal) and the ways of its use. The region where reindeer breeding is an important component of its food industry – as well as the main type of economy and nature management of indigenous northern peoples – has been claiming the existence of a regional school of bone carving for the last 30 years. The origins of its formation are sometimes inappropriately attributed to the early Iron Age archeological site of Ust-Poluy, as well as to the ethnic traditions of the northerners. To reveal the peculiarities of carved bone on the territory in different periods of Yamal history, the article introduces the concept of cultural code, by which different peoples on the same territory, under the same natural and climatic conditions expressed the particularities of their interaction with the world by processing the same material in similar methods, which, although, reflected different values in the context of their social and economic life. In conclusion, the author says that throughout 2,500 years of its presence in the Far North, the carved bone art has not developed progressively, but rather sporadically: from the creation of magical status products to utilitarian items and then, again, to unique status souvenirs.

Keywords: carved bone art; ancient art; ethnography; Yamal school of bone carving; souvenir; Yamal.

Citation: Gurianova, G.G., Pertsev N.V. (2025). YAMAL'S CARVED BONE: FROM ANCIENT ARTISTIC EXPERIMENTS TO A MODERN SOUVENIR. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 18–25.

ЯМАЛЬСКАЯ РЕЗНАЯ КОСТЬ: ОТ ДРЕВНИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОПЫТОВ ДО СОВРЕМЕННОГО СУВЕНИРА

Г. Г. Гурьянова

Н. В. Перцев

Музейно-выставочный комплекс имени И. С. Шемановского

Салехард, Российская Федерация

В статье дается характеристика историческим этапам развития резной кости в Ямало-Ненецком автономном округе (Ямале) и направлениям ее использования. Регион, в котором оленеводство является важной составляющей его пищевой промышленности, а также главным видом хозяйства и природопользования коренных северных народов, последние 30 лет заявляет о наличии региональной (ямальской) школы резьбы

по кости. Истоками ее формирования порой неправомерно считают как археологический памятник раннего железного века Усть-Полуй, так и этнографию коренных северян. Для выявления особенностей резной кости на территории Ямала в разные периоды в статье вводится понятие кода времени, благодаря которому разные народы на одной территории, в одних природно-климатических условиях, при помощи одного материала и близких способов его обработки, но в разных хозяйственных отношениях отражали разные ценности своего взаимодействия с миром. В заключении делается вывод, что резная кость за 2500 лет присутствия на Крайнем Севере развивалась не поступательно, а sporadически: от создания магических, статусных изделий к утилитарным и вновь к статусным уникальным сувенирам.

Ключевые слова: резная кость; древнее искусство; этнография; ямальская школа резной кости; сувенир; Ямал.

Введение

Северный олень в Ямало-Ненецком автономном округе (ЯНАО, Ямале) — такой же важный символ территории, что и ее углеводородные ископаемые. На Ямале не только добывается около 80% российского газа, но и пастись самое крупное стадо оленей. ЯНАО — место проживания и ведения хозяйства коренных северных народов, сохраняющих на протяжении тысячелетия кочевой образ жизни и культурную традицию безотходного оленеводства. Олень для жителя тундры — это еда, транспорт, жилище, одежда, предметы упряжи, быта.

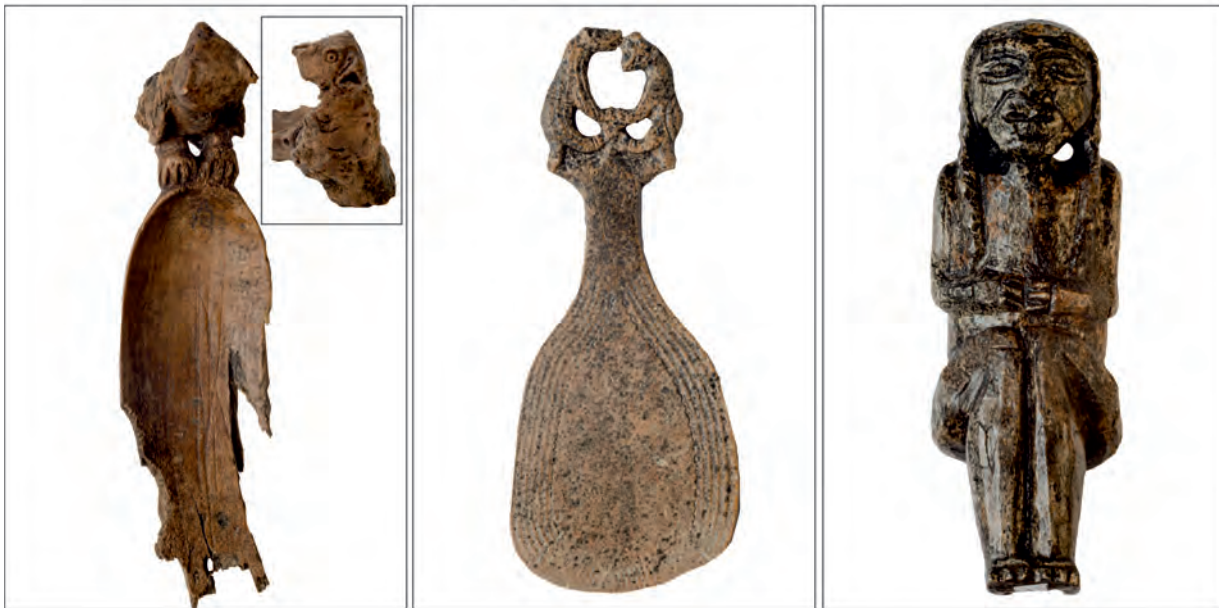
Обеспечивало ли владение конструктивными свойствами этого материала устойчивое выявление и его художественных качеств? Имеем при этом в виду, что кроме костей и рогов оленя в ремесленном обиходе коренного жителя этой земли были и другие костные останки, прежде всего кость и бивень мамонта. Исторический процесс развития ямальской художественной резной кости неравномерен и не поступателен. Привлекают внимание ранний этап — рубеж эр — и современность, так называемая ямальская школа резьбы. А между этими заметными явлениями — почти два тысячелетия редких примеров искусства резьбы.

Предлагаемый образ спорадичности исторического процесса развития художественной резной кости на Ямале оспариваем. Во-первых, сами археологические исследования территории недостаточны. Во-вторых, определение принадлежности резных изделий из кости к искусству требует уточнения. Есть ли граница между утилитарной и художественной обработкой кости? Где она — в технологии, образном ряду, назначении предметов? При изучении процессов в их исторической протяженности необходимо еще учитывать и комплексность художественных явлений в древности

и Средних веках. Так, для изучения особенностей искусства Усть-Полуя Н. В. Федорова применяет понятие «зооморфного культурного кода», сочетающего образ животного и его иконографию [6, с. 107], и рассматривает его на всех представленных памятником материалах: кости, дереве, бронзе. Пристальный взгляд именно на обработку кости, по-видимому, лишает наше восприятие полноты понимания особенностей резной кости древности и средневековья.

Учитывая все погрешности исследования (объективную неполноту примеров, условность формулировки объекта и его выключенность из единого комплекса древних и средневековых представлений), прием за объект исследования существующий на сегодняшний день объем скульптурно оформленных / орнаментированных предметов из кости оленя, мамонта, обнаруженных / созданных на нынешней территории ЯНАО от эпохи раннего железного века до сегодняшнего дня. Предмет исследования — обнаружение связи между обработкой кости и стремлением придать результату дополнительные к функциональным качества: мифопоэтические, эстетические. Цель исследования состоит в обнаружении причин проявления художественной обработки кости на территории Ямала от древности до современности.

Методология исследования опирается на историко-культурный метод, позволяющий рассматривать предметы резной кости на широком историческом фоне. Также используется спекулятивный подход, позволяющий при помощи вводимого понятия культурного кода «резная ямальская кость» рассмотреть на одной территории, но в длительном временном диапазоне образные и орнаментированные предметы. Исследователи современной культуры, отмечая вновь формирование симультанного восприятия времени, утверждают



Орнито- и зооморфные навершия ложек и антропоморфная скульптура. Кость. III в. до н.э. — II в. н.э. Орнито-морфное навершие 11,5×3,1×1,9; зооморфное навершие 14,8×3,5×2,5; антропоморфная скульптура 7,3×2,3×1,7. Сакрально-производственный центр Усть-Полуй. Собрание MBK имени И. С. Шемановского

Ornithomorphic and zoomorphic spoon tops and anthropomorphic sculpture. Bone. 3rd century BC – 2nd century AD. Ornithomorphic top 11.5×3.1×1.9; zoomorphic top 14.8×3.5×2.5; anthropomorphic sculpture 7.3×2.3×1.7. Ust-Polui Sacred Production Center. Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky

и появление парадигмы социального действия как коммуникативного формата, имеющего смысловой потенциал [4, с. 151, 154]. По У.Эко, смыслопорождающий механизм включает выбор кода, проявляющего смыслы, заключенные в сообщении, и форматирование кодом процесса осмысления сообщения [4, с. 154].

Предлагаемый код «резная ямальская кость» позволит выявить единство и разницу смыслов, заключенных в сообщениях (произведениях искусства), характерных для выделенных периодов времени. Содержание кода «резная ямальская кость» представляет собой взаимосвязь условий производства резной кости (особенности жизни человека, создававшего эти предметы) и способов освоения мира (ответов на вопросы, из чего, как и для чего создавались предметы).

Резная кость Ямала в эпоху раннего железного века

Кость и рог оленя как материал утилитарный и одновременно художественный осваивались жителями территории Нижнего Приобья в раннем железном веке. Археологический памятник «Сакрально-производственный центр Усть-Полуй» (III в. до н.э. — II в.н.э.), открытый в середине 1930-х и изучаемый до середины 2010-х, предоставил, в том числе, огромное количество изделий, выполненных из кости и рога оленя, а также других костных останков (мамонта, птиц и пр.). Коллекция предметов из кости (раскопки В. С. Адрианова в 1935-1936 гг.), хранящая-

ся в фондах Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера), составляет не менее 1000 предметов; коллекция Музейно-выставочного комплекса имени И. С. Шемановского (раскопки 1993-1995 и 2006-2015 гг.) составляет около 1300 предметов. Результаты разведочных сборов (десятки предметов) хранятся также в Омском государственном историко-культурном музее и научно-исследовательской археологической лаборатории Уральского государственного университета (Екатеринбург). Подавляющее большинство изделий — типовые находки: наконечники стрел, скребки, проколки, использующиеся в охоте и быту [2, с. 4-5].

Сакральная и производственная функции памятника требовали стационарности присутствия здесь производителя. Заметим, что на территории памятника не обнаружено следов проживания людей: население посещало его в течение нескольких столетий, вероятно, принося наиболее яркие произведения искусства и оставляя их «в жертву». В то же время здесь зафиксированы остатки производственных площадок, где наряду с готовыми артефактами обнаружены многочисленные свидетельства изготовления предметов на месте — ремесленные орудия, костяная стружка и т.д. Последний факт позволяет судить, что сакрально-производственный центр Усть-Полуй мог выступать своего рода местом хранения и передачи культурной и производственной информации.

Зооморфные навершия. Кость. III в. до н.э. — II в. н.э. 9,4×3,8×1,5; 3,3×2,6×0,4; 4,8×3,0×1,9. Сакрально-производственный центр Усть-Полуй. Собрание MBK имени И. С. Шемановского



Zoomorphic pommels. Bone. 3rd century BC – 2nd century AD. 9.4×3.8×1.5; 3.3×2.6×0.4; 4.8×3.0×1.9. Ust-Polui Sacred Production Center. Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky

Гребень. Кость. III в. до н.э. — II в. н.э. 6,6×4,1×0,2. Сакрально-производственный центр Усть-Полуй. Собрание MBK имени И. С. Шемановского

Comb. Bone. 3rd century BC – 2nd century AD. 6.6×4.1×0.2. Ust-Polui Sacred Production Center. Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky

К произведениям усть-полуйского косторезного искусства отнесем большое количество изделий, украшенных резным геометрическим орнаментом (пластины, крючки и пр.), и скульптурные образы: отдельное антропоморфное изображение и зооморфные навершия ложек, ножей, гребней.

Среди костяных изделий Усть-Полуя важное место занимают ложки. Часть их, как правило, вырезанная из грудных костей птиц и полностью лишенная какого-либо декора, выполняла чисто бытовую функцию. Материалом изготовления ложек, орнаментированных объемными головами оленя / лося, птиц, парными фигурами пушных зверей, иной фауной (например, ползущей гусеницей) [2, с. 98-99], служил рог оленя, в единичных случаях — бивень мамонта. Уникальные украшенные ложки, видимо, использовались в сакральной церемонии кормления огня [7, с. 41]. Такая концентрация художественных неординарных изделий и послужила определением функции археологического памятника как древнего святилища, а «запрет на пользование сакральными ложками вне территории святилища и почти полное отсутствие их на других объектах являются одним из важных аспектов в понимании роли усть-полуйской коллекции» [2, с. 103].

Кроме объемных скульптур и рельефов (отдельные образы и сцены «терзания») в художественном опыте мастеров Усть-Полуя встретился и пример передачи окружающей среды. Гравировка на щитках гребня из оленьего рога передает мотив плывущего оленя [2, с. 92-93]. Профиль зверя

вписан в верхний контур щитка, его подогнутые ноги постепенно превращаются в волнистый орнаментальный ритм воды. Важно, что обратная сторона щитка древним мастером ощущается не как самостоятельное пространство, которое полностью заполнено волнистыми линиями, создавая в целом ощущение объемной водной среды.

Причина проявления кода «резная ямальская кость» на рубеже эр в этом месте связана с «тремя революциями Усть-Полуя», вызванными изменениями климата, ставшими вызовами для населения и повлекшими за собой одомашнивание дикого оленя, формирование системы отношений «кочевники — оседлые» и кардинальные изменения в системе изображения и их символизации [8, с. 200, 202].

В результате код «резная ямальская кость» в усть-полуйское время представил сочетание, во-первых, стационарного места, функционирующего как в качестве святилища, так и производственной площадки, сохраняемое в течение столетий населением, постепенно осваивающим транспортное оленеводство. Во-вторых, наличие у этого населения умений с помощью ножа обрабатывать кость и рог оленя (кость и бивень мамонта еще не часто попадали в руки мастеров) и потребности воплощать свое мифопоэтическое мировидение в хорошо знакомых образах и сценах (опыт охотника и существование условного, сакрального, «заказчика»).

Ремесло обработки кости в Средние века и этнографическое время

Благодаря существованию с рубежа эр транспортного оленеводства началось освоение новых тундровых территорий. Начиная с эпохи раннего Средневековья и далее осваиваются производственные поселения на побережье Карского моря (Тиутей-Сале 1-3, VI-VIII, XII-XIV вв.), в тундре (Ярте-6, XI-XII вв.), на берегу Обской губы (бухта Находка, XII-XIV вв.). «Пальма первенства в искусстве переходит от косторезов к литейщикам» [7, с. 41]. Считается, что наследие искусства Усть-Полюя впитала художественная бронзовая пластика I тысячелетия. Из кости создавались предметы быта и упряжи оленей. Так, на вышеперечисленных памятниках обнаружены, в том числе, многочисленные скребки для обработки шкур оленей [3, с. 58]. Кроме этого, на городище Ярте-6 обнаружены модели детских игрушек, выполненные из кости, а на городище Бухта Находка — орнаментированный гребень. Предметы были разнообразны по форме, украшались простым орнаментом, демонстрируя высокое качество изготовления отдельных изделий.

Городки позднего Средневековья (Надымский и Войкарский) также не изобилуют высокохудожественными изделиями из кости. Бытовые предметы оформлялись геометрическим орнаментом, изоморфность накладок, скульптурные изображения были редкостью и не отличались мастеровитостью. Исследователи видят причину «спада» художественной резьбы в переходе к кочевому оленеводству. «Мужчина-кочевник, проводящий большую часть времени со своим стадом, имеет гораздо меньше времени на занятия рукоделием, чем ведущий оседлую жизнь» [7, с. 43]. Заметим также, что в период Средневековья появляется целая серия деревянных вещей, отсылающих к «костяной» иконографии (например, деревянные гребни с ажурными зооморфными щитками). Переход на дерево как более податливое для изготовления таких художественных вещей был также связан с утверждением иной социальной структуры.

В культурах северных оленеводов до начала XX века также существовала утилитарная резьба. Костяными накладками украшались мужские пояса, их орнамент был очень простым. Приметами быта ненецкой культуры являются табакерки, детали оленьей упряжи, выполненные из кости и бивня мамонта. С переходом на кочевое оленеводство этот материал стал чаще попадать в обработку. При этом находка останков мамонта, по поверьям ненцев, может принести несчастье,

и существуют специальные обряды, которые позволяют их очистить.

Таким образом, код «резная ямальская кость» в Средневековье и в этнографическое время представлял сочетание кочевого хозяйства, приводившего к отвлечению потенциального мастера-резчика от художественной деятельности, демонстрации умений обработки при помощи ножа, прежде всего, кости и рога мамонта и создания утилитарных предметов, которые постоянно были востребованы в охоте и быту.

Художественная резная кость в XX и XXI веках. Что такое ямальская школа резьбы?

Информации о резьбе по кости в первой половине XX века сохранилось мало. Известно о присутствии в Салехарде в первой половине 1930-х гг. художника А. Л. Горбункова, принявшего участие в формировании Чукотской школы резьбы по кости (1935-1936). В Салехарде А. Л. Горбунков был проездом и, видимо, активизировал внимание местной среды к художественной составляющей обработки кости.

В советское время началось создание поселков, что приводило к оседанию кочевого населения. Вновь временной фактор сыграл на развитие художественной резьбы, но среды для нее пока не было. В начале 1930-х исследователю В. П. Евладову был преподнесен мужской пояс, на котором были орнаментированные накладки, выполненные в культурных традициях тундровиков, а также ножны с сюжетной профессиональной резьбой. В отчете о работе музея за 1938 г. директором С. А. Наговицыным были упомянуты приобретенные «косторезные изделия» [1, с. 100]. В первой половине 1950-х гг. в коллекции краевого музея появились шахматы и письменный прибор «Чтение конституции» П. И. Василькова, мастера из поселка Пуйко (будущий Салемал) [1, с. 172-176]. Особенность состава шахматных фигур, выдающая концептуальность мышления резчика, качество объемной резьбы говорят о том, что перед нами профессиональный художник. Место его формирования, его судьба неизвестны.

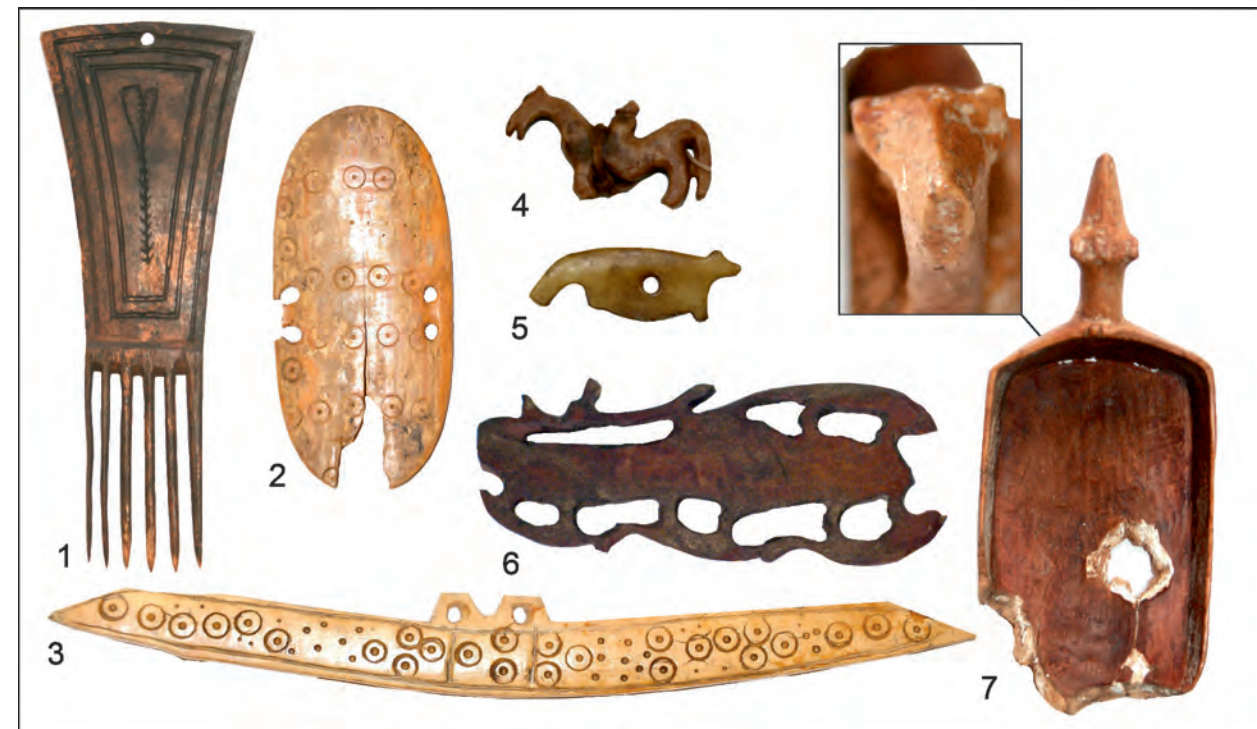
В 1975 году при Салехардском культурно-просветительном училище было открыто отделение «декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», ориентированное на «сохранение и развитие» народных традиций. Первые выпускники включались в преподавательскую деятельность. В начале 1990-х появились первые коммерческие мастерские, свидетельствующие

Резьба по кости в эпоху Средневековья. Собрание МВК имени И. С. Шемановского:

1. Гребень. XIII-XIV вв. Рог оленя. 13,5×4,8×0,2. Бухта Находка, городище.
2. Запястный щиток. XIV-XVIII вв. Бивень мамонта. 7,8×4,3×0,3. Надымское городище.
3. Застежка на колчан. XIV-XVIII вв. 24,0×2,9×0,7. Рог оленя. Надымское городище.
4. Фигурка всадника. XIV-XIX вв. Рог оленя. 4,3×2,4×0,5. Городище Усть-Войкарское.
5. Зооморфная фигурка. XIV-XVIII вв. Рог оленя. 4,4×1,6×0,2. Надымское городище.
6. Нашивка. XIV-XIX вв. Рог оленя. 7,2×3,1×0,3. Городище Усть-Войкарское.
7. Ковш. XIV-XIX вв. Бивень мамонта. 12,6×5,0×2,8. Городище Усть-Войкарское

Medieval bone carving. Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky:

1. Comb. 13th-14th centuries. Deer horn. 13.5×4.8×0.2. Nakhodka Bay, ancient settlement.
2. Wrist guard. 14th-18th centuries. Mammoth tusk. 7.8×4.3×0.3. Nadym ancient settlement.
3. Quiver clasp. 14th-18th centuries. 24.0×2.9×0.7. Deer horn. Nadym ancient settlement.
4. Horseman figurine. 14th-19th centuries. Deer horn. 4.3×2.4×0.5. Ust-Voikarskoye ancient settlement.
5. Zoomorphic figurine. 14th-18th centuries. Deer horn. 4.4×1.6×0.2. Nadym ancient settlement.
6. Patch. 14th-19th centuries. Deer horn. 7.2×3.1×0.3. Ust-Voikarskoye ancient settlement.
7. Ladle. 14th-19th centuries. Mammoth tusk. 12.6×5.0×2.8. Ust-Voikarskoye ancient settlement



о рождении рынка резной ямальской кости. Объединение на территории округа, прежде всего в его административном центре, следующих условий — наличие природного материала (кость, бивень мамонта; кость, рог оленя), традиций его обработки и потребителей готовых художественных изделий — дало надежду на формирование ямальской школы резьбы по кости, самого молодого центра косторезного искусства. Его декларируемая преемственность с народной традицией ощутима только в материале и, частично, в технологии его обработки.

Ведущие косторезы, определяющие особенности ямальской школы резьбы за прошедшие 30 лет, — это Евгений Аляба, Михаил Канев, Сергей Лугинин, Кирилл Никифоров, Евгений Салиндер, Игорь Худи и др. Результаты развития этого вида декоративно-прикладного искусства ямальцы и гости округа наблюдают особенно активно с 2002 г. на биеннальных выставках фестиваля «Душа Севера». Основной итог развития самого молодого центра художественной обработки кости — насыщение региона сувенирной продукцией (как самоценной малой пластикой, так и декорированными функциональными предметами), а также появление двух образовательных проектов: «Ямальская школа резьбы» (Окружной дом ремесел, Салехард), «Мастерская художественной

резьбы по кости "Северное узорье"» (Музейный центр, Городской центр ремесел, Ноябрьск).

Исследователи, выявляя стилистическое / технологическое своеобразие ямальской резной кости, выделяют включение подставки в сюжет изображения для передачи бесконечности пространства [5, с. 7]. Мы бы еще выделили способность мастеров, рожденных в тундре, передавать ощущение целостности миров природы и человека. Это проявляется в стремлении вписать сюжет в нарративы (единство природы и человека, единство противоположностей и пр.).

Посмотрим с этой точки зрения на двойное изображение мамонта и динотерия, выполненное Игорем Худи на одном фрагменте рога оленя. «Отойдя от научной точности, художник добился эмоционального столкновения двух гигантов животного мира... У мамонта подчеркнут горб, его шерстистость. Динотерий лишен волосяного покрова, имеет раскрытый глаз, придающий животному дополнительную витальность. В результате, с одной стороны, оба зверя составляют нераздельную пару, единство, с другой — их легко представить друг напротив друга, в противоборстве» [1, с. 270].

В целом ямальская резная кость сегодня движется в направлениях неомифологии (Андрей Вахрушев, Евгений Салиндер) и сложности пластических объемов, эффектов совмещения

фактур (Сергей Лугинин, Кирилл Никифоров). В сувенирной пластике начала XXI в. на первый план выходят уникальность изделия, мастерство и сложность исполнения, ориентирующиеся на социальный статус будущего владельца.

Код «ямальская резная кость» на рубеже XX и XXI в. объединил стационарность производства, профессионализм мастеров (навыки в скульптуре, знания современных технологий обработки кости), а также региональную тематику, обыгрывающую образы мамонтов, цитаты косторезного искусства Усть-Полуя, сюжеты быта кочевников-оленьеводов. При этом миграция населения ямальных городов приводит к смене состава резчиков, что отражается на отсутствии единства и преемственности стилистики изображений. Как следствие — условность понятия «ямальская школа резьбы».

Заключение

Территория Ямала от раннего железного века до современности предоставила убедительные примеры художественной резьбы по кости, объединенные общностью материала (кость и рог оленя, кость и бивень мамонта). Но население, бытовавшее здесь за это время, создавало условия для различной актуализации художественности: скульптурная изоморфность и стилизация, утилитарный дизайн, сложные сюжетные и нарративные композиции. Наше исследование, внедряя код «ямальская резьба по кости», ставило целью обнаружить причины разнообразия этого кода в разные времена, не эксплуатируя стереотипный нарратив опоры профессионализма цивилизации на народный опыт.

Предлагаемый в исследовании код «ямальской резьбой по кости» выявил в каждом периоде зависимость развития этого художественного ремесла от наличия у резчиков специально выделяемого времени для творчества. При этом утилитарные вещи — более или менее качественно исполненные, орнаментированные или нет, — отражая потребности оленеводческого хозяйства, бытовали на всем протяжении жизни человека с оленем на этой земле, начиная от раннего железного века. И только цивилизация (конец XX — начало XXI в.) с ее удобной и доступной пластмассой вынудила тундровика перестать использовать кость для утилитарных нужд.

Таким образом, проявление художественной обработки кости было связано прежде всего с хозяйственной деятельностью, требовавшей оседлого проживания человека и, в свою очередь, пре-



Пояс мужской (дар В. П. Евладову). Начало XX века. Кожаная, кость. 117,0×3,5; каждая бляха 5,0×7,0; ножны с ножом 31,8×7,0
Собрание MBK имени И. С. Шемановского

Men's belt (gift to V. P. Evladov). Early 20th century. Leather, bone. 117.0×3.5; each plaque 5.0×7.0; scabbard with knife 31.8×7.0
Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky



К. Никифоров. Река мамонтов. 2008. Кость мамонта. 28,2×7,2×8,5
Собрание MBK имени И. С. Шемановского

К. Никифоров. River of Mammoths. 2008. Mammoth bone. 28.2×7.2×8.5
Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky

доставлявшей природный материал, обладающий формо-, смыслообразующими и эстетическими свойствами. Потребность создавать выразительные зооморфные образы в раннем железном веке, как и необходимость вырезать сложные сюжетные композиции сегодня, еще является и ответом на вызов потребительской среды: сакрального мира в древности и условиями консьюмеризма сегодня.

Литература

- Гурьянова, Г. Г. История ямальского искусства: XX век. — Новосибирск: ДЕАЛ, 2021. — 356 с.
- Гусев, Ан. В. Коллекция изделий из кости и рога по материалам раскопок 1993-1995, 2006-2015 гг. // Археология Арктики. — Вып. 4. — Усть-Полуй: материалы и исследования: коллективная монография в двух томах. — Т. 2. — Екатеринбург: Деловая пресса, 2017. — С. 4-103.
- Гусев, Ан. В., Плеханов А. В. Древнее самодийско-

угорское оленеводство на севере Западной Сибири: от первых артефактов к тундровым миграциям (по данным археологии) // Научный вестник Ямало-Ненецкого автономного округа. — 2021. — (110). — № 1. — С. 45-66.

4. Лола, Г.Н., Александрова, Т.И. Код времени в современном искусстве: дискурсивный анализ темпоральных арт-проектов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 11. — № 1 (2021). — С. 150-166.

5. Субботина, В. А. Резная кость в собрании MBK имени И. С. Шемановского // Резная кость XX — начала XXI века из собрания MBK имени И. С. Шемановского. — Салехард, Красноярск: Платина, 2015. — 80 с.

6. Федорова, Н. В. Зооморфный код Усть-Полуя // Археология Арктики. — Вып. 4. — Усть-Полуй: материалы и исследования: коллективная монография в двух томах. — Т. 2. — Екатеринбург: Деловая пресса, 2017. — С. 104-126.

7. Федорова, Н.В., Гурьянова, Г.Г. Мамонт в древнем и современном искусстве // Ямал. Земля мамонтов (из собрания MBK И. С. Шемановского). — Салехард, 2015. — С. 40-49.

8. Федорова, Н.В., Гусев, Ан. В. Три революции Усть-Полуя // Кунсткамера. — 2019. — № 1 (3). — С. 196-205.

References

- Gurianova, G. G. Istoriya yamal'skogo iskusstva: XX vek [History of Yamal Art: 20th Century]. Novosibirsk, DEAL, 2021, 356 p.
- Gusev, An. V. Kollekcija izdelij iz kosti i roga po materialam raskopok 1993-1995, 2006-2015 gg. [Collection of Bone and Horn Items Based on Excavation Materials from 1993-1995, 2006-2015.]. Arheologiya Arktiki [Archeology of the Arctics], issue 4, Ust-Poluy. Materials and Research: collective monograph in two vol., vol. 2. Yekaterinburg, Delovaya pressa, 2017, pp. 4-103.
- Gusev, An. V., Plekhanov A. V. Drevnee samodijsko-ugorskoe olenevodstvo na severe Zapadnoj Sibiri: ot pervyh artefaktov k tundrovym migracijam (po dannym arheologii) [Ancient Samoyed-Ugric Reindeer Herding in the North of Western Siberia: from the First Artifacts to Tundra Migrations (According to Archaeological Data)]. Nauchnyj vestnik Yamalo-Nenetskogo avtonomnogo okruga [Scientific Bulletin of the Yamalo-Nenets Autonomous District], 2021, (110), no. 1, pp. 45-66.
- Lola, G. N., Aleksandrova, T. I. Kod vremeni v sovremennom iskusstve: diskursivnyj analiz temporal'nyh art-proektov [Time Code in Contemporary Art: A Discursive Analysis of Temporal Art Projects]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta [Bulletin of the Saint Petersburg University]. Art Studies 11, no.1 (2021), pp. 150-166.
- Subbotina, V. A. Reznaya kost' v sobranii MVK imeni I. S. Shemanovskogo [Carved bone in the collection of the Museum of Fine Arts named after I. S. Shemanovsky]. Reznaya kost' XX — nachala XXI veka iz sobraniya MVK

imeni I. S. Shemanovskogo [Carved Bone of the 20th — early 21st Century from the Collection of the Museum of Fine Arts named after I. S. Shemanovsky]. Salekhard, Krasnoyarsk, Platina, 2015, 80 p.

6. Fedorova, N. V. Zoomorfnyj kod Ust'-Poluya [Zoomorphic Code of Ust-Poluy]. Arheologiya Arktiki [Archeology of the Arctics], issue 4, Ust-Poluy. Materials and Research: collective monograph in two vol., vol. 2. Yekaterinburg, Delovaya pressa, 2017, pp. 104-126.

7. Fedorova, N. V., Guryanova, G. G. Mamont v drevnem i sovremennom iskusstve [Mammoth in Ancient and Modern Art]. Yamal. Zemlya mamontov (iz z sobraniya MVK I. S. Shemanovskogo) [Yamal. Land of Mammoths (from the collection of the Moscow Exhibition Complex named after I. S. Shemanovsky)]. Salekhard, 2015, pp. 40-49.

8. Fedorova, N. V., Gusev, An. V. Tri revolyucii Ust'-Poluya [Three Revolutions of Ust-Polui]. Kunstkamera, 2019, no. 1 (3), 2019, pp. 196-205.

Об авторах

Гурьянова Галина Геннадьевна – кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела гуманитарных исследований Государственного автономного учреждения Ямало-Ненецкого автономного округа «Музейно-выставочный центр имени И.С. Шемановского»

E-mail: jul86mark90@gmail.com

Gurianova Galina Gennadyevna

Candidate of Historical Science, Associate Professor, Senior Researcher at the Department of Humanitarian Research, State Autonomous Institution of the Yamal-Nenets Autonomous District “Museum and Exhibition Center named after Ivan Shemanovsky”

Перцев Никита Викторович – заведующий сектором археологии и этнографии Государственного автономного учреждения Ямало-Ненецкого автономного округа «Музейно-выставочный центр имени И.С. Шемановского»

E-mail: pertsev1991@yandex.ru

Pertsev Nikita Viktorovich

Head of the Sector of Archeology and Ethnography, State Autonomous Institution of the Yamal-Nenets Autonomous District “Museum and Exhibition Center named after Ivan Shemanovsky”



И. Худи. Мамонт и динотерий. 1994. Рог оленя, цевка. 29,5×5,0×11,7
Собрание MBK имени И. С. Шемановского

I. Khudi. Mammoth and dinotherium. 1994. Deer horn, tarsus. 29.5×5.0×11.7
Collection of the Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky.

В.И. Сабкалов.
Рыбаки. 1980-е.
Кость, резьба.
9,5×5,1×3,6
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

V.I. Sabkalov.
Fishermen. 1980s.
Bone, carving.
9.5×5.1×3.6
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov



EDN: XNOARY
УДК 745.55

THEMATIC AND PLASTIC FEATURES OF BONE CARVING ART FROM THE COLLECTION OF THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV

Oksana A. Abalmasova

Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov possesses bone carving handicrafts made in various fishing centers of Russia in the 1950s and 1990s. Most of them were made by artists of the Uelen bone carving workshop organized in 1931 on the east coast of the Chukotka Peninsula. The collection also includes products of Yakut bone carvers, artists from Tobolsk and Magadan. The article focuses on the problems of image and genre in bone carving art. The museum collection works made of bone and walrus tusk are considered for the development and change of thematic diversity and plasticity. The influence of folklore and cosmogonic religious attitudes on plot and shaping is designated. Plot similarities, differences in the features of decor in the craft centers, and mutual influence of craftsmen's creativity are tracked. The characteristic traits and typological features of products made in different decades of the 20th century are revealed. In conclusion, the article makes a hypothesis about further development of bone carving art of the northern peoples of Russia on the basis of indigenous traditions, with the introduction of new thematic trends and changes in the plastic language without sacrificing originality.

Keywords: plastic; tradition; craft; bone carving art; Chukotka; Uelenskaya workshop; Tobolsk miniature sculpture; Yakut carving; Magadan bone carvers; walrus tusk; V. Emkul; E. Yancu; V.V. Ryrmetagin; S.V. Tegrylkut; I.I. Seigutegin; T. Emkul; V. Innoy; Huwat; Huhutan; G.A. Khazov; V.S. Sinitsky; G.G. Krivoshein; V.A. Rusaev; S.N. Pesterev; S.N. Petrov; I.I. Popov; V.I. Sabkalov; Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov.

Citation: Abalmasova, O.A. (2025). THEMATIC AND PLASTIC FEATURES OF BONE CARVING ART FROM THE COLLECTION OF THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 26–37.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОСТОРЕЗНОГО ИСКУССТВА ИЗ СОБРАНИЯ КРАСНОЯРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА

О. А. Абальмасова

Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

Красноярск, Российская Федерация

В Красноярском художественном музее имени В.И. Сурикова хранятся произведения косторезного художественного промысла, изготовленные в разных промысловых центрах России в период 1950-1990-х гг. Большинство из них произведены художниками организованной в 1931 г. Уэленской косторезной мастерской на восточном побережье Чукотского полуострова. Также в коллекции представлены изделия якутских мастеров-резчиков по кости, художников Тобольска и Магадана. В статье исследуются проблемы образа и жанра в косторезном промысле. Рассматриваются имеющиеся в коллекции произведения из кости и моржового клыка на предмет развития и изменения тематического разнообразия, пластики, обозначается фактор влияния народного фольклора и космогонических религиозных установок на сюжет и формообразование. Отслеживаются схожесть сюжетов и отличие особенностей декора в промысловых центрах, взаимовлияние мастеров на творчество. Выявляются характерные особенности и типологические черты изделий, изготовленных в разные десятилетия XX в. В заключении статьи выводится предположение о дальнейшем развитии косторезного художественного промысла северных народов России на основе коренных традиций, с привнесением новых веяний в тематику и изменений пластического языка без утраты самобытности.

Ключевые слова: пластика; традиция; промысел; косторезное искусство; Чукотка; Уэленская мастерская; Тобольская миниатюрная скульптура; якутская резьба; магаданские резчики по кости; моржовый клык; В. Эмкуль; Е. Янку; В.В. Рырметагин; С.В. Тегрылькун; И.И. Сейгутегин; Т. Эмкуль; В. Инной; Хуват; Хухутан; Г.А. Хазов; В.С. Синицких; Г.Г. Кривошеин; В.А. Русаев; С.Н. Пестерев; С.Н. Петров; И.И. Попов; В.И. Сабкалов; Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.

В собрании Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова (КХМ) хранится коллекция произведений художественной резьбы по кости из пяти промысловых центров. Более всего изделий — из Уэленской мастерской (девять мастеров). Тобольская мастерская представлена четырьмя художниками, якутская — тремя, один автор из Магадана. В послевоенное время происходит последовательное развитие деятельности народных умельцев — резчиков всех косторезных промыслов Европейского Севера, Сибири и Чукотки. Изделия из моржовых клыков и бивней мамонта словно соединяли здесь мир человека с величественным и грозным миром живой природы северных берегов, с их седой древностью — доисторической первобытной эпохой, оставившей благодатный материал для создания уникальных произведений искусства. В собрании музея формируется коллекция резьбы по моржовому клыку чукотских мастеров, миниатюрной скульптуры тобольских и якутских резчиков по кости мамонта. Коллекция периодически пополняется, что позволяет проследить этапы развития, выявить тенденции, влияния, изучить творчество ведущих мастеров, определяющих развитие промысловых центров в перспективе.

Искусство резьбы и гравировки у чукчей и эскимосов — одна из областей материальной

и духовной культуры общества, во многом сохранявшего свои архаические черты. Возникшее в глубокой древности, оно прошло длительный путь развития. Ранние археологические находки северо-востока Чукотского побережья — вырезанные из кости морских животных, в основном из клыка моржа, гравированные головки гарпунного древка, украшения, амулеты, сверла, крюки, иглы, костяные ножны, снеговые очки — датированы I в. до н.э. Предметы, имевшие отношение к охоте, особо украшались богатым декором. Главным мотивом изображения в гравировке уже тогда являлись животные, бывшие объектом охоты. Охотничий промысел развил исключительную наблюдательность и точное знание анатомии животных, их повадок, что напрямую в дальнейшем отразилось в гравировке и пластике круглой скульптуры, вырезанной из кости морских животных. Одухотворение животного породило иллюзорность восприятия живой природы. Следствием этого явилось слияние реальных, фантастических и мифологических представлений. Мировоззрение эскимосов и чукчей прошло через столетия и сохранилось до нового времени, в их искусстве переплетается реальность с миром фантазии, придавая ему поэтическую цельность и яркое своеобразие. Анимизм в религии чукчей и эскимосов — одухотворение животного и рас-

тительного миров, наделение их человеческими свойствами — отражался и в том, что в украшение предмета всегда вкладывался особый смысл: оно привлекало удачу охотнику, придавало власть и силу над изображаемым животным.

Представление человека о себе как о части Вселенной выработало надындивидуальность искусства. В произведениях чукчей и эскимосов человек не изображается вне природы, не наделяется какими-либо конкретными чертами. Это образ-символ. На плоскости отсутствует иллюзорное построение пространства, оно передается как бы видом сверху.

Чукотская мифология складывалась более двух тысячелетий. Древние представления о природе, законах Вселенной и месте человека помогали выжить в изолированном и столь суровом регионе. Жизнь в гармонии с природой накладывает свой отпечаток на этнические сказания, повествующие о взаимосвязи всего живого на Земле, о единой сущности людей и животных, о добрых и злых существах, олицетворяющих природные явления.

Необычайно развитый фольклор способствовал стремлению к рассказу в изображении. Повествовательный характер чукотских и эскимосских сказок, историй, событий, их многочисленные эпизоды отслеживаются в характере композиции гравировки всех клыков из коллекции КХМ.

Становление самостоятельного художественного промысла — резьбы и гравирования по моржовой кости — можно отнести к концу XIX в., в этот период на Чукотке появились уникальные произведения изобразительного искусства: цельные моржовые клыки, декорированные сюжетной гравировкой из жизни морских охотников и оленеводов. В 1920-е гг. косторезный промысел чукчей и эскимосов значительно наследовал культуру конца XIX — начала XX вв.

В первой половине XX в. многие чукотские художники обращаются в своем творчестве к воплощению в гравировке древних сказаний. Занимаясь промыслами, постоянно общаясь с природой, чукчи из поколения в поколение устно передавали сказки, где главными героями были животные, с которыми приходилось контактировать людям. На моржовых клыках последовательно разворачивается изображение, часто более подробное, чем устный текст: не зная сюжет сказки, его можно «прочитать» при рассмотрении рисунка. Постепенно в гравировке клыка

нарастала повествовательность, усложненность композиции и декоративность.

В пластике 1920-1930-х гг. развивался анималистический жанр, формы отличались минимумом порезок, но большой выразительностью, что продолжалось длительное время, в отличие от развития мотивов гравирования. Организованная в 1931 г. косторезная мастерская в поселке Уэлен скоро выявила особые черты своих изделий: больше внимания уделялось рисунку, чем цвету, что отличало их от изделий резчиков соседнего поселка Дежнёва. Стилизованный пейзаж, изображенный на клыках, передает мощь и необъятность северных просторов, величие и монументальность природы. Классические сюжеты вращаются вокруг быта и праздников на Чукотском побережье, жизни моря и его обитателей, темы фольклора и сказок, охоты и па-сущихся оленей. Чукотские сказки и легенды, появившиеся как сюжет в 1930-е гг., — часто довольно жестокие и без счастливых концов, но сегодня, за редким исключением, гравированные истории заканчиваются благополучно: пересказ этих легенд на современных клыках подвергся внутренней цензуре. В это же время появляются идеологические сюжеты, посвященные деятельности партийных и комсомольских ячеек, организации чукотских колхозов.

Новый подъем косторезного искусства начался в послевоенные 1950-е гг., в 1960-1980-е гг. промысел получает широкую известность и востребованность. Особую популярность в мире бивень мамонта получил после 1989 г., когда был введен мораторий на торговлю слоновой костью.

Глубокий кризис 1990-х гг. отразился на развитии косторезного искусства, однако последователи И. И. Сейгутегина, ученика первых косторезов Уэленской мастерской, позже продолжили традиции. С 2010 г. мастера работают как индивидуальные предприниматели, продолжая развивать в Уэлене уникальный промысел, изготавливая из кости скульптуры и украшения, выполняя сюжетную гравировку на моржовых клыках. Многие граверы наследуют дело известных мастериц середины XX в., заслуженных художников России Елены Янку и Галины Тынатваль. Ядром музейной коллекции косторезного промысла являются произведения мастеров Уэленской мастерской: Веры Эмкуль, Елены Янку, В. Рырметагина, Сергея Тегрылькута, Ивана Сейгутегина, Хухутана, Туккая Эмкуля, В. Инной, Хувата.



В. Эмкуль.
Танцы на празднике
кита в старину.
1956. Моржовый
клык, гравирование,
подцветка. Дл. 55,5
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

V. Emkul. Dancing
at the Whale Festival
in the Olden Times.
1956. Walrus tusk,
engraving, tinting.
Length 55.5
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov



Е. Янку.
Начало лета. 1957.
Моржовый клык,
гравирование, под-
цветка. Дл. 61.
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

E. Yanku.
Early Summer.
1957. Walrus tusk,
engraving, tinting.
Length 61
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

С 1935 по 1971 гг. работала в Уэленской мастерской дочь одного из первых резчиков Аромке Вера Эмкуль (1919-1985), заслуженный художник РФ, лауреат Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина. «Морская охота, нападение хищных косаток на кита, жизнь берегового поселка и занятия оленеводов, нападение волков на оленье стадо, работа в Уэленской мастерской — все это нашло отражение в творчестве Эмкуль. В течение 35 лет Эмкуль рассказывала в миниатюрных выразительных рисунках [...] о жизни своего маленького народа» [8]. Мастер гравировки, Вера Эмкуль одной из первых среди женщин-граверов применила глубокую подрезку по фону, усиливая рисунок, делая его более рельефным и выразительным.

В коллекции КХМ представлен гравированный клык работы Веры Эмкуль «Танцы на празднике кита в старину». В протяженной композиции читается развитие праздника, отмеченное разными сценами из жизни поселка: разделка туши кита, раздача жителям пластов мяса, перевозка пластов до своих жилищ. На второй стороне клыка сцены праздника: сбор жителей на праздник, музыканты, танцоры в масках, цель которых — запутать дух убитого кита и не на-

влечь за его убийство беду на себя и свое село. Легкая тонировка цветом отдельных персонажей привносит нарядность в изображение.

Гравер Елена Янку (1930-2003) училась гравировке у Веры Эмкуль, у Вуквутагина — резьбе. Заслуженный художник РСФСР, работала в Уэлене в 1945-1986 гг.

Клык Е. Янку «Начало лета» с обеих сторон имеет гравировку с сюжетами прихода лета в северные широты. Насыщенное изображение иллюстрирует быт северных народов, радующихся приходу долгожданного тепла. Наблюдательность, умение подметить тонкие детали, характеры персонажей, затем перенести их на плоскость клыка гравировкой являются важными чертами в творчестве Е. Янку. Умелая работа с масштабами, чувство ритма и композиции позволяют избегать ощущения тяжести, загруженности многоплановых объектов рисунка. На одной стороне клыка — сцены жизни прибрежного поселка, на второй — пасущееся близ поселка стадо оленей, чум в разрезе, в котором детально изображены устройство жилища и быт его хозяев. Подход к изображению близок якутским скульптурным композициям из моржового клыка и кости, по-



В.В. Рырметагин,
С.В. Тегрылькут.
Охота на моржа.
1988. Моржовый
клык, гравирование,
подцветка. 9,5×36,5×3,8
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

V.V. Ryrmetagin,
S.V. Tegrylkut.
Walrus Hunting.
1988. Walrus tusk,
engraving, tinting.
9.5×36.5×3.8
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

пулярным в конце XIX в., — «Модели якутской обстановки».

Выполненный Янку Еленой моржовый клык «Свекр Келе и добрый заяц» (моржовый клык, гравирование, подцветка. 1955. Дл. 52,8) продолжает сюжетную линию, связанную с фольклором. На клыке изображено мифологическое существо Келе, вся поверхность клыка — повествовательный рассказ из чукотского эпоса. Келё — злой дух в чукотской мифологии. В изображении сюжетов сказок, рассказов, былин художники нередко используют кинематографический прием: персонаж одновременно оказывается в разных частях композиции, где последовательно происходят разные сцены с главным героем, но изображенные в одной плоскости, одномоментно позволяющие проследить развитие событий в дальнейшем.

Клык «Охота на моржа» выполнен совместно В. В. Рырметагиным и С. В. Тегрылькутом после стажировки Тегрылькута в Уэленской мастерской в поздний период его работы в филиалах мастерской в с. Лорино и с. Инчоун. Сергей Васильевич Тегрылькут родился в 1957 г. в Яндогоае, гравер, резчик, ученик резчика Кергина.

Сюжеты гравирования клыка различны: с одной стороны — изображение сцены охоты на моржей, наблюдаемой с берега, с другой — сцена охоты на оленей. Отличительными чертами гравировки клыка «Охота на моржа» являются динамизм композиции и крупное изображение охотников и животных — сцена максимально приближена к зрителю, заполняет всю поверхность клыка. Детализированное изображение людей, моржей и оленей контрастирует с минимальной передачей окружающей природы: условные контуры вершин гор и ледяных торосов, схематичное изображение воды, тундры. Таким спо-

собом гравер акцентирует внимание на схватке, происходящей на переднем плане. Так же укрупнением изображения главных героев передается момент охоты на другом клыке, гравированном Рырметагиным: «Охота на моржа. Олень пастбище» (моржовый клык, гравирование, подцветка. 1990-е гг. 9,5×36,5). Здесь сцена охоты наблюдается с воды, силуэты животных и охотников уже не так пропорционально верны и подвижны, однако все детали подцвечены цветом. Обратная сторона клыка наполнена изображением спокойной сцены пасущегося возле чума оленьего стада.

Мелкая пластика Уэленской косторезной мастерской представлена произведениями художников разных поколений, многие из которых работали одновременно, оказывая взаимовлияние и опосредованное воздействие. Круглую скульптуру резали В. Эмкуль, Т. Эмкуль, В. Инной, Хуват, Хухутан, Е. Янку, И. И. Сейгутегин. Два основных жанра в мелкой пластике скульптуры Уэлена — анималистический и бытовой, каждый из которых несет многочисленные сюжеты. Скульптура преимущественно вырезалась отдельно и крепилась к плинту позднее. Гравировка плоскости и объемная форма имели неоспоримые признаки прекрасного знания мастерами анатомии животных.

Таковы работы резчика и гравера Ивана Ивановича Сейгутегина (1939-2010), заслуженного художника РФ, лауреата премии РСФСР им. И. Е. Репина. В Уэленской мастерской — с 1954 г., в 1970-1980-х был ее художественным руководителем. Его работа в коллекции музея — «Олень» (моржовый клык, резьба. 1950-е гг. 3,5×7,5×2).

Мастер Туккай Эмкуль (1911-1973), резчик, заслуженный художник РФ, в 1920-х руководил

кружком косторезов в Уэленской школе, работал в Уэленской мастерской. В 1960-1970-х гг. был ее художественным руководителем.

Изображение схватки в объеме дублируется повествовательно в гравировке на плитке: «Бегущий олень» (моржовый клык, медь, резьба, цветной графит, гравировка. 1980-е гг. 6,8×11,2×3,6).

Мотивы окружающей жизни отражались в тематике всех мастеров Уэлена. В коллекции находятся работы следующих мастеров:

- Инной Валентина (1938-1974), резчик в 1950-е гг. «Нерпа» (моржовая кость, резьба. 1957. 2×5,5×2,4.);

- Хуват (1938-1968), резчик, ученик Вуквутагина, работал в период 1954-1968 гг. «Охота на медведя» (кость, резьба. 1957. 7,8×13,3×3);

- Хухутан (1904-1969), резчик, гравер, заслуженный художник РФ, работал в 1928-1960-х гг. «Морж и медведь» (кость, резьба. 1950-е гг. 6×9×5,3). Морж уравновешен по массе с белым медведем. Длинные клыки моржа через мгновение вонзятся в шею медведя, огромными когтями лапами обхватившего моржа. Скульптура динамична, выразительна. Утяжеленность, обобщенность образа характерны для чукотской народной пластики.

- Хухутан, Янку Елена. «Охотник и нерпа» (кость, китовый ус, резьба, гравировка, подцветка. 1957. 7,8×8,3×4,3). Мелкая пластика косторезных мастеров нередко выполняется в соавторстве, как на данном примере. Резчик Хухутан изображает кульминацию схватки охотника с морским зверем. Фигура моржа полностью подчинена действиям охотника. Плинт по боковым стенкам имеет гравировку, выполненную Е. Янку: здесь показан сюжет развития охоты: отстрел, борьба с моржом на одной стороне плита, возвращение охотника с добычей в поселок, где его уже встречают — на другой стороне. Гравированное изображение подцвечено цветными карандашами.

«В работах уэленских мастеров с гравированными сюжетными изображениями или образцах мелкой скульптуры из кости чередуются сказочные и эпические, жанровые и анималистические мотивы, включая выразительные сцены охоты на моржей или изображения поездок на оленях по заснеженным просторам тундры» [6]. Резчики и граверы Уэленской мастерской сформировали особый художественный стиль, его отличительными чертами были доскональное знание северной природы, быта и обычаев народов Арктики,



умение создать выразительные образы полярных животных, а также выявить в своих произведениях природную красоту моржового клыка.

Первая сибирская столица — город Тобольск — известна самобытным косторезным промыслом, отточенным многими поколениями мастеров. Искусство миниатюрной скульптуры из мамонтовой кости зародилось в Тобольске во второй половине XIX в. Сюжеты были незамысловаты: сцены жизни народов Сибири, олени, белые медведи. Со временем в жанровом наполнении, пластике и методах изменилось немного: в резке предмета малозначительные детали обычно нивелируются, остаются лишь самые существенные подробности, характеризующие создаваемый художественный образ.

Основными изделиями тобольской артели являются миниатюрные объемные скульптуры, в которых сохраняются традиционные местные сюжеты: сцены охоты, олени и собачьи упряжки, ловля рыбы. Мастера чутко передают действительность.

Тобольская миниатюрная скульптура из коллекции музея не имеет плитов. Произведения ведущих тобольских мастеров резной кости хранятся в собрании КХМ.

Гавриил Андреевич Хазов (1932-2008). Родился в Архангельской области. Один из наиболее известных и признанных российских художников косторезов, заслуженный художник России, лауреат премии Ленинского комсомола, член СХ РСФСР, почетный гражданин г. Тобольска. Главный художник Тобольской фабрики художественных косторезных изделий с 1970 г., во многом определивший пути развития, перспективы художественного промысла, сохраняющие тради-

*Т. Эмкуль.
Олень и волк. 1957.
Кость, резьба,
гравирование.
7,4×14,2×5
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова*

*Т. Emkul.
Deer and Wolf.
1957. Bone,
carving, engraving.
7.4×14.2×5
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov*

*В.А. Русаев.
Ненка с луком.
1980-е. Кость, резьба.
8×6,7×3
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова*

*V.A. Rusaev.
Nenet Woman
with a Bow. 1980s.
Bone, carving.
8×6.7×3
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov*



ции и следующие динамичной современности. В работах мастера — Тюменский Север, духовная ценность народной жизни и культуры. С 1991 г. Гавриил Андреевич Хазов — реставратор по кости Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника. Мастер виртуозного владения техникой резьбы, Хазов внес значительный вклад в историю отечественного декоративно-прикладного искусства, вписав свою страницу в мировое признание тобольской косторезной школы. Высокая техника исполнения, соразмерность и логика — вот присущие ему профессиональные качества. Г. А. Хазов — признанный корифей, в списке его произведений сотни авторских произведений: былинно-сказочные сюжеты, тема культуры народов Тюменского Севера, работы, посвященные духовной истории Сибири, Тобольску. В коллекции КХМ находится его «Охотник с собакой» (кость, резьба. 1980-е гг. 6,4×9,5×3,8).

Виктор Степанович Синицких (1926-2002). Родился в Курганской области. Заслуженный художник России, член СХ РСФСР. Синицких работал резчиком по кости в артелях Тобольска, Свердловска, Тюмени в период 1942-1968 гг.

Скульптура Синицкого «Ненка» (кость, резьба. 1968. 4,8×4,2×3,3) передает образ занимающейся починкой одежды женщины. Произведение отличается скупой детализацией, минимумом декоративных элементов, строгостью и лаконичностью.

Геннадий Григорьевич Кривошеин (1935-1992) входит в плеяду самых известных тобольских косторезов, член СХ РСФСР, лауреат премии имени И. Е. Репина. Родился в Тюмени, в 1952 г. пришел учеником в косторезную артель, позднее ставшую Тобольской фабрикой косторезно-художественных изделий, где проработал 40 лет. На примере ранних работ конца 1950-х гг. можно убедиться, что его миниатюры из кости свободны от официоза, помпезности. Персонажи несут на себе точный отпечаток времени, выявляя художественную наблюдательность мастера. В 1970 г. Кривошеин был награжден медалью «За доблестный труд», в 1971 — орденом Трудового Красного Знамени, получил звание «Мастер — золотые руки». С 1979 г. Геннадия Кривошеина назначили главным художником фабрики. Сюжет композиции «Друзья» (кость, резьба. 1976. 4×10,5×3,5) взят из жизни: маленький мальчик наклонился и кормит свою собаку из чашки. Здесь более детально, тонкими насечками, проработаны мех паркы мальчика, шерсть собаки. Вся мелкая пластика мастеров-косторезов говорит об особом отношении человека к животному миру — как к диким животным, так и к домашним.

Виталий Андреевич Русаев (1935-2002) — уроженец Тюменской области. Член СХ СССР с 1965 г., мастер резьбы по кости. В 1950-1971 гг. работал на Тобольской фабрике художественных косторезных изделий. Ученик В. А. Решетникова, В. С. Синицких. Уже в его ранних работах проявились творческая индивидуальность, понимание природы материала, оригинальность композиционных решений. Основной темой творчества В. А. Русаева стали жизнь и быт Тюменского Севера. В его миниатюрных скульптурах нет этнографической экзотики деталей, есть реалии непростой жизни северян. Композиции динамичны, внутренне напряжены. Интересна миниатюрная скульптура «Ненка с луком». Женщина вскинула лук подстрелить пролетающих над нею птиц, причем птицы, замыкая композицию скульптуры, вырезаны на самом краю наворачия лука.

Якутская косторезная пластика отличается реализмом, хотя изображение обобщенно, передает самые важные, на взгляд мастера, характерные детали, которые выделяются масштабом. В целом обобщенное изображение дополняется проработкой важных деталей, лица людей изображались схематично.

«Домашние животные изображались якутскими мастерами очень реалистично (можно было

узнать даже породу низкорослой неприхотливой якутской лошади), но хозяина тайги медведя они всегда изображали схематично, значительно отступая от сходства с натурой... Согласно якутским легендам, медведь когда-то был человеком. Считалось, что он понимает человеческую речь, поэтому охотники остерегались произносить вслух о нем что-либо плохое, боясь произнести его имя, даже прибегая к иносказаниям. Эти представления были перенесены и на изображения медведя на ранних изделиях и сохранялись вплоть до начала XX в.» [3]. В дальнейшем такой принцип изображения претерпел некоторые изменения в сторону детализации.

Яркой особенностью якутской резьбы является разделение между жанровыми композициями и узором, не связанными друг с другом, в отличие от уэленского метода декорирования.

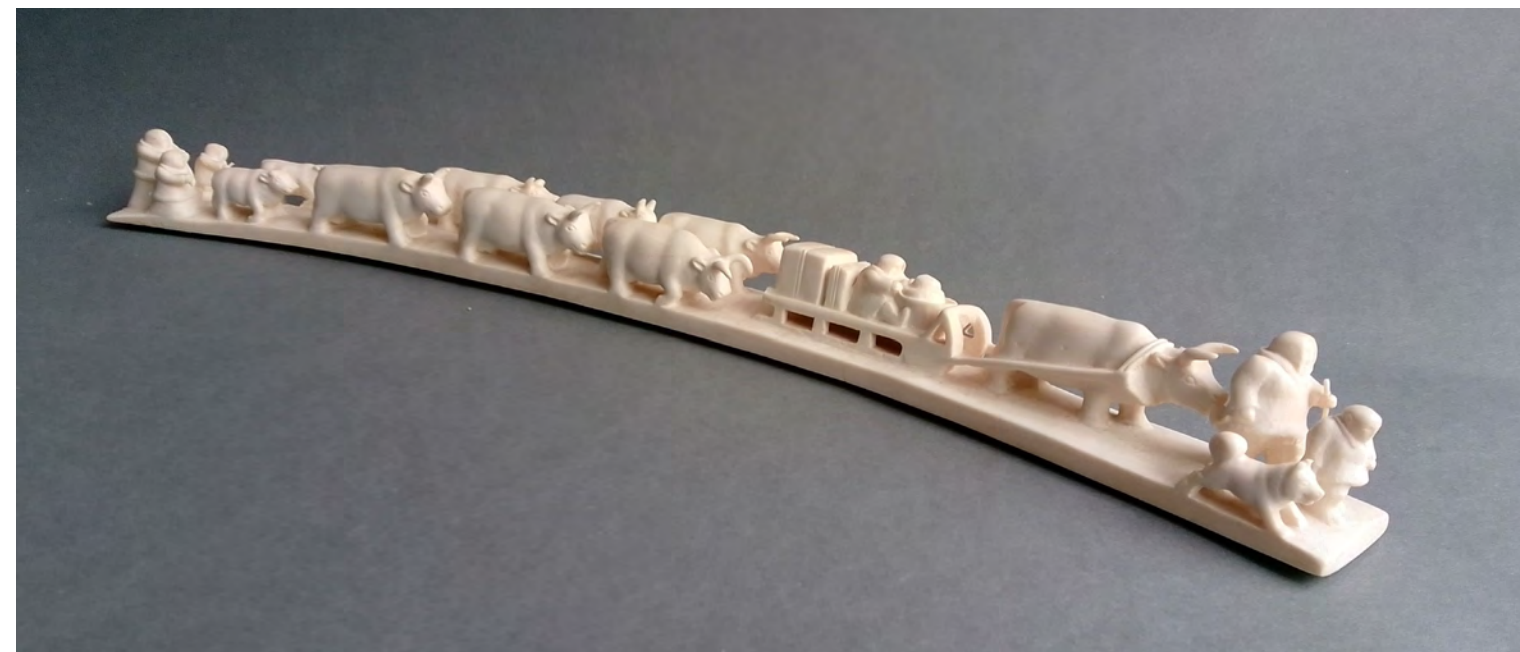
К объемной резьбе якутские резчики обратились со второй половины XIX в. К началу XX в. появилось множество изображений жанровых сцен и моделей обстановки якутского быта, орудий охоты, лодок, нарт и др. Усиление интереса к этнографии со стороны научного сообщества привело к появлению подобных сюжетов. Более ранний лаконизм, обобщение изделий сменились нарядностью и декоративностью. Первоначально якутским мастерам было свойственно приземистое изображение человека, утяжеленность форм. Фигура человека воспринималась резчиком как замкнутый блок кости, присутствовало избегание изображения выступающих частей тела, ноги намечались небольшими выступами. В изображении одиночных животных — отсутствие подставки, силуэты плавные, обобщенные.

В 1920-1930-е гг. мастера занимались изготовлением мелких поделок. Расцвет косторезного промысла Якутии начался в послевоенные годы, в этот период в промысле стало сказываться незначительное влияние станковой скульптуры, более или менее успешно проявлявшееся в малой пластике, однако черты декоративности представляли повсеместную тенденцию в начале второй половины XX в. Местная тематика, бытовые сюжеты по мотивам охоты и поездок на оленях, национальных праздников приносили новое развитие пластического языка скульптуры из кости: традиции в изображении живых существ быстро развили умение якутских косторезов передавать динамичные ракурсы, характерное движение.

Семен Николаевич Пестерев (1917-1983). Родился в Иркутской губернии. Заслуженный деятель искусств Якутской АССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, член СХ СССР. Резьбой по кости занимался с 1947 года. Работал, главным образом, в области анималистической и жанровой скульптуры. В 1960-1972 гг. преподавал в Якутском художественном училище. Всю жизнь С. Н. Пестерев вел активную педагогическую деятельность. Его ключевые темы — охота, собачьи и олени упряжки, лесная жизнь зверей, табуны коней и стада оленей. «С. Н. Пестерев предпочтение отдавал анималистическому жанру и многофигурным композициям, виртуозно используя форму бивня для подставки, на которой разворачивается стремительное движение. Помимо анималистической тематики, обращался к истории и к современным реалиям жизни людей Севера. Творчество С. Н. Пестерева получило широкое общественное признание и сыграло решающую роль в дальнейшем развитии искусства резьбы по кости» [4].

Пестерев не стремится в своем творчестве к постоянству, устойчивости стиля, он много экспериментирует, находя новые средства выразительности. Более ранние работы мастера, выполненные по мотивам народной пластики конца XIX в., посвящены теме борьбы животных, нападениям животных. Здесь крупные формы, выразительные движения, облик животных сопровождались некоторой натуралистичностью, но усиленная передача фактуры меха уничтожала красоту исходного материала. В середине XX в. Пестерев разрабатывает многофигурные жанровые сцены, часто размещая их на узкой подставке, в композиции которых выявлялась красота, ажурность силуэтов. Сочетание обобщенных, близких пластике XIX в. объемов, словно движущихся фигур и их ритмичного чередования с детальной проработкой силуэтов, характеризует представленные произведения как результат новаторского подхода к применению традиций и новых пластических особенностей косторезного промысла Якутии.

Отгон скота в сайылыки — часть культуры и традиции северных народов. Сейчас сайылык — весенний день, символизирующий наступление лета в Якутии. В Якутии в этот период издавна сложилась традиция переезда в сайылыки — иначе говоря, на летние фермы. До наступления холодов на пастбищах домашний скот набирает



С.Н. Пестерев.
Сайылыкка. 1978.
Кость, резьба.
4,7×44×7,1
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

S.N. Pesterev.
Sayylykka. 1978.
Bone, carving.
4.7×44×7.1
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

вес и дает большие удои молока. Резная скульптура «Сайылыкка»¹ представляет собой длинный ряд из идущих животных, запряженного в нарту быка, везущего домашний скарб и женщину с ребенком, впереди процессии шагает отец семьи с маленьким сыном и собакой. Замыкают шествие маленькие телята и трое погонщиков. Вся композиция полностью вырезана из цельной кости, с плитом воедино.

Композиция «Геологи Севера» (кость, резьба. 1977. 7,6×33,5×5,8), растянутая на узком плитке, представляет собой группу из четырех геологов, одетых в северную одежду, стоящих перед грузной поклажей парой лошадей и парой снаряженных оленей. В руках впереди стоящего геолога штыковая лопата, у следующего за ним в руках кирка. Перед группой людей бежит лаечка. Группа стоит, обсуждая маршрут, олени привязаны недоузками к воткнутым в снег палкам.

Степан Никифорович Петров (1938-1985). Член СХ СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, заслуженный деятель искусств Якутской АССР. Работал преимущественно в области анималистической и жанровой миниатюры из кости мамонта, черпая вдохновение в якутском фольклоре. Многофигурные композиции, выполненные С. Н. Петровым, разворачиваются фризообразно, по прямой или эллиптической кривой, одним из основных способов воздействия становится силуэт, что сближает его творчество с работами С. Н. Пестерева. Лаконизм, ритм и динамика объемов, сдержанное орнаментальное украшение миниатюры или во-

все его отсутствие — это почерк С. Н. Петрова. Под влиянием его творчества строгость якутской резьбы по кости постепенно набирает усиливающуюся декоративность. В представленном произведении С. Н. Петров пластично моделирует форму, наделяя ее внутренней силой. В стремлении сохранить красоту и массу материала он строит композицию по кругу. Большая цельность, ритмическое единство, обращение в творчестве к народному эпосу, образам могучих былинных героев приводят автора к созданию произведений эпической широты и яркой декоративности. Скульптурная форма «Нюргун Боотур» (кость, резьба. 1970-е гг. 10×11,3×5) представляет собой одно целое с подставкой изваяние.

Иван Иванович Попов (1934-2011). Работал в области жанровой миниатюры из кости. Член СХ СССР. Представленные произведения отличаются деликатной отделкой декором, близки к статичным формам мелкой пластики первой трети XX в. В целом прослеживается экономный способ работы с материалом, создающий эмоциональное восприятие через обобщенный характер фигурок.

«Якутская невеста XVIII в.» — это фигурка девушки в национальном свадебном костюме, стоящая рядом с запряженной лошадкой. Обе фигуры вырезаны отдельно от плита и прикрепляются к нему посредством штыря. Фигуры обобщены, схематичны, однако тщательно проработаны детали костюма девушки, грива и хвост лошади.

«Мамонт» (кость, резьба. 1980-е гг. 3,1×5,2×2,5): фигура мамонта миниатюрна, округлые бивни размерами сопоставимы с ним самим.



*И.И. Петров.
Якутская невеста
XVIII в. 1975.
Кость, резьба.
5,5×10,5×3,5
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова*

*I.I. Petrov.
Yakut Bride
of the 18th Century.
1975. Bone, carving.
5.5×10.5×3.5
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov*

Незначительная обработка поверхности резцом для создания рисунка шерсти не утяжеляет образ.

Если Уэленская школа резьбы — один из старейших промыслов России, а якутская резьба по кости мамонта возникла в XVIII веке, то школа магаданских резчиков еще совсем молодая: она сложилась на базе Магаданской фабрики резьбы по кости и рогу в 1965 году.

Валерий Иванович Сабкалов (1950 г.р.). Художник-косторез, член СХ РФ, лауреат премии г. Магадана в области изобразительного искусства. С 1972 по 1980 г. Валерий Сабкалов работал на Магаданской фабрике народных художественных промыслов и сувениров. Занимался скульптурой малых форм, в основном в традициях искусства коренных народов Крайнего Севера. Его произведения по мастерству не уступали творениям знаменитых уэленских авторов. Создавал жанровые композиции, анималистические скульптуры, декоративные изделия, работал с деревом, гранитом, мрамором, в мелкой пластике — с клыком моржа и челюстью кита. В работах Валерия Ивановича отражена жизнь коренного населения, мифы, сказки и легенды коренных народов Севера. Интересно композиционное решение скульптуры «Рыбаки»: трое рыбаков несут на подня-

тых руках сети, создавая замкнутую композицию, напоминающую хоровод. Сеть служит и декоративным элементом, и усиливает эмоциональную составляющую произведения.

Скульптура «Друзья» В. Сабкалова изображает жанровую сцену: мальчик в традиционной северной одежде кормит с рук олененка. С образом оленя связаны исторические судьбы коренных малочисленных народов Севера, весь кочевой образ их жизни и создание ими за многие века уникальной цивилизации. Оленеводство составило основу культуры коренных северных народов, имеющих разнообразные традиции и богатый опыт разведения оленей. Домашний северный олень дает им возможность жить в гармонии с суровой природой.

Разнохарактерное творчество мастеров — резчиков и граверов по кости, — помимо использования схожего исходного материала, объединяет обращение к темам, связанным с народным эпосом, религией, с окружающей природой и бытом. Некоторая изолированность и суровые условия жизни помогают сохранить и передать новым поколениям мастеров коренные знания, возможность сохранить и привнести свое в развитие косторезного искусства на родной земле.

Стремление художников сохранить уходящие народные традиции, применение фольклорных сюжетов в тематике характерны для настоящего времени в косторезном искусстве во всех промышленных центрах. Прорастание новых тенденций с деликатным использованием дидактического материала прошлого позволит увидеть новые открывающиеся возможности пластического языка. Использование совокупности природных материалов расширит декоративные свойства и качества как сюжетной линии, так и объема в полной мере.

Примечание

1. «Сайылыкка» — именно такое написание зафиксировано гравировкой на плинте автором С. Н. Пестеревым в 1975 году и соответственно в документах Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова

Литература

1. Бронштейн, М.М., Широков, Ю. А. Резная кость Якутии и Таймыра. Из собрания Государственного музея Востока. — Москва: Гос. музей Востока, 2014. — 92 с.
2. Ефимова, А.К., Клитина, Е. Н. Чукотское и эскимосское искусство. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. — Ленинград: Художник РСФСР, 1981. — 179 с.
3. Иванов, В. Х. Якутская резьба по кости. — Москва: Наука, 1979. — 111 с.
4. Иванова-Унарова, З. И. Косторезное искусство Якутии. Тенденции развития // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2019. — № 1. — С. 123-133.
5. Каплан, Н. И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока. — Москва: Просвещение, 1980. — 125 с.
6. К берегам Антарктиды и Арктики: произведения искусства XIX-XX веков из собрания Русского музея: [каталог] / Государственный Русский музей; составители: Р. Бахтияров [и др.]; авт. ст. Р. Бахтияров. — Санкт-Петербург: Гос. Русский музей, 2019. — 96 с.
7. Крюкова, И. А. Русская резьба по кости. — Ленинград: «КОИЗ», 1959. — 23 с.
8. Радуга на снегу. Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера: сборник статей. К пятидесятилетию образования СССР. — Москва: Молодая гвардия, 1972. — 223 с.
9. Русское народное искусство Севера. — Ленинград: Советский художник, 1968. — 192 с.
10. Таймырская резная кость: художественный альбом / отв. Л. Ю. Попова. — Красноярск: ПК Sitall, 2015. — 139 с.

References

1. Bronshtein, M.M., Shirokov, Yu. A. Reznaya kost' Yakutii i Tajmyra. Iz sobraniya Gosudarstvennogo muzeya Vostoka [Carved Bone of Yakutia and Taimyr. From the Collection of the State Museum of Oriental Art]. Moscow, State Museum of Oriental Art, 2014, 92 p.
2. Efimova, A.K., Klitina, E. N. Chukotskoe i eskimosskoe iskusstvo. Iz sobraniya Zagorskogo gosudarstvennogo istoriko-hudozhestvennogo muzeya-zapovednika [Chukchi and Eskimo Art. From the Collection of the Zagorsk State Historical and Art Museum-Reserve]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1981, 179 p.
3. Ivanov, V. H. Yakutskaya rez'ba po kosti [Carved

Bone of Yakutia]. Moscow, Nauka, 1979, 111 p.

4. Ivanova-Unarova, Z. I. Kostoreznoe iskusstvo Yakutii. Tendencii razvitiya [Bone Carving Art of Yakutia. Tendencies of Development]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2019, no. 1, pp. 123-133.

5. Kaplan, N. I. Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo Krajnego Severa i Dal'nego Vostoka [Folk Arts and Crafts of the Far North and Far East]. Moscow, Prosveshchenie, 1980, 125 p.

6. K beregam Antarktidy i Arktiki: proizvedeniya iskusstva XIX-XX vekov iz sobraniya Russkogo muzeya: katalog [To the Shores of Antarctica and the Arctic: Art Works of the 19th-20th Centuries from the Collection of the Russian Museum: a catalogue]. Gosudarstvennyj Russkij muzej [State Russian Museum]. Compilers R. Bakhtiyarov [and others]; author of the article R. Bakhtiyarov. Saint Petersburg, State Russian Museum, 2019, 96 p.

7. Kryukova, I. A. Russkaya rez'ba po kosti [Bone Carving Art of Russia]. Leningrad, "KOIZ", 1959, 23 p.

8. Raduga na snegu. Kul'tura, tradicionnoe i sovremennoe iskusstvo narodov sovetского Krajnego Severa: sbornik statej. K pyatidesyatiletiju obrazovaniya SSSR [Rainbow in the Snow. Culture, Traditional and Contemporary Art of the Peoples of the Soviet Far North: Collection of Articles. On the Fiftieth Anniversary of the Formation of the USSR]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1972, 223 p.

9. Russkoe narodnoe iskusstvo Severa [Folk Arts of the Russian North]. Leningrad, Sovetskij hudozhnik, 1968, 192 p.

10. Tajmyrskaya reznaya kost': hudozhestvennyj al'bom [Taimyr Carved Bone: an Art Album]. Ex. L. Yu. Popova. Krasnoyarsk, PK Sitall, 2015, 139 p.

Об авторе

Абальмасова Оксана Александровна – заведующий отделом декоративно-прикладного искусства, хранитель коллекции декоративно-прикладного искусства Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова
E-mail: lsaks@mail.ru

Abalmasova Oksana Aleksandrovna

Head of the Department of Decorative and Applied Arts, curator of the collection of Decorative and Applied Arts, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov



В.С. Лохов.
Петр Великий.
Ларец. 1999, Холмо-
горы. Дерево, кость
животная, ткань,
металл; резьба
сквозная,
тонирование,
монтаж.
17×12,7×12,7
Государственный
художественный музей
(Ханты-Мансийск)

V.S. Lokhov.
Peter the Great.
Casket. 1999,
Kholmogory.
Wood, animal
bone, fabric, metal;
through carving,
toning, mounting.
17×12.7×12.7
State Art Museum
(Khanty-Mansiysk)

EDN: RDVRAU
УДК 745.55

BONE CARVINGS OF THE 17th-20th CENTURIES IN THE COLLECTION OF THE UGRA STATE ART MUSEUM

Natalia L. Golitsyna
State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug
Khanty-Mansiysk, Russian Federation



Abstract: Bone carvings in the collection of the State Art Museum of Yugra allow us to trace the development of the craft in the 18th-20th centuries. The items presented come from the leading bone-carving centers of Russia – Kholmogory, Tobolsk, Uelen, and Yakutia. The main part of the collection consists of Kholmogory boxes and caskets, as well as works by Tobolsk masters.
Keywords: Kholmogory; Tobolsk; carved bone; engraving; casket; box.
Citation: Golitsyna, N.L. (2025). BONE CARVINGS OF THE 17th-20th CENTURIES IN THE COLLECTION OF THE UGRA STATE ART MUSEUM. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka*. T. 4, № 2 (23), pp. 38–51.

КОЛЛЕКЦИЯ РЕЗНОЙ КОСТИ XVII–XX ВЕКОВ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЮГРЫ

Н. Л. Голицына
Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа
Ханты-Мансийск, Российская Федерация

В статье рассматривается коллекция резной кости в собрании Государственно-го художественного музея Югры, которая позволяет проследить развитие промысла в XVIII–XX веках, так как в ней представлены изделия, происходящие из ведущих косторезных центров России – Холмогор, Тобольска, Уэлена, Якутии. Основное внимание уделено произведениям тобольских мастеров, так как количественно это самый большой массив произведений из кости в собрании музея и они разнообразны по формам (шкатулки и ларцы), а также холмогорским предметам.
Ключевые слова: Холмогоры; Тобольск; резная кость; гравировка; ларец; шкатулка.

В собрании Государственного художественного музея Югры представлено искусство ведущих косторезных центров России XVII–XX вв. — Холмогор, Тобольска, Уэлена. Коллекция формировалась с 1998 по 2001 год в рамках программы окружного Фонда поколений «Раритеты и художественные ценности». В 2011 она была передана в Государственный художественный музей. В коллекции наиболее многочисленны предметы, происходящие из Тобольска и Холмогор, но есть также несколько произведений из Москвы, Чукотки, Якутии¹. Они отражают разные периоды развития косторезного промысла в России, стилистические и жанровые особенности регионов бытования.

Самым ранним по времени исполнения является ларец-теремок, предположительно изготовленный на рубеже XVII–XVIII веков в Москве, куда съезжались в это время лучшие русские

пирамиду. И. Н. Уханова пишет, что «ларцы такого типа, отвечавшие господствующим формам барочного искусства, резали в конце XVII — начале XVIII веков наряду с севернорусскими мастерами и немецкие мастера, работавшие в Москве» [8, с. 7–8].

Тобольская группа предметов

Изделия из Тобольска известны с XVIII века, когда туда были сосланы пленные шведские офицеры, занявшиеся в ссылке резьбой по кости. Тогда же с их помощью началось обучение местных детей грамоте и косторезному ремеслу [1, с. 15]. В 1874 г. в Тобольске открылась Сибирская мастерская изделий из мамонтовой кости С. И. Овешковой. Работы тобольских косторезов были известны во всей России и поставлялись в Санкт-Петербург, Москву, Казань и другие города. В XX веке промысел активно развивался:



и иностранные мастера. Для московских изделий этого времени характерны тяготение к тщательной отделке, сложный орнамент, ажурная резьба, типичные для стиля барокко, господствовавшего в искусстве этого периода. Одним из распространенных орнаментальных элементов было стилизованное изображение листьев аканта, пришедшее в Россию в результате взаимодействия с западным миром, что отражено в повторяющихся элементах травного (растительного) узора ларца. Формой такие ларцы напоминали парадные хоромы с высокими кровлями, что породило их название — теремки. Крышка музейного ларчика представляет собой усеченную



в 1930-е годы была организована артель «Тобольский косторез», а в 1960 году — Тобольская фабрика художественных косторезных изделий.

Со времени формирования тобольской школы резьбы по кости ее произведения тесно связаны с культурой коренных народов Югры. В 1960–1980-е так называемая северная тема стала одной из основных в изобразительном искусстве. В малой пластике также нашли отражение разные стороны жизни народов Приобья. В собрании Государственного художественного музея раздел тобольской кости охватывает широкий диапазон — это и экраны, и украшенные бивни, и скульптура малых форм.

Ларец-теремок. Рубеж XVII–XVIII вв., Москва (?). Дерево, бивень мамонта, кость животная, ткань, металл; резьба сквозная, резьба рельефная, монтирование. 10,8×13,6×7. Крышка 9,5×12,5×3,8
Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

“Teremok” casket. The turn of the 17th–18th centuries, Moscow (?). Wood, mammoth tusk, animal bone, fabric, metal; through carving, relief carving, mounting. 10.8×13.6×7. Lid 9.5×12.5×3.8
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Шкатулка. Первая половина XVIII в., Холмогоры. Дерево, кость моржовая, цевка, гравировка, резьба; накладной замочек. 13×23,5×35
Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Casket. First half of the 18th century, Kholmogory. Wood, walrus ivory, tarsus, engraving, carving; overhead lock. 13×23.5×35
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Один из крупнейших тобольских мастеров Геннадий Кривошеин (1935–1993) представлен в коллекции произведением «Медведи и моржи» (1992; вес 6 кг). Мастеру удалось точно передать пластику сцепившихся в яростной схватке животных. Подобные сюжеты традиционно широко распространены в Сибири и на Дальнем Востоке. На бивне вырезана также авторская подпись.

Известный российский художник-косторез, заслуженный художник Российской Федерации Гавриил Хазов (1932–2008) в своей «Охоте на медведя» (1999; вес 7,5 кг) обратился к сюжетам, связанным с охотой и рыбной ловлей. Композиции в технике рельефной резьбы размещены в овальных медальонах. Рыбаки в лодке, мужичок в шапке-ушанке, идущий с рогатиной на медведя, — все эти сцены поражают достоверностью и вниманием к деталям. Контраст коричневого цвета поверхности бивня и молочно-белых рельефов придает работе особую выразительность.

В собрании музея есть также произведения малой пластики Хазова, в которых он отразил разные эпизоды из жизни народов Севера. Представители коренных этнических сообществ в его скульптурах одеты в традиционные костюмы, но в них обязательно присутствует какая-нибудь деталь, дающая зрителю понять, что это его современники — ненцы, которые читают книгу, говорят по телефону и т.д. («Читаем книгу», бивень мамонта). Лица проработаны детально, малицы украшены тонированной марганцем опушкой. Художник аккуратно выявляет текстуру бивня, делая ее одним из выразительных средств.

В Государственном художественном музее представлены небольшие скульптурные композиции художников-косторезов А. П. Кугаевского, Л. А. Янушковской, С. А. Аминова и др.

«Рыбачок» (конец XX в., исполнитель Любовь Янушковская, г.р. 1950) Алексея Кугаевского (г.р. 1955) отличается пластичностью и выразительностью образа. Подобные резные фигурки благодаря наблюдательности авторов и мягкой иронии по отношению к персонажам давно завоевали любовь широкой публики.

Довольно часто тобольские мастера обращаются к образу медведя, который традиционно воспринимается как хозяин тайги, вершитель справедливости. Скульптурная композиция «Медведи» Мансура Хучашева (г.р. 1958) представляет собой группу из двух взрослых медведей и медвежонка, выполненных в реалистической манере.

В конце XIX века распространились многофигурные композиции на тему жизни коренных народов Югры (так называемые остяцкие хозяйства), которые остаются популярными и в наше время. На плоскости из полированного лосиного рога вокруг чума располагаются человеческие фигурки, олени упряжки с каюрами, лыжи и пр. Смысловые акценты в разные периоды расставлялись по-разному. До Октябрьской революции делали упор на экзотику, в советское время подчеркивали произошедшие изменения к лучшему. Музейная коллекция включает в себя два таких произведения: «Остяцкое хозяйство» (1999) Сайфуллы Аминова (г.р. 1953) и «Встреча молодых» (1999; бивень мамонта, рог лоса; резьба, монтировка) Натальи Фофановой (г.р. 1953).

Группа Холмогорских предметов

Изделия, происходящие из Холмогор, отличаются характерными и узнаваемыми стилистическими признаками. Технология изготовления, способ декорирования и орнаментальные мотивы позволяют определить примерное время и место создания ларцов, шкатулок, икон.

В Архангельской губернии, в селе Холмогоры и в близлежащих деревнях на протяжении столетий косторезным промыслом занимались мастера, чьи работы высоко ценились. Основную часть заказных вещей составляли разнообразные ларцы — сундучки с четырехскатной крышкой и коробочки попроще с ровным верхом. В XVIII веке деревянный корпус ларца оклеивался костяными пластинами, часть из которых окрашивалась в зеленый цвет. Они чередовались с белыми пластинами, образуя декоративный ритм. «Подкраска кости в XVIII–XIX вв. велась естественными красителями: зеленый цвет получали из листьев бузины или дикой рябины, коричневый и серый — из ольховой коры или черники и т.п. Позднее, во второй половине XIX в., в употребление вошли анилиновые краски», — отмечает И. Н. Уханова [8, с. 5–6]. Украшались пластины растительным орнаментом из веточек, букетов цветов в вазонах, гравированный рисунок подкрашивался. Очень распространена была сквозная резьба (или резьба на проем), которая иногда чередовалась с плоскорельефной, что видно на некоторых шкатулках XVIII века из собрания Государственного художественного музея.

На пластины наносился гравированный орнамент в виде концентрических кругов с точкой-глазком посередине, что породило название — глазковый орнамент. Он особенно эф-



фектно воспринимался на тонированном зеленом или коричневом фоне. Глазковый орнамент применяли в разнообразных комбинациях, круги складывались в сложный рисунок.

Так декорирована шкатулка первой половины XVIII в. В ней основной темой является охота — одна из любимых в этот период. В технике плоского рельефа вырезаны собаки, преследующие животных, а на плоскости крышки в центре — конный охотник, скачущий за оленем. Рельефы обрамляют пластины, гравированные глазковым орнаментом.

Еще одна шкатулка (первая половина XVIII в.) украшена глазковым орнаментом и графическими изображениями трав и цветов. В технике резьбы на проем выполнены фигурки животных в окружении С- и S-образных рокайльных завитков и узких листьев. Эффектным фоном ажурным пластинам служит цветная фольга.

В начале XVIII века в оформлении шкатулок распространились сюжеты, источником которых послужил сборник «Символы и Емблемата», изданный в Амстердаме по заказу Петра I в 1705 году [9]. Исследователи отмечают, что «в 1718-1719 годах в Москве книги продавались всем желающим. Известно, что среди покупателей был резчик по кости, приобретавший модное издание неоднократно, сразу по несколько экземпляров. Из-за нестабильного положения с заказами он, видимо, занимался и торговлей книгами» [6, с. 9].

Холмогорские мастера тоже активно использовали это издание. На одной из шкатулок из собрания Государственного художественного музея (первая половина XVIII в.) есть аллегорическое

изображение рук, зажигающих свечи от светильника, — композиция заимствована из иллюстрации книги «Символы и Емблемата» [9, с. 63]. В декоре шкатулки также применены гравированные глазковый и геометрический орнаменты, изображения животных в технике плоского рельефа. На крышке в центре — пластина в технике резьбы на проем со сценой соколиной охоты.

Шкатулки стремились украсить не только снаружи, но и изнутри. Например, ларец-шкатулка (первая половина XVIII в.) в более позднее время оклеен внутри бумагой, расписанной растительным узором. А основным повторяющимся мотивом в оформлении ларца является тема охоты: на верхней части крышки изображен олень, преследуемый собакой. В сквозной резьбе использованы сетчатый орнамент и мотив рокайльных завитков; глазковый орнамент эффектно смотрится на пластинах, окрашенных в зеленый цвет.

Очень интересно бюро-секретер (1770-1780), облицованное по деревянной основе костяными резными и гравированными пластинами с изображениями оленей, птиц, женских и мужских фигурок. Сюжеты отличаются разнообразием — можно увидеть летящих птиц, бегущих зайцев, сцены охоты чередуются с пляшущими человеческими фигурками. Одни пластины украшены сквозной резьбой, другие — полихромной гравировкой. Встречаются мотивы рокайля, трельяжной сетки, включены растительный и глазковый орнаменты. Прорезные детали окружены пластинами, декорированными в технике цветной гравировки изысканными цветочными букетами в вазонах на постаментах. Достоинства ажурного орнамента подчеркиваются подложкой из слю-

Шкатулка. Первая половина XVIII в., Холмогоры. Дерево, кость моржовая, кость животная, цевка, слюда, фольга, бумага, металл; резьба сквозная, гравировка цветная, монтирование. 10×26×15,7.

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Casket. First half of the 18th century, Kholmogory. Wood, walrus ivory, animal ivory, tarsus, mica, foil, paper, metal; through carving, color engraving, mounting. 10×26×15.7.

State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Шкатулка. Первая половина XVIII в., Холмогоры. Дерево, клык моржовый, кость животная, бумага, металл; резьба сквозная, гравировка цветная, монтирование. 10,3×17,7×12,5.

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Casket. First half of the 18th century, Kholmogory. Wood, walrus tusk, animal bone, paper, metal; through carving, color engraving, mounting. 10.3×17.7×12.5

State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Шкатулка. Фрагмент. Первая половина XVIII в., Холмогоры. Дерево, клык моржовый, кость животная, бумага, металл; резьба сквозная, гравировка цветная, монтирование. 10,3×17,7×12,5

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Casket. Fragment. First half of the 18th century, Kholmogory. Wood, walrus tusk, animal bone, paper, metal; through carving, color engraving, mounting. 10.3×17.7×12.5

State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Ларец-шкатулка. Первая половина XVIII в., Холмогоры. Дерево, клык моржовый, кость животная, металл, бумага, фольга, слюда; резьба сквозная, гравировка цветная, монтирование. 23×41×37,2

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Casket-box. First half of the 18th century, Kholmogory. Wood, walrus tusk, animal bone, metal, paper, foil, mica; through carving, color engraving, mounting. 23×41×37.2

State Art Museum (Khanty-Mansiysk)



ды и латунной фольги. Внутри скрыты многочисленные полочки, ящички, тайник. Похожее бюро есть в Государственном историческом музее [6, с. 28, 29], но такого уровня исполнения и сохранности предметов сохранилось мало, и бюро-секретер из собрания музея имеет большую культурную и историческую ценность.

В коллекции есть шкатулка для рукоделия (конец XVIII — начало XIX веков) — подобные вещи часто изготавливали в XVIII-XIX веках. Крышка у нее представляет подушечку для игл. Шкатулка украшена ажурными сеточками в технике сквозной резьбы и гравированным растительным орнаментом. Шкатулка при приобретении была датирована серединой XIX в., но стилистически она ближе аналогичным предметам конца XVIII — начала XIX веков (шкатулка, середина XVIII века, Константиновский дворец) [2, с. 279].

В XVIII-XIX веках были широко распространены изящные миниатюрные версии бытовых предметов — прялочки, игольницы и т.д. Возможно, прялочка из собрания музея (конец XVIII в.) была предназначена для игры в бирюльки. Существовали целые наборы для этой популярной

некогда игры, куда входили прялочки, оружие, обувь, музыкальные инструменты и т.д. В Государственном Русском музее есть подобный набор конца XIX века работы резчика Максима Ивановича Перепелкина (1860-1930, Архангельская губ., Холмогорский уезд; кость моржовая, резьба, точение) [5].

Наиболее сложной работой считалось создание портретных изображений. За их исполнение брались только лучшие мастера. В собрании Государственного художественного музея представлена небольшая плакетка с профильным портретом Екатерины II (вторая половина XVIII в.). За основу его неизвестный автор, вероятно, взял одну из многочисленных гравюр с портрета Екатерины кисти Ф. С. Рокотова (ГТГ, 1763), на что указывает общее композиционное сходство и целый ряд деталей.

В XIX веке по-прежнему изготавливались в основном разной формы ларцы, но характер их декорирования кардинально изменился. Классицизм требовал большей сдержанности в отделке, и изделия стали монохромными, окрашенные пластины и цветные гравированные изображения остались в прошлом. Самыми распространенными мотивами в начале XIX века были гирлянды, цветочные розетки, триумфы, аллегии.

Вполне типичной для этого периода является шкатулка для игральных принадлежностей (фишек) (первая четверть XIX в.). На крышке шкатулки — монограмма, что свидетельствует об исполнении на заказ. Декор типичен для эпохи классицизма — гирлянды, растительный орнамент, бусины. Предназначена шкатулка для хранения игральные фишек. На внутренней стороне крышки есть надписи карандашом — это учет фишек разного достоинства, сделанный, видимо, в ходе какой-то карточной партии.

К началу XIX века относится и небольшая шкатулочка (цевка), вероятно тоже предназначенная для фишек. Такие вкладывались в коробку для карточных принадлежностей. Аналогичная коробочка хранится в Государственном историческом музее [6, с. 33].

В XIX веке нередко в качестве ни к чему не обязывающего подарка преподносились разные милые предметы, связанные с женским рукоделием: игольницы с бархатными подушечками, наперстки. В Государственном художественном музее есть небольшая разборная игольница-швейка (середина XIX в.). Игольница крепилась к столешнице с помощью струбцины. Форма

верхней части напоминает изящный вазон, завершающийся бархатной подушечкой.

Не менее популярными недорогими подарками были уменьшенные копии музыкальных инструментов, которые могли использоваться и как игрушки, и как предметы, предназначенные для украшения комнаты. Таков миниатюрный клавишник (1830-1840), который, несмотря на крошечные размеры, сделан очень тщательно, на деке расположены два подсвечника и ноты.

Холмогорские резчики славились иконами, которые бережно сохранялись в ризницах многих русских монастырей — Соловецкого, Кирилло-Белозерского, Троице-Сергиевой Лавры. В собрании музея хранится икона «Святитель Димитрий, митрополит Ростовский», созданная неизвестным мастером в середине XIX века. Иконография восходит к прижизненному изображению святителя Димитрия (1651-1709), митрополита Ростовского и Ярославского, канонизированного в 1757 году. Он изображен в рост с архиерейским посохом в правой руке и Евангелием в левой (в иконографии больше распространен зеркальный вариант — Димитрий изображается с посохом в левой руке и Евангелием в правой). Фигура окружена ажурной рамкой с розетками и бусинами.

Современные мастера Холмогор продолжают традиции, заложенные в XVIII-XIX вв. их предшественниками. В иконе «Спас» Валентина Лохова (1999; кость слоновая, простая; резьба ажурная, рельефная, цветная гравировка) применена техника резьбы на проем. Поясная фигура Христа полна достоинства и благородства, обрамлена растительным орнаментом, символизирующим райские кущи.

Ларец «Петр Великий» (В. Лохов, 1999) представляет собой современную версию шкатулок XVIII в. Крышка в форме усеченной пирамиды украшена миниатюрным профильным портретом первого российского императора, на боковых сторонах расположены изображения кораблей, которые напоминают зрителю, что именно Петр является родоначальником российского флота.

В ларце Владимира Хабарова «Бег» (1999) тоже чувствуется связь с традиционными изделиями. Ларец по деревянной основе обложен пластинами с гравированным цветочным орнаментом и ажурными пластинами с изображением животных и растений. На крышке — сцена преследования оленя собакой в технике рельефной резьбы. Гравированный цветочный орнамент и глазковый

орнамент в сочетании со сквозной резьбой напоминают предметы XVIII века.

Давние традиции в Холмогорах имеет изготовление шахмат, которые косторезы создавали с XVII века. В Государственном художественном музее Югры хранятся шахматы «Северные» (1999), автором которых является Николай Буторин (1934-2013), заслуженный художник России, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина. Буторин обращается к традиционным приемам своих предшественников: шахматная доска выложена пластинами белой и крашеной кости, на боковых сторонах по периметру помещены гравированные изображения стилизованных растений в арках, шахматные фигуры украшены гравированным цветочным орнаментом. Навершия фигур представляют собой вольные формы церковных куполов и колоколен.

Коллекция из Государственного музея Югры включает также работы таких известных мастеров, как Чернакова Галина Михайловна (г.р. 1951), Осипов Геннадий Федорович (г.р. 1945) и Осипов Алексей Геннадиевич (г.р. 1970).

Якутия

В собрании музея хранится искусно выполненная шкатулка первой половины XIX века, происходящая из Якутии (шкатулка на шариковых ножках). Первыми профессиональными косторезами там были выходцы с Русского Севера, и многие произведения XVIII-XIX веков несут в себе особенности архангельского стиля. В шкатулке на шариковых ножках чувствуется влияние архангельских и холмогорских мастеров. Тончайшая ажурная резьба свидетельствует о высоком уровне владения материалом. Очень хорошо видна разница с холмогорскими изделиями: хотя форма и отдельные орнаментальные мотивы схожи, якутская шкатулка не имеет деревянной основы, ее стенки вырезаны из цельной кости и содержат изображения путти, солдат с мушкетами, а на крышке — аллегорическая фигура возлежащего античного божества с лирой в руках.

Чукотка

Резная кость Чукотки в музее представлена цельным моржовым клыком «Яндагай» неизвестного резчика 1930-х годов, декорированным в технике гравировки. На Чукотке подобные предметы появились в конце XIX — начале XX века и содержали обычно подробные многофигурные композиции. В начале XX века ремесло активно развивалось, появлялись все новые детали. «Теперь художник изображал у людей лицо

Плакетка с портретным изображением Екатерины II. Вторая половина XVIII в., Холмогоры. Кость мамонта, бронза; резьба рельефная, литье, монтирование. 6,7×5

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Plaque with a portrait of Catherine II. Second half of the 18th century, Kholmogory. Mammoth bone, bronze; relief carving, casting, mounting. 6.7×5
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Шкатулка для игральных принадлежностей (фишек). Первая четверть XIX в., Холмогоры. Дерево, кость моржовая, кость животная, ткань, металл; резьба сквозная, резьба рельефная, монтирование. 4,5×19,4×17,7
Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Box for gambling accessories. First quarter of the 19th century, Kholmogory. Wood, walrus ivory, animal ivory, fabric, metal; through carving, relief carving, mounting. 4.5×19.4×17.7
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

и одежду, у тюленей и медведей — шерсть, глаза, у оленей — копыта. У него появился также интерес к окружающему пейзажу — холмам, травам, кустам, морским волнам, плавающим льдинкам, облакам», — замечает исследователь И. Крушанов [3, с. 242].

В советское время часто на одной стороне клыка изображали старый, дореволюционный быт чукчей и эскимосов, на другой — новый, советский, с различными приметами нового времени. Развитию промысла оказывалось всяческое содействие. «В 1928 г. была организована культбаза у залива Лаврентия, а в 1931 г. создана мастерская в Уэлене. Это способствовало объединению косторезов и укреплению промысла художественной обработки кости», — отмечает И. Л. Карахан [4, с. 145].

Яндагай — небольшое село на Чукотском полуострове, и на клыке почти с документальной точностью выгравирован его панорамный вид. В 1930-е здесь был основан кооператив, о чем сохранились подробные отчеты.

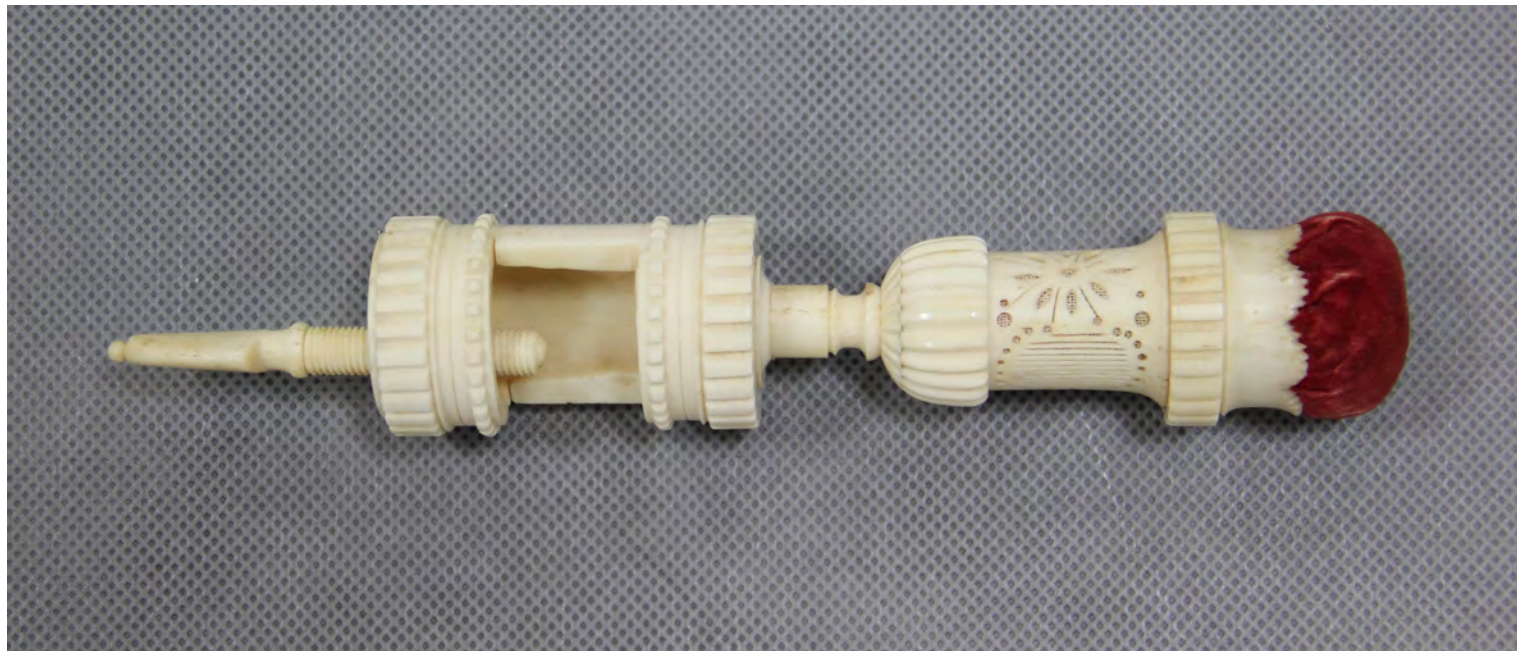
Художник скрупулезно изобразил дорожку узкоколейку, новые просторные дома, развевающиеся флаги с надписями «СССР», «ФАКТО<рия> АКО» (фактория Акционерного Камчатского общества). На другой стороне клыка — старое селение с ярангами, крупным планом изображены мужское и женское божества и оскаленный волк.

Клык «Яндагай», предположительно, был создан в Уэлене, где в 1930-х функциониро-

ва крупная косторезная мастерская. Манера исполнения — тщательная, с проработкой деталей и мелкими штрихами. В Уэленской мастерской долгое время (с 1933 до начала 1950-х) работал мастер Онно (1912-1953), который родился в Яндагае [7, с. 77]. Возможно, гравированный моржовый клык из музейного собрания принадлежит этому самобытному мастеру или кому-то из художников-косторезов его круга.

Состав коллекции художественного музея Югры позволяет проследить формирование стилистических особенностей различных косторезных школ. Для холмогорских изделий XVIII века характерны пышность, использование цвета, глазковый и растительный орнамент, рокайльные завитки. В XIX веке появляются более сдержанные и изысканные способы декора. Вместе с тем стилистические признаки некоторых косторезных произведений в коллекции (например, шкатулок XVIII-XIX веков) говорят о необходимости уточнения их атрибуций, так как датировка их вызывает сомнения. Произведения XX века приобретались с указанием авторства, но без времени создания, что также требует восполнения этих пробелов. Это касается и ряда предметов тобольской кости, представленной типичными для этой школы тщательно проработанными изделиями малой пластики с преобладанием северной тематики. Декорированный чукотский клык моржа «Яндагай» тоже представляет интерес в плане атрибуции. Таким образом, на ближайшее время намечена дальнейшая атрибуционная работа





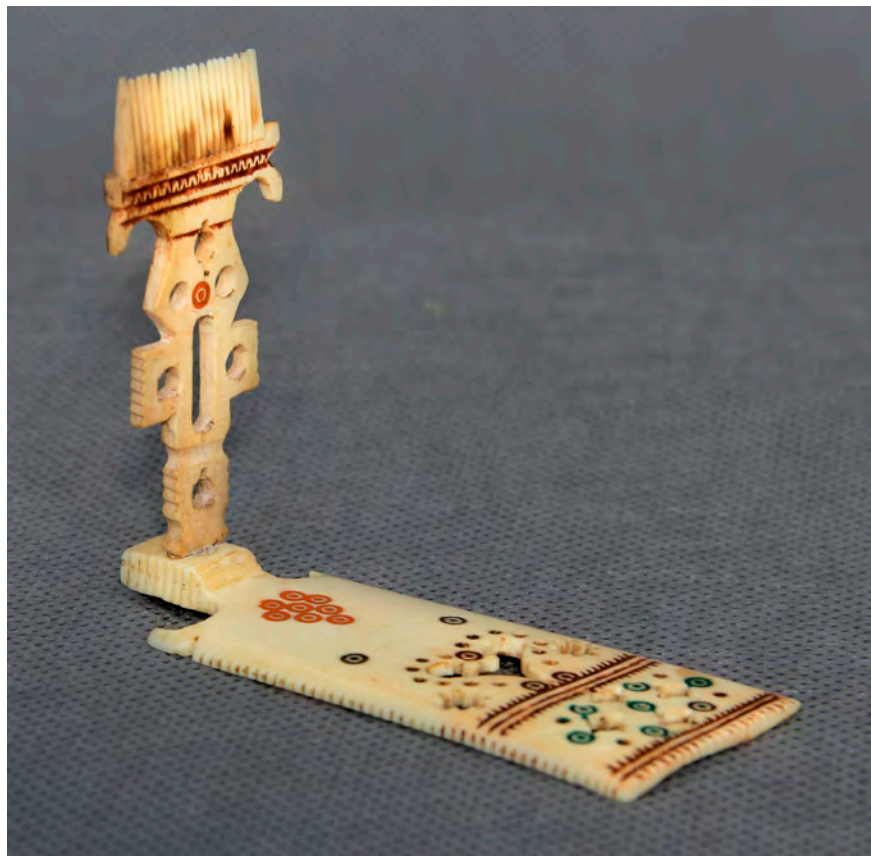
с коллекцией по определению времени создания (в отдельных случаях — автора) в контексте конкретной исторической эпохи.

Примечание

1. Коллекция резной кости в музее Ханты-Мансийска насчитывает 60 произведений и включает: 14 предметов из Холмогор XVIII-XIX веков; 9 изделий холмогорских мастеров XX-XXI веков; 33 произведения тобольских авторов; 1 резной клык с Чукотки, XX век; 1 шкатулку XIX века, происходящую из Якутии; 1 ларец XVII века, изготовленный в Москве; 1 вазу (предположительно из Санкт-Петербурга, XIX век).

Литература

1. Валов, А. А. Тобольская резная кость: [альбом] / [А. А. Вало; ред. Ю. А. Дорохов, А. П. Горюн]. — Свердловск: Средн.-Урал. кн. изд., 1987. — 191 с.
2. Дорофеева, О. В. Холмогорская резная кость в коллекции Константиновского дворца // Константиновский дворцово-парковый ансамбль и его художественные коллекции. — Санкт-Петербург: Гос. комплекс «Дворец конгрессов», 2009. — 352 с.
3. История и культура чукчей: историко-этнографические очерки / под общ. ред. чл.- корр. АН СССР А. И. Крушанова. — Ленинград: Наука, 1987. — 288 с.
4. Карахан, И. Л., Митлянская, Т. Б. Проблемы современного чукотско-эскимосского искусства резьбы по кости // Советская этнография. — Москва, 1970. — № 1. — С. 144-150.
5. Русский музей: виртуальный филиал: сайт. — URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/folk_art/rk-731-92/index.php?lang=ru (дата обращения: 29.04.2025).
6. Северная резная кость: [альбом] / авт. текстов и сост. Н. И. Вышар (отв. ред.), А. Л. Габышева, Н. О. Крестовская, В. А. Субботина, Ю. А. Широков. — Москва: Интербук-бизнес, 2003. — 175 с.
7. Тишков, В. А. Тундра и море. Чукотско-эскимосская резьба по кости / описание предметов



Ю. А. Широкова, В. А. Тишкова; фото М. Б. Лейбова. — Москва: Индрик, 2008. — 160 с.

8. Уханова, И. Н. Русская художественная резная кость XVIII — начала XIX в. в собрании Эрмитажа. — Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. — 40 с.

9. Symbola et Emblemata Jussu atque aspiciis Petri Alexeidis. — Amsterdam: Henricum Wetstenium, 1705. — 306 p.



Прялочка. Конец XVIII в., Холмогоры. Бивень мамонта, кость животная; резьба сквозная, резьба объемная, гравировка цветная, монтирование. 6,3×3×7,7
Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Spinning wheel. Late 18th century, Kholmogory. Mammoth tusk, animal bone; through carving, volumetric carving, color engraving, mounting. 6.3×3×7.7
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

References

1. Valov, A. A. Tobol'skaya reznaya kost': al'bom [Tobolsk Bone Carving: an Album]. Ed. by Yu. A. Dorohov, A. P. Goryun. Sverdlovsk, The Middle Urals Publishing House, 1987, 191 p.
2. Dorofeeva, O. V. Holmogorskaya reznaya kost' v kollekcii Konstantinovskogo dvorca [Kholmogory Carved Bone in the Collection of the Konstantinovsky Palace]. Konstantinovskij dvorcovo-parkovij ansambl' i ego hudozhestvennye kollekcii [The Konstantinovsky Palace and Park Ensemble and its Art Collections]. Saint Petersburg, State complex "Palace of Congresses", 2009, 352 p.
3. Istoriya i kul'tura chukchej: istoriko-etnograficheskie ocherki [History and Culture of the Chukchi: Historical and Ethnographic Essays]. Ed. by an Associate Member of the Academy of Sciences of the USSR A. I. Krushanova. Leningrad, Nauka, 1987, 288 p.
4. Karakhan, I. L., Mitlyanskaya, T. B. Problemy sovremennogo chukotsko-eskimoskogo iskusstva rez'by po kosti [Problems of Modern Chukchi and Eskimo Art of Bone Carving]. Sovetskaya etnografiya [Soviet Ethnography]. Moscow, 1970, no. 1, pp. 144-150.
5. Russkij muzej: virtual'nyj filial [Russian Museum: a virtual branch]: a web site, available at: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/folk_art/rk-731-92/index.php?lang=ru (accessed 29.04.2025).
6. Severnaya reznaya kost': al'bom [Carved Bone of the North: an Album]. Authors and compilers N. I. Vyshar (ex. editor), A. L. Gabysheva, N. O. Krestovskaya,

V. A. Subbotina, Yu. A. Shirokov. Moscow, Interbuk-biznes, 2003, 175 p.

7. Tishkov, V. A. Tundra i more. Chukotsko-eskimoskaya rez'ba po kosti [Tundra and Sea. Chukchi and Eskimo Bone Carving]. The items are described by Yu. A. Shirokova, V. A. Tishkova; foto M. B. Leybova. Moscow, Indrik, 2008, 160 p.

8. Ukanova, I. N. Russkaya hudozhestvennaya reznaya kost' XVIII — nachala XIX v. v sobranii Ermitazha [Russian Artistic Bone Carving of the 18th — early 19th Centuries in the Hermitage Collection]. Leningrad, State Hermitage Publishing House, 1960, 40 p.

9. Symbola et Emblemata Jussu atque aspiciis Petri Alexeidis. Amsterdam, Henricum Wetstenium, 1705, 306 p.

Об авторе

Голицына Наталья Леонидовна — искусствовед, начальник научно-методической службы БУ «Государственный художественный музей», член правления РО ВТОО «Союз художников России» по ХМАО — Югре (Ханты-Мансийск)

E-mail: dobrava@mail.ru

Golitsyna Natalia Leonidovna

Art historian, Head of the Scientific and Methodological Service of the State Art Museum, member of the Board of the Union of Artists of Russia for Khanty-Mansiysk

Игольница-швейка. Середина XIX в., Холмогоры. Кость моржовая, кость животная; резьба сквозная, зеркало; резьба токарная, резьба рельефная, монтирование. 19×3,5
Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Needle case. Mid-19th century, Kholmogory. Walrus bone, animal bone, fabric, mirror; lathe carving, relief carving, mounting. 19×3.5
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Клавесинчик. 1830–1840-е., Холмогоры. Кость мамонта, кость животная; резьба сквозная, резьба токарная, резьба рельефная, монтирование. 7×6×3,5
Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Harpsichord. 1830–1840s, Kholmogory. Mammoth bone, animal bone; through carving, lathe carving, relief carving, mounting. 7×6×3.5
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)



Святитель Димитрий, митрополит Ростовский. Середина XIX в., Холмогоры. Кость моржовая, кость животная, фольга, дерево, металл, бумага; резьба сквозная, резьба рельефная, резьба объемная, гравировка, монтирование. Деревянная рама: 28×23,8×3. Икона: 25,2×19,5

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

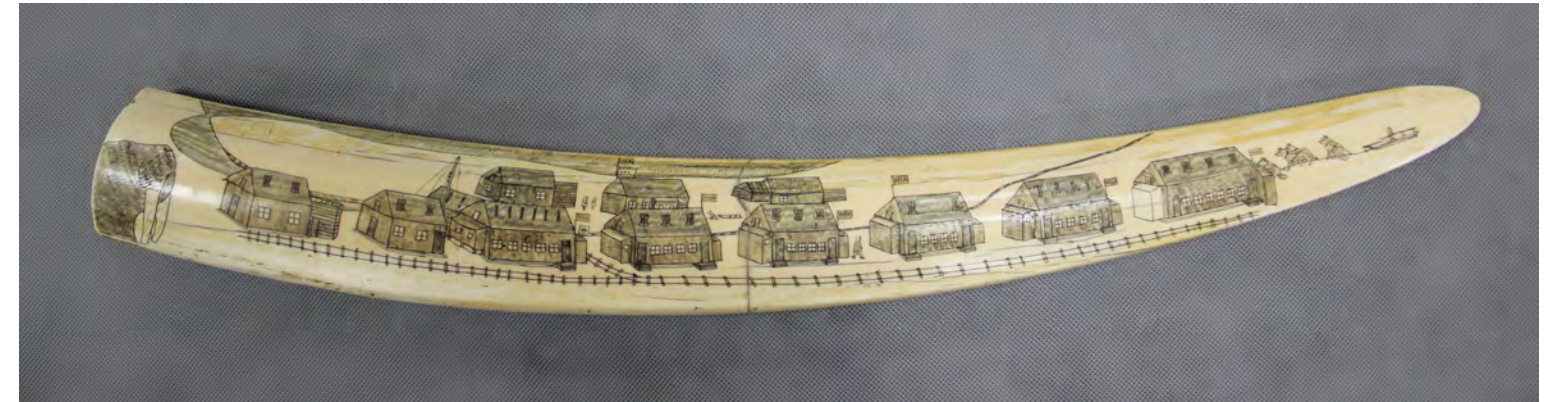
Saint Demetrius, Metropolitan of Rostov. Mid-19th century, Kholmogory. Walrus ivory, animal ivory, foil, wood, metal, paper; through carving, relief carving, volumetric carving, engraving, mounting. Wooden frame: 28×23.8×3. Icon: 25.2×19.5
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Шкатулка на шариковых ножках. Первая половина XIX в., Якутия. Кость животная, бивень мамонта; резьба сквозная, резьба рельефная, монтирование. 10,3×14,4×5,3. Крышка 10,1×14,4×0,7.

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Casket on ball feet. First half of the 19th century, Yakutia. Animal bone, mammoth tusk; through carving, relief carving, mounting. 10.3×14.4×5.3. Lid 10.1×14.4×0.7

State Art Museum (Khanty-Mansiysk)



Неизвестный резчик первой половины XX в. Яндагай. 1930-е, Чукотка. Клык моржовый; гравировка цветная. 64×10×4,9

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

Unknown carver of the first half of the 20th century. Yandagai. 1930s. Walrus tusk; color engraving. 64×10×4.9
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)

Г.Г. Кривошеин. Медведи и моржи. 1992, Тобольск. Бивень мамонта; резьба рельефная, гравировка. 72,4×37,1×7,2

Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

G.G. Krivoshein. Bears and Walrus. 1992, Tobolsk. Mammoth tusk; relief carving, engraving. 72.4×37.1×7.2
State Art Museum (Khanty-Mansiysk)



Г.А. Хазов.
Охота на мед-
ведя. Фрагмент.
1999, Тобольск.
Бивень мамонта,
металл, кожа;
резьба рельефная,
монтирование.
118,3×38×13,9;
ремешок 118,8 см
Государственный
художественный музей
(Ханты-Мансийск)

G.A. Khazov. Bear
Hunt. 1999, Tobolsk.
Mammoth tusk,
metal, leather; relief
carving, mounting.
118.3×38×13.9;
strap 118.8 cm
State Art Museum
(Khanty-Mansiysk)



Г.А. Хазов.
Читаем книгу.
1999, Тобольск.
Бивень мамонта;
резьба
объемная,
тонирование.
4,5×2×5
Государственный
художественный музей
(Ханты-Мансийск)

G.A. Khazov.
Reading a Book.
1999, Tobolsk..
Mammoth tusk;
three-dimensional
carving, toning.
4.5×2×5
State Art Museum
(Khanty-Mansiysk)

А.П. Кугаевский,
Л.А. Янушковская.
Рыбачок. 1999,
Тобольск. Бивень
мамонта; резьба
объемная. 5,5×4,7×3
Государственный
художественный музей
(Ханты-Мансийск)

A.P. Kugaevsky,
L.A. Yanushkovskaya.
Fisherman. 1999,
Tobolsk. Mammoth
tusk; three-
dimensional carving.
5.5×4.7×3
State Art Museum
(Khanty-Mansiysk)



М.М. Хучашев.
Медведи. 1999,
Тобольск.
Бивень мамонта,
дерево; резьба
объемная,
монтирование.
12×14,6×11,5
Государственный
художественный музей
(Ханты-Мансийск)

M.M. Khuchashev.
Bears. 1999,
Tobolsk. Mammoth
tusk, wood; three-
dimensional
carving, mounting.
12×14.6×11.5
State Art Museum
(Khanty-Mansiysk)



С.А. Аминов.
Остяцкое
хозяйство. 1999,
Тобольск. Рог лося,
бивень мамонта,
леска; резьба объ-
емная, монтирова-
ние. 23,5×57×25
Государственный
художественный музей
(Ханты-Мансийск)

S.A. Aminov.
Ostyak Farm.
1999, Tobolsk.
Elk horn, mammoth
tusk, fishing line;
three-dimensional
carving, mounting.
23.5×57×25
State Art Museum
(Khanty-Mansiysk)

В. А. Решетников.
Золотая рыбка. 1956. Бивень
мамонта, эбонит;
объемная резьба.
8×7×3

Екатеринбургский
музей изобразительных
искусств

V. A. Reshetnikov.
Goldfish. 1956.
Mammoth tusk,
ebonite; three-
dimensional carving.
8×7×3

Yekaterinburg Museum
of Fine Arts



EDN: TMXAPJ
УДК 745.55

ON THE PROCESS OF CREATING NEW DESIGNS AT THE TOBOLSK FACTORY OF ARTISTIC BONE CARVINGS IN THE SECOND HALF OF THE 1970^s—1980^s

Arina M. Loginova

Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article describes the step-by-step process of adopting new samples at the Tobolsk Factory of Artistic Bone Carvings (at that time the Tobolsk Factory of Artistic Bone Carvings honored with the Badge of Honor) in the second half of the 1970s—1980s. At that time, the adoption of new samples was a procedure consisting of several stages, the first of which was the Art Council under the Ministry of Local Industry of the RSFSR. It was up to the Art Council to decide whether to put the presented samples into circulation or not, and to regulate the size of the print run. The next stage was the internal Council at the Factory. In addition, in the mid-1970s, the Council of Ministers of the RSFSR issued several decrees aimed to support decorative and applied arts in the country, which influenced the work of Tobolsk bone carvers.

Keywords: Tobolsk Factory of Artistic Bone Carvings; bone carving art; Tobolsk carved bone; bone carving artists; folk crafts.

Citation: Loginova, A.M. (2025). ON THE PROCESS OF CREATING NEW DESIGNS AT THE TOBOLSK FACTORY OF ARTISTIC BONE CARVINGS IN THE SECOND HALF OF THE 1970s—1980s. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 52–59.

К ПРОЦЕССУ СОЗДАНИЯ НОВЫХ ОБРАЗЦОВ НА ТОБОЛЬСКОЙ ФАБРИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОСТОРЕЗНЫХ ИЗДЕЛИЙ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-1980-х ГОДОВ

А. М. Логинова

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Екатеринбург, Российская Федерация

В статье реконструируется поэтапный процесс принятия новых образцов на Тобольской фабрике художественных косторезных изделий (в то время Тобольская ордена «Знак Почета» фабрика художественных косторезных изделий) во второй половине 1970—1980-х годов. Эта процедура включала несколько этапов, первым из

которых было рассмотрение образцов на художественном совете при Министерстве местной промышленности РСФСР. Именно он принимал решение о введении в оборот представленных образцов, а также регламентировал размер тиража. Следующим этапом был внутренний совет на фабрике. Кроме того, в середине 1970-х годов Советом Министров РСФСР был выпущен ряд постановлений, направленный на поддержание декоративно-прикладного искусства в стране, который повлиял на работу тобольских косторезов.

Ключевые слова: Тобольская фабрика художественных косторезных изделий; косторезное искусство; тобольская резная кость; художники-косторезы; народные промыслы.

Тобольск — один из главных косторезных центров России. Резьба по кости появилась в регионе еще в XVIII веке, когда в город по результатам Северной войны были отправлены шведы, некоторые из которых были резчиками по дереву, начавшими вырезать «из мамонтовой кости табакерки и коробки» [3, с. 56]. Позднее к ним присоединились ссыльные поляки, которые резали из мамонтовой кости булавки, брошки, табакерки, запонки и пресс-папье. Сами тоболяки занимались резьбой по кости лишь в XIX столетии, одним из первых свою косторезную мастерскую открыл губернский землемер Иван Ефимович Овешков (вторая половина XIX — первая половина XX века). Важным фактором развития косторезного промысла в регионе стали наличие сырья — мамонтовой кости — и соседство с коренными народами Сибири, у которых была сформирована косторезная традиция.

Несмотря на то, что искусство резьбы по кости продолжает жить и развиваться в Тобольске и сегодня, количество публикаций на эту тему катастрофически мало. Большая часть исследований была написана еще в XX веке, среди них можно назвать труды «Северная резная кость» В. М. Василенко [1] и «Русская народная резьба по кости» И. А. Крюковой [4]. Важный вклад в изучение тобольской резной кости внесла Вера Александровна Субботина, посвятившая этому явлению ряд публикаций [8]. Сегодня исследования в этой области продолжает Елена Проконьевна Швецова, совместно с коллекционером Е. А. Лаврентьевым подготовившая издание рукописи Егора Симонова «Об изделиях из мамонтовой кости» (2023) [7, с. 18-80]. Таким образом, на настоящий момент практически не осталось исследователей, занимающихся изучением то-

больской резной кости, что может привести к невосполнимой утрате информации о развитии косторезного центра (определенные пробелы в истории промысла видны уже сейчас).

Реконструкция процессов работы Тобольской фабрики художественных косторезных изделий во второй половине 1970-1980-х годов (в то время Тобольской ордена «Знак Почета» фабрики художественных косторезных изделий) возможна благодаря воспоминаниям работавших в то время художников-косторезов и сохранившимся в музее предприятия документам. Кроме того, постановления Совета Министров РСФСР, находящиеся в свободном доступе, дополняют информацию о положении промысла в то время. Интересный материал для исследования тобольского косторезного искусства дают документы, раскрывающие процедуру введения в оборот фабрики новых моделей в 1970-1980-е годы.

В середине 1970-х годов Советом Министров РСФСР был выпущен ряд постановлений, направленных на поддержание декоративно-прикладного искусства в стране в целом и, в частности, народных промыслов, к которым была причислена тобольская резная кость. Работа народных промыслов регулировалась Министерством местной промышленности, в задачи которого входило «всемерное развитие народных художественных промыслов и повышение художественной ценности выпускаемых изделий» [5]. В 1975 году было выпущено постановление «О развитии народных художественных промыслов РСФСР» [6]. Этот документ не только указывал на важное место декоративно-прикладного искусства в советской социалистической культуре, но и был призван регламентировать процедуру ввода новых косторезных произведений

в работу Тобольской фабрики художественных косторезных изделий. Так, в документе постановлялось открыть на фабрике с 1976 года экспериментальную лабораторию по разработке новых видов изделий и поиску местных материалов для изготовления художественных изделий с резьбой и инкрустацией, а также «организовать при Министерстве художественный совет по народным художественным промыслам с секциями по группам художественных изделий для рассмотрения вопросов направленности развития промыслов, повышения художественного уровня, расширения и обновления ассортимента изделий» [6]. В состав должны были включить специалистов промыслов, представителей Министерства культуры, Министерства торговли и Союза художников РСФСР.

Таким образом, исходя из постановлений, процесс принятия на фабрике новых образцов состоял из нескольких этапов, первый из которых проходил в Министерстве местной промышленности РСФСР. Представители фабрики по приглашению самого Министерства отвозили накопившиеся образцы в Москву, в отдел изделий народных промыслов и сувениров, где проходил художественный совет. Надо отметить, что процедура прохождения через худсовет при министерстве применялась для всех представителей народных промыслов Советского Союза. По воспоминаниям резчиков, несколько дней они ожидали своей очереди бок о бок с мастерами гжельского фарфора, кубачинского серебра, самаркандского текстиля, тувинского камнерезного искусства и проч. Право представлять работы имели главные художники производств или руководители творческих лабораторий. После прохождения комиссии публиковался протокол совета, в котором указывался список изделий, рекомендованных к запуску в производство.

Одобрённые образцы отправляли обратно на фабрику, где уже на местном художественном совете авторам изделий назначался гонорар. Кроме того, с 1976 года государством была принята новая мера по поддержанию декоративно-прикладного искусства: Министерство местной промышленности совместно с Министерством культуры (по согласованию с Министерством финансов) устанавливало три ежегодные премии мастерам и художникам народных промыслов за создание высокохудожественных произведений [6]. После прохождения местного совета художник должен был тщательно повторить образец в не-

скольких экземплярах: для «директорской витрины» и для производства. По воспоминаниям известного тобольского костореза М. В. Тимергазеева, как правило вырезали три-четыре повтора для небольших скульптур, крупные композиции выполнялись в двух экземплярах, мелкую пластику могли повторять другие резчики на «текущие случаи». При этом образец, представленный в министерстве, оставался на складе и использовался в особых случаях (потеря, какие-либо непредвиденные обстоятельства). После главный художник обсуждал с Всесоюзным агентством по авторским правам гонорар за тираж.

Эталонные образцы передавались на хранение в музей фабрики. Так как образцы служили моделями, по которым мастера вырезали предметы, со временем они изнашивались, после чего шли на списание, а взамен им изготавливались новые эталоны. Так, например, в архиве фабрики хранится акт от 15 мая 1984 году, согласно которому 34 образца «подлежат списанию как полностью деформированные от длительного использования в качестве эталонов». Таким образом, на фабрике происходил непрерывный оборот эталонных образцов, в которые со временем могли вноситься изменения, связанные со стилем и техникой резьбы определенного мастера. Это в корне отличалось от ситуации на предприятиях по производству стекла или фарфора, где эталонные предметы хранились в музеях предприятий и не подлежали замене.

Как отмечалось ранее, государство поддерживало народные промыслы и, в частности, тобольскую резную кость. Важной мерой поддержки стала обязанность Министерства мясной и молочной промышленности с 1975 года ежегодно поставлять не менее 100 тонн вываренной костицевок и 350 тонн рога крупного рогатого скота для изготовления художественных изделий [6]. По-видимому, переход на новый материал — цевку — был связан с удешевлением работы, необходимым для создания массового производства. Материалы, используемые в начале и середине XX века (моржовый клык, китовый ус, бивень мамонта и зуб кашалота), были гораздо дороже, чем коровьи рога и кости. Кроме того, можно предположить, что произошел определенный кризис добычи перечисленных материалов.

Действительно, в 1970-1980-х годах цевка — трубчатая кость рогатого скота — стала основным материалом для работы тобольских косторезов. По информации, указанной в книге регистрации

авторских работ Тобольской фабрики художественных косторезных изделий, в период с 1976 по 1989 год на предприятии было выполнено 637 авторских моделей, запущенных впоследствии в производство, большая часть которых была выполнена из цевки. Значительно реже материалом служили зуб кашалота, коровий рог, олений рог и всего лишь в 7 случаях — кость или бивень мамонта. Годовой прирост авторских моделей на фабрике можно представить в виде таблицы. Исходя из записей, видно, что с 1984 года начался спад в создании новых образцов, что могло быть связано с экономическими и политическими изменениями в СССР эпохи перестройки.

Год	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Число авторских работ	31	40	48	58	49	60	52	57	41	41	45	37	38	40

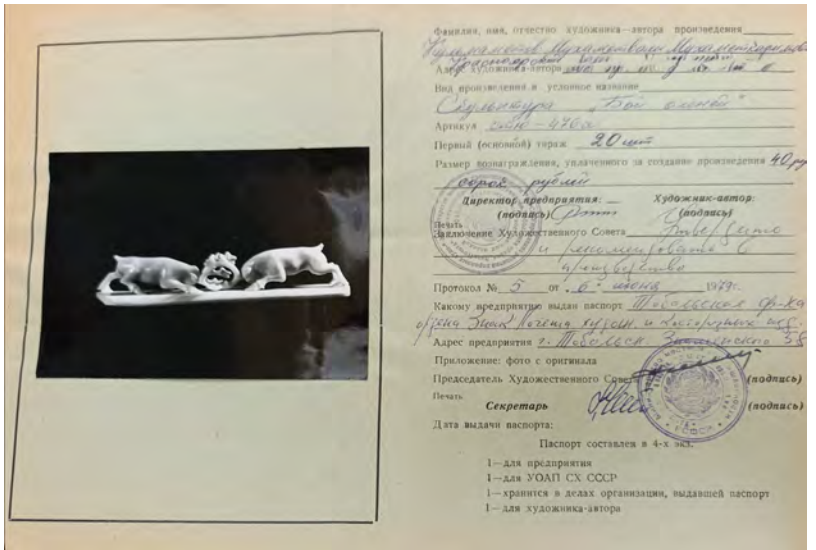
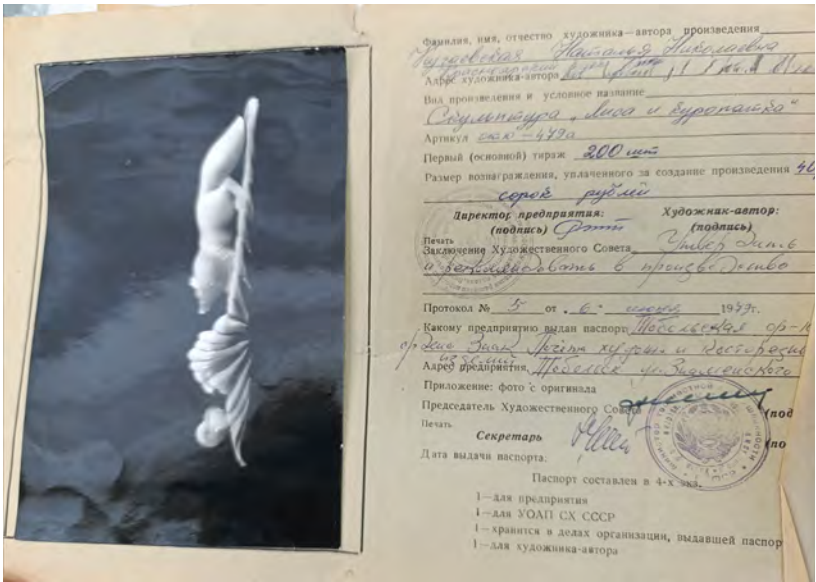
Каждая новая модель, вводимая в производство, имела документацию, которая включала всю информацию об изделии. Так, в архиве фабрики сохранилось большое количество паспортов изделий 1970-1980-х годов. Эти документы составлялись в двух экземплярах: для предприятия и для Всесоюзного агентства по авторским правам. В каждом паспорте указывались фамилия, имя и отчество художника, его домашний адрес, вид произведения и название, артикул, норма тиража и размер авторского вознаграждения. Ниже указывались номер протокола заключения художественного совета, предприятие, которому был выдан паспорт (Тобольской косторезной фабрике), его адрес и дата выдачи. Документ сопровождался фотографией изделия. Подобная поэтапная система введения в оборот новых произведений, регламентация их тиража на художественном совете при Министерстве, запись всех данных с указанием протокола была введена на всех предприятиях декоративно-прикладного искусства. К примеру, в 1970-1980-х годах такая система существовала на Каслинском заводе [2]. В 1979 году Наталья Николаевна Кугаевская создала скульптуру «Лиса и куропатка», первый (основной) тираж которой составил 200 штук, а тираж скульптуры «Мишка-спортсмен» того же автора — всего 10 штук. Тираж скульптуры «Бой оленей» Мухаметвали Мухаметкадимовича

ча Кульмаметова составлял 20 штук (все вышеперечисленные работы были приняты согласно протоколу № 5 от 6 июня 1979 года). Можно предположить, что такая разница в тираже была связана с востребованностью на рынке той или иной модели, а также со стоимостью работ. На некоторых документах остались пометки о годе рождения художников-косторезов и вхождении автора в штат фабрики. Эти небольшие замечания сегодня особенно ценны для изучения истории промысла, так как биографии многих художников до сих пор не восстановлены. Особый интерес представляет сравнение паSPORTов работ 1976-1980-х годов и более ранних

Количество зарегистрированных авторских работ Тобольской фабрики художественных косторезных изделий в 1976-1989 гг.

Number of registered works by the Tobolsk Factory of Artistic Bone Carving in 1976-1989

скульптур, хранящихся в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Коллекция резной кости музея охватывает произведения, выполненные на Тобольской косторезной фабрике и частными мастерами во второй половине XX века. Так, уже упомянутая работа «Бой оленей» Мухаметвали Мухаметкадимовича Кульмаметова своей композицией повторяет более раннюю работу Александра Александровича Уженцева (1923-1983) «Борьба лосей», вырезанную в 1958 году. Различие скульптур — лишь в анатомических особенностях животных и рогов. Принятая на художественном совете в 1984 году скульптура «Золотая рыбка» Юрия Никитича Замятина (род. 1951) с небольшими изменениями повторяет одноименную работу 1956 года Василия Андреевича Решетникова (1931-2009), а образец 1983 года Геннадия Георгиевича Кривошеина (1935-1993) «Большая гонка» — скульптуру «Гонки» Гавриила Андреевича Хазова (1932-2008) 1957 года. Вероятно, такое повторение было связано с тем, что популярные эталонные образцы со временем приходили в негодность и подлежали списанию (как указано в ранее упомянутом документе). По-видимому, списанные эталоны, пользующиеся большим спросом, повторяли более молодые мастера, работавшие на фабрике в 1970-1980-е годы. Таким



образом, уже известные композиции принимались на производстве заново, по всем правилам, проходя через Министерство местной промышленности и художественные советы под новым авторством. Процесс создания новых образцов на Тобольской фабрике художественных косторезных изделий во второй половине 1970-1980-х годов был многосоставной процедурой, состоявшей из нескольких этапов, строго регламентированных Министерством местной промышленности РСФСР. Образцы всех произведений, выпускаемых впоследствии на фабрике, должны были в обязательном порядке проходить художественный совет, включавший специалистов промыслов, представителей Министерства культуры, торговли и Союза художников РСФСР. Только после этого, уже на самом производстве, проходило принятие образцов. По сохранившимся на фабрике документам сегодня возможно установить не только автора и год создания эталонного образца, но также используемые материалы, тираж и даже год рождения резчика.

Паспорт скульптуры «Лиса и куропатка». Автор Н.Н. Кугаевская. 1979
Архив Тобольской фабрики художественных косторезных изделий

Passport of the sculpture “Fox and Partridge”. Author N.N. Kugaevskaya. 1979
Archive of the Tobolsk Factory of Artistic Bone Carvings

Паспорт скульптуры «Мишка-спортсмен». Автор Н.Н. Кугаевская. 1979
Архив Тобольской фабрики художественных косторезных изделий

Passport of the sculpture “Teddy Bear-Athlete”. Author N.N. Kugaevskaya. 1979
Archive of the Tobolsk Factory of Artistic Bone Carvings

Паспорт скульптуры «Бой оленей». Автор М.М. Кульмаметов. 1979
Архив Тобольской фабрики художественных косторезных изделий

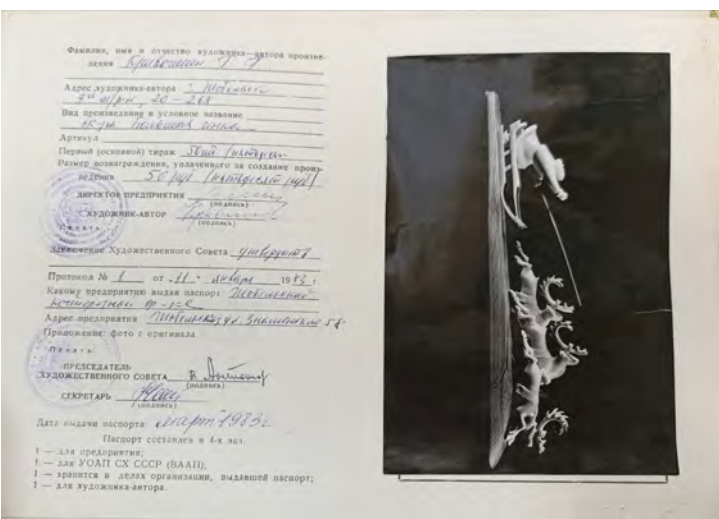
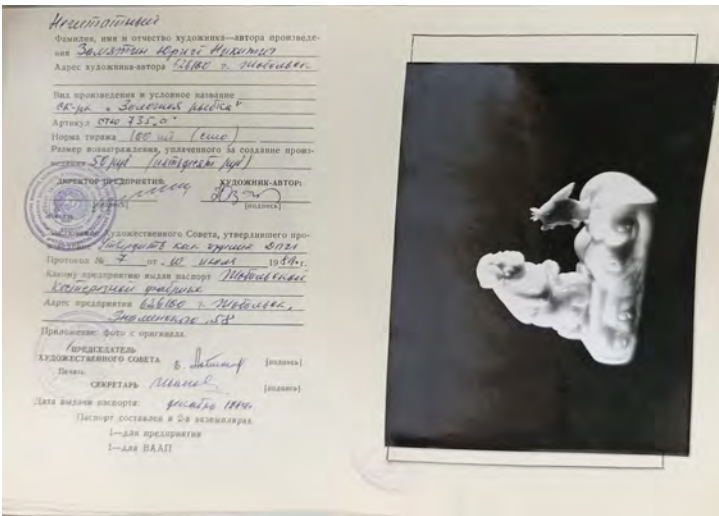
Passport of the sculpture “Deer Fight”. Author M.M. Kulmametov. 1979
Archive of the Tobolsk Factory of Artistic Bone Carvings

Примечания

1. Образовано Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 15 октября 1965 г. Ликвидировано в соответствии с Законом РСФСР от 14 июля 1990 г. и распоряжением Совета Министров РСФСР от 23 июля 1990 г. в связи с образованием Российского государственного союза объединений, предприятий и организаций местной промышленности (Россоюзместпром).
2. Из личной беседы с М. В. Тимергазеевым. 19 марта 2025 года.
3. Главное управление (с 1975 г. — Управление развития) народных художественных промыслов и производства сувениров (1965-1976).
4. Из личной беседы с М. В. Тимергазеевым. 19 марта 2025 года.
5. Из личной беседы с М. В. Тимергазеевым. 19 марта 2025 года.
6. Всесоюзное агентство по авторским правам (ВААП) — Общественная организация по охране авторских прав в СССР, существовавшая в 1973-1991 гг.
7. Акт от 15 мая 1984 года // Архив Тобольской фабрики художественных косторезных изделий.
8. Книга регистрации авторских работ // Архив Тобольской фабрики художественных косторезных изделий.

Литература

1. Василенко, В.М. Северная резная кость : (Холмогоры, Тобольск, Чукотия) / Управление промысловой кооперации при Совете Министров РСФСР, Научно-исследовательский институт художественной промышленности ; под редакцией Н.Н. Соболева. – Москва : КОИЗ, 1947. – 106 с.
2. Гилева, К.А. Проблемы формирования модельного ряда художественного литья из чугуна на Каслинском заводе в 1970-1980-е годы // Университетский научный журнал. – 2024. – № 80. – С. 152-157.
3. Город Тобольск и его окрестности : исторический очерк / сост. К. Голодников. – Тобольск : [б. и.], 1887. – 139 с.
4. Крюкова, И.А. Русская народная резьба по кости. – Москва : КОИЗ, 1956. – 119 с.
5. Постановление Совета Министров РСФСР. Об утверждении Положения о Министерстве местной промышленности РСФСР. 26 апреля 1966 г. № 373 // Электронная библиотека исторических документов. – URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/406316-postanovlenie-soveta-ministrov-rsfsr-ob-utverzhenii-polozheniya-o-ministerstve-mestnoy-promyshlennosti-rsfsr-26-aprelya-1966-g-locale-nil-373#mode/inspect/page/2/zoom/4> (дата обращения 19.05.2025).
6. Постановление Совета Министров РСФСР. О развитии народных художественных промыслов РСФСР. 22 октября 1975 г. № 570 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/765728949> (дата обращения 19.05.2025).
7. Симонов, Е. Об изделиях из мамонтовой кости (историко-библиографическая справка). – Тобольск, 2023. – 128 с.
8. Субботина, В.А. Художественно-стилевое своеобразие тобольской резьбы по кости (1860-е — 1917). – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18772/1/iurg-2011-93-18.pdf> (дата обращения 19.05.2025).



References

1. Vasilenko, V.M. Severnaya reznaya kost' : (Holmogory, Tobol'sk, Chukotiya) [Northern Carved Bone: (Kholmogory, Tobolsk, Chukotka)]. Upravlenie promyslovoj kooperacii pri Sovete Ministrov RSFSR, Nauchno-issledovatel'skij institut hudozhestvennoj promyshlennosti [Directorate of Industrial Cooperation under the Council of Ministers of the RSFSR, Research Institute of Art Industry]; ed. by N.N. Sobolev. Moscow, KOIZ, 1947, 106 p.
2. Gileva, K.A. Problemy formirovaniya model'nogo ryada hudozhestvennogo lit'ya iz chuguna na Kaslinskom zavode v 1970-1980-e gody [Problems of Forming a Model Range of Artistic Cast Iron at the Kasli Plant in the 1970-1980s]. Universitetskij nauchnyj zhurnal [University Research Journal], 2024, no. 80, pp. 152-157.
3. Gorod Tobol'sk i ego okrestnosti: istoricheskij ocherk [The City of Tobolsk and Its Vicinity: a Historical Essay]. Compiler K. Golodnikov. Tobolsk, 1887, 139 p.
4. Kryukova, I.A. Russkaya narodnaya rez'ba po kosti [Russian Folk Bone Carving]. Moscow, KOIZ, 1956, 119 p.
5. Postanovlenie Soveta Ministrov RSFSR. Ob utverzhenii Polozheniya o Ministerstve mestnoj promyshlennosti RSFSR. 26 aprelya 1966 g. № 373 [Resolution of the Council of Ministers of the RSFSR. On approval of the Regulation on the Ministry of Local Industry of the RSFSR. April 26, 1966, no. 373]. Elektronnaya biblioteka istoricheskikh dokumentov [Electronic Library of Historical Documents], available



Паспорт
скульптуры
«Золотая рыбка».
Автор
Ю.Н. Замятин.
1984

Архив Тобольской
фабрики художествен-
ных косторезных
изделий

Passport
of the sculpture
“Goldfish”.
Author
Yu.N. Zamyatin.
1984

Archive of the Tobolsk
Factory of Artistic Bone
Carvings

Паспорт
скульптуры
«Большая гонка».
Автор
Г.Г. Кривошеин.
1983

Архив Тобольской
фабрики художествен-
ных косторезных
изделий

Passport
of the sculpture
“The Big Race”.
Author
G.G. Krivoshein.
1983

Archive of the Tobolsk
Factory of Artistic Bone
Carvings

at: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/406316-postanovlenie-soveta-ministrov-rsfsr-ob-utverzhenii-polozheniya-o-ministerstve-mestnoy-promyshlennosti-rsfsr-26-aprelya-1966-g-locale-nil-373#mode/inspect/page/2/zoom/4> (accessed 19.05.2025).

6. Postanovlenie Soveta Ministrov RSFSR. O razvitii narodnyh hudozhestvennyh promyslov RSFSR. 22 oktyabrya 1975 g. № 570 [Resolution of the Council of Ministers of the RSFSR. On the development of folk arts and crafts of the RSFSR. October 22, 1975, no. 570]. Elektronnij fond pravovyh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Electronic Fund of Legal and Regulatory Documents], available at: <https://docs.cntd.ru/document/765728949> (accessed 19.05.2025).

7. Simonov, E. Ob izdeliyah iz mamontovoj kosti (istoriko-bibliograficheskaya spravka) [About Products Made of Mammoth Ivory (Historical and Bibliographical Information)]. Tobolsk, 2023, 128 p.

8. Subbotina, V.A. Hudozhestvenno-stilevye svoeobrazie tobol'skoj rez'by po kosti (1860-e — 1917) [Artistic and Stylistic Originality of Tobolsk Bone Carving (1860s - 1917)], available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18772/1/iurg-2011-93-18.pdf> (accessed 19.05.2025).

Об авторе

Логинова Арина Михайловна – старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств
E-mail: arinaloginova42@gmail.com

Loginova Arina Mikhailovna

Senior Researcher at the Department of Decorative and Applied Arts, Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Г.А. Хазов.
Гонки. 1957.
Бивень мамонта,
зуб кашалота, ло-
синный рог, эбонит,
леска; объемная
резьба, набор-
ная композиция.
4,2×19,1×5,2
Екатеринбургский
музей изобразительных
искусств

G.A. Khazov.
Racing. 1957.
Mammoth tusk,
sperm whale tooth,
elk horn, ebonite,
fishing line; three-
dimensional carving,
inlaid composition.
4.2×19.1×5.2
Yekaterinburg Museum
of Fine Arts

А.А. Уженцев.
Борьба лосей. 1958.
Зуб кашалота,
простая кость;
объемная резьба,
наборная
композиция.
3,4×10,7×2,9
Екатеринбургский
музей изобразительных
искусств

A.A. Uzhentsev.
Elk Fight. 1958.
Sperm whale tooth,
simple bone; three-
dimensional carving,
inlaid composition.
3.4×10.7×2.9
Yekaterinburg Museum
of Fine Arts



С. Гузева.
Голова Дианы
(учебное задание
по рисунку). 2021.
Бумага, карандаш.
50×40

Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

S. Guzeva.
Diana's Head
(drawing assignment).
2021.
Pencil on paper.
50×40

Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)

EDN: VCIMTZ

УДК 37

EIGHT YEARS TOGETHER: COLLABORATION BETWEEN ILYA REPIN ST. PETERSBURG ACADEMY OF ARTS AND SIRIUS EDUCATIONAL CENTER (SOCHI)

Anastasia G. Nikolaeva-Berg

Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts

Saint Petersburg, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the practice of conducting educational programs “Fundamentals of Academic Art School: Sculpture and Drawing”, “Fundamentals of Academic Art School: Easel Oil Painting” and “Fundamentals of Academic Art School: Composition in Painting and Sculpture” at the Sirius Educational Center (Sochi, Russian Federation), supervised by the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts. The main stages of their implementation are considered, as well as the key principles and teaching methods based on them and on the traditions of the Russian academic school of fine arts and the experience of the Imperial Academy of Arts. Under the guidance of renowned teachers and recognized artists, consistently completing the tasks of programs based on the “from simple to complex” principle, talented students from various regions of Russia, including the cities of the Urals, Siberia, and the Far East, acquire basic knowledge in the field of drawing, sculpture, painting, as well as composition, get acquainted with the basic art materials and technicians. The positive impact of a short lecture course, which teaches competent presentation of their own works and develops students’ public speaking skills, was noted. The high result of training in each of the educational programs in the field of fine arts is shown.

Keywords: sculpture; drawing; painting; composition; traditions of the academic school; A. G. Nikolaeva-Berg; educational programs in academic painting; Sirius Educational Center; Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts.

Citation: Nikolaeva-Berg, A.G. (2025). EIGHT YEARS TOGETHER: COLLABORATION BETWEEN ILYA REPIN ST. PETERSBURG ACADEMY OF ARTS AND SIRIUS EDUCATIONAL CENTER (SOCHI). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 60–71.

ВОСЕМЬ ЛЕТ ВМЕСТЕ: СОТРУДНИЧЕСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ИМЕНИ ИЛЬИ РЕПИНА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА «СИРИУС» (СОЧИ)

А. Г. Николаева-Берг

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург, Российская Федерация

Статья посвящена практике проведения образовательных программ «Основы академической художественной школы: скульптура и рисунок», «Основы академической художественной школы: станковая масляная живопись» и «Основы академической художественной школы: композиция в живописи и скульптуре» в образовательном центре «Сириус» (г. Сочи, Россия), курируемых Санкт-Петербургской академией художеств имени Ильи Репина. Рассмотрены основные этапы их реализации, а также положенные в их основу ключевые принципы и методики преподавания, базирующиеся на традициях русской академической школы изобразительного искусства и опыте Императорской Академии художеств. Под руководством маститых педагогов и признанных художников¹, последовательно выполняя задания программ, выстроенные по принципу «от простого к сложному», одаренные школьники из различных областей России, включая города Урала, Сибири и Дальнего Востока, за короткий срок образовательной смены обретают базовые знания в области рисунка, скульптуры, живописи, а также композиции, знакомятся с основными художественными материалами и техниками. Отмечено положительное влияние краткого лекционного курса, обучающего грамотной презентации собственных произведений и развивающего ораторское искусство обучающихся. Показан высокий результат обучения по каждой из образовательных программ в сфере изобразительного искусства.

Ключевые слова: скульптура; рисунок; живопись; композиция; традиции академической школы; А.Г. Николаева-Берг; образовательные программы по академической живописи; образовательный центр «Сириус»; Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

«Ты собираешь молодость — наше будущее, нашу надежду — под свои мирные знамена» [9, с. 145], — эти слова из легендарной «Оды спорту» Пьера де Кубертена, организатора первых Олимпийских игр современности, в полной мере применимы и к благородной миссии центра «Сириус».

Всероссийский образовательный центр для одаренных детей «Сириус» основан в 2014 году образовательным фондом «Талант и успех» по инициативе президента России Владимира Путина на базе олимпийских объектов побережья Черного моря. По словам главы государства, центр назван в честь самой яркой звезды, поскольку цель его работы — раннее выявление, развитие и последующая профессиональная поддержка одаренных детей [16].

Многочисленные спортивные объекты, возведенные к XXII Зимним Олимпийским играм в Сочи, наряду с развитой сопутствующей инфраструктурой, впечатляют своей масштабностью, современностью, функциональностью и красотой. Однако дни олимпиады коротки: после праздника спорта здания нередко пустуют, перестраиваются либо сносятся. Незавидна дальнейшая судьба олимпийских объектов в Мексике, Греции и Китае, в то время как на базе сочинского олимпийского комплекса успешно функционирует

«Сириус». Данный факт отсылает нас к первоначальной концепции античных игр и Олимпиадам 1912-1948 годов, включавшим в программу состязаний конкурсы изящных искусств: архитектуры, музыки, скульптуры, живописи, рисунка, графического дизайна, печатной графики и офорта [2, с. 32].

Центр призван охватить максимальное количество одаренных детей из российских регионов, включая Урал, Сибирь и Дальний Восток², вне зависимости от социального и материального положения, создать систему социальных лифтов, объединяющую в себе профориентационные, спортивные, творческие и иные ресурсы. В первую очередь, речь идет о сферах, где Россия занимает ведущие мировые позиции: наука (математика, физика, химия, биология), искусство (классический балет, живопись, академическая музыка) и спорт (хоккей, фигурное катание, шахматы).

Особое внимание уделяется формированию лидерских навыков, умению управлять проектами, развитию личностного и интеллектуального потенциала, творческого и математического мышления. В этом «Сириусу» оказывает содействие целая плеяда экспертов: ведущие педагоги профильных организаций и выдающиеся деятели искусства, науки и спорта.



Е. Иванова.
Портрет в профиль
(учебное задание
по рисунку). 2022.
Бумага, сепия.
40×50
Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

Е. Ivanova.
Portrait in Profile
(drawing assignment).
2022. Sepia ink
on paper. 40×50
Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)

В рамках направления «Изобразительное искусство» реализуется девять программ под руководством трех экспертных организаций: Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова и Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. В процессе освоения программ происходит формирование комплекса профессиональных знаний, умений, навыков изобразительной грамоты. Базовыми задачами являются ознакомление с основными принципами композиции в скульптуре и живописи, обучение поэтапной последовательности ведения работы над произведением, освоение различных художественных материалов и способов их применения, развитие творческого потенциала, умение использовать полученные навыки, формирование представления о профессии художника.

Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки осуществляет кураторство программ «Основы многослойной акварельной живописи», «Основы росписи и декорирования художественной керамики», «Основы гончарного искусства» и «Основы анималистической скульптуры».

За реализацию программ «Монументальная живопись» и «Композиционный рисунок» отвечает Московский государственный академиче-

ский художественный институт имени В. И. Сурикова.

Что касается Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, в ее ведении находятся «Основы академической художественной школы: скульптура и рисунок», «Основы академической художественной школы: композиция в живописи и скульптуре» и «Основы академической художественной школы: станковая масляная живопись».

В формировании образовательных программ по искусству и организации учебного процесса Санкт-Петербургская академия художеств стала экспертной организацией в 2018 году. Учитывая огромную базу знаний и традиций академической художественной школы, помощь академии в решении поставленной задачи сыграла ключевую роль. По предложению ректора, члена экспертного совета фонда «Талант и успех» Семена Ильича Михайловского, пилотная программа «Академической художественной школы» была посвящена рисунку и скульптуре. Ее основу составили дисциплины, преподаваемые на младших курсах скульптурного факультета Академии художеств, включая копирование с античных образцов. Данный опыт оказался весьма успешным и получил дальнейшее развитие на постоянной основе.

Учитывая непродолжительный период смены (всего 24 дня, с ежедневными тремя часами скульптуры и тремя часами рисунка), план обучения ограничен несколькими учебными заданиями, выстроенными по классическому принципу «от простого к сложному», поскольку «наиболее сильные стороны академической системы заключаются в ее единстве, строгой продуманности, последовательности заданий и их постепенной усложненности» [1, с. 11].

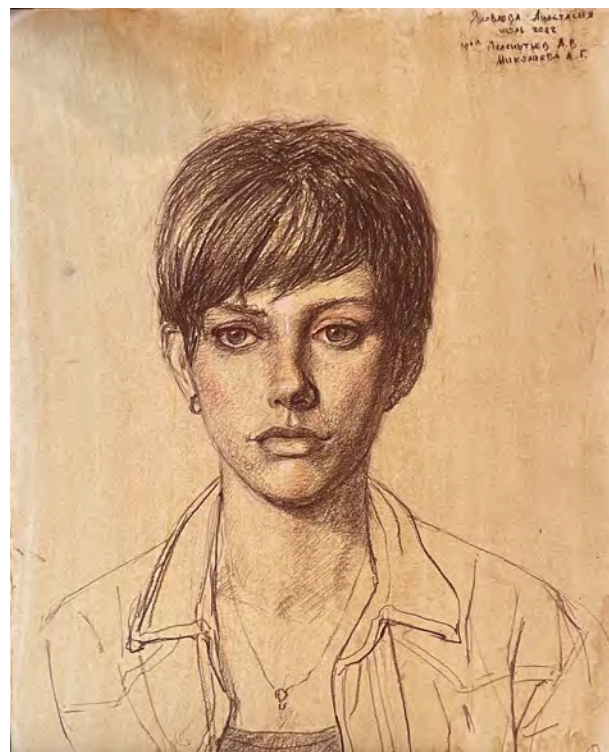
К примеру, первое задание по скульптуре «Копирование частей лица Давида (Микеланджело)» выполняется в натуральную величину представленных образцов — слепков глаза, носа, губ или уха Давида. Его цель — приучить внимательно работать с образцом, правильно обращаться с инструментами, дать возможность почувствовать материал, поскольку многие ребята, несмотря на успехи в области изобразительного искусства, впервые работают с глиной профессионально. Тем не менее, программа подходит и детям с более высоким уровнем подготовки, таким как учащиеся Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея имени Б. В. Иогансона, Московской центральной худо-

жественной школы, а также иных специализированных учебных заведений. Первое задание становится для учеников своего рода знакомством с основами скульптуры, а для преподавателей — с контингентом предстоящей смены.

Далее следует «Копия с античной головы — голова Дианы, Венеры Милосской и Апполона Бельведерского». Требования в выполнении скульптурной копии последовательно усложняются: внимание, прежде всего, заострено на правильной передаче пропорций, формы в пространстве, идентичности, грамотном и технологичном применении материала.

Следует особо отметить копирование классических произведений как неотъемлемую часть программы обучения в Академии трех знатнейших искусств. Будучи ее преемницей, современная академия осознает важность овладения мастерством и развития художественного вкуса, немыслимые без работы с великим наследием, с постижением традиций славного прошлого, одна из которых, сформулированная немецким историком искусства Винкельманом, гласит: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми — это подражание древним» [4, с. 304]. Ведь, пройдя эволюцию от упомянутого подражания и копирования величайших произведений западноевропейской живописной школы в начале XVIII века к выдающимся образцам золотого века отечественной живописи конца XIX — начала XX века, русская академическая школа сделалась полноправным членом мирового фонда наследия лучших традиций изобразительного искусства. Уместно вспомнить слова Репина: «Учитесь у больших мастеров, постигайте суть их искусства, но не заимствуйте их внешнюю манеру» [12, с. 300].

Третье задание «Скульптурный портрет с живой модели» представляется весьма трудным, однако выстроенная по принципу последовательного усложнения задач программа настолько насыщена, что результаты, как правило, превосходят ожидания. Условия интенсива, позволяющие осуществить погружение в профессиональную среду, умелое и грамотное наставничество квалифицированных академических педагогов плюс здоровая конкуренция создают художественную атмосферу, сопоставимую с учебным процессом на первом и втором курсах Академии художеств. Неудивительно, что экспонируемые на выставках портреты, созданные школьниками 15-17 лет, публика нередко принимает за про-



изведения сложившихся мастеров, а «высшей судебной инстанцией для художника всегда было и будет то впечатление, которое выносят тысячи зрителей от картины» [8, с. 41]. Здесь представлено все: характер модели, грамотная работа с материалом, красивая компоновка, а самое главное, образ. Поскольку недостаточно внешнего сходства, необходимо добиться, чтобы модель была как живая: «Скульптура, подражая точно поверхности тела человеческого, не должна только изображать одно немое подобие, которое, хотя [...] может заслужить одну похвалу относительно до сходства, но не восхитить душу зрителя; а должен скульптор представить в мраморе [...] естество живое, одушевленное и исполненное страсти» [13, с. 83].

Помимо заданий, предполагающих копирование античных образцов или работу с натуры, в программе «Основы академической художественной школы: скульптура и рисунок» предусмотрена композиция на заданную тему. Как правило, это спорт, балет, музыка — словом, то, что позволяет запечатлеть преодоление себя, стремление к победе, процессы развития таланта и овладения мастерством. Юные балерины, музыканты, спортсмены и художники во время обучения в «Сириусе» занимают смежные пространства — соответственно, учащиеся с планшетами и карандашами присутствуют на тренировках или репетициях своих ровесников, создавая бы-

А. Яковлева.
Портрет молодой
девушки (учебное
задание по рисунку).
2022. Бумага, сепия.
50×40
Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

A. Yakovleva.
Portrait of a Young Girl
(drawing assignment).
2022. Sepia ink on paper.
50×40
Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)



А. Буряк.
Портрет девушки
с синей драпировкой.
2024. Холст, масло.
40×60
Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

A. Buryak.
Portrait
of a Girl with Blue
Drapery. 2024.
Oil on canvas.
40×60
Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)

стрые наброски для будущих композиций. Следует отметить, что и программа Императорской Академии художеств предполагала знакомство с музыкой и танцами для постижения единых законов творчества [11, с. 137].

В скульптурной композиции школьниками решаются те же задачи, что и студентами Академии художеств, преподаватели которой обучают первоначальным принципам композиционного построения, как то: расположение фигур в пространстве, контраст противоположностей и взаимодействие персонажей. Достоверное отображение психологического состояния героев играет немаловажную роль в создании образа спорта, балета или музыки. Огромное значение имеет и абстрактная составляющая, в скульптурной композиции ее функцию выполняет форма. Задание позволяет получить не только понимание монументальной скульптуры, показывая функциональный подход к готовому произведению, но и скульптуры станковой как объекта для помещений выставочных залов и архитектурных интерьеров.

По результатам итогового просмотра лучшие работы учеников отбираются в фонд «Сириуса» и, пройдя обжиг, становятся музейными экспонатами. Произведения часто экспонируются на тематических выставках, некоторые из них в перспективе должны обрести свое воплощение в памятниках.

Параллельно с программами по скульптуре и масляной живописи проводится обязательный курс академического рисунка — неотъемлемой части учебного процесса в Академии художеств и фундамента в формировании будущего творца. Еще в XVI веке Вазари именовал рисунок «отцом трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи» [3, с. 40]. Как известно из учебных программ Императорской Академии художеств, первые годы отводились постижению основ рисунка в общих классах, эстампном (копирование гравюр) и двух рисовальных (головной и фигурный), где предполагалось рисование с натуры гипсовых голов и фигур [10, с. 107]. Лишь в случае их успешного прохождения осуществлялся переход на следующий уровень, предполагавший работу с глиной и красками [13, с. 96-97]: «Не допускать учеников лепить, пока они не тверды будут в рисовании и не перейдут в класс гипсовых фигур» [13, с. 89]. Это благотворно влияло на постановку глаза и руки, ибо, по мнению И. Ф. Урванова, «живопись означает только цвет вещей, а всю существенную оной силу делает рисование; и так весьма справедливо почитают его душою и телом не только живописи, но и всех вообще образовательных художеств» [13, с. 158].

В свою очередь, от простых геометрических предметов через рисование барельефов и античных образцов из музея слепков Академии художеств обучающийся постепенно переходил к упражнениям более сложным. Портрет живой модели, а затем и фигура в движении при естественном и искусственном освещении составляли программу по рисунку, к освоению которой допускались наиболее сильные студенты.

Успешность в рисовании, с точки зрения профессионалов, достигается, прежде всего, усидчивостью и выучкой, восприятием классических образцов и подражанием прекрасным произведениям. Изо дня в день ученик академии рисовал, обретая мастерство через постижение азов пластической анатомии, копирование образцов западноевропейских рисунков, в обилии собранных меценатами в Музее Академии художеств, изучение специальной литературы по рисунку, выполнение зарисовок и быстрых набросков.

Лучшие традиции академического рисунка включены в программу «Основы академической школы». Первое задание, как и в скульптурном курсе, — рисование с натуры частей лица Давида (Микеланджело), рассчитанное на 15 академических часов. Задание выбрано неслучайно, учиты-

вая разный уровень подготовки учеников, даже если речь идет об очевидных самородках. Постепенное овладение соответствующими навыками позволяет понять требования академической школы и более осознанно сделать свой дальнейший профессиональный выбор. Первый рисунок выполняется на листе белой бумаги 50×40 см карандашом средней мягкости, позволяя учителям выявить как наиболее сильных и подготовленных учеников, так и тех, кому потребуется дополнительное внимание.

Преподавание ведется в русле классического академического рисунка, что предполагает несколько основных правил. Прежде всего, грамотная композиция: изображение должно быть скомпоновано в центре, соразмерно формату, без выраженного смещения к краям листа. Следующий важный пункт — пропорции, верное соотношение которых позволяет добиться сходства с изображаемым объектом. Не менее важным элементом задания является умение работать с деталями, «вести работу от общего» [19, с. 20], что позволяет развить навык отбора основной и второстепенной формы, избегая одинаковой проработанности всех частей рисунка.

Необходимость выявления главного влечет за собою формирование навыка грамотной передачи перспективы. Именно при рисовании деталей головы Давида наиболее удачны рисунки, исполненные по всем правилам. Навык работы в тоне также является одним из немаловажных: грамотные тональные отношения позволяют верно моделировать объем и передать пропорции. Красивый и уместный штрих показывает культуру классического рисунка, способствуя выявлению формы, расстановке необходимых акцентов и усилению эффекта рельефности. В академическом рисунке гипсов исключается растирание и растушевка, а также обильный штрих на фоне. Целью является корректный, в меру контрастный рисунок.

Следующее задание в объеме 18 академических часов — «Античная голова» — выполняется карандашом средней мягкости на белой бумаге 50×40 см. В качестве образцов выступают головы Дианы, Венеры Милосской, Аполлона Бельведерского. К предыдущим требованиям в рисунке — пропорции, выявление главного, перспектива, разбор деталей — добавляется форма в пространстве. Изображение полноценного объема, а не маски, достигается через построение пропорций и перспективы. Также при направленном освеще-

нии ученику важно понять и передать плановость объемной головы античной скульптуры посредством тона, позволяющего грамотно отобразить свет, полутень, тень и рефлекс. Голова рисуется как элемент, расположенный на плоскости в пространстве. Усложнение задания состоит и в том, что передача объема требует уместного, положенного по форме штриха.

Завершает учебный курс «Рисунок головы с живой модели», рассчитанный на 24 академических часа и представляющий определенные сложности даже для студентов Академии художеств. Тем не менее, в «Сириусе» это задание проходит с неизменным успехом, поскольку ему предшествуют рисунки с античных образцов. Помимо



А. Егорова.
Натюрморт
в технике гризайль.
2023. Холст, масло.
40×60
Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

A. Egorova.
Still Life in Grisaille
Technique. 2023.
Oil on canvas.
40×60
Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)

вышеперечисленных требований к рисунку, добавляются выявление характера живой модели и портретное сходство. Соблюдение пропорций, законов перспективы, грамотная работа с объемом и формой, избирательное выявление деталей и акцентов в совокупности помогают передать индивидуальность модели.

Не меньшее значение имеют композиционное решение в формате и выбор материала, поскольку к этому моменту становится очевидно, кто быстро усваивает программу и свободно владеет рисунком и, соответственно, способен продвигаться смелее вперед, задействуя мягкий материал, а именно ретушь, сепию, сангину или цветной

карандаш, чаще всего коричневый. Особый эффект портрету добавляет выбор тонированной бумаги и белого карандаша для усиления акцентов при завершении рисунка. Педагоги предлагают подготовленным ученикам почувствовать рисунок как произведение искусства, шагнуть дальше учебной студии и не бояться предложить оригинальную композицию, например, расположив лист по горизонтали, если это согласуется с образом натурщика. Главное — следовать академической триаде: уметь видеть, выбирать и создавать смыслы и образы [15, с. 41].

Остальные ученики, начинающие знакомство с азами рисования живой модели, работают карандашом по белой бумаге. Благодаря руководству опытных педагогов рисунки отличаются грамотной компоновкой, верно переданными пропорциями, умеренным тоном и демонстрируют сходство с портретируемым.

Немаловажным фактором успеха выступают проводимые раз в три дня сеансы быстрых набросков по 5-7 минут в течение двух академических часов. Эти плодотворные занятия помогают «разрисоваться», почувствовать и увидеть пластику движения моделей. Материалы для быстрых набросков, в отличие от академического рисунка, выбираются мягкие: сепия, сангина, уголь, ретушь, мягкий графитный карандаш, а также тушь и кисть. Сеансы набросков неизменно проходят в дружеской и веселой атмосфере азарта — воистину олимпийское «быстрее, выше, сильнее!» — что заставляет время лететь незаметно. По окончании занятия ученики раскладывают наброски и педагог комментирует проделанную работу, давая советы каждому.

Завершает программу «Основы академической школы: скульптура и рисунок» итоговый просмотр в мастерских, где представлены все скульптурные и графические работы учащихся, что позволяет им увидеть пройденный за 24 дня путь развития своих навыков и способностей. Подобным образом будущие художники приучаются организовывать выставку собственных произведений. В процессе обхода преподаватели дают общую оценку программы, а также рекомендации и индивидуальные пожелания ученикам.

Следующая программа «Основы академической школы: масляная станковая живопись» по многочисленным запросам со стороны руководства и учеников включена в процесс обучения с 2021 года. Возможности «Сириуса» расшири-

лись, актуализировав потребность во всестороннем опыте художественного образования. Академия художеств как старейшее художественное заведение в России и лидер в области обучения молодых художников способна предложить фундаментальную и в то же время адаптированную программу для обучающихся в «Сириусе».

Как и в скульптурном направлении, программа «Основы академической школы: масляная живопись» построена по принципу последовательного усложнения и способствует постижению традиций академической масляной живописи при активном погружении в профессиональную атмосферу. На занятия по живописи ежедневно отводится 5 часов, задания выполняются масляными красками на холсте размером 50×60 см или 40×50 см. Отрабатанная поколениями методика позволяет обучающимся в короткий срок освоить принципы работы маслом и применить их в дальнейшем обучении.

Задание «Натюрморт в технике гризайль» отсылает к опыту классических европейских академий искусств, а также их преемницы Императорской Академии художеств, где освоение гризайли долгие десятилетия рассматривалось как обязательный этап профессионального становления. С этого начинали обучение студенты, оттачивая видение тона в живописи, ведь, как известно, старые мастера предварительно прорабатывали свои произведения в технике гризайль, постепенно вводя цвет поверх тональной живописи [18, с. 50]. Главное условие ведения живописного полотна по гризайли — точное попадание в тон. Этот давно забытый драгоценный метод был задействован в рамках образовательной программы по живописи маслом. Наставники отметили, что, несмотря на изначальную неготовность начинать с монохромного решения, их подопечные постепенно освоили новую методику, достигнув хорошего результата.

Задание «Декоративный натюрморт», отличающееся яркостью и насыщенностью колорита, являясь собой радикальную противоположность предыдущему, существенно расширяя спектр возможностей применения знаний и навыков, полученных в процессе овладения гризайлью. Как показывает практика, цветные натюрморты получаются сочными по цвету за счет грамотного тонального решения. Взаимосвязанные задания по натюрмортам способствуют развитию видения тона в живописи, и многие созданные в их

рамках полотна были отобраны в методический фонд «Сириуса» как образцы для последующих участников программы.

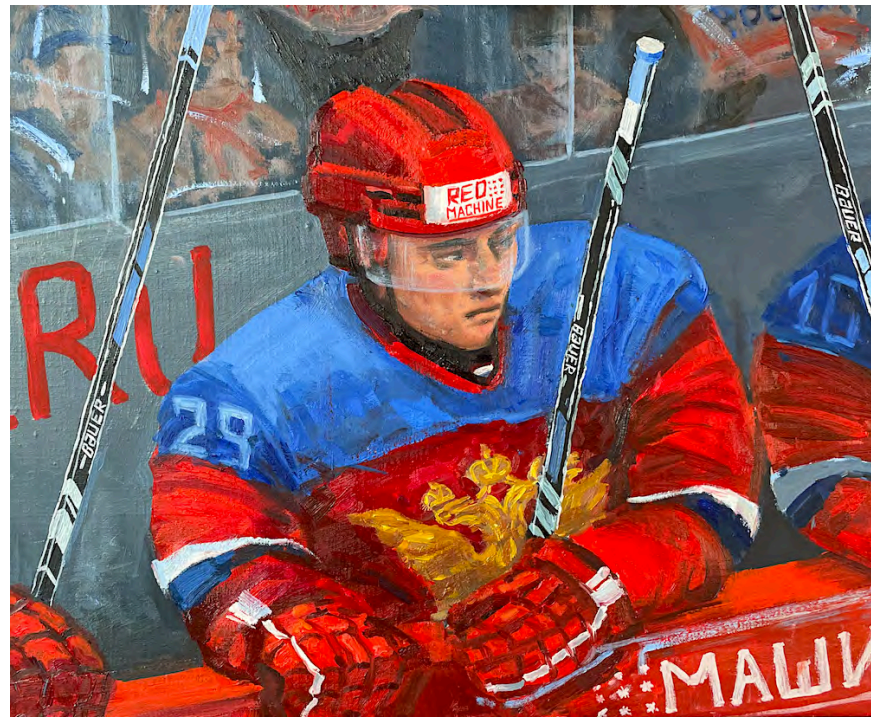
Важная содержательная часть работы квалифицированных педагогов академии заключается еще и в том, что каждый натюрморт ставится не как простой набор предметов, но включает в себе определенный сюжет либо историю. Подобный подход формирует у юного поколения вкус и творческий взгляд на окружающий мир, способствуя превращению из ученика в художника: «Фантазия, которая оплодотворяется в самом процессе творчества, — это редкое и очень нужное качество, которое необходимо стимулировать при воспитании художника» [7, с. 37].

Финальное задание «Портрет с живой модели», вопреки очевидной сложности, проходит успешно благодаря всей предшествующей подготовке. Грамотная, нетривиальная композиция, правильный размер головы в холсте, сходство с моделью, корректные тональные и цветовые отношения — вот неполный перечень поставленных задач. Отказываясь от формализма, академические наставники креативно подходят к организации постановки, выгодно подчеркивая характерные особенности натурщиков, вызывая творческий азарт и желание написать несколько портретов, что с успехом выполняется.

Курс масляной живописи проходит дважды в год, как правило, в апреле и сентябре. Весенняя программа осуществляется преимущественно в стенах мастерской, в то время как осенняя, учитывая погодные условия и красоту природы Сочи, в основном посвящена пленэру. Ученики практически ежедневно выезжают на этюды, занятия длятся порядка 5 часов с перерывами.

Палитра пленэра отличается яркостью, богатством колорита и насыщенностью солнцем юга. Комбинация холодных теней и теплого света открытых пространств диаметрально противоположна цветовым соотношениям в интерьере мастерской. Классический подход превалирует и в этюдах: интересный мотив, грамотная композиция, разбор на передний, средний и задний планы с учетом световоздушной перспективы, тепло-холодность колористических отношений — все вышеперечисленные задачи решаются успешно, судя по многочисленным этюдам, представленным в финале программы.

На открытом воздухе ставятся и портреты, чаще всего — в парке кампуса, богатого разнообразными южными деревьями, дающими



Д. Конягина.
Русская машина
(учебное задание по композиции). 2024.
Холст, масло.
40×60
Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

D. Konyagina.
Russian Machine
(composition assignment). 2024.
Oil on canvas.
40×60
Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)



Е. Белова.
Игроки (учебное задание по композиции). 2024.
Холст, масло.
40×50
Методфонд
образовательного центра
«Сириус» (Сочи)

E. Belova.
Players (study assignment on composition). 2024.
Oil on canvas.
40×50
Methodological Foundation
of the Sirius Educational
Center (Sochi)

прозрачные, холодные по цвету тени. Создание портрета в условиях пленэра сложнее, нежели в мастерской, поскольку требуется показать взаимосвязь человека и природы, запечатлеть бесконечные блики и рефлексy, воздушную перспективу и локальный цвет — проблемы многоуровневые, но под руководством опытных учителей вполне решаемые.

«Основы академической композиции в станковой живописи и скульптуре», впервые реализованные в июле 2024 года, осуществлялись в рамках программы по масляной станковой живописи, включая в себя серию заданий по композиции в тоне, итогом которых стал ряд интересных, искренних, серьезных произведений. Тем не менее было очевидно, что наибольшую актуальность имеет запрос на композиции-картины, учитывая новые выставочные пространства «Сириуса».

Обсуждение программы по композиции для образовательного центра велось давно, и предварительная работа по ее составлению заняла около года. Под руководством ректора С. И. Михайловского заведующий кафедрой скульптуры профессор А. А. Новиков и доцент кафедры живописи и композиции А. Г. Николаева-Берг создавали программу, ориентируясь на великие традиции Императорской Академии художеств. По мнению прославленного выпускника и наставника академии Ивана Крамского, «только сочетание формы и идеи переживает свое время» [14, с. 41].

В соответствии с учебным планом, первый этап создания композиции — быстрые наброски на уроках музыкантов, репетициях юных воспитанников балета и тренировках молодых хоккеистов. Непременное условие выполнения эскиза для композиции — практический опыт натуральных наблюдений. Многочисленные наброски продолжительностью до нескольких минут, когда модель не позирует, а постоянно движется, когда необходимо уловить характер, понять пластику, увидеть динамичный сюжет на занятиях ровесников, добывающих победы через труд и преодоление себя, — залог отличного результата в сочинении композиции. Шаг за шагом композиции становятся картинами при чутком наставничестве высококвалифицированных художников-педагогов, действующих в соответствии с принципами Павла Чистякова, последовательно прививавшего своим воспитанникам стремление к лаконизму, содержательности, образности деталей, максимальному раскрытию сюжета и жизненному правдоподобию [19, с. 23].

Выполнение композиции в глине и маслом на холсте позволяет ученику поднять на порядок выше свой уровень художественной грамотности. Умение одновременно работать в пространстве и на плоскости подготавливает высококвалифицированного специалиста, творца с большой буквы. Ведь не секрет, что старые мастера умели

ваять и живописать, как, например, Микеланджело, автор переживших века росписей Сикстинской капеллы и статуй Давида, Моисея, Пьеты, или Тинторетто и Тициан, создававшие из воска и глины вспомогательные модели человеческих фигур для своих будущих полотен [5, с. 304].

В русской школе живописи студенты-живописцы знакомились и с созданием скульптуры [17, с. 18]. Сочетание различных видов изобразительного искусства прививало видение объема, давало понимание формы, позволяя разыгрывать мизансцену сюжета. На выставке «Репин. Детали», недавно проходившей в Музее Академии художеств (СПб), были представлены специально вылепленные Репиным маленькие скульптуры казаков для картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Для полотна «Хохот» Крамским создан гипсовый бюст Христа, а также бюст из глины для написания священного образа [17, с. 153]. При помощи глиняных фигурок смоделирован оптимальный вариант композиции «Тайной вечери» Николая Ге [6, с. 88].

Уникальность программы заключается и в том, что после прослушивания профилированных лекций, написанных специально для этого курса и читаемых опытными искусствоведами, каждый ученик создает для финального просмотра презентацию о своей итоговой картине и скульптуре. В нее входит рассказ о собственном творчестве в целом и представляемых произведениях в частности. Вспомним, что в программу Академии художеств входили диспуты и дискуссии [13, с. 57], призванные развивать мышление и ораторское искусство воспитанников, формируя логику изложения и избавляя от страха публичных выступлений. И по сей день эти задачи не претерпели существенных изменений, успешно решаясь в условиях современного учебного процесса.

Итоговый просмотр композиционной смены наглядно демонстрирует великолепный результат работы учеников с натуры при наставничестве опытных педагогов и зрелых художников, будь то быстрые наброски на тренировках и репетициях или развитие фантазии и острота приемов в коротких заданиях по клаузуре. Композиции на тему «Спорт», «Музыка», «Балет» — не просто ученические опыты, но законченные произведения и образные картины. Программа «Основы академической школы: масляная станковая живопись» получила многочисленные положительные отзывы. Большое количество работ было отобра-

но в методический фонд и позже экспонировалось на выставках в «Сириусе» и Сочи.

С ноября 2024 года по март 2025 года «Сириус» и Академия художеств имени Ильи Репина проводили совместную выставку «Лики России», представляющую результат сотрудничества в виде произведений более тридцати педагогов Академии художеств, участвовавших в программах по искусству на протяжении восьми лет, а также лучших работ их учеников, позволяя зрителям и будущим участникам образовательных программ оценить высокий уровень и фундаментальную подготовку подрастающих творцов.

Кураторами выставки выступили декан факультета скульптуры, профессор А. А. Новиков и доцент А. Г. Николаева-Берг, неоднократно принимавшие участие в реализации образовательных программ по изобразительному искусству. Выбор картин и скульптур для выставки обусловлен самой спецификой художественных программ, осуществляемых академией в «Сириусе»: скульптурный и живописный портрет, сюжетные картины и скульптуры, пейзажи и натюрморты.

Высокопрофессиональный уровень исполнения произведений в сочетании с индивидуальным стилем художников-педагогов наглядно демонстрируют широкий спектр возможностей академического образования, ведь, по мысли выдающегося живописца и педагога Андрея Меньшикова, искусство, как река, «может быть прекрасным и полноводным, продолжая свое течение и в старом русле, русле великих традиций» [7, с. 37]. Именно художественные приемы классической школы видны в работах одаренных детей, приехавших на обучение в «Сириус». Как показывает практика, профессионализм достигается благодаря овладению академическими основами рисунка, живописи и скульптуры, актуальными и в наши дни.

Таким образом, восходящие к античности олимпийские идеи содружества различных искусств, глубокое понимание их сути, преемственность традиций претворяются в жизнь здесь, в образовательном центре «Сириус» посредством экспертной поддержки Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Примечания

1. Ведущими преподавателями программ «Сириуса» являются:

Мелентьев Антон Владимирович (25.11.1987), Мирошников Станислав Александрович (23.01.1985 – 14.04.2025), Сосиев Сослан Валерьевич (26.01.1993), Пильникова Екатерина Леонидовна (05.08.1987), Сазонов

Вадим Владимирович (28.05.1984), Шаталов Николай Иванович (05.10.1976), Кривоносов Дмитрий Юрьевич (08.07.1983), Хоняк Алина Алексеева (23.12.1995), Видяйкин Владимир Владиславович (30.06.1995), Порватов Илья Викторович (28.09.1988).

2. В числе детей, посетивших смену, были дети с Дальнего Востока: Абакумова Софья Вячеславовна (Приморский край, 30.10.2006), Гузева Светлана Алексеевна (Приморский край, 07.07.2004), Слипечкая Диана Ревазовна (Хабаровск, 02.08.2001).

Литература

- Богдан, В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2007. — 364 с.
- Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю. В. Культурный аспект современного спортивного движения // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2012. — № 3. — С. 31-38.
- Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — Москва: Альфа-книга, 2008. — 1278 с.
- Винкельман, И. И. История искусства древности. Малые сочинения. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. — 770 с.
- Виппер, Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. — 382 с.
- Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 299 с.
- Гусев, В.А., Елизарова, Е.М. А. Мыльников. — Москва: Советский художник, 1989. — 144 с.
- Крамской, И. Н. Крамской об искусстве / сост. Т. М. Коваленская. — Москва: Изобразительное искусство, 1988. — 176 с.
- Лагутина, М. Д. Олимпизм, олимпийское движение и Олимпийские игры. — Омск: Изд-во СибГУФК, 2010. — 180 с.
- Лисовский, В. Г. Академия художеств: историко-искусствоведческий очерк. — Ленинград: Лениздат, 1982. — 224 с.
- Мозговая, Е. Б. Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке. — Санкт-Петербург: ZERO-design, 1999. — 271 с.
- Молева, Н. М. Выдающиеся русские художники-педагоги. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1962. — 389 с.
- Молева, Н.М., Белютин, Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. — Москва: Искусство, 1956. — 519 с.
- Молева, Н.М., Белютин, Э.М. П. П. Чистяков — теоретик и педагог. — Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1953. — 229 с.
- Николаева, А.Г., Чекмарева, М. А. Новая жизнь академической традиции: опыт художника А. Г. Николаевой-Берг // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 3 (16). — С. 35-45.

- Образовательный центр «Сириус». — URL: <https://sochisirius.ru/> (дата обращения 12.04.2025).
- Репин, И. Е. Далекое близкое. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1960. — 573 с.
- Фейнберг, Л.Е., Гринберг, Ю. И. Секреты живописи старых мастеров. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — 317 с.
- Чистяков и его ученики. Выставка произведений Павла Петровича Чистякова и учебных работ его уче-

С. Абакумова.

Балерина

(учебное задание

по композиции).

2023. Шамот.

18×16×19

Методфонд

образовательного центра

«Сириус» (Сочи)

S. Abakumova.

Ballerina

(composition

assignment).

2023. Chamotte.

18×16×19

Methodological Foundation

of the Sirius Educational

Center (Sochi)

А. Канунникова.

Русская стена

(учебное задание по

композиции).

2023. Шамот.

39×25×20

Методфонд

образовательного центра

«Сириус» (Сочи)

A. Kanunnikova.

Russian Wall

(composition

assignment). 2023.

Chamotte.

39×25×20

Methodological Foundation

of the Sirius Educational

Center (Sochi)

ников / под ред. Н. М. Молевой. — Москва: Академия художеств СССР, 1955. — 144 с.

References

- Bogdan, V.-I. T. Istoricheskij klass akademii khudozhestv vtoroj poloviny` XIX veka [Historical Class of the Academy of Arts of the Second Half of the 19th Century]. Saint Petersburg, NP-Print, 2007, 364 p.
- Bogolyubova, N. M., Nikolaeva, Yu. V. Kul`turny`j aspekt sovremennogo sportivnogo dvizheniya [The Cultural Aspect of the Modern Sports Movement]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2012, no. 3, pp. 31-38.
- Vasari, G. Zhizneopisaniya naibolee znamenity`kh zhivopisczev, vayatelej i zodchikh [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects]. Moscow, Alpha-book, 2008, 1278 p.
- Winckelmann, J. J. Istoriya iskusstva drevnosti. Maly`e sochineniya [The History of Ancient Art. Small works]. Saint Petersburg, Aleteya, 2000, 770 p.
- Vipper, B. R. Problema i razvitie natyurmorta [The Problem and Development of Still Life]. Saint Petersburg, Azbuka-classika, 2005, 382 p.



6. Gosudarstvennaya Tret`yakovskaya galereya. Materialy` i issledovaniya [The State Tretyakov Gallery. Materials and research]. Leningrad, Artist of the RSFSR, 1983, 299 p.

7. Gusev, V. A., Elizarova, E. M. A. My`l`nikov [A. Mylnikov]. Moscow, Soviet artist, 1989, 144 p.

8. Kramskoy, I. N. Kramskoj ob iskusstve [Kramskoy on Art]. Comp. T. M. Kovalenskaya. Moscow, Fine Arts, 1988, 176 p.

9. Lagutina, M. D. Olimpizm, olimpijskoe dvizhenie i Olimpijskie igry` [Olympism, the Olympic Movement and the Olympic Games]. Omsk, Siberian Academy of Physical Culture Publishing House, 2010, 180 p.

10. Lisovsky, V. G. Akademiya khudozhestv: istoriko-iskusstvovedcheskij ocherk [Academy of Arts: Historical and Art Critical Essay]. Leningrad, Lenizdat, 1982, 224 p.

11. Mozgovaya, E. B. Skul`pturny`j klass Akademii khudozhestv v XVIII veke [Sculpture Class of the Academy of Arts in the 18th century]. Saint Petersburg, ZERO-design, 1999, 271 p.

12. Moleva, N. M. Vy`dayushhiesya russkie khudozhniki-pedagogi [Outstanding Russian Artists and Teachers]. Moscow, USSR Academy of Arts, 1962, 389 p.

13. Moleva, N. M., Belyutin, E. M. Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka [Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18th century]. Moscow, Iskusstvo, 1956, 519 p.

14. Moleva, N. M., Belyutin, E. M. P. P. Chistyakov — teoretik i pedagog [P. P. Chistyakov — Theorist and Teacher]. Moscow, USSR Academy of Arts, 1953, 229 p.

15. Nikolaeva, A. G., Chekmareva, M. A. Novaya zhizn` akademicheskoy tradiczii: opy`t khudozhnika A. G. Nikolaevoy-Berg [The New Life of the Academic Tradition: the Experience of the Artist A. G. Nikolaeva-Berg]. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka [Fine art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 3 (16), pp. 35-45.

16. Obrazovatel`ny`j cenztr «Sirius» [Sirius Educational Center], available at: <https://sochisirius.ru/> (accessed 04/12/2025).

17. Repin, I. E. Dalekoe blizkoe [Far and Near]. Moscow, USSR Academy of Arts, 1960, 573 p.

18. Feinberg, L. E., Grinberg, Yu. I. Sekrety` zhivopisi stary`kh masterov [Secrets of Old Masters' Painting]. Moscow, Fine Arts, 1989, 317 p.

19. Chistyakov i ego ucheniki. Vy`stavka proizvedenij Pavla Petrovicha Chistyakova i uchebny`kh rabot ego uchenikov [Chistyakov and his students. An exhibition of works by Pavel Petrovich Chistyakov and educational works by his students]. Edited by N. M. Moleva. Moscow, USSR Academy of Arts, 1955,144 p.

Об авторе

Николаева-Берг Анастасия Геннадиевна — российский художник-монументалист, живописец, график, доцент кафедры живописи и композиции Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, куратор художественных программ в ОЦ «Сириус» (Сочи, Российская Федерация)

E-mail: annikoberg888@gmail.com

Nikolaeva-Berg Anastasija Gennadievna

Russian muralist, painter, graphic artist, Associate Professor of the Department of Painting and Composition at the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts, curator of art programs at the Sirius Education Center (Sochi, Russian Federation).

EDN: UAAHKD
УДК 070.2

FAR EASTERN SAMIZDAT IN THE MAGAZINE AND NEWSPAPER COLLECTION OF M.V. NEMTSOV

Sergey G. Solovyev

Far Eastern Federal University
Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article considers the structural part of the donated magazine and newspaper collection "Samizdat: 1977-2020", from the collection of rare editions of the Scientific Library of the Far Eastern Federal University. Alongside, it covers the following concepts: the Far Eastern samizdat, the history of the subcultural phenomenon, biographical information of publishers, and definitions of samizdat by Russian researchers.

Keywords: magazine and newspaper collection; samizdat; rock culture; youth subcultural phenomenon; biographies of publishers.

Citation: Solovyev, S.G. (2025). FAR EASTERN SAMIZDAT IN THE MAGAZINE AND NEWSPAPER COLLECTION OF M.V. NEMTSOV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 72–81.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ САМИЗДАТ В ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ М.В. НЕМЦОВА

С. Г. Соловьев

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Российская Федерация

В статье рассмотрены структурная часть дарственной журнально-газетной коллекции «Самиздат: 1977–2020 гг.» из фонда редких изданий Научной библиотеки Дальневосточного федерального университета, а также дальневосточный самиздат, история возникновения субкультурного феномена, биографические данные издателей, определения самиздата российскими исследователями.

Ключевые слова: журнально-газетная коллекция; самиздат; рок-культура; молодежный субкультурный феномен; биографии издателей.

В данной статье рассматривается историко-культурное явление — дальневосточный самиздат периода 1985–1993 годов. Феномен этого явления был обусловлен отдаленностью Дальнего Востока от центральных регионов

страны, обширностью территорий, молодежным социумом, интересующимся новыми веяниями в музыкальной субкультуре (в частности роком), географическими особенностями (территории у Тихого океана) и социально-экономической спец-



Журнал «ДВР». 1990. № 12
Фонд редких изданий Научной библиотеки ДВФУ

DVR Magazine. 1990. No. 12
Rare editions collection of the FEFU Scientific Library

фикой (крупные портовые города). Изучением дальневосточного самиздата практически никто не занимался. Тема является актуальной, так как затрагивает недавнюю историю общественной жизни российского Дальнего Востока.

«Словарь новых слов русского языка 1950–1980 гг.» под редакцией Н. З. Котеловой дает такое определение: «Самиздат — самостоятельное (без участия издательства) тиражирование литературных, публицистических и т.п. произведений для их нелегального распространения» [12, с. 657].

Однако, по мнению Ю. А. Русиной, канд. ист. наук, профессора кафедры истории России Уральского федерального университета, автора монографии «Самиздат в СССР: тексты и судьбы»,

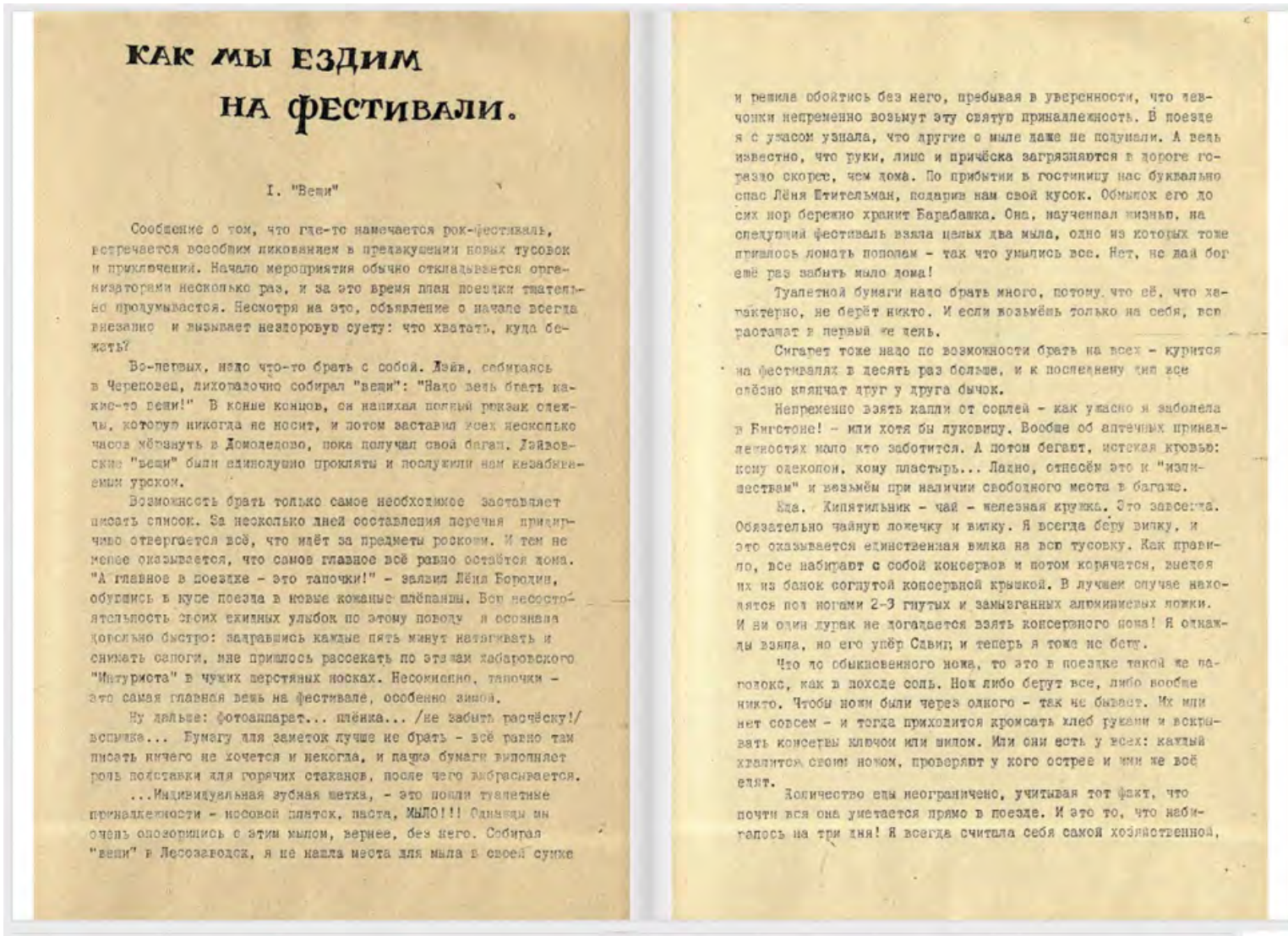
в отношении самиздата «не решены и значительные теоретические вопросы: определение понятий "диссидентство", "инакомыслие", "самиздат"; выяснение хронологических рамок и разработка периодизации как движения в целом, так и его отдельных форм; классификация и систематизация источников и др.» [8, с. 279].

Ю. А. Русина выделяет три основных взгляда на культуру самиздата: «Во-первых, общим взглядом следует назвать отношение к самиздату как к культурному явлению, получившему развитие именно в XX столетии. В этом смысле самиздат видится в качестве феномена "другой", "второй культуры" или даже альтернативной реальности. Однако он не противостоит официальной культуре, а дополняет ее. Во-вторых, понятие "самиздат" рассматривается в контексте дефиниции "общество". При этом самиздат характеризуется как определенная общественная активность: это феномен самоорганизации общества в области культуры, саморефлексия общества и становление его гражданственности или интеллектуальная реакция общества на условия советской действительности, а также информационная деятельность. В-третьих, с точки зрения исторического знания, самиздат — это исторический источник (остаток или памятник), при помощи которого возможно изучение советского общества и его реакции на конкретные политические условия» [8, с. 22].

В статье «Журналы самиздата 1960–1970-х гг.» Ю. А. Русина приводит несколько определений других исследователей этого феномена: «По определению Александра Даниэля, "...самиздат — это специфический способ бытования общественно значимых неподцензурных текстов, состоящий в том, что их тиражирование происходит вне авторского контроля, в процессе их распространения в читательской среде"; «Л. Алексеева говорит, что он "...оказался единственной возможной формой преодоления государственной монополии на распространение идей и информации"» [9, с. 280].

В «Новой российской энциклопедии» в XIV (2) томе Л. В. Поликовская, представляя самиздат, отмечает, что «этим термином стали обозначать всю неподцензурную словесность» [6, с. 122].

Википедия определяет самиздат как «способ неофициального и потому неподцензурного распространения литературных произведений, а также религиозных и публицистических текстов в СССР и связанный с этим явлением сегмент населения (издатели и распространители)»;



«Самиздат являлся одной из нелегальных форм противодействия цензуре в СССР. Копии текстов изготавливались автором или читателями без ведома и разрешения партийно-советских инстанций, как правило машинописным, фотографическим или рукописным способами» [11].

А. В. Соколов, специалист в области теории социальных коммуникаций, доктор пед. наук, профессор, в учебном пособии «Общая теория социальной коммуникации» писал о явлении самиздата: «Самиздат — специфическое коммуникационное явление [...] — способ (система) нелегального (неформального) распространения рукописной литературы» [14, с. 431].

В статье «Современный "самиздат": определение понятия» Е. Н. Савенко из Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения РАН приводит определение иркутского журналиста В. Скращука о современ-

ном самиздате как «совокупности средств массовой информации, каждое из которых издается небольшим тиражом [...] одним человеком или группой лиц самостоятельно, без использования труда профессионалов при изготовлении макета» [10, с. 99]. Е. Н. Савенко выделяет общие ключевые характеристики самиздата: «Неподцензурность — издание и распространение книжно-журнальной продукции в обход государственных органов надзора за печатью; самоиздание — изготовление и тиражирование печатной продукции кустарными способами (машинопись, гектограф, стеклогграф и т.п.)» [10, с. 98].

Автор данной статьи предлагает свой взгляд на самиздат, обусловленный историческими рамками этого явления: самиздат — это способ самостоятельной подготовки доступными средствами и публикации неподцензурной информации и ее

Журнал
«Штучка».
1988. № 2
Фонд редких изданий
Научной библиотеки
ДВФУ

Magazine
“Shtuchka”.
1988. No. 2
Rare editions collection
of the FEFU Scientific
Library

распространения в авторском варианте напрямую одним человеком или группой лиц.

В 2021 г. в читальном зале редких изданий Научной библиотеки ДВФУ разместились журнально-газетная коллекция «Самиздат: 1971-2020 гг.», которая поступила в дар от М. В. Немцова.

Максим Немцов, уроженец Владивостока, выпускник факультета английской филологии ДВГУ, является одним из самых знаковых переводчиков нашего времени. Даритель с середины 1980-х до 1990-х гг. редактировал самиздатовский рок-журнал с культурологическим уклоном — «ДВР», где наряду с обзорами локальных самодельных «рок-звезд» появлялись первые переводы современных иностранных литературных авторов. Журнал был востребован в молодежной среде ДВ и в западных районах СССР. Параллельно собиралась и коллекция подобной, нелегальной на то время, прессы, издаваемой во всем СССР. Коллекция уникальная с точки зрения исторической, культурологической ценности.

С даром М. В. Немцова стало возможным развитие регионального аспекта исследований, который может дать ответ на проблему существования особой молодежной субкультуры на Дальнем Востоке — рок-культуры, а также показать отличие самиздатовского творчества дальневосточной молодежи от журнально-газетной нелегальной продукции западных, столичных регионов страны.

«Структурно коллекция разделяется на два больших раздела — журналы и газеты, посвященные молодежной музыкальной субкультуре конца XX — начала XXI века — рок-культуре. Всего в коллекции "Самиздат: 1971-2020 гг.» — 399 экземпляров журналов и газет, 111 наименований, из них: 231 экземпляр газет (39 наименований), 168 экземпляров журналов (72 наименования)» [15, с. 122].

При исследовании коллекции были выделены журналы и газеты, относящиеся к дальневосточному самиздату. Журналы и газеты выпускались в крупных городах региона. Во Владивостоке это были журналы: «Вавилон», «Вестник ДВГУ», «Голос», «Грани» (ТИНРО), «ДВР», «Дилетант», «Провинция», «Колониальный концептуализм: форпостный журнал постмодернизма», «ШГК: орган школьного горкома ВЛКСМ», «Штучка». В Петропавловске-Камчатском создавался журнал «Дом Культуры», в Хабаровске — «Опал». Газеты создавались в трех городах: во Владивостоке — «Вакуум»; в Благовещенске — «Ту – Ту», «Поп Ав-

тограф»; в Хабаровске — «Привет». Количественный состав дальневосточных журналов всего составил 54 журнала, из них выпускались во Владивостоке 50 журналов. Газет в коллекции — 11, из них в Благовещенске — 7, в Хабаровске — 1, во Владивостоке — 3.

Журналы создавать было труднее, поэтому они выпускались, где легче было найти пишущую машинку и машинистку, фотографа, различные бумажные материалы. Формы издания были различные: альманах, буклет, вестник, журнал, газета. По содержанию подразделялись на рекламные, литературные, литературно-публицистические, музыкальные рок-направления.

Т. Н. Невская, культуролог из Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, в статье «Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х — начале 80-х годов XX века» отмечает, что «1970-е гг. стали для российского рока годами серьезных испытаний — проверкой на жизнеспособность. За это время рок стал средством общения молодежи, частью ее субкультуры... "Подпольные" группы были нацелены, прежде всего, на личностный, авторский подход к творчеству...» [5, с. 347].

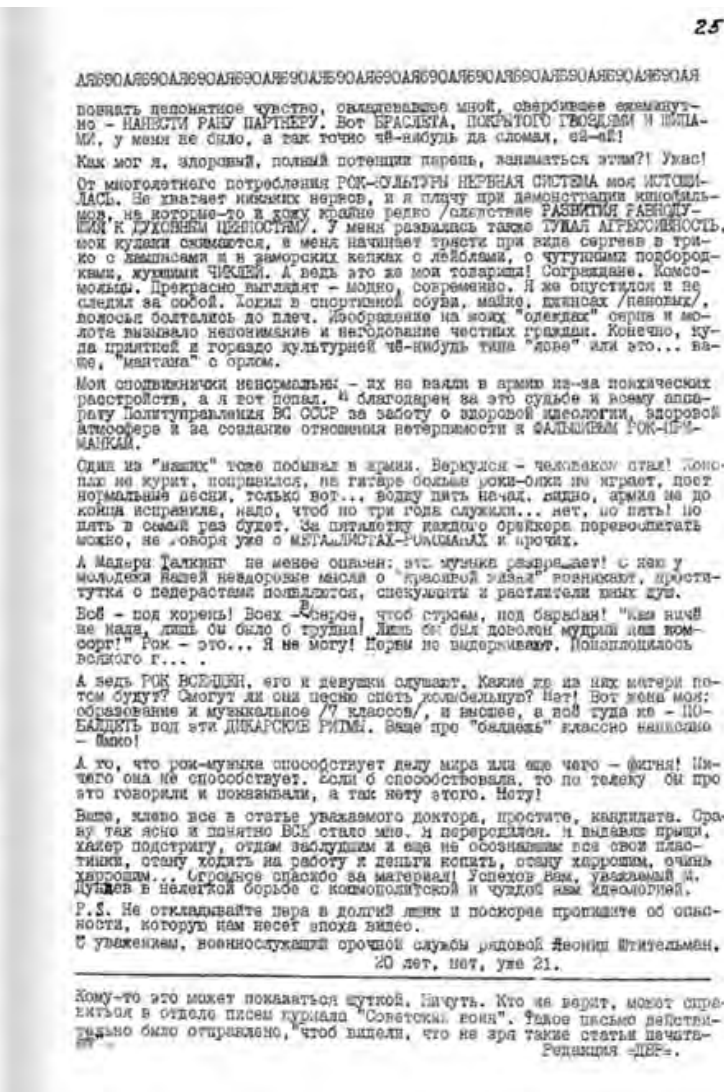
Следует отметить, что дальневосточный самиздат в исследуемый период ориентировался на охватившее всю страну популярное тогда в молодежной среде (в том числе студенческой) музыкальное рок-движение. В этой среде возникает потребность обмениваться новинками зарубежного рока (в портовые города они проникали с судов заграничавания). На рок-фестивалях, проводимых в Хабаровске и Владивостоке, обменивались плакатами и фото с рок-музыкантами — кумирами тех лет, обсуждался внешний антураж рок-музыкантов: прически, одежда, обувь, сценические позы, мимика. Все это вызывало необходимость донести через самиздат увлекательную и порой запрещенную информацию до своих друзей, знакомых. Быстро растут самиздатовские информационные листки, газеты, журналы, на страницах которых можно было найти информацию не только об известных западных рок-группах, их концертах, но также набравшем силу отечественном роке.

Максим Немцов рассказывал: В 80-е годы XX века в СССР найти информацию о любимой музыкальной группе было нелегкой задачей. Аудиозаписи, фотографии, плакаты музыкантов можно было достать на черном рынке, у спекулянтов, но информации все равно не хва-

тало. Поэтому немногие поклонники рок-культуры шли на отчаянные меры — издавали собственные рок-журналы. Фундамент был заложен человеком по имени Александр Скоробач по кличке "Рома". Он был первым редактором совместно с Игорем Давыдовым — "Дэйвом". Они и начали "на коленке", на пишущей машинке делать журнальчик, который называли «"Фуникулер», потому что Дэйв жил на фуникулере. Однако достаточно быстро стало понятно, что Рома не может вести издание на регулярной основе... Со второго номера журнал стал называться «ДВР». Все тексты придумывали и печатали сами создатели и редакторы «ДВР». Какую-то часть писал я под разными псевдонимами. Например, в одном номере это были люди с инициалами и фамилией на букву «А», в следующем на букву "Б" и так далее. Также к нам приходил кто-нибудь и хотел написать, например, про группу «Абстракцион» [7]. А. А. Васильева, кандидат культурологии, пишет: «Развитие рок-музыки как на Западе, так

и в России способствовало появлению особой, своеобразной поэзии, изобразительного искусства, определенной моды и сленга. Со временем в рок-музыке появились определенные социальные и духовные достижения. Таким образом, рок сосредоточивает в себе все основные грани культурной системы, что дает основание говорить не просто о рок-музыке, а о рок-культуре. Рок-культуру можно определить как молодежную субкультуру, основу которой составляет рок-музыка, но, помимо музыкальной составляющей, рок-культура включает в себя также вербальный, поведенческий, предметный и социокультурный компоненты» [1].

В журнале «ДВР» наряду с обзорами локальных самодеятельных «рок-групп» и «рок-звезд» появлялись первые переводы современных иностранных литературных авторов. Как отмечает профессор Ю. А. Руси́на, «кроме произведений отечественных авторов, самиздат использовался также для распространения переводов, тайно сделанных добро-



вольцами (Э. Хемингуэй, Дж. Оруэлл, Р. Киплинг). Кроме того, появилась традиция перепечатывать на машинке для себя и своих знакомых произведения, которые не в полной мере соответствовали традициям советской литературы» [9].

Дальневосточные самиздатовские журналы доносили до своих единомышленников различные мнения на то или иное событие в рок-культуре, распространяли информацию правового и гуманитарного просвещения, на их страницах появлялась студенческая (дальневосточных вузов) и художественно-публицистическая проза. К примеру, в журнале «ДВР» больше прослеживается информации культурологической, просветительской направленности. В последнем номере освещено много событий 1990-го года, в том числе советско-японский рок-фестиваль. Но первое, что мы видим, открывая журнал, — это перепечатка отрывка из книги И. А. Лопатина «Гольды» 1922 года издания. То есть самиздатовский журнал «ДВР» издавал краеведческую прозу еще до того, как это стало мейнстримом, к тому же там, где она в принципе не должна была появиться. Кстати, аутентичный экземпляр «Гольдов» И. А. Лопатина сейчас находится в фонде редких изданий Научной библиотеки ДВФУ, в специальном хранилище.

Из интервью С. Соловьева: «В журнале "ДВР" также были опубликованы перевод отрывка из книги Боба Дилана "Тарантул", выполненный Максимом Немцовым, перевод текстов японской поэтессы Тавара Мати Дмитрия Коваленина (открыл России Харуки Мураками) и многое другое, не свойственное, казалось бы, журналу о рок-музыке» [3].

Исследуя коллекцию самиздата в Научной библиотеке ДВФУ, в частности дальневосточный самиздат, обращаемся к рецензии российского литературоведа, д-ра филол. наук, профессора УрФу, заведующей сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН Е. К. Созиной на книгу Ю. А. Русиной о самиздатовской продукции в СССР: «Феномен самиздата предстает [...] как явление комплексное, цельное (несмотря на всю свою разноформатность), содержательно богатое [...] самиздат — это обширный культурный пласт с множеством слоев разнородных мнений, взглядов, поведенческих проявлений» [13].

С этой точки зрения самиздат может рассматриваться как факт общественного сознания на основе уникальных источников, которые могут служить для более полного понимания истории

общественной жизни в СССР в целом и, в частности, истории молодежной субкультуры — рок-культуры.

Александр Кушнир в энциклопедии «Золотое подполье. Полная энциклопедия рок-самиздата. 1967-1994» пишет: «"ДВР"... Практически первый дальневосточный рок-журнал, возникший осенью 86 года с целью осмысления рок-ситуации на Дальнем Востоке и основных тенденций рок-музыки в стране... Первоначально проект назывался "Фуникулер" и носил функции типичного фанзина Владивостокского рок-клуба, существовавшего в городе чуть ли не с 1984 года. Загадочная "инициативная группа", принимавшая участие в создании "Фуникулера", состояла из четырех человек, сыгравших впоследствии основную роль в истории "ДВР" ... "ДВР" № 4 стал чем-то типа "подведения первых итогов". К тому времени стабилизировался состав редколлегии (Ольга и Максим Немцовы, фотохудожники Алексей Воронин и Михаил Павин) и определились основные принципы редакторской политики: "а) печатать материалы, отражающие любые точки зрения, могущие способствовать развитию и укреплению ДВРока к его вящей славе; б) не печатать ничего, что может привести к расколу нашего домашнего рок-движения»» [4, с. 4-16].

По словам Ольги Немцовой, «при нищете событий и отдаленности источников информации нам оставалось только одно: думать. Мы росли и росли, и вдруг, как-то незаметно, в "ДВР" произошел резкий скачок от уровня фанзина до культурологического журнала» [4, с. 4-16].

М. В. Немцов вспоминает: «Доступ к копировальной технике имели единицы, а правила использования были настолько строгими, что напечатать даже несколько страниц "левого" текста было сложно. Печатные машинки приравнялись к охотничьему оружию. Каждый владелец обязан был зарегистрировать ее в милиции и предоставить образец текста: у каждой машинки был уникальный "почерк", по которому, в случае чего, могли установить, кем именно напечатан запрещенный текст... В создание журнала "ДВР" вложен безвозмездный труд сотен людей, например, Михаил Павин — фотохудожник, автор большинства представленных фотографий и коллажей» [7].

Как рассказал Михаил Павин, за один раз можно было печатать несколько копий, используя специальную бумагу-копирку. Но механическая машинка пробивала всего 7 листов, поэтому тираж зачастую этим и ограничивался. Фотогра-

фии, отпечатанные на толстой фотобумаге, могли просто вставляться в качестве самостоятельной страницы журнала, а в особых случаях вручную вырезался фрагмент и приклеивался на страницу с текстом. Процветал такой вид фотоискусства, как коллаж. Редакция «ДВР» обращалась к читателям со словами: «Редакция также выражает глубокую и искреннюю признательность всем членам Общества Потребителей "ДВР", без содействия которых этот выпуск был бы невозможен. Все материалы номера выражают личные точки зрения авторов и с позицией как самой Редакции, так и читателей могут не совпадать» [2, с. 2].

Репортажными фотографиями «ДВР» обеспечивал Алексей Воронин — постоянный посетитель всех подпольных и официальных концертов и фестивалей Приморья.

Отдельно стоит сказать и про художественное оформление журнала «Штучка», редакция которого полностью состояла из владивостокских девушек. Их издание целиком вышло из увлечения девушек концертной фотографией и в итоге даже печаталось на фотобумаге. Обложки же журнала представляли из себя коллажи рисунков, сделанных разноцветными шариковыми ручками, и обрезков фотографий. Такие креативные эксперименты были, безусловно, следствием недоступности машинопечатных технологий, но и тем самым отражали суть вложенного внутри этих журналов содержания.

Исследователи молодежной субкультуры из Новомосковского института (филиал) Российского химико-технологического университета им. Д. И. Менделеева Л. М. Эррера и Ю. В. Прокофьева в статье «Молодежные неформальные движения как часть современного общества» пишут: «В обществе постоянно происходит трансмиссия культуры от поколения к поколению, и в этом общем процессе можно выделить частные субпроцессы. По мере усложнения и обогащения культуры объем передаваемых знаний, умений, навыков увеличивается, а сами формы их передачи дифференцируются и специализируются [...] На этом фоне множатся методы социализации молодежи, создаются предпосылки для формирования многогранной творческой личности» [17, с. 11].

Приведем в статье содержание последнего выпуска журнала «ДВР» № 12 за 1991 год (с сохранением авторских написаний):

И. А. Лопатин. Гольды: Амурские, Уссурийские и Сунгарийские. Шаманский культ.

Н. Аюшин. Против Кармы. Очерк влияния культуры.

Д. Коваленин. Письма из Хиппони: Япономорский комсомолец.

АЯ 936: Клаудиа и Микаэл. Письма про Хиппонию. А. Шлепкин. Китайские Напевы. Главы.

С. Шершенков, Ю. Зуенко. В Замочную Скважину Сквозь Бамбуковый Занавес. Диалог. PAS DE BOURREE, или Камерные Заметки О Театре Танца. Д. Коваленин. Искусство приготовления салата.

Поэтические коллажи Тавара Мати.

Тавара Мати. Утро В Августе.

Morning Concert. Перевел с японского Д. К.

Й. Э. Берендт. Определение джаза. Перевел Мх.

М. Телегин. Когда Дует Восточный Ветер, Кошек становится Меньше.

А. Архипов. Своя Азиатская Рожа.

О. Чудненко. Начало Конца Периода. Конспект.

С. Г. Гурьев. Вожатый Перепутал Троллейбусные Кольца. Существенные экстракты. Сценарий.

Ю. Стройков. Личный Счет. Поздние 60-е — ранние 80-е.

DEMO: Music In Flight, Коба, Рваные вены, Седьмой Прохожий, Извне, Муми Троль и пр. У Дерсы И У Залы: Бигстон, Владивосток, и т.д.

АЯ 936: Е. Клепикова. Тонкое Дело — Восток...

С. Бэйли. Поги Под Низом. Перевел с австралийского Мх.

К. Манди. Мир И Любовь.

The Pogues. Если Разлюбят Меня Бог. Выдержки. Перевел с ирландского Мх.

К. Дмитриенко. Город. Девушка В Джинсах. Глава из романа «Апельсины На Кактусах». Три Сказки А. Демин. Хорошие Девочки В Такое Позднее Время. Ода коды [2, с. 3].

Следует особо выделить из дальневосточной части коллекции женский самиздатовский журнал, такое гендерное направление было только во Владивостоке. Журнал «Штучка» — по-своему уникальное издание, его создавали три девушки: студентка журфака Наталья Баранова, медицинский работник Марина Голенева и редактор Эллина Курятникова, «тунеядец, экспериментатор» (так она себя охарактеризовала) [7]. Машинописный, со вклеенными фотографиями журнал форматом меньше школьной тетрадки интересный и необычный по оформлению и по уровню текстов. Помимо классических журналистских материалов (интервью, отчеты о концертах), девушки писали короткую, но витиеватую прозу с нотками абсурда. Например, они вывели математическую формулу Максима Немцова. Необходимо отметить, что личность Немцова была легендарной уже в то время. Он задавал высокую интеллектуальную планку,

к которой стремилась вся неформальная дальневосточная самиздатовская тусовка.

Рассматривая в целом коллекцию М. В. Немцова, можно убедиться, что, помимо дальневосточных изданий, в ней много журналов из других регионов. На излете СССР рок-фестивали проводились практически в каждом крупном городе, куда съезжались группы из самых разных регионов. Из таких поездок и привозился сибирский, уральский и прочие самиздаты. Эти издания сравнивались с дальневосточными, чтобы при подготовке собственной информационной продукции выдерживать самобытность и непохожесть, вызывать интерес у читателей, узнаваемость местных творческих процессов и их представителей.

Содержательный анализ самиздата из других регионов выявил, что никакие журналы, кроме дальневосточных, не уделяли так много внимания литературе, художественному переводу и поэтическому творчеству как важной составляющей современной на тот момент музыки. В той же «Штучке» напечатан уникальный критический разбор одного из альбомов Александра Демина, это настоящий литературоведческий анализ от Натальи Барановой. Можно утверждать, что дальневосточный самиздат представлял именно молодежную субкультуру, которая не противостояла официальной как контркультура, а дополняла своей специфичностью, самобытностью феномен российской рок-культуры.

Об этом пишут московские исследователи Л. М. Эррера и Ю. В. Прокофьева: «Внутри различных социальных и демографических общностей рождаются специфические культурные феномены, которые закрепляются в определенной системе ценностей, жизненных установок, поведенческом стиле, языке, имидже, сознании. Эти феномены называют субкультурами. Субкультурные пласты достаточно автономны и не стремятся заменить собой господствующую культуру. Субкультура содержит в себе социально-культурные признаки (атрибуты, ритуалы, поведенческие коды) определенной изоляции от иного культурного слоя, но в целом находится в рамках общепризнанной культурной модели, чем и отличается от контркультуры» [17, с. 112].

Названия журналов и газет дальневосточного самиздата не говорят о содержании («Вавилон», «Вестник ДВГУ», «Голос», «Грани» (ТИНРО), «ДВР», «Дилетант», «Провинция», «Колониальный концептуализм: форпостный журнал постмодернизма», «ШГК: орган школьного горкома

ВЛКСМ», «Штучка», «Дом Культуры», «Опал», «Вакуум», «Ту – Ту», «Поп Автограф», «Привет»), только сведущие люди могли знать об авторах и их воззрениях, разделять с ними их точку зрения или нет, согласно их выбору.

На сегодняшний день продолжается исследование структурной части коллекции «Самиздат: 1977-2020 гг.» — дальневосточного самиздата, который несет в себе историческую и культурологическую ценность, так как он запечатлел целый пласт еще недостаточно описанного периода нашей жизни в Дальневосточном регионе на рубеже развала СССР и образования современной России.

Вся журнально-газетная коллекция «Самиздат: 1971-2020 гг.» была оцифрована в 2022-2023 годах в Научной библиотеке ДВФУ по условиям передачи в дар и пополнила цифровую информационную среду собственной генерации. Коллекция используется в основном студентами Школы искусств и гуманитарных наук ДВФУ при подготовке будущих журналистов, издателей, социологов из Департамента коммуникации и медиа, Департамента социальных наук.

Доктор социологических наук, профессор С. С. Фролов считал молодежную культуру самым сложным явлением в обществе, он обращал внимание на молодежные социальные группы: «Юношество имеет свой специфический стиль поведения, выражающийся в одежде, определенном языке общения [...] таким образом создается молодежная культура [...] культурные образцы, тесно связанные с общей, доминирующей культурой и в то же время отличающиеся от нее» [16, с. 50].

Литература

1. Васильева, А. Российская рок-музыка 1970-х — 1980-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа: дис. ... канд. культурологии. — Челябинск, 1999. — С. 4. — URL: <https://www.dissercat.com/content/rossiiskaya-rok-muzyka-1970-kh-1980-kh-gg-kak-sotsiokulturnoe-yavlenie-opyt-kulturologichesk> (дата обращения 21.03.25).
2. ДВР. — 1991. — № 12. — 198 с.
3. Коллекцию «подпольной» прессы готовятся изучать в научной библиотеке ДВФУ. 18 сентября 2021 г. // PrimaMedia.ru: сайт. 2005-2025. — URL: <https://primamedia.ru/news/1160423/> (дата обращения 21.03.25).
4. Кушнир, А. Золотое подполье. Полная энциклопедия рок-самиздата. 1967-1994. 348 с. // РуЛиб: онлайн библиотека: сайт. 2022-2025. — URL: <https://rulib.pro/read-book/420775-zolotoe-podpole?page=16> (дата обращения 24.03.25).
5. Невская, Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х — начале 80-х годов XX века // Известия РГГУ им. А. И. Герцена. — 2008. —

№ 77. –URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-molodezhnoy-rok-kultury-v-sssr-v-kontse-50-h-nachale-80-h-godov-xx-veka> (дата обращения 21.03.25).

6. Новая российская энциклопедия. Т. XIV (2) Рылеев — Сентиментализм / гл. ред. В. И. Данилов-Данильян, А. Д. Некипелов. — Москва, 2015. — С. 122.

7. Рок устами самиздата: в ДВФУ прошла лекция о рок-журналистике Дальнего Востока. 22 февраля 2022 г. // PrimaMedia.ru: сайт. 2005-2025. URL: <https://primamedia.ru/news/1245476/> (дата обращения 21.03.25).

8. Русина, Ю. А. Самиздат в СССР: тексты и судьбы. — Санкт-Петербург, 2019. — 204 с.

9. Русина, Ю. А. Журналы самиздата 1960-1970 гг. // Документ. Архив. История. Современность. — 2001. — Вып. 1. — С. 279-295. — URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/5042/2/1-2001-16.pdf> (дата обращения 18.03.25).

10. Савенко, Е. Н. Современный «Самиздат»: определение понятия // Библиосфера. — 2012. — № 5. — С. 98-100.

11. Самиздат // Википедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Самиздат> (дата обращения 18.03.25).

12. Словарь новых слов русского языка (середина 50-х — середина 80-х годов) / под редакцией Н. З. Котеловой. — Санкт-Петербург, 1995. — 278 с.

13. Созина, Е. К. Обратная сторона Луны (Русина Ю. А. Самиздат в СССР: тексты и судьбы. СПб.: Алетейя; Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019) // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2020. — № 24. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oborotnaya-storona-luny-rusina-yu-a-samizdat-v-sssr-teksty-i-sudby-spb-aleteyua-ekaterinburg-izd-vo-ural-un-ta-2019> (дата обращения: 26.03.2025).

14. Соколов, А. В. Общая теория социальной коммуникации: учебное пособие. — Санкт-Петербург, 2002. — 461 с.

15. Соловьев, С. Г. Газетно-журнальная коллекция «Самиздат: 1977-2020 гг.» как феномен молодежной субкультуры и информационное обеспечение при формировании дополнительных профессиональных компетенций студентов ДВФУ // Материалы Международной научно-практической конференции (23-25 апреля 2024 г.). — Часть 3. — Москва, 2024. — С. 121-127.

16. Фролов, С. С. Социология: учебник. — 3-е изд., доп. — Москва, 2001. — 344 с.

17. Эррера, Л. М. Молодежные неформальные движения как часть современного общества / Л. М. Эррера, Ю. В. Прокофьева // Вестник ПАГС. — 2010. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/molodezhnye-neformalnye-dvizheniya-kak-chast-sovremennogo-obschestva> (дата обращения 24.03.25).

References

1. Vasil'eva, A. Rossijskaya rok-muzyka 1970-h — 1980-h gg. kak sociokul'turnoe yavlenie: opyt kul'turologicheskogo analiza: dis. ... kand. kul'turologii [Russian Rock Music of the 1970s — 1980s as a Sociocultural Phenomenon: an Experience of Cultural Analysis. Candidate (Cultural Studies) Dissertation]. Chelyabinsk, 1999, p. 4, available at: <https://www.dissercat.com/content/rossiiskaya-rok-muzyka-1970-kh-1980-kh-gg-kak-sotsiokulturnoe-yavlenie-opyt-kulturologichesk> (accessed 21.03.25).

2. DVR [Far-Eastern Rock Music], 1991, no. 12, 198 p.

3. Kollekciju «podpol'noj» pressy gotovyatsya izuchat' v nauchnoj biblioteke DVFU. 18 sentyabrya 2021 g. [The collection of the “underground” press is being prepared for study in the scientific library of FEFU. September 18,

2021]. PrimaMedia.ru: website, 2005-2025, available at: <https://primamedia.ru/news/1160423/> (accessed 21.03.25).

4. Kushnir, A. Zolotoe podpol'e. Polnaya enciklopediya rok-samizdata [Golden Underground. Complete Encyclopedia of Rock Samizdat]. 1967-1994. 348 p. RuLib: online library: website, 2022-2025, available at: <https://rulib.pro/read-book/420775-zolotoe-podpole?page=16> (accessed 24.03.25).

5. Nevskaya, T. N. Stanovlenie molodezhnoj rok-kul'tury v SSSR v konce 50-h — nachale 80-h godov XX veka [The Formation of Youth Rock Culture in the USSR in the late 50s — early 80s of the 20th Century]. Izvestiya RGGU im. A. I. Gercena [Bulletin of the Russian State University of Humanities named after A. I. Gertsen], 2008, no. 77, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-molodezhnoy-rok-kultury-v-sssr-v-kontse-50-h-nachale-80-h-godov-xx-veka> (accessed 21.03.25).

6. Novaya rossijskaya enciklopediya. T. XIV (2) Ryleev — Sentimentalizm [New Russian Encyclopedia, vol. XIV (2) Ryleev — Sentimentalism]. Chief ed. V. I. Danilov-Danilyan, A. D. Nekipelov. Moscow, 2015, p. 122.

7. Rok ustami samizdata: v DVFU proshla lekciya o rok-zhurnalistike Dal'nego Vostoka. 22 fevralya 2022 g. [Rock through the mouth of samizdat: a lecture on rock journalism in the Far East was held at FEFU. February 22, 2022]. PrimaMedia.ru: website, 2005-2025, available at: <https://primamedia.ru/news/1245476/> (accessed 21.03.25).

8. Rusina, Yu. A. Samizdat v SSSR: teksty i sud'by [Samizdat in the USSR: Texts and Lives]. Saint Petersburg, 2019, 204 p.

9. Rusina, Yu. A. Zhurnaly samizdata 1960-1970 [Samizdat Magazines 1960-1970]. Dokument. Arhiv. Istoriya. Sovremennost' [Document. Archive. History. Modernity], 2001, issue 1, pp. 279-295, available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/5042/2/1-2001-16.pdf> (accessed 18.03.25).

10. Savenko, E. N. Sovremennyy «Samizdat»: opredelenie ponyatiya [Modern “Samizdat”: Definition of the Concept]. Bibliosfera [Bibliosphere], 2012, no. 5, pp. 98-100.

11. Samizdat // Vikipediya [Wikipedia], available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Samizdat> (accessed 18.03.25).

12. Slovar' novyh slov russkogo yazyka (seredina 50-h — seredina 80-h godov) [Dictionary of New Words of the Russian Language (mid-50s — mid-80s)]. Ed. by N. Z. Kotelova. Saint Petersburg, 1995, 278 p.

13. Sozina, E. K. Oborotnaya storona Luny (Rusina Yu. A. Samizdat v SSSR: teksty i sud'by [The Dark Side of the Moon (Rusina Yu. A. Samizdat in the USSR: Texts and Lives]. Saint Petersburg, Aletejya; Yekaterinburg, Ural University Publishing House, 2019). Tekst. Kniga. Knigoizdanie [Text. Book. Book Publishing], 2020, no. 24, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/oborotnaya-storona-luny-rusina-yu-a-samizdat-v-sssr-teksty-i-sudby-spb-aleteyya-ekaterinburg-izd-vo-ural-un-ta-2019> (accessed 26.03.2025).

14. Sokolov, A. V. Obschchaya teoriya social'noj kommunikacii: uchebnoe posobie [General Theory of Social Communication: a textbook]. Saint Petersburg, 2002, 461 p.

15. Solovyev, S. G. Gazetno-zhurnal'naya kollekciya «Samizdat: 1977-2020 gg.» kak fenomen molodezhnoj subkul'tury i informacionnoe obespechenie pri formirovanii dopolnitel'nyh professional'nyh kompetencij studentov DVFU [Newspaper and magazine collection “Samizdat: 1977-2020” as a phenomenon of youth subculture and information support in the formation of additional professional competencies of FEFU students]. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (23-25 aprelya 2024 g.) [Proceedings of the International

Scientific and Practical Conference, April 23-25, 2024], part 3. Moscow, 2024, pp. 121-127.

16. Frolov, S. S. Sociologiya: uchebnik [Sociology: a coursebook], 3rd edition, implemented. Moscow, 2001, 344 p.

17. Errera, L.M., Prokofyeva, Yu. V. Molodezhnye neformal'nye dvizheniya kak chast' sovremennogo obshchestva [Youth Informal Movements as Part of Modern Society]. Vestnik PAGS [Bulletin of the Volga Region Academy of Public Administration], 2010, – no. 3, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/molodezhnye-neformalnye-dvizheniya-kak-chast-sovremennogo-obschestva> (accessed 24.03.25).

Об авторе

Соловьев Сергей Геннадьевич – аспирант Дальневосточного федерального университета

E-mail: ssoloviov@mail.ru

Soloviov Sergey Gennad'evich

Postgraduate student at the Far Eastern Federal University

EDN: TWNRRV
УДК 75.052+7.036

INTERPRETATION OF HISTORY IN THE PAINTING OF CHINESE ARTIST WANG TIENIU

Xiong Peihan

Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts
Saint Petersburg, Russian Federation



Abstract: Wang Tieniu is one of the most prominent contemporary Chinese realist painters, who has achieved considerable success in creating panoramic paintings and large historical canvases. Wang Tieniu was seriously influenced by the Russian academic school of painting and managed to preserve the acquired skills and loyalty to the traditions of realistic art. He repeatedly headed creative projects, working in collaboration with other artists and co-authors. The large-scale multi-figure historical canvases created throughout his creative career are distinguished by a complex compositional structure, powerful dynamics and rich, varied colors. In preparation for his large paintings, Wang Tieniu conducts thorough field research, making numerous studies and sketches, and developing preparatory sketches. His works have received wide recognition in China. The purpose of this article is to consider the problem of interpreting history in Wang Tieniu's painting. The author of the article sets the task of telling in detail about the process of creating each large painting, revealing the plot and content of the works, analyzing the compositional and coloristic solutions of the paintings, and also considering Wang Tieniu's contribution to the development of the modern historical genre. The novelty of the article lies in the fact that for the first time in Russian science, Wang Tieniu's paintings dedicated to Chinese history have been analyzed from the point of view of art history analysis. The author of the article relies on publications of Chinese researchers, materials from the artist's archive and interviews with him. The results obtained allow us to judge that Wang Tieniu is a patriotic artist who created many large panoramic compositions on historical themes, focused on significant events in Chinese history. Wang Tieniu interprets historical subjects from the perspective of public policy, upholding the values of the Chinese army, emphasizing the theme of the unity of the nation and the unyielding determination and patriotism of individual citizens. The subjects of his works are always centered on major historical events and important political issues, which gives them an important political and socio-cultural meaning. Due to their high artistic level, Wang Tieniu's paintings have already entered the history of Chinese painting in the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: Wang Tieniu; Chinese painting; historical genre in modern Chinese painting, St. Petersburg academic school; subjects from the history of China; traditions in modern art.

Citation: Xiong Peihan (2025). INTERPRETATION OF HISTORY IN THE PAINTING OF CHINESE ARTIST WANG TIENIU. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 82–95.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИИ В ЖИВОПИСИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ВАН ТЕНЮ

Сюн Пэйхань

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Санкт-Петербург, Российская Федерация

Ван Теню — один из самых выдающихся современных китайских художников-реалистов, добившийся значительных успехов в создании панорамных картин, крупных исторических полотен. Ван Теню испытал серьезное влияние русской академической школы живописи и сумел сохранить полученные навыки и верность традициям реалистического искусства. Он многократно возглавлял творческие проекты, работая в сотрудничестве с другими художниками-соавторами. Созданные им на протяжении творческого пути масштабные многофигурные исторические полотна отличаются сложной композиционной структурой, мощной динамикой и насыщенным разнообразным колоритом. В период подготовки к написанию своих больших картин Ван Теню проводит тщательные полевые исследования, делая множество этюдов и набросков, разрабатывая подготовительные эскизы. Его работы получили широкое признание в Китае. Цель статьи – рассмотреть проблему интерпретации истории в живописи Ван Теню. Автор статьи ставит задачи подробно рассказать о процессе создания каждой большой картины, раскрыть сюжет и содержание произведений, проанализировать композиционные и колористические решения картин, а также рассмотреть вклад Ван Теню в развитие современного исторического жанра. Новизна статьи заключается в том, что впервые в российской науке живописные произведения Ван Теню, посвященные китайской истории, проанализированы с точки зрения искусствоведческого анализа. Автор статьи опирается на публикации китайских исследователей, материалы из архива художника и интервью с ним. Полученные результаты позволяют судить о том, что Ван Теню – художник-патриот, создавший множество больших панорамных композиций на историческую тему, сфокусированных на значимых событиях китайской истории. Ван Теню интерпретирует исторические сюжеты с точки зрения государственной политики, поддерживая ценности китайской армии, делая акцент на теме единства нации и несгибаемой решимости и патриотизме отдельных граждан. Сюжеты его произведений всегда посвящены крупным историческим событиям и важным политическим вопросам, что придает им важное политическое и социокультурное звучание. Благодаря высокому художественному уровню полотна Ван Теню уже вписаны в историю китайской живописи XX-XXI вв.

Ключевые слова: Ван Теню; китайская живопись; исторический жанр в современной китайской живописи; петербургская академическая школа; сюжеты из истории Китая; традиции в современном искусстве.

Введение

Ван Теню — известный современный китайский художник-реалист. Он родился в 1950 году в семье художников. Его отец, мать и сестры были художниками. Ван Теню был преподавателем университета с 1989 года и преподавал в Институте образования Ляонин, Академии изящных искусств Лу Синя и Академии изящных искусств Университета Цинхуа. Он является членом Художественного творческого комитета Национальной ассоциации художников Китая. Также он почетный член Ассоциации волонтеров культуры Китая и обладатель звания «Самый прекрасный волонтер страны».

Его отец Ван Шэнле — автор знаменитой китайской исторической картины «Восемь героинь бросаются в реку». Ван Теню в детстве стремился

стать художником, как и его родители. Он с увлечением рассматривал картины И. Е. Репина и В. И. Сурикова и изучал композиционные приемы этих мастеров. Позже Ван Теню был рабочим, а затем вступил в армию. Работая на фабрике, а затем в военном лагере, он никогда не прекращал рисовать. На фабрике он проявил инициативу, написав портреты рабочих и запечатлев сцены их труда; в армии он отправлялся на передовую, чтобы зарисовать реальные военные сцены. Эти впечатления стали для Ван Теню ценным материалом для создания в будущем масштабных исторических полотен.

Оставаясь верным своей любви к живописи, Ван Теню начал самостоятельно писать исторические картины маслом с конца 1970-х годов, например «Премьер Чжоу и рабочие Дацина» (1977),

«Битва при Цзиньчжоу» (1989), «Осада и уничтожение врага на берегах реки Цинчуань» (1993), «Любовь» (1994) и многие другие. С целью дальнейшего совершенствования своего мастерства в живописи в 1995 году Ван Теню покинул родной город и отправился учиться в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, где окончил мастерскую А. А. Мыльникова, выполнив дипломные работы «Портрет художника Ши Луя», «Портрет отца», «Портрет китайской актрисы». После трех лет обучения в России художник приобрел более четкое и глубокое понимание взаимосвязи цвета и композиции. Вернувшись в Китай, Ван Теню сначала стал доцентом Академии изящных искусств Лу Синя и выполнил такие работы, как «Прорыв из окружения Бэйдаина» и «Празднование восстановления Северо-Восточного Китая». Позже он начал преподавать в Академии изящных искусств Университета Цинхуа. Там он выполнил более 50 масштабных мемориальных проектов.

Его работы получили высокую оценку государства. Некоторые из них, такие как «Стремление в будущее — Великий человек Дэн Сяопин», «Герой Ци Цигуан в борьбе с японцами», «Переход через реку Чжишуй», были представлены на выставках в Национальном музее Китая. Крупные исторические полотна «Памятник катастрофе 1894 года» и «Си Чжунсюн во время Антиапонской войны» экспонировались на выставках в Здании народного собрания. Художник участвовал в различных национальных мероприятиях, таких как создание исторической картины «Маркс на Международном съезде рабочих в Гааге» в 2018 году в рамках празднования 200-летия со дня рождения Маркса. Его работы также были представлены в Музее истории Коммунистической партии Китая, в Музее воздушной битвы в Ухане, в Музее памяти Луяри в Яньане и т.д. Кроме того, он организовал несколько крупных выставок, внес значительный вклад в культурный и художественный обмен между Китаем и Россией, включая тур выставки произведений российских художников «Образы памяти» в честь 70-летия Победы в Великой Отечественной войне (Москва, Пекин, Нанкин, Фучжоу), организованный Обществом истории Коммунистической партии Китая в Москве.

Деятельность Ван Теню чрезвычайно важна для культурного и художественного обмена между Китаем и Россией, его часто называют Железным Мостом. Он издал четырнадцать книг и альбомов,

знакомящих китайского читателя с достижениями российского искусства. В число его публикаций входят такие издания, как «Русские современные гравюры», книги из серии «Новое поколение русского реализма», посвященные творчеству Александра Быстрова, Юрия Калюты, Александра Погосяна, Хамида Савкуева, Владимира Загонька, Сергея Репина и др. [2; 3; 4; 9].

В Китае творчество Ван Теню хорошо известно. Ему посвящено несколько крупных изданий, в которых речь идет в первую очередь о живописи мастера [6; 8; 11; 12; 17; 20; 22]. О нем и о его семье изданы статьи на русском языке [1; 13; 14; 16; 17; 19], в том числе и статья автора этого исследования, посвященная его отцу Ван Шэнле [16]. Автор этой статьи также написала статью о пейзажной живописи Ван Теню в России [15]. Преподавая в университете, Ван Теню опубликовал множество статей о своем опыте обучения в мастерской А. А. Мыльникова и личных размышлениях о пути китайской масляной живописи [5; 7; 10].

Для проведения комплексного исследования проблем интерпретации истории в живописи Ван Теню необходимо решить ряд задач:

- изучить влияние русского академического искусства на творчество Ван Теню;
- всесторонне проанализировать формальные приемы живописи Ван Теню;
- проанализировать содержание полотен Ван Теню с точки зрения интерпретации истории Китая.

В статье использован метод образно-стилистического анализа. Кроме традиционных искусствоведческих методов исследования в статье использованы методы анкетирования и интервьюирования. Автор статьи провел несколько обстоятельных интервью с художником и благодарит его за предоставленные им материалы о его биографии и творчестве. Также автору статьи были переданы фотографии картин художника из его семейного архива.

Актуальность статьи заключается в том, что она расширит представление о современной китайской исторической живописи. В Китае государственные и художественные круги все больше уделяют внимание подготовке мастеров для создания крупных исторических произведений, а Ван Теню обладает большим практическим опытом в этой области. Изучение его методов и подходов может помочь современным молодым художникам обрести новые перспективы и ориентиры в искусстве.

Ван Теню.
Битва у Красных скал. 1999. Холст, масло. 1900×15600.
Галерея панорамы битвы у Красной скалы (Ухань, провинции Хубэй).
Фото Ван Теню

Wang Tieniu.
Battle near the Red Cliffs. 1999. Oil on canvas. 1900×15600.
Gallery of the Battle of Red Cliffs Panorama (Wuhan, Hubei Province).
Photo by Wang Tieniu



телем этого проекта. Картина включена в галерею панорамы «Битва у Красных скал» и расположена на вершине Черепашьей горы у реки Янцзы в Ухане. Панорама, написанная маслом, «Битвы у Красных скал» воссоздает историческую картину всемирно известной битвы у Красного утеса, которая произошла в Цзинчу (сейчас это провинция Хубэй) 1800 лет назад¹. Композиция высотой 19 метров и длиной 156 метров может считаться шедевром изобразительного искусства. Она изображает сцену пылающих военных кораблей.

Ван Теню вспоминает: «В 1995 году Академия изящных искусств Лу Синя получила задание создать панорамную картину "Битва у Красных скал". Тогда была сформирована творческая команда. Весной того же года мы отправились

в провинцию Хубэй для обследования Пуцзи (с 1998 года называемый Чибь), на реке Янцзы, где, согласно "Записям о Трех царствах", произошло сражение при Чибь. По прибытии команда начала проводить множество исследований, рисуя эскизы зданий и пейзажей. Мы не только изучали древние книги, такие как "Записи о Трех царствах", но и ориентировались на популярный в то время сериал "Три царства" для интеграции основных сюжетных линий»².

На начальной стадии творческого процесса возникли разногласия по поводу композиции картины, и команда разделилась на две группы, каждая из которых предложила свой вариант. Ван

Теню, имеющий опыт работы над крупными историческими картинами, такими как «Битва при Ляошине» и «Корейская война», возглавил одну из групп. В конце концов его проект, в котором он занимался расстановкой и организацией сюжета, был утвержден. Однако из-за огромного объема работы проект столкнулся с рядом нерешенных проблем, что привело к его приостановке.

Именно в этот период Ван Теню поехал учиться в Россию, сделал паузу в этом проекте, а к 1999 году работа над картиной возобновилась. Тем временем академия поручила только что вернувшемуся из России Ван Теню создать еще два исторических произведения — «Празднование восстановления Северо-Восточного Китая» и «Прорыв из окружения Бэйдаина»

(обе 1999), поэтому на раннем этапе он не участвовал в работе над «Битвой у Красных скал». Когда до срока сдачи панорамы оставался всего месяц, центральная часть картины «Поджог кораблей» существовала лишь в виде эскиза, и никто не брался за выполнение этой работы. Академия провела срочное совещание и поручила Ван Теню завершить эту ключевую часть картины. Ван Теню закончил работу всего за двадцать с лишним дней, и панорамная картина «Битва у Красных скал» была завершена³.

Одна из четырех классических китайских книг,

боевых действий на реке, предательства Хуан Гая, обмана Цао Цао, поджога его кораблей, бегства Цао Цао через Хуа-Жунь и заканчивая драматической сценой на пустоши. В этом произведении одной из самых сложных частей является эпизод «Поджог кораблей», который написал Ван Теню. Это самая динамичная часть картины с наибольшим количеством персонажей. Изображение акцентировано на армии Цао Цао, которая соединяет свои корабли и сталкивается с огненным нападением. Пламя быстро охватывает корабли, а густой дым скрывает небо. На переднем пла-



Ван Теню.
Прорыв из окружения Бэйдаина.
1999. Холст, масло.
250×420.
Музей истории
18 сентября
(Шэньян, провинция
Ляонин)
Фото Ван Теню

Wang Tieniu.
Breakthrough
from Beidaing
Encirclement. 1999.
Oil on canvas.
250×420.
September 18th History
Museum (Shenyang,
Liaoning Province)
Photo by Wang Tieniu

«Роман о Трех царствах» («Троецарствие»)⁴, состоит из 120 глав, 70 из которых описывают события, происходящие на территории Цзиньчу⁵. Среди трех знаменитых сражений, помимо битвы при Гуанду, сражение у Красных скал является наиболее захватывающим. Битва произошла в 208 году и считается одним из самых известных сражений в китайской истории, когда более малочисленный и слабый противник победил сильного врага. Это также было первое крупное сражение на реках в районе Янцзы, которое положило начало трехцарственной раздробленности Китая⁶.

Эта панорамная картина выходит за пределы временных рамок и отображает всю историю сражения у Красных скал, начиная с выхода войск,

не лучники отчаянно пытаются сопротивляться, но вдалеке все больше и больше вражеских судов атакуют их, предвещая неудачу. Солдаты союзных войск поднимают флаги и высаживаются на корабли Цао Цао, где те, кто еще остался, сражаются до последнего, некоторые падают на землю, другие убегают, бросая оружие и доспехи. В нижней части картины перевернутые флаги и упавшие колесницы контрастируют с упорядоченными и масштабными войсками противника в верхней части изображения.

В картине «Битва у Красных скал» используются инновационные методы масляной живописи, чтобы воспроизвести яркие моменты битвы между королевствами Вэй, Шу и У 1800 лет назад. Кар-

тина не только возрождает давно забытые военные сцены, но и доносит их драматизм до сердец тысяч людей. Героический эпос, который любили и передавали устно в китайской нации на протяжении тысяч лет, получил вечную образную интерпретацию и визуальное пристанище⁷.

«Битва у Красных скал» — плод коллективного творчества. Однако именно Ван Теню внес выдающийся вклад в разработку первоначальной композиции «Битвы у Красных скал», а также в последующую работу над эпизодом «Поджог кораблей». Эта работа получила признание на го-

события, происходившие 18 сентября, когда японские войска атаковали лагерь Бэйдаина в Северо-Восточном Китае. Ван Теню отметил: «Это важная веха в истории, она знаменует начало Второй мировой войны для Китая»⁸. Эта картина изображает события ночи 18 сентября 1931 года, когда Япония начала агрессивную войну против Китая. Место действия — Северный лагерь в Шэньяне, где была размещена самая элитная часть армии Северо-Востока. Неповиновение патриотичных солдат и стало первым импульсом, который дал старт 14-летней войне Китая против Японии.

Ван Теню.
Ночная атака
на аэропорт Янмин-
бао. 2005. Холст,
масло. 360×220.
Тайханский мемо-
риальный музей
Восьмой армии
Национально-
революционной
армии (Чанчжи,
провинция Шаньси,
Северный Китай)
Фото Ван Теню

Wang Tieniu.
Night Attack on
Yangmingbao Airport.
2005. Oil on canvas.
360×220. Taihang
Memorial Museum
of the Eighth Army
of the National
Revolutionary Army
(Changzhi,
Shanxi Province,
North China)
Photo by Wang Tieniu



сударственном уровне и в мире китайского искусства, завоевав золотую медаль на 10-й Национальной художественной выставке (2004) и золотую медаль на Первой национальной выставке настенной живописи (2004).

Когда в Шэньяне строился музей, посвященный событиям 18 сентября, Люсиньская академия искусств получила задание создать для музея несколько картин. Ван Теню, только что вернувшийся из Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и ставший доцентом Люсиньской академии, сразу же приступил к созданию двух крупных исторических произведений: «Прорыв из окружения Бэйдаина» и «Возвращение 15 августа». В частности, картина «Прорыв из окружения Бэйдаина» изображает

Композиция картины представляет собой следующее: все светлые цветовые пятна образуют огромный треугольник, а темный фон подсказывает время войны и создает ужасающую атмосферу прорыва. Солдаты мужественно сопротивляются японским захватчикам, но, анализируя композицию, можно понять, что эти бойцы — в невыгодной позиции, потому что за их спинами находятся разрушенные здания и огонь, а впереди — враг. Причем пространство для действия солдат на правой стороне картины ограничено, что еще раз подчеркивает трудности боя. Несмотря на это, герои на картине демонстрируют стойкость и решимость. Оранжево-коричневые оттенки фона контрастируют с синими униформами солдат, создавая яркое визуальное восприятие.

Оранжево-желтый огонь на самой правой стороне отражается на одежде главного героя, и огонь становится источником света в картине. Что касается образов солдат, то на левой стороне один из них без рубашки движется вперед, а другой — с белой повязкой на голове. Но все они продолжают сопротивление. Солдат, держащий оружие, находится в самой верхней точке картины, на линии золотого сечения. Он стоит на разрушенной стене, с которой сыплются осколки и камни, поднимая клубы дыма. Художник использует эти элементы, чтобы подчеркнуть безжалостность войны. Нижняя часть картины формирует динамику восходящего дыма и падающих обломков, в то время как в верхней части бойцы смотрят вперед, их позы напоминают горы, стойко стоящие среди руин. Контраст между движением солдат и статичностью разрушенной стены символизирует то, что, несмотря на разрушения, дух солдат остается непокорным. Стена разрушена артиллерийским огнем, но ничто не разрушит решимость солдат защищать свою страну до конца.

В произведении «Прорыв из окружения Бэйдаина» Ван Теню использует оригинальную композицию, яркое контрастирование цветов и светотени, а также детализированное изображение персонажей, что позволяет ему мастерски объединить историю и искусство, воссоздавая образ храброго сопротивления японскому наступлению Северо-восточной армии в сентябре 1931 года. Художник «рассказывает» о событиях военного времени, показывая сцену первого выстрела, осуществленного бойцами Северо-восточной армии. Это произведение было высоко оценено государством и включено в экспозицию Музея истории 18 сентября.

Картина Ван Теню «Ночная атака на аэропорт Янминбао» посвящена событиям, связанным с войной Китая против Японии, когда 8-я армия, чтобы поддержать фронтную битву при Синькоу, атаковала японский аэродром в уезде Дайсянь, провинция Шаньси.

В октябре 1937 года японские захватчики, вторгшиеся в район Синькоу в Китае, столкнулись с ожесточенным сопротивлением китайских войск и были вынуждены использовать авиацию для усиления воздушных бомбардировок и транспортных операций. Китайские войска подверглись двойному удару со стороны японских сухопутных и воздушных сил, неся тяжелые потери. Для противодействия этому командир 8-й армии Чэнь Сиянь получил приказ возглавить вой-

ска для выполнения задачи по фланговой атаке на японские силы.

Как художник изобразил эту победоносную сцену? В композиции художник использовал диагональную структуру, где огонь и освещенная земля от верхнего правого угла до нижнего левого образуют диагональную линию, разделяя картину на две части: верхняя часть изображает 8-ю армию, а нижняя — японский лагерь. В трактовке персонажей видно, что 8-я армия стремительно атакует, почти пересекая диагональ, в то время как враги в правом нижнем углу находятся в статичном состоянии, неспособные двигаться перед внезапной атакой. Это предвещает скорую победу. Кроме того, на картине можно увидеть множество элементов войны: художник детально изобразил винтовки, пулеметы, гранаты, бочки с топливом на переднем плане, самолеты... Каждое оружие направлено в разные стороны, бочки стоят и лежат, что добавляет разнообразия и объективно отражает военный контекст.

Контраст света и тени — это одна из особенностей картины, придающая ей ритм. Вдали видны плотные и яркие контрасты светлых и темных пятен, в средней части — большие простые светлые пятна, а на переднем плане — большие темные участки, что создает музыкальный ритм «сильный — слабый — слабый», естественно направляя взгляд зрителя на контрастные позы персонажей. Персонажи изображены объемно, художник использует контраст света и тени, чтобы подчеркнуть решительные шаги и сильные мышцы солдат, передавая мощь боя. Яркий огонь уже сжег вражеские самолеты вдали, а самолеты на переднем плане дымятся, предвещая их неминуемую гибель. Большие светлые участки расположены под ногами 8-й армии, как будто сжимаемая врагов в темный угол, что предвещает победу.

В цветовой гамме картина использует много аналогичных цветов, особенно в изображении огня. Этот огонь яркий и светлый, в отличие от темно-красного огня в «Прорыве из окружения Бэйдаина», он не вызывает чувства опасности или ужаса, а передает уверенность и бесстрашие солдат. Синее небо в правом верхнем углу создает комплементарный контраст с теплыми тонами, обогащая цветовую гамму и добавляя ощущения световоздушной среды.

Для создания произведения «Ночная атака на аэропорт Янминбао» Ван Теню собрал множество материалов и гармонично разместил действующих персонажей в композиции, мак-

Ван Теню.
Летчик-герой
Григорий Акимович
Кулишенко. 2015.
Холст, масло.
190×150. Институт
истории партии и
литературы Цен-
трального комите-
та Коммунистиче-
ской партии Китая
(Пекин)

Фото Ван Теню

Wang Tieniu.
Hero Pilot Grigory
Akimovich Kulishenko.
2015. Oil on canvas.
190×150. Institute
of Party History
and Literature of the
Central Committee
of the Communist
Party of China
(Beijing)

Photo by Wang Tieniu



симально используя контраст света и тени. Он не только изобразил множество героев, но и усилил атмосферу предстоящей победы. Цвета яркие и индивидуальные, их выражение сливается с ощущением победы, усиливая эмоциональный подъем при восприятии картины. Бой, изображенный Ван Теню, во время китайской войны против Японии мощно ударил по воздушному преимуществу японской армии, подняв боевой дух всех китайских военнослужащих и граждан всего китайского народа. Сегодня эта картина напоминает потомкам о героической стойкости в борьбе с врагом.

Еще одна картина Ван Теню изображает Григория Акимовича Кулишенко, члена Коммунистической партии Советского Союза, возглавлявшего группу поддержки антияпонской войны в Китае в 1939 году. Он неоднократно наносил удары по японской армии, а затем был ранен в воздушном бою, пожертвовал жизнью ради защиты своего самолета и людей на земле и приземлился на реке Янцзы. Ван Теню отразил в реалистичных картинах дух летчиков, всегда готовых к бою и сражавшихся во время антияпонской войны.

Для создания этой работы художник собрал большое количество исторических материалов и рекевизита, тщательно изобразил упорство пилотов и детали их летного снаряжения. Фоном картины является парк самолетов и облака, в это время в воздух поднялась сигнальная ракета, выражение лица летчика спокойное и уверенное.

В картине использована форма треугольной композиции, в центре которой помещена героическая фигура летчика. Он детально изобразил выражение лица и одежду героя-летчика, передав его уверенность, спокойствие и дружелюбие, что также косвенно подчеркивает его высочайшие навыки и мощь в авиации. Изображая трепетание красного флага вдалеке, художник передает зрителям, что направление ветра дует с левой стороны картины на правую, а правая часть неба на заднем плане покрыта слоями темных облаков, символизирующих трудности и опасности, но ветер сдувает их, открывая солнечный свет, который символизирует надежду, подразумевая, что победа уже близка.

Ван Теню сказал: «Мы не можем забыть этого героя, а также не должны забывать о тех двух ты-

сячах советских граждан, которые были направлены в Китай на помощь в годы войны с Японией в 1937-1941 годах. Более двухсот из них погибли в воздушных боях. Кулишенко — выдающийся герой, и я с чувством почтения завершил эту работу. Перед тем как начать картину, я посетил батальную мастерскую Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, чтобы собрать материалы. Мой друг, профессор Академии Евгений Зубов в этой мастерской нашел советскую форму первых лет войны, шлемы и верхнюю одежду. Я также пригласил молодого человека в качестве модели»⁹. Вернувшись в Китай, Ван Теню отправился на место гибели Кулишенко, где создал множество эскизов пейзажей. Местные жители на моторной лодке отвезли его в центр реки, где Ван Теню смог почувствовать атмосферу того события. Поиск материалов и одежды в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина демонстрирует, как Ван Теню глубоко уважает историю и стремится воссоздать ее. С точки зрения художника, он прекрасно осведомлен о прошлом и, проникнувшись им, сам хочет пережить события, связанные с его произведением. Именно это сочетание объективных материалов и субъективных переживаний придает его работам не только историческую точность, но и выражает глубокое уважение к героям.

В 2015 году по инициативе Ван Теню была организована выставка картин в Москве в честь 70-летия победы Китая в Войне сопротивления против японской агрессии и мировой антифа-

шистской войне, что отражает его патриотизм и глубокую привязанность к России. На выставке «Помнить историю, открывать будущее», посвященной героям, помогавшим Китаю в годы Второй мировой войны, в Центральном доме художника, была представлена картина «Летчик-герой Григорий Акимович Кулишенко». Она вызвала бурные отклики в прессе и большой интерес зрителей.

Картина «1959 — Нефтяная битва в Дацине» отражает сцену, когда солдаты, студенты и рабочие откликнулись на призыв Партии развивать нефтяные месторождения в Дацине в 1959 году в период строительства Нового Китая. В картине использована фокусная перспектива: фокусная точка расположена в конце дороги, где пересекаются линии продолжения боковой части поезда, железной конструкции и деревянного ящика, а героическая фигура Ван Цзиньси, которую художник больше всего хочет выделить, расположена именно в этой фокусной точке, что позволяет зрителю быстро распознать Ван Цзиньси при взгляде на персонажей картины. Этот персонаж отличается от остальных тем, что в одной руке он несет конный фонарь, указывая путь рабочим Дацина, а в другой руке держит пальто, на голове у него кепка. Непогода ему нипочем, что говорит о сильном духе «железного человека». Изображение представляет собой горизонтальную многофигурную композицию, которая создает ощущение устойчивости и более широкого поля зрения. Это напоминает «Клятву балтийцев» А. А. Мыльнико-

ва, наставника художника, которая также имеет многофигурную композицию.

Об открытии Дацинского нефтяного месторождения и о Ван Цзиньси в Китае было написано немало сюжетов, таких как полотно Чжао Чжитяня «Нет зимы для рабочих Дацина», картина Ван Чжэнчжун «Хорошие сыновья и дочери Китая — Ван Цзиньси» и так далее, которые в основном изображают одного героя. Произведение Ван Теню отличается новизной, поскольку художник не только изображает групповой портрет, но и тщательно продумывает перспективу картины, внимательно изучает одежду и предметы обихода людей того времени. Художник выбирает для фона высокочастотный серый тон, что в совокупности дает сильное ощущение от картины¹⁰.

Холодное серое небо заставляет зрителя почувствовать сильный холод, поезда грохочут дымом, люди выходят из поездов в толстых хлопковых пальто, куртках и шапках, идут по колеиным дорогам, покрытым снегом, никто не убирает снег, что говорит о том, что это малонаселенное место, на вывеске вокзала написано «Сарту», это район северо-востока Китая, расположенный в провинции Хэйлунцзян между реками Сунгари и Нунцзян. Хэйлунцзян — сердце нефтяного месторождения Дацина. Красные флаги и транспаранты придают сцене теплый цвет, резко контрастируя с холодным серым окружением, а на транспаранте написано: «Приветствуем наших товарищей со всей Родины, участвующих во встрече в честь открытия нефтегазового месторождения Дацина!» Слева на заднем плане — бригады нефтедобытчиков, которые усердно работают, помогая друг другу, используя краны и организованно продвигаясь вперед. На правом фоне — бескрайние снежные просторы и золотой рассвет. По этой заснеженной земле идет группа молодых людей с золотым сердцем, полных решимости внести свой вклад в создание нефтяной промышленности для Нового Китая. Они еще не знали, что именно эта разведка нефти создаст мощный фундамент для развития Нового Китая. Среди тех, кто откликнулся на призыв Партии, были представители разных слоев населения: бывшие военнослужащие, студенты университетов, рабочие... Чистые белые чайные чашки, полотенца — все это зритель видит с первого взгляда. Чайные чашки означают, что они здесь, чтобы жить и питаться долгое время. Белое полотенце, повязанное вокруг груди, означает, что они несут тяжелый груз и будут много работать до пота.

Об этой картине Ван Теню говорил: «Я хотел изобразить многочисленные групповые персонажи с Ван Цзиньси, "железным человеком", в качестве ядра, для реалистичного и яркого изображения богов, чтобы зритель получил духовное потрясение»¹¹. Он считает, что Ван Цзиньси является прекрасным примером нефтяной войны в Дацине и олицетворяет тысячи мужественных и самоотверженных работников Дацина, и при создании этой работы он не просто следовал фотографическому материалу, чтобы изобразить этот образ, а создал художественное творение этого персонажа. Он надеется, что, когда зрители увидят этот шедевр, они оценят благородный дух уверенности в себе и трудолюбия рабочих, сражавшихся в Дацине, и героический дух тех, кто «предпочел бы прожить на 20 лет меньше и бороться за свою жизнь, чтобы захватить большие нефтяные месторождения»¹². В новую эпоху это ценное духовное сокровище для развития страны и омоложения нации.

Ван Теню не один раз обращался к изображению рабочих Дацина: в 1977 году его работа «Премьер Чжоу и рабочие Дацина» была выбрана для национальной выставки, а в 2006 году работа «Миллионы солдат и рабочих собрались в Дацине» была добавлена в коллекцию Музея битвы за нефть в Дацине. Ван Теню, опираясь на свой опыт работы на заводе, многократно дорабатывал эскизы и композиции, чтобы более ярко изобразить образы рабочих, отражая их дух и качества.

Его работы имеют памятный характер, воссоздавая дух эпохи, сочетают историческую серьезность и гуманистический подход.

Заключение

Ван Теню — живописец с сильным чувством социальной ответственности, играющий большую роль в современной художественной жизни Китая и осуществляющий культурный обмен между Китаем и Россией. Его работы разнообразны: пейзажи, натюрморты, портреты и масштабные исторические композиции, за которые он получил признание как художник и больше всего наград. Темы этих работ охватывают исторические периоды, такие как эпоха Троецарствия в Древнем Китае, Война сопротивления Японии и первые дни основания Китайской Народной Республики. Изучение его произведений показывает, что Ван Теню очень ценит историческую достоверность в искусстве, он внимательно относится к документам и историческим фактам.



Ван Теню.
1959 — Нефтяная битва в Дацине.
2021.
Холст, масло.
300×680. Музей Коммунистической партии Китая (Пекин)
Фото Ван Теню

Wang Tieniu.
1959 — Oil Battle in Daqing. 2021.
Oil on canvas.
300×680. The Museum of the Communist Party of China (Beijing)
Photo by Wang Tieniu

На ранних этапах творчества он даже специально отправлялся в те места, где происходили те или иные исторические события, чтобы собрать материалы, соответствующие фону времени, и рисовал большое количество портретов и пейзажных зарисовок. Он действительно объединил историческую достоверность с художественным новаторством, придав своим работам развернутый повествовательный характер.

С точки зрения визуального выражения творческие приемы Ван Теню разнообразны. Он удачно использует различные композиции. Например, «Битва у Красных скал» — панорамная композиция, «Прорыв из окружения Бэйдаина» и «Летчик-герой Григорий Акимович Кулишенко» — пирамидальные композиции, групповой портрет «1959 — Нефтяная битва в Дацине» — горизонтальная композиция, а «Ночная атака на аэропорт Янминбао» — диагональная композиция. Локальные мазки на всех картинах естественны, а общая гамма картины целостна и гармонична. Художнику хорошо удается использовать контрасты света и тени для формирования деталей персонажей, а также использовать крупные и общие контрасты света и тени для выражения атмосферы картины. Кроме того, он очень точно контролирует, как цвета передают различные эмоции. Изображая войну в своей работе «Прорыв из окружения Бэйдаина», он выбрал темно-красный фон, чтобы передать опасное положение солдат, окруженных вражескими силами, передавая зрителям напряженную атмосферу; в «Ночной атаке на аэропорт Янминбао» он использовал яркий оранжево-красный цвет, чтобы подчеркнуть сцену надвигающейся победы в войне. Кроме того, во втором плане композиции «Летчик-герой Григорий Акимович Кулишенко» использованы символические приемы с восточными особенностями: солнечный свет олицетворяет надежду, а темные тучи — катастрофу. Картины Ван Теню сочетают в себе западную линейную перспективу и объемное моделирование персонажей с восточной символикой, формируя язык масляной живописи с китайскими национальными особенностями.

Ван Теню — художник с сильным чувством патриотизма. Его картины передают сильный национальный дух героической борьбы. Многие из его работ получили высокое признание в стране и хранятся в Выставочном зале истории Коммунистической партии Китая, Национальном музее Китая, Национальном художественном музее Китая и музеях по всей стране. Эти работы

имеют исключительное значение. Они не только верно фиксируют историю, но и наполнены страстными эмоциями. Они предоставляют зрителям постоянный источник духовной мотивации во времени и пространстве. Ван Теню унаследовал творческую концепцию «истины, добра и красоты», которую подчеркивал его отец. Все его работы посвящены воспеванию красоты. Будь то героическая борьба в трагедии или оптимизм в неблагоприятных обстоятельствах. Его работы могут вдохновлять и вести людей к достижению высокой цели.

В его картинах можно обнаружить некоторое слияние китайской и русской техники масляной живописи, поскольку Ван Теню проходил систематическую творческую подготовку в России, что позволило ему более умело использовать широкую структуру живописи. Ван Теню дорожит этой зарубежной дружбой, и после окончания учебы и возвращения в Китай он по-прежнему поддерживает тесные контакты с Санкт-Петербургской академией художеств имени Ильи Репина, редактирует и издает альбомы, знакомящие с художественными достижениями профессоров академии, часто возит китайских студентов на учебу в российские художественные колледжи и университеты, организует и проводит китайско-российские художественные выставки, приглашает русских и китайских художников для обмена опытом и проведения выставок между двумя странами, чем вносит выдающийся вклад в развитие китайско-российских культурных отношений. Он был удостоен звания почетного академика Российской академии художеств, почетного профессора и почетного доктора Репинского и Суриковского институтов. В Китае он также известен как «железный мост» для китайско-российских художественных обменов.

Примечания

1. 赤壁大战全景画馆 [Галерея панорамы битвы у Красной скалы]. - URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%A4%E5%A3%81%E5%A4%A7%E6%88%98%E5%85%A8%E6%99%AF%E7%94%BB%E9%A6%86/5563134> (дата обращения 18.01.2025) [На кит. яз.].

2. Интервью Сюн Пэйхань с художником Ван Теню.
18.01.2025. Из личного архива автора.

3. Летом 2024 года Центр художественного творчества национальных тематических проектов при Центральной академии изобразительных искусств пригласил профессора Ван Теню принять участие в лекции «Об основных элементах тематического творчества». В ходе лекции Ван Теню рассказал о процессе создания картины «Битва у Красных скал», подчеркнув, что красота тематического творчества имеет свои стандарты, которые не могут быть нарушены и включают такие элементы, как композиция,

цвет и структура образа. Эти требования являются обязательными для художника.

4. 罗贯中，明初小说家 Ло Гуаньчжун, писатель конца эпохи Юань и начала эпохи Мин.

5. Цзиньчу – древний удел, включающий всю территорию современного Хубэя и его окрестностей, ныне провинция Хубэй.

6. 赤壁之战 [Битва у Красных скал]. URL: <https://baike.sogou.com/v124837.htm?fromTitle=%E8%B5%A4%E5%A3%81%E4%B9%8B%E6%88%98> (дата обращения 18.01.2025) [На кит. яз.].

7. 凌鹤. 一幅《赤壁之战》获两个金奖 李福来以开创性的全景画弘扬鲁迅精神. [Лин Хэ. Картина «Битва у Красных скал» завоевала две золотые медали. Ли Фулай пропагандирует дух Луи с помощью своих новаторских панорамных картин]. URL: <https://epaper.lnd.com.cn/lnr/bepaper/pc/att/202008/24/e43d8c15-904e-4a29-d227-27beb5e690f5.pdf> (дата обращения: 18.01.2025) [На кит. яз.].

8. Интервью Сюн Пэйхань с художником Ван Теню.
02.02.2025. Из личного архива автора.

9. Интервью Сюн Пэйхань с художником Ван Теню.
02.02.2025. Из личного архива автора.

10. 我爱书画[Я люблю каллиграфию и живопись] // BRTV : телеканал. 27.12.2021. 21:29:36 (время воспроизведения). URL: <https://item.btime.com/2058k2rgo8trpj9fqmtbq53ce8k> (дата обращения 14.03.2025) [На кит. яз.].

11. Интервью Сюн Пэйхань с художником Ван Теню.
02.02.2025. Из личного архива автора.

12. Интервью Сюн Пэйхань с художником Ван Теню.
03.02.2025. Из личного архива автора.

Литература

1. Ван Теню - Член Академии PAX. – URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=55885 (дата обращения 01.04.2024).

2. 范天恩, Быстров, А.К., Чэнь Цзунсан. Быстров Александр. — Серия нового поколения русского реализма. — Ляонин: Ляонинское художественное издательство, 2001. — 119 с. (на кит. яз.; 贝斯特洛夫·亚历山大, 王铁牛, 陈尊三, 《俄罗斯现实主义新生代系列. 亚历山大·贝斯特洛夫》, 沈阳: 辽宁美术出版社, 2001, (119页).)

3. Ван Теню, Загонек, В.В., Чэнь Цзунсан. Загонек Владимир. – Серия нового поколения русского реализма.

– Ляонин: Ляонинское художественное издательство, 2002. – 71 с. (на кит. яз.; 王铁牛, 乌拉基米尔·扎果涅克, 陈尊三, 《扎果涅克·乌拉基米尔:[画册]》, 沈阳: 辽宁美术出版社2002, 71页).

4. Ван Теню, Чжан Дунмин. Сборник отличных произведений студентов Академии художеств имени Репина в России. Том «Картины маслом». – Ляонин : Ляонинское художественное издательство, 1997. – 192 с. (на кит. яз.; 王铁牛, 张东明《俄罗斯列宾美术学院学生优秀作品 集·色彩卷》, 1997, 192页).

5. Ван Теню. Впечатления о работе в мастерской А.А. Мыльниковца // Мэйюань. – 1998. – Вып. 01. – С. 66-68. (на кит. яз.; 王铁牛.梅里尼柯夫工作室教学印象.美苑.1998年01期).

6. Ван Теню. Картины Ван Теню. – Ляонин : Ляонинское художественное издательство, 1998. – 96 с. (на кит. яз.; 王铁牛.《王铁牛油画作品》.沈阳:辽宁美术出版社, 1998. 96页).

7. Ван Теню. Китаизация масляной живописи. Рукопись из архива Ван Теню. – 2017 (на кит. яз.; 王铁牛.油画中国化. 王铁牛存档, 2017.).

8. Ван Теню. Коллекция масляной живописи Ван Теню.

– Цзинань: Шаньдунское издательство изобразительного искусства, 2017. – 261 с. (на кит. яз.; 王铁牛, 《王铁牛油画作品集》, 济南: 山东美术出版社, 2017, 261页).

9. Ван Теню. Русские современные гравюры. – Ляонин: Издательство изящных искусств провинции Ляонин, 2000. – 170 с. (на кит. яз.; 王铁牛, 《俄罗斯现代版画》, 沈阳: 辽宁美术出版社, 2000, 170 页).

10. Ван Теню. Случайная встреча китайских и русских художников, пишущих маслом // Изящные искусства. – 2007. – Выпуск 05. – С.17 (на кит. яз.; 王铁牛. 中俄油画家的一次巧遇, 美术, 2007.05.期17页).

11. Ван Теню. Современный китайский художник : картины Ван Теню. - Тяньцзинь : Тяньцзиньское народное издательство изобразительных искусств, 2011. - 55 с. (на кит. яз.; 王铁牛,《当代中国油画家:王铁牛油画作品II》,天津:天津人民美术出版社,2011,55页).

12. Ван Теню. Современный китайский художник : картины Ван Теню. – Тяньцзинь : Тяньцзиньское народное издательство изобразительных искусств, 2008. – 46 с. (на кит. яз.); 王铁牛, 蔡国胜, 当代油画家风景写生画集 王铁牛, 天津:天津人民美术出版社, 2008-08, 46页).

13. Гуань Сино. Значение творчества китайских выпускников Су Гао-Ли, Сунь Тао и Ван Теню мастерской монументальной живописи г. Санкт-Петербурга на развитие монументальной живописи КНР // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2016. – № 23. – С. 187–192.

14. Се Юеюс. Городской пейзаж Санкт-Петербурга глазами китайского художника: на примере живописи Ван Теню // Искусствознание и педагогика: диалектика взаимосвязи и взаимодействия. – Санкт-Петербург. – 2020. – 16 декабря. – С. 80–85.

15. Сюн Пэйхань. География России в пейзажных произведениях современного китайского художника Ван Теню // Pan-Art. – 2025. – Том 5. – Выпуск 1. – С. 81-92.

16. Сюн Пэйхань. «Крестьянская надежда»: выставка китайского художника Ван Шэнле в Шэньяне // Искусство Евразии. – 2024. – № 1 (32). – С. 254–267.

17. Цзи Чжаодун. Картины маслом Ван Теню: столкновение значимых исторических сюжетов и реализма // Индустрия культуры. – 2023. – № 19. – С. 145-147 (на кит. яз.; 纪朝东.王铁牛油画:重大历史题材与现实主义的碰撞.《文化产业》2023年第19期145-147,共3页)

18. Цзинь Лихуа. Мастер-класс профессора А.К. Быстрова 1997 года в Шэньяне и его роль в развитии китайского изобразительного искусства // Новое искусствознание. – 2019. – № 1. – С. 17–21.

19. Цзинь Лихуа. Творческий путь Ван Теню (Ван Теню и его историческая монументальная живопись) // Война, беда, мечта и юность! Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне : материалы международной научной конференции СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина / ред. Г.Н. Чепыгова. – Москва : БуксМАРТ, 2015. – С. 587–592.

20. Юй Чэнв. Художественный путь художника Ван Теню // Китайская масляная живопись. – 2023. – Выпуск 1. – С. 7-12 (на кит. яз.; 于晨, 踏遍青山终不悔——记画家王铁牛的艺术之路《中国油画》 2023年第1期 7-12,共6页)

21. Ян Фэй. Творческие концепции пейзажей Ван Теню, написанных в ходе пленэрной практики в России // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 65. – С. 101–111.

22. Янь Чжикай. Визуальная эпопея – исследование создания масляной живописи Ван Теню на исторические

темы // Художественное наблюдение. – 2024. – Выпуск 8. – С. 154-156 (на кит. яз. ; 闫智开, 视觉史诗——王铁牛历史题材油画创作研究 《美术观察》 2024年第8期 154-156,共3页)

References

1. Van Tenyu - Chlen Akademii RAH [Wang Tieniu – a member of the Russian Academy of Arts], available at: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=55885 (accessed 01.04.2024).
2. 贝斯特洛夫·亚历山大，王铁牛，陈尊三，《俄罗斯现实主义新生代系列. 亚历山大·贝斯特洛

- Collection of Excellent Works by Students of the Repin Academy of Fine Arts in Russia – Color Volume]. 沈阳：辽宁美术出版社 [Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House], 1997, 192 p. (In Chinese)
5. 王铁牛.梅里尼柯夫工作室教学印象 [Wang Tieniu. Impressions of Teaching in A.A. Mylnikov's Studio]. 美苑 [Meiyuan], 1998, issue 1, pp. 66-68. (In Chinese)
 6. 王铁牛.《王铁牛油画作品》[Wang Tieniu. Wang Tieniu's Oil Paintings]. 沈阳：辽宁美术出版社 [Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House], 1998, 96 p. (In Chinese)
 7. 王铁牛.油画中国化. 王铁牛存档 [Wang Tieniu.



Ван Теню, Иян Ян.
Памятник
катастрофе 1894
года. 2014.
Холст, масло.
200×350.
Национальный
музей Китая (Пекин)
Фото Ван Теню

Wang Tieniu,
Yiyang Yang.
Monument
to the Disaster of 1894.
2014. Oil on canvas.
200×350. National
Museum of China
(Beijing)
Photo by Wang Tieniu

夫》[Wang Tieniu, Bystrov, A., Chen Zunsan. Alexander Bystrov. New Generation of Russian Realism Series]. 沈阳：辽宁美术出版社 [Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House], 2001, 119 p. (In Chinese)

3. 王铁牛，乌拉基米尔·扎果涅克，陈尊三，《扎果涅克·乌拉基米尔：[画册]》[Wang Tieniu, Zagonek, V., Chen Zunsan. Vladimir Zagonek. New Generation of Russian Realism Series]. 沈阳：辽宁美术出版社 [Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House], 2002, 71 p. (In Chinese)
4. 王铁牛，张东明《俄罗斯列宾美术学院学生优秀作品集 色彩卷》[Wang Tieniu, Zhang Dongming.

Chinese Version of Oil Painting. Wang Tieniu Archive], 2017. (In Chinese)

8. 王铁牛，《王铁牛油画作品集》[Wang Tieniu. Wang Tieniu Oil Painting Collection]. 济南：山东美术出版社 [Jinan, Shandong Fine Arts Publishing House], 2017, 261 p. (In Chinese)
9. 王铁牛，《俄罗斯现代版画》[Wang Tieniu. Modern Russian Prints]. 沈阳：辽宁美术出版社 [Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House], 2000, 170 p. (In Chinese)
10. 王铁牛. 中俄油画家的一次巧遇 [Wang Tieniu. A Chance Encounter Between Chinese and Russian

Oil Painters]. 美术 [Fine Arts], 2007, issue 5, 17 p. (In Chinese)

11. 王铁牛，《当代中国油画家：王铁牛油画作品 II》[Wang Tieniu. Contemporary Chinese Oil Painter: Wang Tieniu's Oil Paintings II]. 天津：天津人民美术出版社 [Tianjin, Tianjin People's Fine Arts Publishing House], 2011, 55 p. (In Chinese)
12. 王铁牛，蔡国胜，当代油画家风景写生画集 王铁牛 [Wang Tieniu, Cai Guosheng. Contemporary Oil Painters Landscape Sketch Collection of Wang Tieniu]. 天津：天津人民美术出版社 [Tianjin, Tianjin People's Fine Arts Publishing House], 2008, issue 8, 46 p. (In Chinese)
13. Guan Xinu. Znachenie tvorchestva kitajskih vypusknikov Su Gao-Li, Sun' Tao i Van Tenyu masterskoj monumental'noj zhivopisi g. Sankt-Peterburga na razvitie monumental'noj zhivopisi KNR [The Importance of the Works of Chinese Graduates Su Gao-Li, Sun Tao and Wang Tieniu of the St. Petersburg Monumental Painting Workshop on the Development of Monumental Painting in the PRC]. Universitetskij nauchnyj zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologiya i iskusstvovedenie [University Research Journal. Philological and Historical Sciences, Archeology and Art History], 2016, no. 23, pp. 187–192.
14. Xie Yueyue. Gorodskoj pejzazh Sankt-Peterburga glazami kitajskogo hudozhnika: na primere zhivopisi Van Tenyu [The Cityscape of St. Petersburg through the Eyes of a Chinese Artist: Using the Paintings of Wang Tieniu as an Example]. Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia], 2024, no. 1 (32), pp. 254-267.
15. Xiong Peihan. Geografiya Rossii v pejzazhnyh proizvedeniyah sovremennogo kitajskogo hudozhnika Van Tenyu [Geography of Russia in Landscape Works of Contemporary Chinese Artist Wang Tieniu]. Pan-Art, 2025, vol. 5, issue 1, pp. 81-92.
16. Xiong Peihan. «Krest'yanskaya nadezhda»: vystavka kitajskogo hudozhnika Van Shenle v Shen'yane [“Peasant Hope”: Exhibition of Chinese Artist Wang Shenglie in Shenyang]. Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia], 2024, no. 1 (32), pp. 254-267.
17. 纪朝东.王铁牛油画:重大历史题材与现实主义的碰撞 [Ji Chaodong. Wang Tieniu's Oil Paintings: the Collision of Major Historical Themes and Realism]. 《文化产业》[Cultural Industry], 2023, issue 19, pp. 145-147. (In Chinese)
18. Jin Lihua. Master-klass professora A.K. Bystrova

1997 goda v Shen'yane i ego rol' v razvitii kitajskogo izobrazitel'nogo iskusstva [Master Class of Professor A.K. Bystrov in 1997 in Shenyang and His Role in the Development of Chinese Fine Art]. Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies], 2019, no. 1, pp. 17–21.

19. Jin Lihua. Tvorcheskij put' Van Tenyu (Van Tenyu i ego istoricheskaya monumental'naya zhivopis') [The Creative Path of Wang Tieniu (Wang Tieniu and His Historical Monumental Painting)]. Vojna, beda, mechta i yunost'! Iskusstvo i vojna. K 70-letiyu Pobedy v Velikoj Otechestvennoj vojne: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii Spb GAIZhSA im. I.E. Repina [War, Trouble, Dream and Youth! Art and War. On the 70th Anniversary of the Victory in the Great Patriotic War: proceedings of the International Scientific Conference of the St. Petersburg State Academy of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin]. Ed. by G. N. Chepygov. Moscow, BuksMArt, 2015, pp. 587–592.

20. 于晨，踏遍青山终不悔——记油画家王铁牛的艺术之路 [Yu Chen. No Regrets in Walking Through the Green Mountains – the Artistic Journey of Oil Painter Wang Tieniu]. 《中国油画》[Chinese Oil Painting], 2023, issue 1, pp. 7-12. (In Chinese)

21. Yan Fei. Tvorcheskie koncepcii pejzazhej Van Tenyu, napisannyh v hode plenernoj praktiki v Rossii [Creative Concepts of Wang Tieniu's Landscapes, Painted During Plein Air Practice in Russia]. Universitetskij nauchnyj zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologiya i iskusstvovedenie [University Research Journal. Philological and Historical Sciences, Archeology and Art History], 2021, no. 65, pp. 101–111.

22. 闫智开，视觉史诗——王铁牛历史题材油画创作研究 [Yan Zhikai, Visual Epic: A Study on Wang Tieniu's Historical Oil Paintings]. 《美术观察》[Art Observation], 2024, no. 8, pp. 154-156. (In Chinese)

Об авторе

Сюн Пэйхань – аспирант кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

E-mail: bear332008213@gmail.com
ORCID ID: 0009-0006-6832-9875

Xiong Peihan

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts, post-graduate student of the Department of Russian Art



Н.В. Николенко.
Эскиз из серии
по спектаклю
«Реквием» (1990)
по рассказу
А.П. Платонова
«Одухотворенные
люди». Фрагмент.
2013-2016.
Бумага, литогра-
фия. 41×54
Собственность автора

N.V. Nikolenko.
Sketch from the
series based on
the play “Requiem”
(1990) based on
the story
“Spiritualized
People” by A.P.
Platonov. Fragment.
2013-2016. Paper
lithography. 41×54
The author's property

EDN: KODALY
УДК 792

THE THEATRE ARTIST NATALIA VLADIMIROVNA NIKOLENKO’S STAGE IMAGES

Angelina A. Litvintseva
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article analyzes the mockups by N.V. Nikolenko created for the theatrical plays – an operetta “Gipsy Love” by F. Lehar (Krasnoyarsk Musical Theatre, 1995) and a stage play “The Black Hen, or the Underground Inhabitants” based on a story by A. Pogorelskiy (Krasnoyarsk Puppet Theatre, 1996). Those works are analyzed in relation to the scenography peculiarities of the respective plays set by N. Nikolenko. Some of the late-2000s-mid-2010s theatrical plays are also addressed in the research.

The focus is on the features of artistic and color composition of the plays’ mockups. The artist’s usage of active scenography, proficiency at revealing the contents of music or literary work, and interpretation of the location as an environment, which is itself a part of stage action, are also defined.

Upon the analysis, the author concludes, that in terms of the analyzed plays, the set artist was a co-director and that decorations and theatre puppets were decided upon by the set artist as an inseparable part of stage action. It has also been concluded that the theatre artist N.V. Nikolenko masterfully uses all scenographic devices and reaches seamlessness in staging theatrical plays as multi-layered imageries.

Within 40 years of creative work, she has staged more than 60 theatrical plays. Along with that, N.V. Nikolenko is a constant participant in the artistic life of Krasnoyarsk city, Krasnoyarsk Krai, and Siberia, as well as Russia lately. The artist organized seven personal exhibitions, one of which took place in Minusinsk Regional Museum in 2012.

Keywords: Krasnoyarsk Musical Comedy Theatre; Krasnoyarsk Regional Puppet Theatre; “Gypsy Love” by F. Lehar; “The Black Hen, or the Underground Inhabitants” by A. Pogorelskiy; play; decoration; puppet; stage action; active scenography.

Citation: Litvintseva, A.A. (2025). THE THEATRE ARTIST NATALIA VLADIMIROVNA NIKOLENKO’S STAGE IMAGES. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 4, № 2 (23), pp. 96–107.*

СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ НАТАЛЬИ ВЛАДИМИРОВНЫ НИКОЛЕНКО – ХУДОЖНИКА ТЕАТРА

А. А. Литвинцева
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова
Красноярск, Российская Федерация

В статье в рамках проблемы особенностей сценических образов спектаклей красноярского художника театра Н.В. Николенко анализируются макеты к двум ее программным постановкам – к оперетте «Цыганская любовь» Ф. Легара (Красноярский театр музыкальной комедии, 1995) и спектаклю «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского (Красноярский краевой театр

кукол, 1996) – в их отношении к сценографии этих спектаклей, а также уделяется внимание рассмотрению ряда других программных спектаклей конца 2000-х – середины 2010-х гг. в той же проблематике.

Акцент сделан на особенностях композиции и цветового решения макетов спектаклей. Выявляются обращение художника к действенной сценографии, мастерство в раскрытии содержания музыкального и литературного произведений, трактовка места действия как среды, которая мыслится частью сценического действия. Рассмотрены проблемы особенностей сценических образов спектаклей Н.В. Николенко, определено, что в них художник театра является соавтором режиссеров-постановщиков спектаклей и что декорации, театральные куклы решаются ею как неотъемлемая часть сценических действий. Выяснено также, что художник театра Н.В. Николенко виртуозно владеет всеми средствами сценографии и достигает цельности в постановках спектаклей как многозначных образов.

За 40 лет творческой деятельности она осуществила постановки более 60 спектаклей. Наряду с этим Н.В. Николенко является постоянным участником художественной жизни Красноярска, Красноярского края и Сибири, а в последние годы также России; художник организовала семь персональных выставок, одна из которых состоялась в 2012 г. в Минусинском краеведческом музее им. Н.М. Мартыанова.

Ключевые слова: Красноярский театр музыкальной комедии; Красноярский краевой театр кукол; «Цыганская любовь» Ф. Легара; «Черная курица, или Подземные жители» А. Погорельского; спектакль; декорация; кукла; сценическое действие; действенная сценография.

В XX в. художник театра — соавтор режиссера-постановщика спектаклей, в которых декорации, костюмы неразрывно связаны со сценическим действием и игрой актеров. Одним из красноярских художников театра, осуществивших в соавторстве с режиссерами более 60-ти спектаклей за 40 лет своей творческой деятельности, является Наталья Владимировна Николенко. Каждый спектакль, поставленный ею, не похож на другой. И в то же время между ними есть нечто общее, обусловленное школой сценографии, которую Н. В. Николенко прошла во второй половине 1970 — начале 1980-х гг. Творчество этого художника постоянно привлекало и продолжает привлекать внимание зрителей, художников-коллег и искусствоведов [3], но еще недостаточно изучено в проблеме художественного оформления спектаклей. В этой статье поставлена цель выявить и проанализировать характерные особенности сценических образов Н. В. Николенко на примере оформления двух программных постановок — оперетты «Цыганская любовь» Ф. Легара (Красноярский театр музыкальной комедии, 1995) и спектакля «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского (Красноярский краевой театр кукол, 1996).

Анализ макетов к этим спектаклям, а также выявление особенностей сценографии самих спектаклей основаны на материале о творчестве

Н. В. Николенко, подготовленном к выставке «Художественные образы театральных подмостков» (1997)¹. Автор статьи обратилась к данному материалу во время подготовки Н. В. Николенко к Межрегиональной выставке «Мир сцены — сцена мира», состоявшейся 13 марта — 7 апреля 2024 г. в залах отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств.

Нельзя сказать, что Наталья Владимировна Николенко с детства мечтала стать художником театра. Большое впечатление на нее произвели тогда музыкальные спектакли, показанные по телевидению [из беседы автора статьи с Н. В. Николенко, июнь 2024. Далее —*]. С азами изобразительной грамоты она познакомилась в средней образовательной школе № 22 на уроках рисования и черчения В. И. Шавело; основами кройки и шитья овладела на уроках домоводства, которые в школе проводила В. С. Очапкина. С 1970 по 1973 гг. Н. В. Николенко училась в детской художественной школе им. В. И. Сурикова № 1*. А после ее окончания поступила в Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова. При поступлении Наталье Владимировне сказали, что на педагогическом отделении ей придется много чертить. Решив, что это ей не нужно, она выбрала театрально-декорационное отделение. Тогда Н. В. Николенко не предполагала, что в будущей профессии будет постоянно заниматься чертежами*. В училище ее педагогами



Н.В. Николенко. Зарисовки с цветущих яблонь для двигающейся мягкой декорации оперетты «Цыганская любовь» Ф. Легара. 1995. Бумага, тушь, перо. 30×41.

Собственность автора

N. V. Nikolenko. Sketches of blossoming apple trees for the moving soft scenery of the operetta “Gypsy Love” by F. Lehar. 1995. Ink and pen on paper. 30×41

The author's property

были А. Н. Баженов (1940-2022) (по специальности «композиция»), В. П. Бойко (1919-2003) и В. А. Сергин (1936 г.р.) (по живописи), В. И. Ежов (1937-2019), А. Ф. Грачев (1938-2005) и В. А. Архипова (по рисунку). Благодаря А. Н. Баженову, художнику-декоратору, увлеченному театром, она начала больше читать и открывать для себя мир театра*.

После окончания Красноярского художественного училища им. В. И. Сурикова Н. В. Николенко «дали направление для поступления в вуз без трехлетней отработки на производстве»*. В 1977 г. она поступила в Киевский художественный институт на факультет живописи по специальности «художник театра», где обучалась у ведущего сценографа СССР Даниила Даниловича Лидера (1917-2002), руководителя театральной мастерской этого вуза².

Успешно защитив диплом в вузе, Н. В. Николенко в 1983 г. по распределению вернулась в Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова, где в течение двух лет преподавала на театрально-декорационном отделении спецдисциплины. На краевой выставке театральных художников в 1983 г. художник-декоратор О. И. Фирер познакомил ее с главным режиссером Красноярского краевого театра кукол Юрием Соломиным³, который предложил Наталье Владимировне сделать эскизы к спектаклю «Русалочка» по пьесе Н. Гернет. Этот спектакль стал ее первой постановкой в театре. «Главным художником Краевого театра кукол я стала в августе 1985 г.,

уже поставив спектакли “Русалочка” (по пьесе Н. Гернет, 1984), “Аленушка” (по русской народной сказке, 1984), “Гусенок” (по пьесе Н. Гернет, 1984), “Метёлыч и бантик” (по пьесе И. и Я. Златопольских, 1984), “Крылья” (по пьесе В. С. Синакевича, 1984-1885) и “Ястребок” (по пьесе И. и Я. Златопольских, 1985)», — вспоминает художник*.

Затем Н. В. Николенко продолжала ставить в этом же театре по три-четыре спектакля в год и до 1989 г. осуществила постановки спектаклей: «Теремок» (С. Маршак, 1986; спектакль был поставлен актером Красноярского краевого театра кукол А. Кикотем), «Снегуркина школа» (по пьесе Г. А. Ландау, 1986-1987; режиссер А. И. Кикоть), «Война» (К. Гольдони, 1987; режиссер Ю. А. Фридман)⁴, «Сказка о попе и его работнике Балде» (по сказке А. С. Пушкина, 1987; режиссер Л. М. Гаврилова), «Снежная королева» (по сказке Г.-Х. Андерсена, 1988; режиссер Б. М. Саламчев), «Иван-царевич и Серый Волк» (по пьесе Г. Полина, О. Грачевой, 1988; режиссер Е. Новичкова), «Белоснежка и семь гномов» (по сказке братьев Я.Л.К. и В. К. Гримм, 1989; режиссер М. А. Майсаков), «Золотой ключик» (по сказке А. Н. Толстого, 1989; режиссер М. А. Майсаков) и др.

Обстоятельства сложились так, что в 1989-1991 гг. Н. В. Николенко работала художником-постановщиком Омского театра кукол, актера, маски «Арлекин», где поставила спектакли «Винни-Пух и все» (по пьесе А. Мили, 1990; режиссер Б. М. Саламчев), «Кот в сапогах» (по пьесе С. Денисенко, 1990; режиссер Б. М. Саламчев), «Дюймовочка» (по сказке Г. Х. Андерсена, 1990; режиссер Б. М. Саламчев), «Реквием» (по рассказу А. П. Платонова «Одухотворенные люди», 1990; режиссер Б. М. Саламчев) и другие.

В Курганском областном театре кукол она осуществила постановку спектакля «Лимпопо» (по стихам К. Чуковского, 1989; режиссеры-сопостановщики — актеры Курганского областного театра кукол А. Н. Архипов и Л. А. Балеевских). Затем была главным художником Курганского семейного театра кукол «Теремок», поставив спектакли «Серебряное копытце» (по сказу П. П. Бажова, 1990-1991; режиссер Б. М. Саламчев) и «Конек-Горбун» (по сказке П. П. Ершова, 1994; режиссер Ю. А. Фридман).

В 1996 г. Н. В. Николенко вернулась в Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова, где до 2006 г. преподавала спецдисциплины и руководила дипломными работами. В 2006 г. она вновь стала главным художником Красноярского

краевого театра кукол и оставалась им до конца декабря 2014 г. В этот период Н. В. Николенко поставила второй вариант спектакля «Золотой ключик» (по сказке А. Н. Толстого, 2007; режиссер Р. Ю. Юсуфов), спектакли «Три медведя три» (по пьесе А. Н. Хромова, 2008; режиссер Д. С. Вихрецкий), «Старосветские помещики» (по повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики», 2009; режиссер — актер Красноярского краевого театра кукол В. А. Ясинский) и многие другие.

В 1990-2010-е гг. художник осуществляла постановки спектаклей и в других театрах Красноярска (Красноярский театр музыкальной комедии), а также Красноярского края (Норильск, Ачинск, Железногорск и др.) и Урала (Челябинск, Свердловск-44). Причем часто ставила по несколько спектаклей одновременно. Между тем со второй половины 1980-х гг. наиболее интересным для нее как для художника театра стал театр кукол. В более 60-ти спектаклях (по сведениям Н. В. Николенко), которые художник поставила в соавторстве с разными режиссерами-постановщиками Москвы, Сибири, Урала, она раскрывала средствами сценографии содержание и главные идеи пьес, рассказов и музыкальных произведений.

С начала 1980-х гг. в постановке спектаклей художник обращается к действенной сценографии. «Действенная сценография — система оформления, доминантной функцией которого является раскрытие средствами искусства художника самого сценического действия, а дополнительными функциями — создание места действия и участие в игре актеров», — писал В. И. Березкин [2, с. 176].

В этой сценографии Н. В. Николенко органично соединяет свои впечатления, жизненный опыт и стилизацию. Так, в 1995 г. во время работы над постановкой оперетты «Цыганская любовь» Ф. Легара она сделала «очень много зарисовок с цветущего яблоневого сада, так как двигающаяся декорация должна была быть сплошь усеянной цветами») [Ответы Н. В. Николенко на вопросы анкеты, май 1997 г. Далее — **]. Зарисовки с цветущих яблонь Н. В. Николенко исполнила в технике туши и пера, передав в них с поразительной точностью и тонкостью формы распускающихся бутонов цветов в окружении листьев. В самой декорации оперетты «Цыганская любовь» они были выполнены в техниках росписи и аппликации на тюле, изображавшем при разном освещении то яблоневый сад, то горы, то облака.

Постановки двух программных спектаклей — оперетты «Цыганская любовь» Франца Легара



в Красноярском театре музыкальной комедии (1995) и спектакля «Черная курица, или Подземные жители» по повести Антония Погорельского в Красноярском краевом театре кукол (1996) в сценографии Н. В. Николенко — стали событиями в культурной жизни Красноярска, Сибири и Урала середины 1990-х и 2000-х гг.

В марте 1996 г. жюри краевого конкурса Красноярской организации Союза театральных деятелей РФ наградила Н. В. Николенко дипломом победителя конкурса «Итоги сезона» в номинации «Лучший детский спектакль» за сценографию спектакля «Черная курица, или Подземные жители», осуществленного в 1996 г. в Красноярском краевом театре кукол.

М. Ясонова писала в статье «С днем рождения, "Черная курица"!» о том, что спектакль «поль-

Н.В. Николенко. Эскиз занавеса к оперетте «Цыганская любовь» Ф. Легара. 1995. Бумага, акварель, гуашь. 41×70. Собственность автора

N. V. Nikolenko. Sketch of the curtain for the operetta "Gypsy Love" by F. Lehár. 1995. Watercolor and gouache on paper. 41×70. The author's property

Двигающаяся декорация «Парк барона Драготина». Оперетта «Цыганская любовь» Ф. Легара. 1995. Красноярский театр музыкальной комедии. Сценография Н.В. Николенко, режиссер В.О. Цюпа. Из архива Н.В. Николенко

Moving scenery "Baron Dragotin's Park". Operetta "Gypsy Love" by F. Lehár. 1995. Krasnoyarsk Musical Comedy Theatre. Scenography by N. V. Nikolenko, director V. O. Tsyupa. From N. V. Nikolenko's archive

зуется успехом, вниманием и любовью у красноярцев — больших и маленьких. Его показывают как достопримечательность зарубежным туристам и делегациям и даже студентам факультета иностранных языков — на чистейшем немецком». А после показа этого спектакля на гастролях в Германии в 1996 г. «в Красноярск еще полгода шли восторженные отзывы прессы, письма от зрителей», а также три года в Красноярский краевой театр кукол регулярно приходили «приглашения на новые гастроли» [5, с. 6].

Спектакль «Черная курица, или Подземные жители» Н. В. Николенко ставила три раза: в Курганском областном театре кукол (1994), Красноярском краевом театре кукол (1996) и Челябинском областном театре кукол (2007).

Над сценографией оперетты «Цыганская любовь» австро-венгерского композитора Ф. Легара (1870-1948) Н. В. Николенко работала в течение одного месяца. Поиск образного решения этого спектакля она начала с прослушивания музыки и изучения первоисточника — клавира. Затем за короткий период изучила массу разнообразного материала по истории и культуре Венгрии XIX в., в том числе и литературу о свадебном обряде**.

После изучения и анализа разных источников Наталья Владимировна пришла к убеждению, что благодатной почвой для возникновения самобытной музыкальной культуры Венгрии конца XIX — начала XX в. послужили античные традиции. Саму оперетту «Цыганская любовь» художник восприняла как произведение, близкое к жанру малой оперы: по содержанию оно относится к музыкальной драматургии. Тема оперетты «Цыганская



любовь» — свадебный обряд венгров. Эту тему в макетах декораций и эскизе занавеса к музыкальному спектаклю Н. В. Николенко воплотила как лирико-эпическую, а не бытовую. Ей удалось найти выразительное решение как отдельных картин («Загородное поместье», «Трактир»), так и всего музыкального спектакля в целом. Сценография этого произведения строилась на контрастном сопоставлении картин трех действий оперетты: первой — светлой, выражавшей радость ожидания важного события (свадьба), второй — исполненной тайны (заглядывание в судьбу во время сна) и, наконец, третьей — вновь светлой и радостной по характеру действия.

В макете декорации первого действия живописный занавес-панорама, исполненный в оттенках светлой зеленовато-голубой гаммы, окружал пространство коробки сцены с трех сторон. Это был образ запущенного парка в загородном поместье барона Драготина на берегу реки Черны. В центре этой «пейзажной» среды размещалась конструкция кулисно-арочной триумфальной арки эпохи античности, переданной стремительно движущейся к небу. Перед аркой — игровая площадка, передававшая часть загородного поместья барона Драготина.

Кулисно-арочная конструкция, темная по тону, изображала в макете декорации второго действия «Трактир». Своды и арки этой конструкции, опиравшиеся на мощные колонны со следами древней живописи, передавали вымышленно-поэтическую среду и мистическую атмосферу, в которой затем в самом спектакле происходили самые драматические события музыкального произведения.

В оперетте «Цыганская любовь» картина второго действия, происходившая на грани между явью и сном главной героини Зорики, имела полуреальный-полумистический характер. Н. В. Николенко отмечает, что мир сновидений этой героини в постановке музыкального произведения она «воплотила через живописный занавес (он просвечивался при подаче на него контрового света)*. В целом же в макете второго действия художник выявила насыщенность музыкально-драматического действия мистическим подтекстом, идущим от сложного по содержанию свадебного обряда венгров.

В соответствии с содержанием музыки Ф. Легара и режиссурой постановщика этого спектакля Вячеслава Олеговича Цюпы Н. В. Николенко решила декорации к оперетте «Цыганская любовь» как образ обобщенной среды, где «пластический образ

[...] существует только в процессе действия — в процессе и в результате его зрительного восприятия» [1, с. 108]. «В декорациях к оперетте "Цыганская любовь" мне удалось создать образ не конкретного места действия, а именно среды как некоего географического пространства, на почве которого возникла чрезвычайно богатая музыкальная культура, которая, в свою очередь, явилась результатом рождения новой культурной традиции в целом», — отмечает Н. В. Николенко **.

Особой выразительностью в сценографии оперетты «Цыганская любовь» отличался живописный занавес, изображавший античную арку. Глядя на него, у зрителей захватывало дух: сценическое действие, музыка и декорации сливались в один величественный образ. Художник достигла сильного впечатления посредством точно прочитанного угла зрения. Благодаря этому взгляд зрителя устремлялся вверх, вслед за перспективно сокращавшейся кверху аркой, и одновременно втягивался в глубокое пространство сцены, иллюзорно продолжавшееся в пространстве живописного занавеса. К. Ф. Юон отмечал: «Решающим качеством монументальной композиции всегда остается зорко избранный художником угол зрения — творческое использование горизонта, контрастов светотени, освещения и т.п. Найденный художником угол зрения, определяющий расположение игровых площадок, вносит то свежее и непосредственное, что способствует неотразимости и незабываемости увиденного на сцене» [4, с. 397]. Именно такое неотразимое и незабываемое впечатление производили на зрителей декорации Н. В. Николенко в оперетте «Цыганская любовь», которые актеры этого музыкального спектакля называли «завтрак на траве».

В монументальных по решению декораций оперетты «Цыганская любовь» действующие лица приподнимались над повседневностью, над бытом потому, что тема свадебного обряда была понята и воплощена художником-постановщиком и режиссером-постановщиком этого музыкального произведения как весьма значительное событие, как некое священнодействие, к которому венгры всегда относились как к важному поворотному моменту в судьбе человека.

Художником костюмов к оперетте «Цыганская любовь» являлась Елена Владимировна Турчанинова⁵. Театральные костюмы для актеров этого музыкального спектакля она решила в традициях национального стиля венгров. В сценическом действии они не сливались со средой и в то же

время составляли с ней одно выразительно целое. «Костюм к спектаклям нельзя отрывать от сценического решения, так как он развивается вместе с сюжетом пьесы, и работа над ним естественно начинается одновременно», — говорит Н. В. Николенко **.

Итак, в сценографии оперетты «Цыганская любовь» Наталья Владимировна выразила свое понимание музыки Ф. Легара как некоего результата взаимопроникновения различных культурных традиций и их слияния в своеобразное национальное художественное явление. Помимо этого, в живописных декорациях, в особенностях их tonального видоизменения при освещении художник выразила полифонию звучания оркестра.

Другой программный спектакль — «Черная курица, или Подземные жители» — Н. В. Николенко поставила в 1996 г. в Красноярском краевом театре кукол (режиссер-постановщик В. А. Гусаров). Художник отмечает: «Над решением спектакля "Черная курица" я работала дважды. Первый — с режиссером Р. Юсуфовым в Курганском областном театре кукол (1994). По независящим от меня причинам (уход директора и режиссера из театра) мне вернули макет и эскизы кукол. Я предложила свои работы Красноярскому краевому театру кукол. Пришлось ставить этот спектакль с другим режиссером — В. А. Гусаровым — и переделывать макет согласно другой площадке»**. При этом Н. В. Николенко поясняет, что эскизы кукол она не переделывала, они остались прежними. Изменились только две куклы-голландки и появились эскизы двух кукол-китайцев. Добавилась кукла кухарки крупным планом*.

В спектакле «Черная курица, или Подземные жители» сценическое действие развивалось в конфликтном столкновении мальчика Алеши и чиновничьего мира Петербурга в обликах настоящего пансиона, его жены и попечителя учебных заведений.

В решении макетов декораций к спектаклю «Черная курица, или Подземные жители», созданных в 1994 и 1996 г., Н. В. Николенко исходила из реальной основы — из двора-колодца, характерного для архитектуры Санкт-Петербурга *. В трехъярусном макете декорации 1996 г. она решила место действия спектакля как образ большого города-порта, запечатлев его одновременно с разных точек зрения и в разных ракурсах.

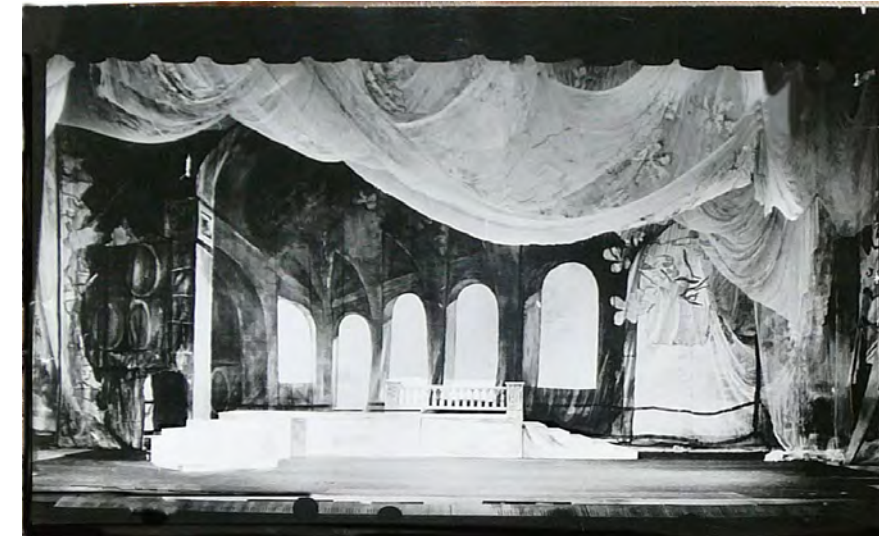
За основу художественного оформления декорации-ширмы спектакля «Черная курица, или Подземные жители» Н. В. Николенко взяла гравю-

Декорация «Загородное предместье барона Драготина». Первое действие. Оперетта «Цыганская любовь» Ф. Легара. 1995. Красноярский театр музыкальной комедии. Сценография Н.В. Николенко, режиссер В.О. Цюпа. Из архива Н.В. Николенко

Set design "Baron Dragotin's Country Suburb". Act One. Operetta "Gypsy Love" by F. Lehar. 1995. Krasnoyarsk Musical Comedy Theatre. Set design by N.V. Nikolenko, director V.O. Tsyupa. From N.V. Nikolenko's archive

Декорация «Трактир». Второе действие. Оперетта «Цыганская любовь» Ф. Легара. 1995. Красноярский краевой театр музыкальной комедии. Сценография Н.В. Николенко, режиссер В.О. Цюпа. Из архива Н.В. Николенко

Set design "The Tavern". The second action. Operetta "Gypsy Love" by F. Lehar. 1995. Krasnoyarsk Musical Comedy Theatre. Set design by N.V. Nikolenko, director V.O. Tsyupa. From N.V. Nikolenko's archive



Н.В. Николенко. Античная арка. Фрагмент макета декорации к оперетте «Цыганская любовь» Ф. Легара. 1996. Картон, смешанная техника. 45×31. Собственность автора

N.V. Nikolenko. Antique arch. Fragment of the model of the scenery for the operetta "Gypsy Love" by F. Lehar. 1996. Mixed media on cardboard. 45×31. The author's property

ры русских художников XVIII в. Они представляли собой панорамные виды Санкт-Петербурга. Пространство Северной столицы в макетах декораций к этому спектаклю она передала в виде изображений проспектов улиц, площадей и набережных с парусными судами, увиденными одновременно издали и сверху, вблизи и на уровне глаз горожанина, который не был изображен, но мыслится незримо присутствующим в городской среде. Стиль декораций графический, предельно лаконичный. По светло-охристому фону были нанесены легкие линии серебристо-серого цвета, производя впечатление погруженности города в неяркую световоздушную среду.

Средний ярус декорации представлял собой створчатую раздвижную ширму, снаружи решенную как более близкую к зрителю жизненную сре-

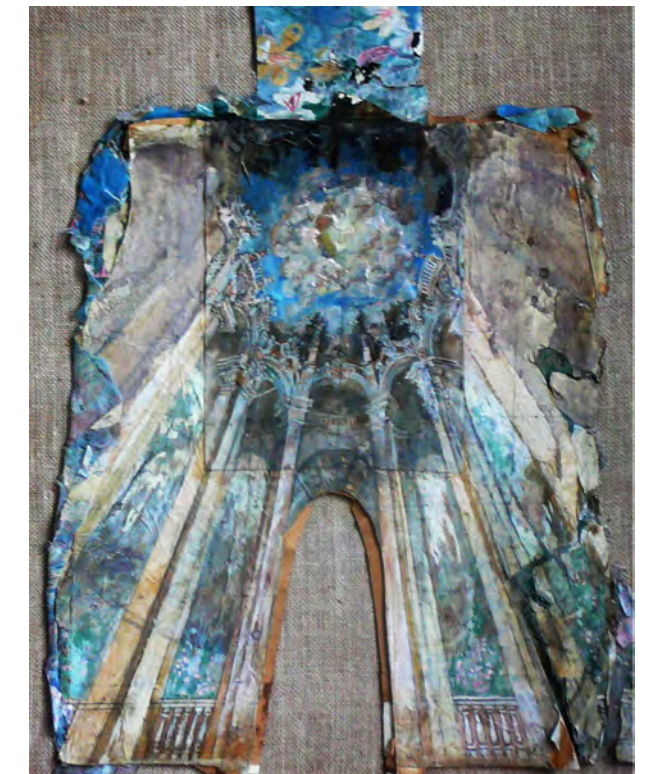
ду. «На створках раздвигающейся ширмы находились слева театр Петрушки, справа — карусель, разместившиеся на площади с ярмаркой», — отмечает Н. В. Николенко*. Во время сценического действия декорация оживала: карусель вращалась, куклы театра Петрушки приходили в движение.

Большое полукруглое окно мансарды в верхнем ярусе декорации одновременно изображало мост через Неву. По нему в начале спектакля еще при закрытых створках декорации, а затем и во время самого сценического действия проезжали кареты. Благодаря этому все оживало, сначала являясь своеобразным прологом спектакля, а потом становясь важным выразительным элементом самого сценического действия. В начале спектакля в одном из окон пансиона появлялось лицо мальчика — главного персонажа этого

спектакля. Когда же створки декорации раздвигались, перед зрителем открывалось внутреннее пространство пансиона, в котором и развивалось действие спектакля. О том, что оно происходило в XVIII в., в начале спектакля сообщал голос от «автора».

Образ среды действия — пансиона, в котором жил и учился мальчик Алеша, — по контрасту с образом большого города, изображенного в декорации в виде панорамы, представал небольшим пространством с тремя стенами и входными дверьми. Двери мысленно связывали это пространство с миром, находившимся за его пределами.

Устройство боковых выгородок по типу вертушек в макете декорации и в декорации самого



спектакля позволяло мгновенно изменять среду действия. Так, при повороте боковых выгородок пространство учебного класса и одновременно жилой комнаты оказывалось окруженным зеркалами, которые зрительно увеличивали его и сообщали всему действию впечатление погруженности в волшебный мир*.

В то же время переход из одной, реально-исторической среды в другую, мистическую, представал не только внешним, но и внутренним



процессом: он был осложнен разными препятствиями в виде попугая, кошки, спящих старушек-голландок, китайцев и рыцарей. Н. В. Николенко обыграла эти переходы появлением перед Алешей череды препятствий.

Вещественная среда в спектакле «Черная курица, или Подземные жители» являлась исторической и волшебной. Сказочное в ней начиналось с момента превращения черной курицы то в человека, то в птицу, говорящую человеческим голосом. Превращение птицы в человека являлось следствием спасения ее жизни Алешей.

После спасения мальчиком черной курицы, оказавшейся министром Подземных жителей, ему было позволено заглянуть в волшебный мир, познакомиться с Подземными жителями и получить от короля вознаграждение — волшебное семечко, которое исполняло желания.

В соответствии с историческим и мистическим действием спектакля «Черная курица, или Подземные жители» куклы этого спектакля также являлись историческими и волшебными персонажами. Это немец учитель, его жена, Алеша, Чернушка-курица и министр, король Подземных жителей, сами Подземные жители, попечитель и кухарка пансиона.

Сначала в эскизах, а затем и в самих театральных куклах, выполненных по ним, Н. В. Николенко наделила каждого персонажа спектакля «Черная курица, или Подземные жители» выразительным характерным обликом-маской, своими повадками, жестами и даже манерой говорить. «Давно поняв, что театр — это тотем, я просчитываю свои спектакли, так как кукла — это маска



и она работает на характер (даже неважно, есть у нее глазки или нет...»), — отмечает художник **. Механизацию декорации-ширмы и кукол мастерски выполнил Олег Александрович Лузин — художник-конструктор Красноярского краевого театра кукол⁶.

Поэтический мир Алеши, главного персонажа спектакля «Черная курица, или Подземные жители», — это мир мальчика, обладавшего богатым воображением. Поэтому он жил в реальном мире и в мире сказочных видений, возникавших на основе прочитанных книг. Но подарок, полученный Алешей в вознаграждение за поступок от короля Подземных жителей, — волшебное семечко — не принес ему пользы. Получив волшебное средство, он невольно стал обманывать всех, а потом открыл тайну Подземных жителей и этим нарушил данное им слово сохранить встречу с ними как тайну. После этого наступила развязка действия. Алеша смотрел в окно и услышал голос министра Подземных жителей, прощавшегося с ним и говорившего, что Подземные жители покидают эту страну, оскорбленные поведением мальчика.

Примечательно, что спектакль «Черная курица, или Подземные жители» был длительное время востребован в двух театрах: в Красноярском краевом театре кукол и Челябинском государственном областном театре кукол им. В. А. Вольховского.

В 2007 г. этот спектакль был представлен на II-м Открытом Международном фестивале театров кукол «Соломенный жаворонок — 2007», по итогам которого Н. В. Николенко была признана лауреатом в номинации «Лучшая работа ху-

Н.В. Николенко. Макет декорации к спектаклю «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского. 1995. Картон, бумага, карандаш, акварель. Масштаб 1:10
Собственность автора

N.V. Nikolenko. Model of the scenery for the play "The Black Hen, or the Underground Inhabitants" based on the story by A. Pogorelsky. 1995. Paper, pencil, and watercolor on cardboard. Scale 1:10
The author's property

Сцена из спектакля «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского. 2013. Красноярский краевой театр кукол. Сценография Н.В. Николенко, режиссер В.А. Гусаров. Из архива Н.В. Николенко

A scene from the play "The Black Hen, or the Underground Inhabitants" based on the story by A. Pogorelsky. 2013. Krasnoyarsk Regional Puppet Theater. Scenography by N.V. Nikolenko, director V.A. Gusarov. From N.V. Nikolenko's archive

Н.В. Николенко. Эскизы кукол Алеши, ученика пансиона, и Алеши в облике рыцаря к спектаклю «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского. 1994. Бумага, гуашь, темпера. 30×24
Собственность автора

N.V. Nikolenko. Sketches of the dolls of Alyosha as a school student, and Alyosha in the guise of a knight for the play "The Black Hen, or the Underground Inhabitants" based on the story by A. Pogorelsky. 1994. Gouache and tempera on paper. 30×24
The author's property

дожника». Жюри вручило также Н. В. Николенко приз за лучшую сценографию.

В том же 2007 г. по итогам Челябинского областного фестиваля «Сцена-2007» спектакль «Черная курица, или Подземные жители» в постановке В. А. Гусарова был отмечен как лучший спектакль для детей и удостоен премии Законодательного собрания Челябинской области.

В 2008 г. по итогам Тюменского фестиваля «Золотой конек — 2008» Н. В. Николенко была удостоена звания лауреата в номинации «Лучшая сценография» за спектакль «Черная курица, или Подземные жители»⁷.

В 2009 г. Н. В. Николенко и В. А. Ясинский, тогда ведущий актер Красноярского краевого театра кукол, поставили экспериментальный спектакль «Старосветские помещики» по одноименной повести Н. В. Гоголя. Поставили не на сцене Красноярского краевого театра кукол, а в его фойе. Поэтому подмостков как таковых не было. Декорации спектакля «Старосветские помещики» располагались на полу прямо напротив импровизационного зрительного зала из нескольких рядов стульев. Декорации передавали пространство действия, происходившего в Малороссии в XVIII в. Они были лаконичны по решению и не велики по размерам, в соответствии с небольшими по величине куклами. Сопостановщик Н. В. Ни-



коленко В. А. Ясинский в этом спектакле играл «открытым планом», что не мешало зрителям незаметно для себя погружаться в реальную атмосферу добросердечных отношений двух молодых людей — Афанасия Ивановича Товстогу́ба и жены его Пульхерии Ивановны Товстогу́бихи, которые, несмотря на многие прожитые вместе годы, сохраняли друг к другу те же чувства любви и уважения, которые возникли между ними в молодые годы.

Спектакль «Старосветские помещики» показывался несколько раз и произвел сильное впечатление на зрителей. Один раз он был представлен в библиотеке Дворца культуры «Железнодорожник» г. Красноярска. Спектакль мог бы быть актуален и в 2024 году, объявленном Годом семьи, но, к сожалению, его нет в репертуаре Красноярского краевого театра кукол.

Важными вехами в творчестве художника театра Н. В. Николенко являются два спектакля на тему Великой Отечественной войны: «Реквием» по рассказу А. П. Платонова «Одухотворенные люди» (Омский театр куклы, актера, маски «Арлекин», режиссер-постановщик Б. М. Саламчев, 1990) и «Возвращение» по одноименному рассказу того же писателя (Музейный центр «Площадь Мира», «Полиэкрэн», режиссер и актер Красноярского краевого театра кукол В. А. Ясинский, 2015). Эти спектакли, как и ранее рассмотренные, — программные: их сценографию отличают идейность, глубокое проникновение в содержание литературных произведений и образный язык воплощения темы. В основе постановок этих спектаклей все тот же метод действенной сценографии, в котором среда действия и само действие как проживание-переживание составляют одно неделимое целое — многозначный сценический образ спектакля.

Большой интерес представляет серия эскизов (выставочных работ) 2013–2016 гг. по спектаклю «Реквием» (рассказ А. П. Платонова «Одухотворенные люди»), осуществленному в 1990 г. в Омском театре куклы, актера, маски «Арлекин». Эту серию Н. В. Николенко выполнила в технике литографии. Четыре эскиза из нее экспонировались на выставке «Мир сцены — сцена мира» в марте-апреле 2024 г. в залах отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств. В ряде работ из этой серии художница создала обобщенный образ бойцов в кровопролитных сражениях под Севастополем, где бойцы стояли насмерть, защищая подступы к городу.

Таким образом, Н. В. Николенко в постановках оперетты «Цыганская любовь» Ф. Легара и спектакля «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского обращалась к действенной сценографии (то есть средствами искусства художника раскрывала само сценическое действие спектаклей). Макеты декораций к этим спектаклям, а также эскиз занавеса к оперетте «Цыганская любовь» убеждают в том, что она с большим мастерством создала в них образно-пластическую среду для сценического действия, а значит и для игры актеров. В макетах декораций к оперетте «Цыганская любовь» художник точно нашла угол зрения в решении живописных декораций с античной руиной, с пространством трактира, благодаря чему в декорациях спектакля живописныедвигающиеся занавесы (полог), заполнявшие всю сцену, производили неотразимое впечатление на зрителей.

В декорациях к спектаклю «Черная курица, или Подземные жители» Н. В. Николенко построила образ спектакля на контрастном сопоставлении панорамного образа Северной столицы и образа пансиона как жизненной среды, в которой протекала жизнь мальчика, чувствовавшего себя одиноким. Макет декорации к этому спектаклю художник решила в строгом стиле гравюр русских художников XVIII в. и достигла впечатления погруженности города в неяркую световоздушную среду. Устройство макета декорации с выгородками по типу вертушек предусматривало мгновенную смену одной среды на другую и позволило выстроить сценическое действие в самом спектакле как неразрывно связанное с декорацией.

Сценические образы вышеуказанных спектаклей отличались цельностью решения в композиционном строе и цвете, так как в макетах декораций Н. В. Николенко предугадала, интуитивно почувствовала, как живописные и графические декорации будут взаимодействовать на сцене со светом, игрой актеров и музыкой.

В решении сценических образов оперетты «Цыганская любовь» и спектакля «Черная курица, или Подземные жители» художник достигла многозначности трактовки тем благодаря превосходному владению творческим методом, основанным на синтезе стилизации, впечатлений и жизненного опыта, а также благодаря тому, что Н. В. Николенко обладает чувством композиции и чувством цвета.

В заключении можно сказать, что красноярский художник театра Н. В. Николенко в сцени-

ческих образах спектаклей тяготеет к философскому прочтению и многозначному истолкованию драматургических и музыкальных произведений, виртуозно владея всеми средствами действенной сценографии и умея соединять эти средства в целостные многозначные сценические образы спектаклей для самой разной зрительской аудитории.

Автор статьи выражает искреннюю благодарность Н. В. Николенко за большую помощь в подготовке этой статьи: за предоставление сведений о своем творчестве, о спектаклях, поставленных в театрах Красноярска, Красноярского края, Сибири и Урала, о количестве осуществленных постановок, а также об особенностях работы над сценографией многих спектаклей и др.



Сцена из спектакля «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского. 2013. Красноярский краевой театр кукол. Сценография Н.В. Николенко, режиссер В.А. Гусаров. Из архива Н.В. Николенко

Scene from the play “The Black Hen, or the Underground Inhabitants” based on the story by A. Pogorelsky. 2013. Krasnoyarsk Regional Puppet Theater. Scenography by N.V. Nikolenko, director V.A. Gusarov. From N.V. Nikolenko’s archive

Сцена из спектакля «Возвращение» по рассказу А.П. Платонова. 2015. Музейный центр «Площадь Мира», «Полиэкранный». Сценография Н.В. Николенко, режиссер В.А. Ясинский. Фото из архива Н.В. Николенко

Scene from the play “The Return” based on the story by A.P. Platonov. 2015. Museum Center “Ploshchad Mira”, “Polyekran”. Scenography by N.V. Nikolenko, director V.A. Yasinsky. Photo from N.V. Nikolenko’s archive

Примечания

1. Н.В. Николенко – член СХ России, член Союза театральных деятелей РФ. На выставке «Художественные образы театральных подмостков» в 1997 г. она представляла эскиз занавеса и два макета декораций к оперетте «Цыганская любовь» Ф. Легара (1995), два макета декораций к спектаклю «Черная курица, или Подземные жители» по повести А. Погорельского (1994, 1996), два эскиза к спектаклю «Дюймовочка» по сказке Г.Х. Андерсена (1990), эскизы костюмов к спектаклю «Дорогая Памела» Д. Самойлова (1993) и мюзиклу Ж. Крюшона «Семейный уик-энд» (1994).

2. Д.Д. Лидер – ведущий сценограф СССР – окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры. Начиная как художник в Челябинском драматическом театре им. С.М. Цвиллинга. В 1952 г. ему была присуждена Сталинская премия 3-й степени за оформление спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева в Челябинском академическом драматическом театре им. С.М. Цвиллинга. Д.Д. Лидер поставил более 150 спектаклей. Член СХ СССР с 1962 г. Создал свою школу действенной сценографии.

3. Н.В. Николенко вспоминала: «С Ю. Соломиным я сдавала эскизы и запускала в производство спектакль. Потом его уволили, я осталась перед выбором, так как уже была исполнена материальная часть на 90 процентов, затрачены деньги, и мне предложили выпустить спектакль с другим режиссером – В. Юрасовым. Я согласилась. Это был первый опыт на сцене, и мне хотелось увидеть, что получится». Из беседы с Н.В. Николенко. Апрель 2024.

4. Фридман Юрий Александрович (1932–2008) – театральный режиссер, детский писатель, кинорежиссер и драматург.

5. Турчанинова Елена Анатольевна – художник по костюмам, заслуженный работник культуры РФ, лауреат в номинации «Лучшая работа в драматическом и кукольном спектакле» по итогам краевого фестиваля «Театральная весна – 2014». В 1980 г. окончила Красноярское художественное училище им. В.И. Сурикова. Училась на постановочном факультете Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. С 1984 г. работала бутафором-декоратором в Красноярском театре юного зрителя. С 1987 г. – художник-постановщик, с 1993 г. – художник по костюмам Красноярского краевого драматического театра им. А.С. Пушкина. Член Союза театральных деятелей.

6. Лузин Олег Александрович окончил Рижский авиационный институт. В начале 1990-х гг. он пришел работать в Красноярский краевой театр кукол, но затем переехал в г. Краснодар, где успешно работает в театре кукол уже более 20 лет.

7. Международный фестиваль кукольных театров «Золотой конек» проходил в 2008 г. с 3 по 8 июня в г. Тюмени. Соперниками спектакля «Черная курица» в сценографии Н.В. Николенко были Московский государственный областной театр кукол, Пермский частный театр «Карабаска», Курганский театр кукол «Гулливер», Барнаульский театр кукол, Магнитогорский театр «Буратино» и Сургутский театр кукол.

Литература

1. Березкин, В. И. Даниил Лидер // Советские художники театра и кино ' [19]75: сборник / сост. Н. В. Вульферт. — Москва: Советский художник, 1977. — С. 108-115.

2. Березкин, В. И. Художник в театре Чехова. — Москва: Изобразительное искусство, 1987. — 240 с.

3. Груздева, А. Люди и куклы // Сибирский форум: интеллектуальный диалог: газета / Сибирский федеральный университет. — Красноярск: [март], 2013. — С. 22-23. — URL: <https://sibforum.sfu-kras.ru/node/460> (дата обращения 04.06.2025).

4. Художники театра о своем творчестве: Акимов. Бобышев. Босулаев. Вильямс. Дмитриев. Константиновский. Медовщиков. Пименов. Рабинович. Рындин [и др.]: сборник. — Москва: Советский художник, 1973. — 422 с.

5. Ясонова, М. С днем рождения, «Черная курица»! // Городские новости: газета. — Красноярск, 1999. — 5 марта. — № 16 (367). — С. 6.

References

1. Berezkin, V. I. Daniil Lider. Sovetskie hudozhniki teatra i kino ' [19]75: sbornik [Soviet Theatre and Cinema Artists ' [19]75: collection]. Compiler N. V. Vulfert. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1977, pp. 108-115.

2. Berezkin, V. I. Hudozhnik v teatre Chekhova [Artist at Chekhov's Theatre]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987, 240 p.

3. Gruzdeva, A. Lyudi i kukly [People and Dolls]. Sibirskij forum: intellektual'nyj dialog: gazeta [Siberian Forum: Intellectual Dialogue: a newspaper]. Sibirskij federal'nyj universitet [Siberian Federal University]. Krasnoyarsk, March 2013, pp. 22-23, available at: <https://sibforum.sfu-kras.ru/node/460> (accessed 04.06.2025).

4. Hudozhniki teatra o svoem tvorchestve: Akimov. Bobyshev. Bosulaev. Vil'yams. Dmitriev. Konstantinovskij. Medovshchikov. Pimenov. Rabinovich. Ryndin [i dr.]: sbornik [Theater Artists About their Work: Akimov. Bobyshev. Bosulaev. Williams. Dmitriev. Konstantinovskij. Medovshchikov. Pimenov. Rabinovich. Ryndin (and others): collection]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1973, 422 p.

5. Yasonova, M. S dnem rozhdeniya, «Chernaya kurica»! [Happy Birthday, Black Chicken!]. Gorodskie novosti: Gazeta [City News: a newspaper]. Krasnoyarsk, 1999, March 5, no. 16 (367), p. 6.

Об авторе

Литвинцева Ангелина Александровна — старший научный сотрудник Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова

E-mail: litvincevaangelina@mail.ru

Litvintseva Angelina Aleksandrovna

Senior researcher at the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov



Ю. Спиридонов.
Мой путь.
Из триптиха
«Мой путь».
Фрагмент. 1981.
Холст, масло.
69×75
Национальный
художественный музей
РС (Якутия)

Yu. Spiridonov.
My Path.
From the triptych
“My Path”. Fragment.
1981. Oil on canvas.
69×75
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

EDN: LZVOGA
УДК 7.03

ARCTIC EKUMENE OF YURI SPIRIDONOV

Galina G. Neustroeva

National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)
Yakutsk, Russian Federation



Abstract: The article analyzes the creative evolution of Yuri Vasilievich Spiridonov, the dynamics of which is conditioned by the artistic process of the last third of the 20th–21st centuries. He works in different styles and genres of painting and graphics, application, and was engaged in ice sculpture and installation. The theme of his art is the image of the Arctic, its nature and people. The work focuses on the peculiarities of the author's style in creating a picture of the world, the relationship with the natural environment of the Arctic, which reflects the philosophical and artistic quests of the author. It should be noted that the artist takes an active part in the integration of Yakutia's art into the all-union context, the cultural space of the Arctic.

Keywords: Yuri Spiridonov; art of Yakutia; the image of the Arctic in painting, graphics, ice sculpture, installation; realism; abstractionism; expressionism.

Citation: Neustroeva, G.G. (2025). ARCTIC EKUMENE OF YURI SPIRIDONOV. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East.* T. 4, № 2 (23), pp. 108–119.

АРКТИЧЕСКАЯ ОЙКУМЕНА ЮРИЯ СПИРИДОНОВА

Г. Г. Неустроева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)
Якутск, Российская Федерация

Статья посвящена проблеме творческой эволюции Юрия Васильевича Спиридонова, динамика развития которой обусловлена художественным процессом последней трети XX–XXI вв. Он работает в разных стилях и жанрах живописи и графики, аппликации, занимался ледовой скульптурой и инсталляцией. Тема его искусства — образ Арктики, ее природы и людей. В статье исследуются особенности авторского стиля в создании картины мира, взаимосвязь с природной средой Арктики, в которой отражены философские и художественные искания автора. Художник принимает активное участие в интеграции искусства Якутии в общесоюзный контекст, культурное пространство Арктики.

Ключевые слова: Юрий Спиридонов; искусство Якутии; образ Арктики; живопись; графика; ледовая скульптура; инсталляция; реализм; абстракционизм; экспрессионизм.

Для изобразительного искусства Якутии рубеж 1970-1980-х гг. — это время стабильного развития. Ведущее место занимает живопись, отмеченная именами А. Н. Осипова, Э. И. Васильева, И. Е. Капитонова, Н. А. Павлова, активно работают корифеи якутской графики Э. С. Сивцев, А. П. Мунхалов, В. С. Карамзин, С. С. Парников, О. М. Ковалевский, молодые М. А. Рахлеева, А. Л. Соргоева, скульпторы П. А. Захаров, К. Н. Пшенников, В. В. Бочкарев, Р. Н. Бурцева. В их творчестве идет естественное обращение к первоисточкам, поиск своих корней и традиций, нередко интерпретируемых в общепризнанном значении. Разносторонность устремлений, неоднородность внутреннего мира, в то же время склонность быть самим собой — отличительные черты искусства этого периода. Включились в общий процесс развития искусства молодые художники — выпускники художественных вузов Москвы, Ленинграда, Владивостока, Красноярска: живописцы Ф. С. Жегусов, М. Н. Магатырова, А. Д. Васильев, график Н. Н. Курилов, скульпторы С. К. Прокопьев, Э. И. Пахомов, П. Г. Слепцов и др. Они расширили тематический диапазон, обогатили новыми гранями, оттенками стилистику, поэтику образного строя, утвердив глубоко личный взгляд на мир.

К этой плеяде принадлежит живописец Юрий Васильевич Спиридонов. Своеобразие его творчества проявилось в дипломной работе, где уважительное следование принципам реалистического искусства, искренняя, сердечная интонация, негромкая красочная гармония, построенная на приглушенных тонах, утверждают неразрывную связь человека и природы. «Уже в дипломной работе "Вечерняя музыка" (1979), (руководитель известный ленинградский художник Леонид Васильевич Кабачек), посвященной образу современника, — пишет историк-музеевед, художественный критик А. Ф. Дмитренко, — удалось выразить состояние раздумья, духовной целостности сущего и в сюжете, и в характере. Это начало, обусловленное традиционным укладом жизни, особенностями восприятия, способностью сопоставить с познанным и прочувствованным в иных местах и при иных обстоятельствах, станет определяющим в произведениях мастера» [1, с. 9]. В работе также четко проявилось пейзажное мышление, свойственное автору. Вероятно, эта особенность проистекает из характера этнохудожественного мышления и традиций мироощущения жителя Севера, где человек и природа едины и целостны в своих не-

прерывных родовых связях, а сам человек — дитя природы.

Север — душа его творчества, именно с ним связаны изначальные представления о себе, времени и мире. Образ древней и суровой, прекрасной Арктики с характерными для нее атрибутами, общим семантическим полем проходит через все творчество мастера, являясь метафорической проекцией понятия Жизни, и выступает как главный архетип в его искусстве. Для живописца это реальный и вместе с тем опозитизированный романтический лик родного края, этическая и эстетическая мера в системе ценностных ориентиров.

Юрий Спиридонов родился и вырос в Анабарском улусе на берегу моря Лаптевых в семье оленеводов. Родители — Таисия Никитична Турпина и Василий Матвеевич Спиридонов, люди трудолюбивые, добрые, в любви и уважении воспитали сыновей Николая, Михаила, младшего Юрия, дочь Ноговдину. Отец — потомственный оленевод, мать — хранительница, хозяйка очага для всей оленеводческой бригады. Дети, с малых лет передвигаясь по тундре, со взрослыми пасли оленей, охотились, рыбачили, заготавливали дрова из плавней, собирали морошку; радовались теплым летним дням, мохнатым от инея осокам, щедрому цветению тундры, широко раскинувшейся под огромным небом. С раннего детства кочевой образ жизни оставил в сердце будущего художника чувство восторга от соприкосновения с девственной природой. Низкий горизонт, яркое полярное солнце, белые ночи органично вросли в память сердца. Все это заложило основы художественного мировосприятия и впоследствии естественно вошло в его искусство, определив важнейшие особенности цветового и пространственного построения произведений мастера.

В 1972 г. Юрий поступил в Ленинградский государственный педагогический институт им. А. А. Герцена, на художественно-графический факультет. Там, как вспоминает живописец, он «застал лучшую когорту ленинградских художников, когда на факультете преподавали Михаил Канеев, Леонид Кривицкий, Леонид Кабачек, позже Валерий Леднев и др., по истории искусства читал лекции и проводил практические занятия в Эрмитаже, Русском музее уже тогда известный искусствовед Михаил Герман» [2, с. 29]. Преподаватели деликатно вводили в тайны живописного мастерства, воспитывали не только «глаз художника», но сумели зажечь жаждой знаний, умением жить искусством. В Ленинград Спиридонов влюбился

Ю. Спиридонов.
Осень. Ночь на
стойбище. 1985.
Холст, масло.
119,5×150
Национальный
художественный музей
РС (Якутия)

Yu. Spiridonov.
Autumn.
Night at the Camp.
1985. Oil on canvas.
119.5×150
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



на всю жизнь: для него это был не просто город, а целая страна с классической архитектурой и памятниками, прекрасными музеями с богатейшими коллекциями, потрясающими театрами и филармонией. Город на Неве стал для него творческой и жизненной колыбелью. Здесь он обрел друзей-художников, встретил свою любимую Светлану Гоголеву, женился; здесь родилась дочь Эллада. В 1979 г. окончил институт и вернулся в Якутск, работал главным художником сувенирной фабрики «Сардана», в 1983-1993 гг. — директором городской детской художественной школы, с 1993 г. возглавляет арт-галерею «Ургэл», основанную им. Принимает активное участие в общественно-политической жизни республики и России. И эта сторона его деятельности основана на высоком чувстве гражданского долга и воспитанного с детства сердечного отношения к людям, родному краю. По его инициативе совместно с Национальным художественным музеем РС (Якутия) издана серия альбомов «Мастера Саха-Арт», учреждена общественная премия им. Валериана Васильева для молодых художников. Как заместитель председателя (1997-2000), а затем и председатель правления Союза художников Якутии (2002-2017), он

внес большой вклад в развитие изобразительного искусства Якутии и пропаганду ее достижений в нашей республике, стране и за рубежом. Его произведения хранятся в Национальном художественном музее РС (Я), Забайкальском краевом художественном музее в Чите, Сахалинском областном художественном музее (г. Южно-Сахалинск), в музее истории и искусства (г. Анкоридж, США), художественных галереях г. Кеми (Финляндия), Осло (Норвегия), Анкары (Турция), Харбина (КНР), а также в частных коллекциях России и зарубежных стран.

Автобиографичен триптих «Мой путь» (1981), ставший визитной карточкой Спиридонова. В искусстве автора он стал отправной точкой размышления о жизни и судьбе творца, его органической связи с родным краем. Смысловым и пластически организующим началом триптиха явился мотив дороги, проходящей через бескрайнюю тундру, объединившей родовое стойбище, отчий край и огромный мир. В центральной части триптиха — весеннее бездонное небо с легкими облаками и заснеженная пустынная тундра, где возвышаются отцовская оленья нарта, хорей, этюдник с чистым холстом... Далеко к горизонту тянется

дорога, манит ввысь инверсионный след самолета. Здесь все близкое и знакомое с детства: удивительно чистый, прозрачный воздух, необъятный простор, исполненный покоя и величия. Это отчий край, который неизбежно покидают и в который неизменно возвращаются, это безграничная любовь и неизбывная боль. Отсюда начинается путь художника, его дальние и ближние странствия, его дорога в искусство. Монументальность полотен, несмотря на их малый размер, простота и естественность композиций, лаконизм формы, ясный размеренный ритм, яркий мажорный цвет, декоративность становятся особенностью стиля Спиридонова. В произведении художник передает сокровенные мечты о своем пути в искусстве, счастливое ощущение бытия, что несут с собой долгожданный первый снег, тропы, неизменно приводящие обратно в родительский дом.

Триптих «Мой путь» стал этапным для творчества Юрия Спиридонова, определившим круг тем и образно-пластическую систему его живописного мышления. Центральная часть «Моего пути» представляла искусство Якутии на Всесоюзной выставке «Молодость страны — 82», открывшей «новый характер живописного видения», новизну социальных и творческих установок молодых художников восьмидесятых годов.

С первых работ автор неизменно верен своей «стране детства», ее краскам и ритмам, людям, которых он изображает с той искренней достоверностью, что присуще только человеку, знающему изнутри законы природы, обычаи, нравы северян и безгранично приверженному малой родине. От работы к работе автор стремится к обобщению, концентрации обретенных впечатлений. В каждом произведении он заново открывает для себя изменчивый лик Заполярья. Пейзаж для него — наиболее близкая и органичная среда художнического и человеческого обитания. В этом суть понимания, «поэза» философского осмысления жизни творца. В картинах родительский чум, олени, тропа, выводящая в малый и большой мир, вырастают в емкий символ, вселенский знак земной колыбели.

С ранних работ отчетливо проявилась глубокая традиционность колористических исканий Юрия Спиридонова. Пристрастие к ярким, чистым тонам он видел в красочных праздниках оленеводов, цветастых сочетаниях северной одежды, колоритной аппликации, в самой музыке орнаментальных ритмов, используемых народными мастерами Арктики. Они открыли будущему художнику красоту жизни, особый склад характера северянина.

В изделиях умельцев оттенки желтых, оранжевых, охристых, красных и коричневых тонов вступают в слаженные сочетания с контрастными холодными цветами, которые сменяют их, как осень — зиму, день — ночь. К подобной гармонии соответствий и контрастов стремится живописец.

Полотно «Розовый след» (1983) завораживает необычным зрелищем высокого неба с инверсионным следом аэроплана в пору поздних сумерек. Стремительная лавина диких оленей в золотисто-охристых сполохах горизонта, встревоженная неумолчным оглушительным гулом улетевшего реактивного самолета, рождает чувство нарастающей тревоги. В жгучей синей бирюзе неба клубится стужками энергии природная стихия, сплетающая сложную ткань романтических фантазий. Этот параллельный бег природных явлений и индустриальной цивилизации всегда будоражил воображение автора. В произведении зримо переданы взаимодействие и противопоставление изначально несовместимых измерений.

Своеобразие колорита пейзажа «Весенняя ночь в Анабаре» (1993) определяет освещение полярной ночи. Сияющее фиолетово-голубое небо, прорезаемое паутиной проводов радицентра, оранжевые отсветы незаходящего солнца на стенах бревенчатых домов, металлических цистерн, техники, розовато-голубые тени тающего рыхлого снега вызывают ощущение свежего весеннего холодка, хрупкости воздуха, нежного, трепетного дыхания природы. Отворяется реальный и в то же время волшебный мир совершенной тишины и колдовской томительности белых северных ночей.

Философия художника ярко выражается во взгляде на жизнь. К обыденным и повседневным явлениям он относится как к самому существенному и возвышенному. Это подтверждают «анабарские» работы, созданные в 1980-2000-е гг.

В полотне «Осень. Ночь на стойбище» (1985), диптихе «Будни родного края» (1987) герои молчаливы и сосредоточенны, заняты внешне незаметной, но важной повседневностью (строят дом, пасут оленей), живут, органически включаясь в общее коловращение бытия. В произведениях нет развернутой фабулы, живописец берет в окружающем мире каждодневное, неприметное и, трансформируя это в своем творчестве, представляет как часть вечного, постоянного, непреходящего, как поэтический синтез векового уклада жизни северян.

Сюжетные картины Спиридонова изначально пейзажны. Незыблемая устойчивость, размеренность бытия — в самой архитектонике произ-

Ю. Спиридонов.
В Гренландии.
1998. Холст, масло.
134,7×96,8
Национальный
художественный музей
РС (Якутия)

Yu. Spiridonov.
In Greenland. 1998.
Oil on canvas.
134.7×96.8
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



Ю. Спиридонов.
Могилы предков.
1990. Холст, масло.
98,8×149
Национальный
художественный музей
РС (Якутия)

Yu. Spiridonov.
Graves of Ancestors.
1990. Oil on canvas.
98.8×149
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



ведений: уходящем ввысь небесном своде, беспредельной шири тундры, неторопливом ритме изобразительного повествования, рассеянном свете, струящемся из глубин бесконечной Вселенной.

Завершает цикл «анабарских» произведений картина «Жизнь продолжается», созданная в 2002 г. В ней отчетливо проявилась единая и, не-

сомненно, программная для художника поэтика слияния человека и природы, тема родства поколений. Художник отобрал минимум участников: родители, молодой человек, строящий юрту, нарта. Нет деталей и элементов рассказа, но такой аскетизм только усиливает звучание художественного образа, и его содержание читается четко. Большое значение в композиционном решении имеет ракурс. Низкий горизонт, высокое облачное небо создают впечатление, что мужчина и женщина в ярких одеждах стоят над землей. Остов северного жилища — представление о Доме, олени нарта — олицетворение тундры, кряжистые немолодые люди — коренные жители тундры, молодой человек, возводящий отчужденную обитель, воспринимаются знаком, символом преемственности поколений. Простота устойчивой композиции, чуть смещенной от центра, четкие очертания фигур, треугольник (каркас юрты), соединяющий свод небес и землю, подчеркивают самоценность изображенного. Спокойствием и величием веет от огромной протяженности окружающего тундрового мира, от людей, внутренне крепко связанных друг к другу, испокон веков живущих на родной земле в слиянии с природой, обретших здесь свое счастье. Бег времени, жизни продолжается...

В 1990-е годы творчество Юрия Спиридонова претерпевает определенные изменения. Постепенно исчезает гармония, безоблачность мировосприятия. Программно входит в искусство художника идея нравственности, ответственности, нарастает экологический аспект, уступая чувству синкретизма мира природы и человека.

Произведение «Могилы предков», задуманное еще в далеких семидесятых годах, созвучно строкам Льва Гумилева: «Мы ходим по трупам наших предков, мы дышим жизнью тех, кто давно умер, и мы сами войдем в эту стихию, чтобы нами дышали наши потомки». Картина основана на конкретном сюжете. Художник изобразил нефтебазу, размещенную рядом с родовым кладбищем жителей села Юрюнг-Хая. Огромные, ржавые цистерны безжалостно порушили земные человеческие святыни — могилы предков. В контрасте солнечного дня, чистого белого снега, мягко укрывшего оградки и кресты, и вторгшихся в природный мир темных геометрических объемов, заслонивших ясное небо, притаилась людская драма. Эта дисгармония затрагивает проблемы не только окружающей среды, но и духовную суть человека, поправшего родовую память.

Современные реалии Севера легли в основу экологических пейзажей, пронизанных ощущением беды и катаклизмов. В полотнах «Следы покорителей» (1994), триптихе «Боль моей земли» (1993) изранена земля, исполосованная гусеницами вездеходов и заваленная металлическим хламом — следами «покорителей». Жесткость и насыщенность цветового решения, разомкнутость и многоплановость пространства, по краю которого кочуют «оленные люди», как мираж, как олицетворение зыбкости и неустойчивости, свидетельствуют об угасании вековых традиций бережного отношения к природе, присущего жителям Арктики. Но какие бы трагические интонации ни звучали в его искусстве, Спиридонов стремится с обескураживающей простотой и душевной свободой противопоставить драматическим событиям поэзию сердечности. Неслучайно в данных работах сохранена эстетика видения северян, они исполнены в ирреальной, слегка наивной манере, близкой искусству исконных народов Заполярья.

Следует отметить, что в эти годы широта интересов, неординарность, активная жизненная позиция Юрия Спиридонова способствовали включению искусства Севера России в парадигму арктической цивилизации. В 1990-е гг. он был членом многонационального международного оргкомитета проекта ЮНЕСКО «Искусство Арктики» от России; объездил почти всю арктическую часть планеты, его внимание привлекло искусство древнейших народов Арктики — инуитов, чукчей. Международная выставка «Искусство Арктики» экспонировалась в Канаде, Аляске, Швеции, Норвегии, Финляндии, Дании. В 1993 г. Спиридонов инициировал ее открытие в Якутске, а затем организовал вернисаж в Мраморном дворце Государственного Русского музея (Санкт-Петербург). Персональные выставки художника, посвященные Арктике, прошли в Якутске (1987, 1989, 1998, 2002, 2007, 2012, 2017, 2022), Фэрбенксе (США, 1992), Рейкьявике (Исландия, 1997), Кеми (Финляндия, 2000), Неаполе (Италия, 2010).

В 1990-2000-е гг. в произведениях Ю. В. Спиридонова по-своему преломляется художественная культура арктических цивилизаций, пересекаются векторы взаимодействия народного, профессионального и абстрактного искусства. Автор в поиске стилистических качеств много экспериментирует, что сказывается в прикосновении к истокам аборигенного творчества и народного примитива. Тяготение к добрым началам и простым истинам привели художника к созданию произведений

в духе лубка (серии аппликаций «Воспоминания бабки Дарьи», 1992; «Якутский мотив», 1993; серия смешанной техники (акварель, гуашь) «Боль моей земли», 1993; гуашь «Выяснение», 1993). Он с удовольствием погружается в мир унипаган — сказок, притч, мифологических преданий — и создает цикл пастелей «Эскимосские мотивы» (2007). Лист «Седна — хозяйка моря», где изображена красавица, мчащаяся на единороге-нарвале в морской бездне, сотворен по сюжету одного из самых распространенных мифов о девушке, не желавшей выходить замуж. Отец в гневе выбросил ее из лодки. С тех пор Седна стала владычицей моря и матерью всех морских животных. Любимый герой эскимосского фольклора, обрядовых танцев, песен, шаманских заговоров и игр — Ворон, создатель и разрушитель мироздания. Ворон в пастели Спиридонова предстает в образе девушки («Ворон-девушка»). Как в некоторых мифах и сказках, хозяином вселенной, творцом всего сущего выступает обыкновенный охотник в маске, танцующий ритуальный танец или возвратившийся с охоты с добычей («Танец охотника»; «Охотник»). На всех листах цикла изображена морская птица с длинным красным клювом: арктическая чайка — символ верности и стойкости, сопровождающая культурных героев эскимосского фольклора. Сохраняя содержание, самобытность и очарование мифа, автор извлекает из первоисточника яркие вспышки смыслов и ассоциаций, которые соединяют это первородное ядро с эмоциональной выразительностью взгляда художника начала XXI века. Таким образом, древние легенды в работах мастера обретают художественную емкость, накал и конкретность культурного мироучествования современного художника.

Живопись Спиридонова обращена к образно-семантическим, пластическим категориям условности и абстракций, где основным выразительным компонентом служит цвет — яркий, сочный, праздничный («Половодье на Лене», 1996; «Дорога в Горячий ключ», 1997; серия «Ысыях», 2018; «Композиция с синим квадратом», 2019; «Красный олень», 2019; «Вечереет», 2019).

В композиции «Полнолуние» (1997) контрасты водоворота красок с космическим ритмом вертикальных, наклонных линий, пересекаемых кругами светил, сэргэ — коновязей, абрисов женских фигур не только отражают сияющие очертания созвездий в ночном ясном небе, но рождают беспрерывный колдоворот времени и пространства.

В триптихе «Лики Сибири» (2017), выполненном в стиле современного экспрессионизма,

Ю. Спиридонов.
В арктическом
тылу. 1943 год.
Встреча
с союзниками.
2010. Холст, масло.
84×114
Национальный
художественный музей
РС (Якутия)

Yu. Spiridonov.
In the Arctic Rear.
1943. Meeting with
the Allies. 2010.
Oil on canvas.
84×114
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



прослеживается стремление к обобщению, упрощению форм, усилению контрастности и активности колорита. В центре — древо жизни, символ мироздания, символ трех миров. В мифологии многих народов его крона достигает небес, корни уходят в преисподнюю, ствол и ветви организуют земное пространство. В полотне художник изображает только ствол — земной мир, населенный «шитыми» ликами разных народов. У его подножия — птицы-помощники шамана, олицетворяющие шаманско-анимистский религиозный культ аборигенов Сибири, направленный на единение с природой. Ветви, симметрично увешанные ленточками салама, цветущими листьями раскидываются в стороны полудугами, устремленными в мир божеств. Древо жизни, сплотившее людей, выступает здесь как всечеловеческий символ рода про-

шлых, настоящих и будущих поколений, родства и связи людей, союза между земным и небесным. Яркие, контрастные цвета, линии, четкие контуры людских ликов, изображенных крупным планом и в боковых частях триптиха, геометрические узоры погружают в игру цвета, форм и эмоций, образуют на полотнах неизвестные ассоциации, уводя зрителя глубже в область свободной интерпретации о древних народах, пронесших сквозь века самобытность, культуру и традиции.

В русле абстракции выполнены диптих «Полет над тундрой» (2014), «Композиция с синим квадратом», «Красный олень» (2019). Это беспредметные композиции, где пространство создано с помощью соединения геометрических форм, цветных

плоскостей, прямых и ломаных линий, овалов и кругов. Какая она, тундра с высоты птичьего полета? В диптихе «Полет над тундрой» художник зрит множество пространственных ячеек с вечно мерзлой почвой, которые возникают во впадинах, круги-озерца, окруженные «ореолом», дороги и тропинки, пересекающие своими кривыми линиями мхи в сырые западинки, травянистые, осоко-пушицевые покрова. Изобилие коричневого, синего, зеленого, оттененных белыми вкраплениями, прорисовывающими контур и детали, множит горизонтальную протяженность безграничных далей, усиливая чувство космической беспредельности тундры.

В 2010 году создана картина «В арктическом тылу. 1943 год. Встреча с союзниками», в которой оживает малоизвестная история военных лет о высадке союзников. Полотно наполнено тревожными ритмами, композиция построена на противопоставлении темного и светлого. В ней господствует острое соизмерение больших декоративных масс цвета, контраст масштабов: огромный темный силуэт военного корабля с ошестинившимися вертикалями — символ военного времени, одинокая фигура оленевода на первом плане, крошечные силуэты встречающих людей на фоне холодного моря с плывущими айсбергами и птицами. В образном строе полотна — возрождающаяся и угасающая жизнь тыла: надежда и боль изболевшей народной души, прочувствованные сердцем художника.

Особую линию в творчестве Спиридонова составляют натурные пейзажи, написанные в поездках по стране и за границу. Мотивы просты и обычны: перелески и холмы, водные просторы и горы, деревенская окраина. Одни имеют панорамный, обобщенный характер. Художник чаще пишет их в приглушенной, серовато-зеленоватой гамме, наделяя спокойным, эпическим настроением: «Золотая осень. Лемешевские места» (1987); «Иссык-Куль» (1994); «Гора Харама. Амга», «Земля викингов (В Исландии)» (1997); «Утро у моря» (2001); «Летний день на долине Эркээни» (2021); «Река Анабар» (2024); «Ледоход в Анабаре», «Ленские столбы. Начало лета», «Суруктаах хайа» (Тит-Ары) (2016).

Другие камерны, фрагментарны, в свободе и свежести их письма — непринужденная легкость импрессионистической манеры: «Март. Оттепель» (1985); «Озеро в лесу» (1987); «Сочи» (1991); «Снефьорд. Норвегия» (1993); «Остров бабочек. Турция» (2004).



Ю. Спиридонов.
Хозяин Момских
гор. 2006.
Холст, масло.
100×140
Национальный
художественный музей
РС (Якутия)

Yu. Spiridonov.
Master of the
Minsky Mountains.
2006. Oil on canvas.
100×140
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

В зарубежных и российских пейзажах присутствует своя аура, дух места, исходящий непосредственно из живой природы: полотна насыщены трепетом жизни, солнечным светом, богатством цвета, бодростью.

В 2020-е гг. он с увлечением пишет цикл работ, посвященных памятникам русского зодчества, украшающим Санкт-Петербург, Ростов Великий, Борисоглебск Ярославской области. Палитра, в основном построенная на множестве оттенков зеленых, голубых, желтых, розовых тонов, придает полотнам ощущение легкости и воздушности, чувство гармонии и одухотворенности. Неоднократно художник обращается к облику Троице-Сергиевой Лавры, Исаакиевского собора.

Пейзаж с Исаакиевским собором дополнен зеленым сквером на переднем плане. Использование контрастных цветов и густых мазков создает ощущение глубины и движения. Небо написано сине-серым цветом, а трава — яркой зеленью. В целом картина производит впечатление спокойствия и безмятежности.

Художник умеет передать без экзотических красок своеобразие каждой страны. У живописца собственная провинциальная, неповторимая

в своей суровой прелесть уютная Аляска («Март на Аляске», 1996), своя Страна восходящего солнца — Япония («Фудзи-сан», 1996), Лапландия («Вулканические горы. Исландия», 1997; «Земля викингов», 1997), неизведанная «Земля саамов», 1998; «Каджи-Сай. Киргизия», 2017.

В пейзаже «Исландия» (1997) древняя земля скальдов возникает в сероватом свете дня. Аскетичность пустынных берегов и каменистых гор, обступивших темную глубину фьорда, созвучна эпической шире древнеисландских песен. Строгость цветовых отношений, выдержанных в гамме сине-зеленых тонов, обогащенных всплесками светлых пятен, подчеркивает суровость островной страны. Мольберт с этюдом, введенный в арктический пейзаж, продолжает лейтмотив странствий художника.

В 1998 г. художник создал автопортрет «В Гренландии». Как пишет известный искусствовед Анатолий Дмитренко, «это взятый крупным планом целостный образ Человека и Природы» [1, с. 14]. В картине среда равновелика образу человека, неотторжима от него. В одном из ранних автопортретов, исполненном в 1978 г., представлен юноша, только вступающий в большую жизнь.

Затаенное смятение, надежды, ожидания пронизывают героя. В картине «В Гренландии» перед нами человек, достигший жизненной и творческой зрелости, но, как и в юности, пытливно вглядывающийся в мир. Вековые льдины, древние скалистые берега, пустынный берег острова в Северном Ледовитом океане — неотъемлемая, органичная часть портрета, она исподволь раскрывает тонкую духовную структуру творческой сущности автора. Впоследствии в полотнах «Хозяин Момских гор»¹ (2006); «Портрет Иннокентия Слепцова из Улахан Чистая»² (2013); «Дочь тундры» (2022); «Портрет первого Героя социалистического труда-оленовода И. К. Спиридонова»³ (2025) автор продолжил эту тему, создав с большой любовью и преклонением образ северянина, преисполненный чувством достоинства и свободы. Пристально вглядывается художник в мудрый лик человека, прожившего долгую жизнь. Легкий, трепетный золотистый мазок в картине «Хозяин Момских гор» обрисовывает печать пройденных лет: запавшие щеки, губы, лоб. Энергично вылеплены черты лица, отражающие древние знания, раздумье, сосредоточенность, взгляд, скользкий мимо зрителя, устремленный вдаль. Старик сидит в характерной позе северян, подогнув ноги калачиком, руки на коленях. С этого положения, свойственного жителям тундры, он готов легко встать, что говорит о природной грации и эмоциональности природы. Здесь человек равновелик его величеству природе: фигура, взятая в ракурсе снизу вверх, четко вырисовывается на фоне заснеженных хребтов. Грандиозный горный простор пронизан, напоен прозрачным весенним воздухом. Колорит построен на сочетании голубовато-синих тонов с вкрапленными оттенками коричневого, розового цвета. Строгую красоту красочной гаммы подчеркивает пятно теплого, охристого тона коврика и любовно выписанный орнаментальный узор национального наряда. Картины, утверждающие глубинные духовные силы оленеводов-охотников, врожденное чувство неразрывности с природой, покоряют сдержанностью, пластической строгой завершенностью. Обретение этого единства для художника близко ощущению полноты жизни, и потому так светлы и радостны интонации полотен. «Хозяин Момских гор» воспринимается своеобразным символом народов, живущих в гармонии с природой в суровых условиях Арктики. Произведение в 2006 г. удостоено дипломом III степени III Всероссийской художественной выставки пейзажной живописи «Образ родины».

Значителен в развитии живописи Юрия Спиридонова цикл северных пейзажей — «Весна на Моме», 2006; «Мом. Улахан Чистай», 2007; Arktikos Arktos, 2012. В эти годы он ежегодно ездит на Север. В далеких Момских отрогах находит место, где ему много и хорошо работает. В пейзажах присутствуют цельность отражения космичности природы, органичность и самобытность сочетания глубоко личной лирики с эпическим обобщением. Покоряют удивительная свежесть, растворенная в воздухе гор, умение чувствовать большое дыхание Арктики. Покой необъятных просторов северного края, особая, звучащая тишина рождаются панорамной композицией, светлым, свободно гармонизованным сияющим колоритом. В этом плане сконцентрированные искания ясно прочитываются в тщательно продуманных картинах «Звенящие горы. Март» (2006); «Низкие облака на Моме» (2007); «У Черских хребтов» (2011); «У Момских гор» (2012). В полотнах художник сумел добиться неоднозначного сочетания торжественности и жизненной теплоты, особого рода поэтичности, всегда присутствующей подтекстом в его пейзажах. Произведениям свойственны тоновое многообразие в пределах доминирующей голубовато-синей гаммы, внешний аскетизм. Природа, выступая олицетворением вечности, здесь испытывает человека всю жизнь на крепость.

Особый блок в творчестве Спиридонова составляют незаконченная серия «Кочевье долган» (2017), а также «Дочь тундры» (2022), лирико-эпическое повествование об отчем крае сородичей, самом молодом и малочисленном народе Севера — долганах, которые издревле занимались традиционными промыслами: оленеводством, охотой на пушного зверя, добычей рыбы. Первозданная природа, органическая связь между человеком и окружающим его миром, естественность и простота отношений внутри северян, ценности ладной жизни и устойчивый ритм традиций, воплощенные в произведениях, выстраивают его ойкумену, его образ дома как гармонического пространства, у которого есть своя неброская красота и скрытая сила.

В 1990-е — начале XXI в. Спиридонов, помимо живописи, занимается ледовой скульптурой, работает в графике, аппликации, на своих персональных выставках представляет инсталляции. Думается, что дух эксперимента и подспудное ощущение органики материала, свойственное жителю вечной мерзлоты, привели его к ваюанию изо льда. Пластической изобретательностью, острым



чувством материала и свободным с ним обращением отмечены композиции из ледяных глыб. Он первым из якутян вместе со скульптором Раисой Бурцевой в 1992 г. участвовал на Международном ледовом фестивале «Лед Аляски» в г. Фэрбенксе, где показал композицию «Розовая чайка». Работа создана по мотивам мифа о таинственном исчезновении племени онкилонов в поисках обетованной земли во льдах Северного Ледовитого океана. Скульптура представляет причудливое сцепление чувственно-динамического древнего мифа и фантазии современного художника. Пластика взлетающей обнаженной женщины-чайки построена на контрасте кристаллических форм основания и плавных криволинейных очертаний крылатой фигуры. Скульптура «Розовая чайка» заняла третье место на престижном конкурсе, открыв дорогу на различные международные фестивали якутским мастерам.

В 1994 г. авторское название композиции «Начало жизни» американцы перевели точно и выразительно — «Состояние любви». Абстрактная скульптура — своеобразная формула любви. Ее образная тектоника соткана из взаимодействий шаров и диагоналей, горизонтальных и вертикальных соотношений, скрытой экспрессии масс, опорных точек. Эта ритмика, соприкасаясь с про-

странством, образует сложные, бесконечно разнообразные пластические коллизии. Лабиринты любви, ее экстаз и эманация основаны на тонкой градации чистоты, прозрачности, плотности льда, его бликов, которые, то сгущаясь, то высветляясь, заставляют скульптуру мягко мерцать, вибрировать, создавая непрерывную пульсацию жизни. На международных конкурсах ледовой скульптуры мастер успешно участвовал в 1995 г., где получил III место за работу «Состояние любви», в 1996 г. — I место за скульптуру «Начало жизни». К миллениуму принял участие в оформлении парка Lumi Linna в Финляндии (2000).

Течение времени, ощущение потока бытия — сильная сторона творчества Спиридонова. Художник пытается объять это таинство в инсталляциях, трансформируя через тему пути, развития циркумполярной цивилизации. В экспозицию персональной юбилейной выставки, прошедшей в Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия) в 2012 г., вошла инсталляция «Моя Арктика». Здесь в сложном переплетении реалистического, этнографического и социально-бытового, исторического и мифологического начал показана жизнь народов Крайнего Севера. Инсталляция состояла из нескольких тематических блоков (кочевье, экология, быт, занятия),

Ю. Спиридонов.
Лику Сибири
(триптих). 2017.
Холст, масло.
170×300
Собственность
художника

Yu. Spiridonov.
Faces of Siberia
(triptych). 2017.
Oil on canvas.
170×300
The artist's property

построенных на языке артефактов и символов, на ассоциативной сцепке самоценных эпизодов бытия сородичей, связанных с темой уникальной культуры аборигенов Заполярья. В ней совмещены два времени — прошлое и настоящее, между ними нет четкой границы, они соседствуют, обретая многозначность и философский контекст. Мотив дороги «зеленого ковра тундры» (цвет надежды, обновления), выстроенный по диагонали, выступает здесь как магистраль, поток времени, как свидетель и участник судеб коренных народов. На ней вещная среда — объекты инсталляции, установленные через различные интервалы на белой тонкой бумаге (метафора хрупкости тундры), оленья нарта и лыжи — символ движения, охотничье снаряжение, копье, нури — посох для невесты, крюк для очага и другие предметы кочевнического быта (аутентичные маркеры настоящего и уходящего), череп доисторического бизона (археологическое изыскание — артефакт прошлого), брошенные ржавые бочки — плоды современного разрушительного прогресса. Собранные художником в единую композицию, они создают многослойный образ Арктики и ее жителей, сохраняющих опыт общения и существования в гармонии с природой, но остро чувствующих разрушение привычного уклада жизни, экологическое предостережение, цинизм и равнодушие нового времени — времени духовного запустения. Выразительность и символичность инсталляции, где пульсирует стусок эмоций — историческая память, беспокойство за судьбу сородичей, чаяние и вера, — сообщают многомерность и динамику идеи автора о сохранении уникальной цивилизации народов Арктики.

В истории изобразительного искусства имя Юрия Спиридонова, заслуженного деятеля искусств Республики Саха (Якутия), лауреата премии Ленинского комсомола Якутии, почетного гражданина Анабарского улуса, действительного члена Академии Северного форума, заслуженного художника Российской Федерации, народного художника РС (Я) связано с большой темой Арктики, которую он решает с сердечной преданностью и любовью к взрастившей его земле. Его творчество, отличающееся индивидуальным образно-пластическим постижением Севера, его завораживающей магии, включает якутское изобразительное искусство в общесоюзный контекст и культурное пространство Арктики.

Примечания

- Дьячков Христофор Николаевич (1923–2011), эвен (отец и мать — эвены со Средней Колымы). Родился в 1923 г. в местности Уродан Среднеколымского района в семье охотника-оленьвода. Был охотником, передовиком, награжден орденом Трудового Красного Знамени. Владел эвенским, якутским языками.
- Слепцов Иннокентий Егорович из Момы — оленьвод, почетный гражданин Момского улуса, депутат местного поселкового совета и частный предприниматель, носитель эвенского языка и фольклора.
- Спиридонов Илья Константинович (10 августа 1913 года / по другим данным 13 января, Анабарский улус, Якутская АССР — 10 октября 1975 года, Юрюнг-Хая, Анабарский улус, Якутская АССР) — оленьвод, бригадир оленьводческой бригады колхоза имени Ворошилова Анабарского района Якутской АССР. Герой Социалистического Труда (1957). Первый среди оленьводов, удостоенных звания Героя Социалистического Труда.

Литература

- Дмитренко, А. Дорога без конца // Спиридонов, Ю. Юрий Спиридонов: альбом / автор текста А. Ф. Дмитренко; авторы статей: Ю. В. Спиридонов, И. А. Потапов; перевод на англ. яз. Пол Р. Уилльямс. — Санкт-Петербург: Искусство России, 2003. — С. 9–18.
- Спиридонов, Ю. Мой творческий путь // Спиридонов, Ю. Юрий Спиридонов: альбом / автор текста А. Ф. Дмитренко; авторы статей: Ю. В. Спиридонов, И. А. Потапов; перевод на английский язык Пол Р. Уилльямс. — Санкт-Петербург: Искусство России, 2003. — С. 27–34.

References

- Dmitrenko, A. Doroga bez konca [A Road with no End]. Spiridonov, Yu. Yuriy Spiridonov: al'bom [Yuri Spiridonov: an album]. Author of the text A. F. Dmitrenko; Authors of the articles Yu. V. Spiridonov, I. A. Potapov; transl. to English by Paul R. Williams. Saint Petersburg, Iskustvo Rossii, 2003, pp. 9–18.
- Spiridonov, Yu. Moj tvorcheskij put' [My Creative Path]. Spiridonov, Yu. Yuriy Spiridonov: al'bom [Yuri Spiridonov: an album]. Author of the text A. F. Dmitrenko; Authors of the articles Yu. V. Spiridonov, I. A. Potapov; transl. to English by Paul R. Williams. Saint Petersburg, Iskustvo Rossii, 2003, pp. 27–34.

Об авторе

Неустроева Галина Гаврильевна — искусствовед, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Саха (Якутия), лауреат государственной премии РФ им. А. В. Луначарского. Член Союза художников России. Главный научный сотрудник Национального художественного музея Республики Саха (Якутия).

E-mail: vigan@list.ru

Neustroeva Galina Gavrilievna

Chief researcher at the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Honoured Worker of Culture of the Russian Federation and the Republic of Sakha (Yakutia), winner of the State Prize of the Russian Federation named after A. V. Lunacharsky. Member of the Union of Artists of Russia.

EDN: NAUOHD
УДК 7.03

LEONID LUGOVYKH: SELECTED WORKS OF A MODERN URAL OUTSIDER

Galina V. Golynets

Ural Federal University named after B. N. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: Leonid Lugovikh is an aviator who became an artist who is acutely aware of modernity. He is concerned about the vision of the world at the moment, a unified world in all its manifestations of cultural interrelationships. He is a well-read polymath with horizons stretching from mathematical formulas to human DNA, from primitive art to deconstructivist architecture, from poetic lines to cyberspace. He lives and works in Yekaterinburg. The article attempts to explore the development of the author's creative path based on a chronological approach.

Keywords: contemporary outsider artist; scientific and technological progress and artistic creativity; Aramil; Rylsk; Yekaterinburg; Ural; nonconformism; Butterfly series; Perpetual Motion series; marginal art; chromosome portrait; James Brett; The Museum of Everything in London.

Citation: Golynets, G.V. (2025). LEONID LUGOVYKH: SELECTED WORKS OF A MODERN URAL OUTSIDER. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 120–127.

ЛЕОНИД ЛУГОВЫХ: ИЗБРАННОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННОГО УРАЛЬСКОГО АУТСАЙДЕРА

Г. В. Голынец

Уральский федеральный университет
им. Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

Леонид Луговых – авиатор, ставший художником, остро чувствующим современность, его волнует видение мира в настоящий момент, мира единого во всех проявлениях культурных взаимосвязей. Он начитанный эрудит с кругозором, простирающимся от математической формулы до ДНК человека, от первобытного искусства до архитектуры деконструктивизма, от поэтической строки до киберпространства. Живет и работает в Екатеринбурге. В статье предпринята попытка исследовать развитие творческого пути автора, основанная на хронологическом подходе.

Ключевые слова: современный художник-аутсайдер; научно-технический прогресс и художественное творчество; Арамил; Рылск; Екатеринбург; Урал; неконформизм; серия «Бабочки»; серия «Вечные двигатели»; маргинальное искусство; хромосомный портрет; Джеймс Бретт; The Museum of Everything в Лондоне.

Экспозиция
хромосомных
портретов
Л. Луговых.
Выставка ГЦСИ
«Ура Урал». 2013
(Екатеринбург)

Exhibition
of Chromosomal
Portraits
by L. Lugovikh.
Exhibition of
the State Centre for
Contemporary Art
“Hooray Ural”. 2013
(Yekaterinburg)

Леонид Владимирович Луговых — один из известных представителей уральского андеграунда [13], чье творчество рассматривается в контексте феномена аутсайдерского искусства.

Аутсайдерское искусство в постмодернистском поле серьезно рассматривают Е. Андреева [1], Б. Гройс [3], С. Левитт [5]. Вместе с тем анализ персональных творческих биографий еще предстоит осуществить. Круг тем художников-аутсайдеров и особенности нарратива Л. Луговых анализирует А. Суворова, формулируя кредо художника: «В логике рассуждений Леонида Луговых происходит объединение нескольких полей: личная история и практический опыт, полученный в течение жизни» [12]. О персональном шифре художника писала М. Соколовская [10]. Других исследований, посвященных «самопровозглашенному гению-самородку» [12], не предпринималось.

В данной статье автор воссоздает хронику творческой жизни художника, рассматривая эволюцию через событийный ряд, продолжая предыдущее исследование [2].

Леонид Луговых родился 20 сентября 1964 года на Урале в городе Арамиле Свердловской области. В начале семидесятых семья переехала в Азов Ростовской области, где мальчик учился в Детской художественной студии при Дворце пионеров; рисовал с детства. Впоследствии (1976) семья вернулась в Арамил, здесь в 1981 художник окончил среднюю школу. В 1983 году семья переехала в Свердловск.

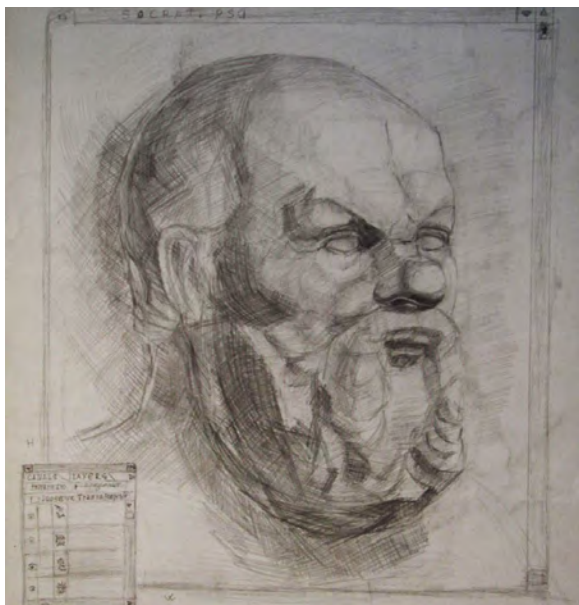
Специальность Луговых получил в 1984 г. в Рыльском авиационном техническом училище гражданской авиации в Курской области (Рыльский авиационный технический колледж — филиал Московского государственного технического университета гражданской авиации): радионавигационные наземные средства самолетовождения и посадки (по училищу офицер запаса, мл. лейтенант). Два года проработал по специальности в Уктусском аэропорту Екатеринбурга. В свободное время занимался ремонтом магнитофонов и телевизоров. Телеэкран становится ресурсом художественных впечатлений.

Монтировал в восьмидесятых в СвердловНИИ-химмаше контрольно-измерительные приборы, адаптировал инструкции технических переводов на русский язык. Командировки в Череповец, Ленинград, Кронштадт, Ташкент, Омск, Москву, Калинин (Тверь) на заводы с установкой приборов пищевой химии стали одновременно источником



Л. В. Луговых.
Бабочка
Metamorpho
dido.1992.
Виниловый диск
Частное собрание
(Екатеринбург)

L. V. Lugovykh.
Butterfly
Metamorpho Dido.
1992. Vinyl disc
Private collection
(Yekaterinburg)

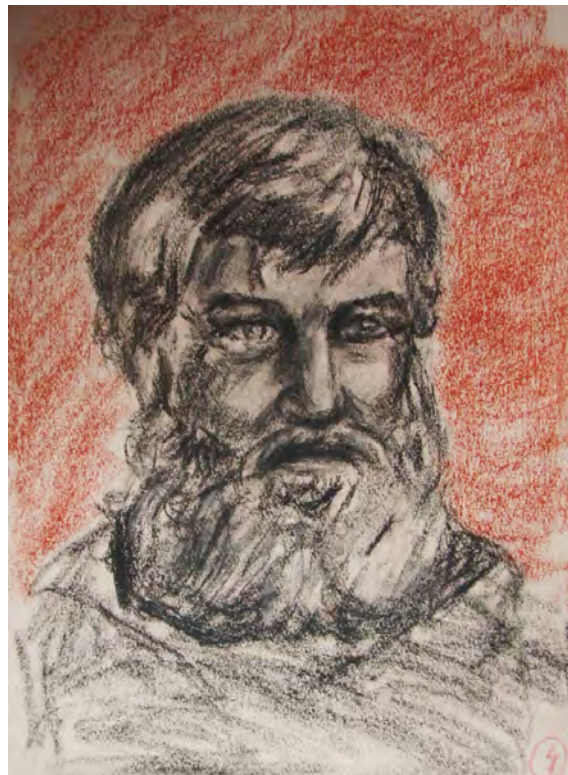


Л. В. Луговых.
Сократ. 1995.
Бумага, графитный
карандаш.
48×42
Собственность автора

L. V. Lugovykh.
Socrates. 1995.
Graphite pencil
on paper.
48×42
The author's property

многочисленных портретов Луговых, позировавшего уличным художникам. Коллекция этих портретов хранится у художника — парадоксальное предвосхищение собственной судьбы уличного портретиста.

На рубеже 1980-1990-х в Институте высокотемпературной электрохимии Уральского отделения Российской академии наук (ул. Софьи Ковалевской) работает с приборными комплексами, ведя учет показаний. «Увлекается рисованием с натуры и в то же время сочинительством авторских образительных концепций. К этому периоду относится концепция "тотального абстракционизма", разработанная художником» [12].



Л. В. Луговых.
Портрет Евгения
Арбенева. 1996.
Бумага, соус.
42×29
Собственность
Е. Арбенева

L. V. Lugovykh.
Portrait of Evgeny
Arbenev. 1996.
Sauce on paper.
42×29
E. Arbenev's property

рисункам пишет стихи — «стихи и рисунки, разбуженные телевидением». Рисунки поглощали все больше времени, и постепенно художественное творчество занимало все внимание Леонида Луговых. Действительность подсказывала новые неожиданные возможности сочетания традиционных форм искусства и достижений техники, начиная с телевидения и кончая компьютерными интерактивными технологиями. Так соприкосновение с научно-техническими достижениями информационной эпохи входит в метод творческой работы Луговых.

1992-1993. Живописная серия «Бабочки» на двухстах виниловых пластинках [14].

Выставка в Уральском государственном университете на стенде 3 этажа (май, 1993, Ленина, 51). Осенью (сентябрь) — на Первом независимом объединении неформальных художников «Сурикова, 31», обосновавшихся в здании районного Дома культуры в Свердловске в 1980-х годах. Первая бабочка Леонида Луговых 1992 года осуществлялась в картине «Два слона», где в пересекающихся белых элфантах возникает цветовой силуэт бабочки.

1993-1994. Художник-исполнитель на телевидении и в ТЮЗе (пьесы «Рони — дочь разбойника», «Карлсон, который живет на крыше» — по мотивам произведений А. Линдгрена).

1990-е можно назвать началом творческого пути. В 1990-1994 гг. посещает литобъединение при литературно-художественном и публицистическом журнале «Урал», которым руководил поэт Николай Яковлевич Мережников, выполняет иллюстрации к стихотворениям своим и современных поэтов. Начинает делать фотографии, рисунки и живописные композиции с работающего телевизионного экрана: переводит временное начало в пространственное, а затем по сложным

способствовала работе Леонида Луговых на ТВ и в театре художник Нелли Алексеевна Огарева — председатель в то время «Объединения художников и любителей искусства (Сурикова, 31)», проводившего городские выставки нонконформизма в 1987-1994 гг. В 1993 Леонид Луговых стал секретарем объединения.

1994. Москва, ГЦСИ, Якиманка, Галерея Гельмана.

Серия «Бабочки», живопись на виниловых пластинках, обратила внимание известного галериста Марата Гельмана, устроившего выставку в Москве. Луговых жил в Перedelкине, где его двоюродная сестра снимала дачу, и там, в легендарном поселке знаменитостей, продал почти всю серию работ в частную коллекцию, которая затем оказалась в Японии. Изображение неоднозначных образов загадочных чешуек строго пропорционировано в золотом сечении по отношению к диаметру пластинки. Применение математических правил гармонизирует образ. Условный фон усиливает яркость живописи маслом: разнообразие фактур, пестрая красочность мотива выразительно играют в постоянстве черного. Леонид Луговых увлекался творчеством Казимира Малевича, картина «Черный круг» которого подтолкнула воображение к форме пластинки. И далее в целом к возможности творить новое из объектов предметного мира. Позже образ бабочки был реализован на холсте, а на пластинках появились другие композиции, например «Дерево земного шара». Дерево, вращаясь, оказывается вершиной то в северном, то в южном полушариях в проекции звездных ночных небес.

1994. «Вечные двигатели». Серия из 22 работ карандашом.

Осенью 1994 рисунки были показаны на персональной выставке Луговых «Концептуальное искусство» (Гоголя, 9) — последней выставке объединения «Сурикова, 31», предвосхитив «кинетический метафизический» проект, впервые представленный на выставке «Генетика, энергетика, терроризм» в 1996 году в архитектурном институте Екатеринбурга (ул. Карла Либкнехта).

1996. Олег Еловой, пригласивший Леонида Луговых сотрудничать в росписи церкви Святого Николая Чудотворца города Булаево (Казахстан), предложил ему освоить орнамент.

Это послужило толчком к введению автором орнаментального фона в рисунки «Вечных двигателей», и серия получила свое завершение. Орнамент как символ вечного движения, «метафизическая кинетика», стал основой геометриче-

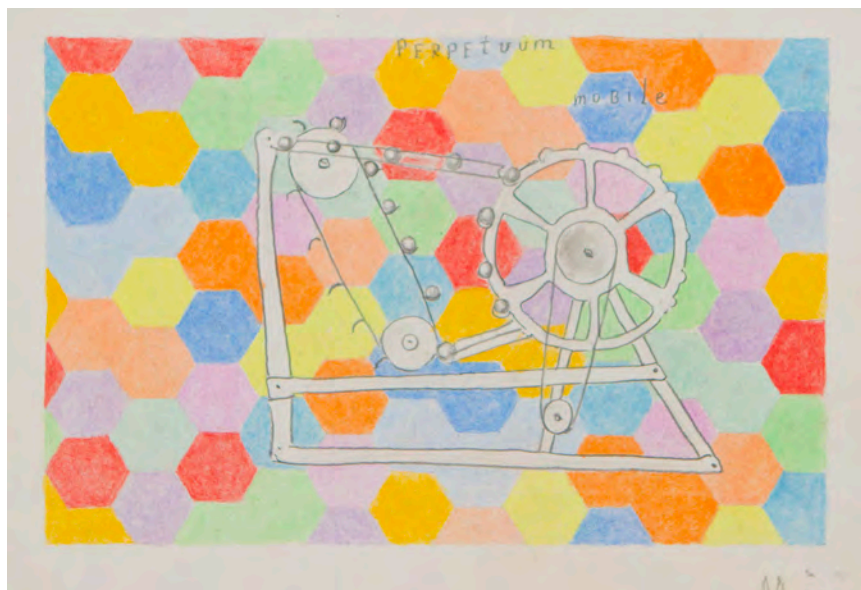
ского (квадраты, треугольники, прямоугольники, шестиугольники) цветного фона для монохромных рисунков, изображающих фантастические механизмы.

Итак, графитный карандашный рисунок главной темы на геометрическом орнаментальном разноцветии пастельного фона. Колорит возникает в сопоставлении ярких светлых цветов одной тональности, одной плотности. В основе распределения цветовых пятен — магический квадрат Пифагора, в котором нумеруются цвета, а затем соблюдается схема нумерации их в композиции. Система ритмического повтора узора многоугольного раппорта вызывает движение глаза, становится источником энергии — перпетуум мобиле — и вновь и вновь восстанавливает навязанный художником зрительный ход. Вовлекая зрителя в разрешение концептуальной проблемы, Луговых воплощает временную константу вечного движения на двухмерной плоскости.

Орнаментальный вариант «Вечных двигателей», показанный на выставке «Генетика. Энергетика. Терроризм» (организатор выставки Александр Голиздрин, преподаватель рисунка, куратор галереи «Еврокон», осуществлявшей международные культурные связи), сопровождался предметным рядом. «Вечные двигатели» Луговых, развешанные по периметру зала, стали основой экспозиции, включающей инсталляцию с предметами (генератор, тренога, видеоманитофон, карты таро, бутылки, колбы и прочее, вполне в духе сверхреального сборного поп-арта) и ироничный многозначный перформанс с голой человеческой фигурой, олицетворяющей распущенный Запад, и с одетой — мудрый Восток, гадающий судьбу на картах таро Западу...

Впрочем, впереди было открытие в Екатеринбурге московских выставок «История в лицах» (1997) и «Безумный двойник» (2000), вызвавших бурные споры общественности в средствах массовой информации. Но выставка Луговых и Голиздрина «Генетика. Энергетика. Терроризм» уже содержала, как нам кажется, иронию не только по отношению к устоявшимся формам искусства (академическим, соцреалистическим), но и к представшему быть новым постмодернизму, а ее эпатажное название звучит сегодня предостережением к явлениям, выходящим за пределы искусства.

В настоящее время серия «Вечные двигатели» находится у Джеймса Бретта, директора «Музея всего» (The Museum of Everything), в Лондоне с условием экспонирования на выставках мира.



1994–1996

Общение в художественных кругах привело к решению учиться. Леонид Луговых посещал занятия в художественной школе П. П. Хожателева. Виктор Николаевич Байдин вел рисунок и живопись, Лев Леонидович Хабаров — композицию. В программе обучения — рисование гипсов, моделей, пленэр. Учился рисовать голову, рисовал портреты с фотографий.

2 июля 1995 Луговых впервые вышел на городской Пятак («Площадь 1905 года»), начав практику уличного портретирования. 31 мая 1996 создал портрет Евгения Арбенева, художественного редактора журнала «Урал», — результат целенаправленного обучения. Работал с 12 утра до 18 вечера, затем переходил на Плотинку. Стоял с мольбертом в Историческом сквере «у камня» более 20 лет. Портретировал жителей города, туристов, зарубежных гостей из Свердловской области, Магадана, Минска, Перми, Казахстана, США, Боливии, Новосибирска, Омска, Индии, ОАЭ, Маската, Калининграда, Сочи, Африки, Владивостока.

Позже в опубликованном эссе Луговых «Философия работы на Пятаке» автор заключает: «Практика уличного портретирования — это модель современного потребительского общества. Реклама, производство и потребление сосредоточены здесь в одной точке». В 2000-х годах художник формулирует и публикует свои творческие установки в альманахе и сборнике эссе об искусстве [6; 7; 8].

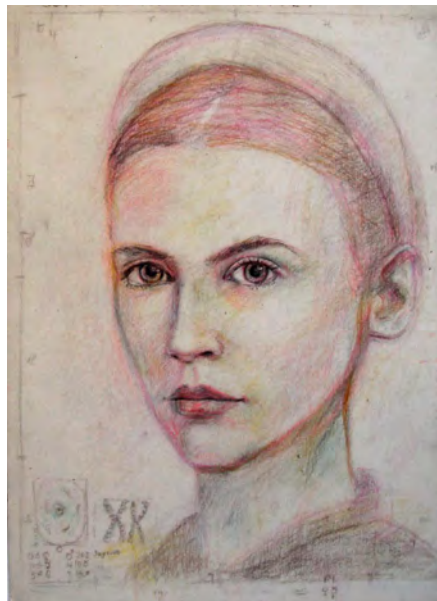
В это же время Луговых работает сторожем горного института. Сторожил вместе с Борисом Рыжим, Алексеем Кузиным, Игорем Воротниковым — группой екатерин-

Л. В. Луговых.
Вечный двигатель
№ 10. Серия
«Вечные двигатели». 1994–1996.
Бумага, карандаш,
пастель. 29×42
Собственность автора
(временное хранение
Д. Бретта, Лондон)

L. V. Lugovyykh.
Perpetual Motion
Machine No. 10.
Series “Perpetual
Motion Machines”.
1994–1996. Pencil
and pastel on paper.
29×42
The author's property
(temporary storage
of D. Brett, London)

Л. В. Луговых.
Хромосомный
портрет. № 1. 2002.
Бумага, пастель.
42×29
Собственность
автора

L. V. Lugovyykh.
Chromosomal
Portrait. No. 1. 2002.
Pastel on paper.
42×29
The author's property



бургских поэтов, охранявших Геологический музей и создавших литературное объединение «Горный родник» вместе с «персонажами, обитающими между неуютной реальностью и уютной культурой, приносящими вести из первой жителям второй» (вспоминая слова литературного критика Игоря Гулина о поэте Борисе Рыжем). Стихи Луговых печатались в журнале «Урал»: «Нащальник, please...» [9], автор экспериментировал с визуальными образами английских слов, их обратным переводом и уральским народным диалектом.

1997–2010-е

Сотрудничал с Ю-7 ТВ СТУДИЕЙ, где занимался видеоартом с Виктором Давыдовым. Здесь была создана 3D-графика «Вечных двигателей», ролики которых демонстрировались по Свердловскому телевидению (СГТРК) в программе «Галерея арт-клипов» 1997 года; их ретроспекцию можно было увидеть на персональной выставке «Несколько слов о творчестве неакадемического художника для себя Леонида Луговых» в Уральском университете в 2017 году, в Музее Б. У. Кашкина (Екатеринбург).

На Ю-7 ТВ-студии сняты также ролики «Пластилины», «Образ русского писателя», которые были показаны в качестве рекламы студии по всем каналам телевидения. В образе «Русского писателя» выступил сам Леонид Луговых как «автор» «Войны и мира», «Евгения Онегина», «Анны Карениной», «Лолиты», «Гамлета» и «Ромео и Джульетты».

После февральской выставки уличных художников в Уральском музее молодежи 2001 года, которую организовал Леонид Луговых, ему при-

шло желание сделать выставку из отказных — непохожих — портретов, не взятых заказчиками и выброшенных уличными художниками. В процессе обдумывания выставки родилась идея, что «человек сам на себя не похож». Вот как говорит об этом Леонид Луговых: «С хромосомной точки зрения человек похож на своих родителей, а родители друг на друга не похожи (это можно назвать внутренней непохожестью). Метод хромосомного портретирования заключается в том, чтобы выявить внутреннюю непохожесть и свести ее к минимуму». Проблема первых хромосомных портретов Леонида Луговых заключалась в том, что они внешне ничем не отличались от обычных. Поэтому он создал для них особую художественную стилистику.

2002–2010-е

Хромосомный портрет возник синхронно с научным открытием: международный научно-исследовательский проект «Геном человека», поддержанный Национальной организацией здравоохранения США, был начат в 1990 г., а в 2003 г. был опубликован полный геном человека, в 2006-м — последовательность хромосом — нуклеопротейдов в ядре клетки, — содержащих большую часть наследственной информации человека.

Хромосомный портрет, выполненный в достаточно редкой технике цветного карандаша, явился экспериментальным художественным откликом Луговых на проект «Геном человека». Художник изобрел таблицу цветовых генетических соответствий, «генетический код», представляющий собой считывающую рамку, в горизонталях которой последовательно расположены коды аминокислот с присвоенным им цветом (Р-красный, L-оранжевый, H-бордо, Q-желтый...), а в вертикалях — полосатые структуры хромосом. Эту рамку можно видеть почти на каждом портрете: сквозь нее глядят герои Луговых. Погрудный камерный портрет передает точное сходство с моделью. В постоянстве живописной гаммы, искусно объединенной цветной штриховкой, а также в отсутствии источника освещения, отсутствии белого (только белки глаз, и то не всегда) кроется стилистическое единство всех портретных серий, обобщающих человеческую типологию. На первый план выступает общность человеческого инварианта. Застылость композиции, неизменность масштаба сродни документальной фотографии паспорта — хромосомного паспорта, выданного Леонидом Луговых поколению рубежа тысячелетий.

Портрет тем не менее менялся. Сначала это были графитные решения уличного портрета с попыткой передачи живого движения, мимики, прически, одежды. Затем метафизическое начало становилось все ощутимее, возник хромосомный портрет с его канонической заданностью «генетического кода». Следом пришла фотография с сотового телефона, которая становится техническим эскизом для расцвеченного оригинала, а затем — совмещение портретируемой модели с цифровой фотографией.

В серию современников включались портреты известных деятелей культуры прошлых эпох и теперешних знаменитостей, образы из истории искусств — фаумский или барочный, а также срисованные модели из Интернета (например европейские монархи). Однако поток исторического времени, пропущенный сквозь воображение художника, обнаруживал всё то же неумолимое сходство в лицах, они смотрели сквозь ту же самую считывающую генетический код условную рамку пророка хромосомики.

Маргинальный портрет... Так были восприняты работы Леонида Луговых на «Выставке № 5» 2013 года в московском Центре современной культуры «Гараж», устроенной Джеймсом Бреттом, куратором лондонского «Музея всего», приглашенным в «Гараж» его основателем Дарьей Жуковой. Д. Бретт пишет об этом: «В Екатеринбурге я встретил уличного художника. Он зарабатывал на жизнь рисованием шаржей... и он стал копать все глубже и глубже и начал рисовать портреты уже не с натуры. По его словам, он видит биологическую, хромосомную структуру человека и рисует ее, то есть рисует хромосомы. Это уникальное искусство, я такого нигде не видел. Он делает картины о взаимосвязи всего в природе. И делает он это на улице за двадцать рублей. Может быть, сейчас уже чуть дороже. Это тоже очень по-русски... В Лондоне просто невозможно себе такое представить. Художник, который улавливает связь между внутренним устройством вещей и, например, екатеринбургской улицей... Портретная живопись вписана в русскую историческую традицию. В частности, традицию реализма, которой придерживаются и те художники, которые никогда не учились даже в художественной школе... Чем более специфичным и личным является произведение искусства, тем более оно общезначимо. Когда художник пытается создать что-то общезначимое, универсальное, обычно универсальности не получается: связь не устанавливается. А когда он делает что-то привязанное к его собственной личности, географическому положе-

нию и культуре, это вызывает гораздо более широкий резонанс» [4].

Заключительной московской выставке предшествовали в 2012 году поездки Джеймса Бретта по России: Екатеринбург, Казань, Нижний Новгород, Петербург, Москва. В Екатеринбурге 2 августа 2012 рядом с филиалом Центра современного искусства (ГЦСИ, ул. Добролюбова) были установлены грузовики — передвижные красные фургоны, в одном из которых проводилась двухдневная выставка работ, взятых у художников организатором экспедиции Бреттом. Леонид Луговых принес свои произведения — «Археоптерисы», «Вечные двигатели» и разные портреты, в том числе хромосомные портреты. Так они оказались в Великобритании в «Музее всего» (The Museum of Everything).

Каталог собрания по экспедиции Д. Бретта вышел в свет в Лондоне в 2013 с хромосомным портретом на обложке «Мона Лиза в возрасте трех лет» (справа) и его зеркальным прототипом — уличным портретом девочки слева, от которого отказался дедушка, не заплатив художнику.

2010-2020-е

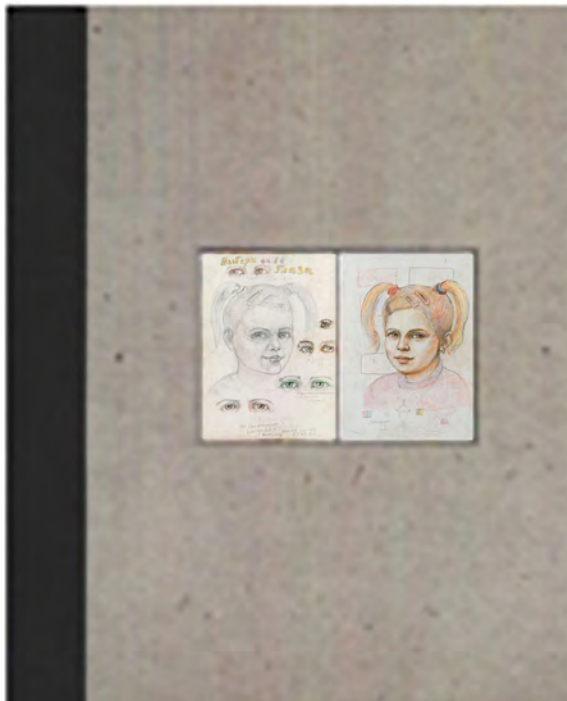
Участие Луговых в Выставке № 6 в Кюнстхале (Роттердам, Нидерланды), 2016; в Выставке № 7 в Музее старого и нового искусства (MONA) (Хобарт, штат Тасмания, Австралия), 2017-2018.

Представлены «Вечные двигатели» и хромосомный портрет. Так Джеймс Бретт, директор «Музея всего» в Лондоне, выполнил условие экспонирования произведений Леонида Луговых на выставках мира.

В целом творчество Л. Луговых — неотъемлемая часть концептуального искусства Урала, что отмечено в каталоге выставки «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала», организованной филиалом ГЦСИ в Екатеринбурге в 2018 году [11].

Литература

1. Андреева, В. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. — Санкт-Петербург:



Обложка каталога выставки № 5. 2013
The Museum of Everything
(Лондон)

Cover of the Exhibition Catalogue No. 5.
2013
The Museum of Everything
(London)

Азбука-Классика, 2007. — 484 с.

2. Голынец, Г. В. Продажа пустоты // Архитектон: известия вузов. — URL: <https://archvuz.ru/news/71/> (дата обращения 28.04.2025).

3. Гройс, Б. Концептуализм — последнее авангардное движение // Художественный журнал. — Москва, 2008. — № 70. — URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/22/article/348> (дата обращения 28.04.2025).

4. Джеймс Бретт: «В низком кроется огромная правда» / интервью А. Матвеевой // Артхроника: журнал об искусстве. — 28.08.12. — URL: <http://artchronika.ru/persona/james-brett-interview/> (дата обращения 28.05.2025).

5. Левитт, С. Параграфы о концептуальном искусстве / пер. с англ. П. Журавской // Художественный журнал. — Москва, 2008. — № 69. — URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> (дата обращения 28.05.2025).

6. Луговых, Л. Абстрактная транснациональная поэзия // Среда обитания: литературно-критический альманах. — Вып. 1. — Екатеринбург, 2004. — С. 41-44.

7. Луговых, Л. Рассказы о художественной жизни: Рыбы. Титаник. Америки нет // Среда обитания: литературно-критический альманах. — 2004. — Вып. 2. — С. 21-23.

8. Луговых, Л. Тезисы. Искусство — как инструмент метафизической власти. Черный квадрат и теория света // Уральская ойкумена. Эссе и критика. — Екатеринбург: Старт, 2003. — С. 95-108.

9. Рыжих, Б. Б. Творчество поэта Леонида Луговых // Урал. — 2000. — № 10. — С. 156-157.

10. Соколовская, М. В поисках шифра: о персональной выставке в Музее молодежи // ZAAART. — 2004. — № 3. — С. 11-13.

11. Соколовская, М. Леонид Луговых. Ликбез // Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала: каталог выставки / Уральский филиал ГЦСИ в составе РОСИЗО. — Екатеринбург, 2018. — С. 178-179.

12. Суворова, А. Аутсайдерское искусство России: тенденции, темы, образы. — Москва: Городец, 2020. — 160 с., ил. — (Гл. 4, 4.2, с. 121-130).

13. Шабуров, А. Леонид Луговых // Шабуров, А. Кто есть кто в современном искусстве Екатеринбурга: справочник. — Екатеринбург, 1998. — URL: <https://creativity.academy/project/a6f77546b2fc4c1696625e74b8ad6bdd> (дата обращения 28.05.2025).

14. Яловец, А. Маслом по «колесу». О выставке виниловых пластинок Л. Луговых // На смену. — 1993. — 18 мая. — № 89 (14477). — С. 1, ил. (фото А. Порубова).

References

1. Andreeva, V. Yu. Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka [Art of the Second Half of the 20th — early 21st Century]. Saint Petersburg, Azbuka-Klassika, 2007, 484 p.

2. Golynets, G. V. Prodazha pustoty [Selling Emptiness]. Arhitekton: izvestiya vuzov [Architecton: News of Universities], available at: <https://archvuz.ru/news/71/> (accessed 28.04.2025).

3. Groys, B. Konceptualizm — poslednee avangardnoe dvizhenie [Conceptualism as the Latest Avant-Garde Movement]. Hudozhestvennyj zhurnal [Art Journal], Moskva, 2008, no. 70, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/22/article/348> (accessed 28.04.2025).

4. Dzhejms Brett: «V nizkom kroetsya ogromnaya pravda» [James Brett: “There is great truth in the trivial”].

A. Matveeva’s interview. Arthronika: zhurnal ob iskusstve [ArtChronika: an Art Journal], 28/08/12, available at: <http://artchronika.ru/persona/james-brett-interview/> (accessed 28.05.2025).

5. Lewitt, S. Paragrafy o konceptual'nom iskusstve [Paragraphs on Conceptual Art]. Transl. from English by P. Zhurakovskaya. Hudozhestvennyj zhurnal [Art Journal]. Moscow, 2008, no. 69, available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> (accessed 28.05.2025).

6. Lugovykh, L. Abstraktnaya transnacional'naya poeziya [Abstract Transnational Poetry]. Sreda obitaniya: literaturno-kriticheskij al'manah [Habitat: Literary and Critical Almanach], issue 1. Yekaterinburg, 2004, pp. 41-44.

7. Lugovykh, L. Rasskazy o hudozhestvennoj zhizni: Ryby. Titanik. Ameriki net [Stories About Artistic Life: Fish. Titanic. There is no America]. Sreda obitaniya: literaturno-kriticheskij al'manah [Habitat: Literary and Critical Almanach], 2004, issue 2, pp. 21-23.

8. Lugovykh, L. Tezisy. Iskusstvo — kak instrument metafizicheskoy vlasti. Chernyj kvadrat i teoriya sveta [Theses. Art as an Instrument of Metaphysical Power. Black Square and the Theory of Light]. Ural'skaya ojkumena. Esse i kritika [Ural Ecumene. Essays and Critics]. Yekaterinburg, Start, 2003, pp. 95-108.

9. Ryzhikh, B. B. Tvorchestvo poeta Leonida Lugovykh [Poet Leonid Lugovykh’s Creative Work]. Ural [The Urals], 2000, no. 10, pp. 156-157.

10. Sokolovskaya, M. V poiskah shifra: o personal'noj vystavke v Muzee molodezhi [In Search of a Code: About a Personal Exhibition at the Youth Museum]. ZAAART, 2004, no. 3, pp. 11-13.

11. Sokolovskaya, M. Leonid Lugovykh. Likbez [Leonid Lugovykh. Basics]. Priruchaya pustotu. 50 let sovremennogo iskusstva Urala: katalog vystavki [Taming the Void. 50 Years of Contemporary Art in the Urals: the Exhibition Catalogue]. Ural'skij filial GCSI v sostave ROSIZO [Ural Branch of the State Centre for Contemporary Art]. Yekaterinburg, 2018, pp.178-179.

12. Suvorova, A. Outsajderskoe iskusstvo Rossii: tendencii, temy, obrazy [Outsider Art in Russia: Trends, Themes, Images]. Moscow, Gorodets, 2020, 160 p. (Chapters 4, 4.2, pp. 121-130).

13. Shaburov, A. Leonid Lugovykh. Shaburov, A. Kto est' kto v sovremennom iskusstve Ekaterinburga: spravochnik [Who is Who in Contemporary Art of Yekaterinburg: a reference book]. Yekaterinburg, 1998, available at: <https://creativity.academy/project/a6f77546b2fc4c1696625e74b8ad6bdd> (accessed 28.05.2025).

14. Yalovets, A. Maslom po «kolesu». O vystavke vinilovykh plastinok L. Lugovykh [Oil on the “Wheel”. About the Exhibition of Vinyl Records by L. Lugovykh]. Na smenu [As a Replacement], 1993, May 18, no. 89 (14477), p. 1 (photo by A. Porubov).

Об авторе

Голынец Галина Владимировна — профессор, кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет имени Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)
E-mail: gvgolynets@gmail.com

Golynets Galina Vladimirovna

Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Professor, Candidate of Arts, Ural Federal University named after B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)



О.В. Неясова-Гладышева.
Осень на Урале.
1990. Холст, масло.
80×98
Собственность автора

O. V. Neyasova-Gladysheva.
Autumn in the Urals.
1990. Oil on canvas.
80×98
Property of the author

EDN: OAIQET
УДК 7.03

NEYASOV: A DYNASTY OF ARTISTS OF THREE GENERATIONS. CHELYABINSK, SOUTHERN URALS

Galina S. Trifonova

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky

Chelyabinsk, Russian Federation



Abstract: In the article, the author reveals the artistic phenomenon of a creative dynasty of artists, based on the supporting figure of its founder, a powerful talented and creative personality, striving for creativity and great art. Overcoming obstacles, mastering the art code and developing a pictorial and compositional gift, Vasily Neyasov developed as a master of painting a large theme and form, capable of conveying the truth of life in a multi-figure composition. By his mature years, he acquired the skill of a draftsman, an excellent painter, compositionally thinking and feeling. The article reveals both natural and acquired in work creative qualities of the artist Neyasov's personality, which magnetically attracted other artists and young people to him. The author reveals the creative nature of the artist's personality, who called into being an atmosphere of passion for creativity throughout his life, involving his own children and friends in plein air studies, in organizing drawing evenings in his own studio with the invitation of architects and artists of Chelyabinsk. In this atmosphere, his daughters, who also grew up to be artists, found their favorite themes and images, –as well as their own paths in art. And now the third generation is fully entering art at the beginning of the new 21st century. The contours of the fourth generation are visible on the horizon — the great-granddaughter of V.A. Neyasov Victoria is professionally mastering architecture. Creative families and generations set a large and important tradition and a modern trend worthy of research and further development.

Keywords: creative dynasty of artists; painting; multi-figure composition on a historical theme; plein air; landscape; pictorial portrait; theatrical decorative painting; decorative style in clothing design.

Citation: Trifonova, G.S. (2025). NEYASOV: A DYNASTY OF ARTISTS OF THREE GENERATIONS. CHELYABINSK, SOUTHERN URALS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 4, № 2 (23)*, pp. 128-143.

НЕЯСОВЫ: ДИНАСТИЯ ХУДОЖНИКОВ ТРЕХ ПОКОЛЕНИЙ. ЧЕЛЯБИНСК, ЮЖНЫЙ УРАЛ

Г. С. Трифонова

Южно-Уральский государственный

институт искусств имени П.И. Чайковского

Челябинск, Российская Федерация

В статье автор раскрывает художественный феномен творческой династии художников и фигуры ее основателя Василия Андреевича Неясова (1926-1984), талантливой и созидательной личности, устремленной к творчеству и большому искусству. Преодолевая препятствия, овладев законами искусства и развив в себе живописный и композиционный дар, Василий Неясов сложился как мастер картины большой темы и крупной формы, способный передать в многофигурной композиции правду жизни. К зрелым годам он обрел мастерство рисовальщика, прекрасного живописца, композиционно мыслящего и чувствующего. В статье раскрываются природные и приобретенные в труде и творчестве качества личности художника Неясова, магнетически притягивавшие к нему других художников и молодежь. Автор раскрывает созидательный характер творческой личности художника, создающего на всем протяжении жизненного пути атмосферу увлеченности творчеством, вовлекавшего собственных детей и товарищей в пленэрные штудии, в устройство рисовальных вечеров в собственной мастерской с приглашением архитекторов и художников Челябинска. В этой непринужденной атмосфере росли дочери — художницы, обретшие в искусстве любимые темы, образы, свой путь. И вот уже третье поколение полноправно входит в искусство в начале нового XXI столетия. А на горизонте обозначаются контуры уже четвертого поколения: правнучка В.А. Неясова Виктория профессионально осваивает архитектуру. Творческие семьи и поколения — большая плодотворная традиция в мировом и отечественном искусстве и современная тенденция, достойная исследования и дальнейшего развития.

Ключевые слова: творческая династия художников; живопись; многофигурная композиция на историческую тему; пленэр; пейзаж; живописный портрет; театрально-декорационная живопись; декоративный стиль в конструировании одежды.

В ноябре-декабре 2024 года в выставочном зале Союза художников России в Челябинске состоялась выставка династии художников трех поколений, родоначальником которой явился Василий Андреевич Неясов (1926-1984), художник-живописец, рисовальщик, мастер портретов и большеформатной картины — исторической, батальной, пейзажной, жанровой. У волжанина по происхождению творческая биография состоялась в высшей степени плодотворно и успешно на Южном Урале в третьей четверти XX века [3, с. 1-51].

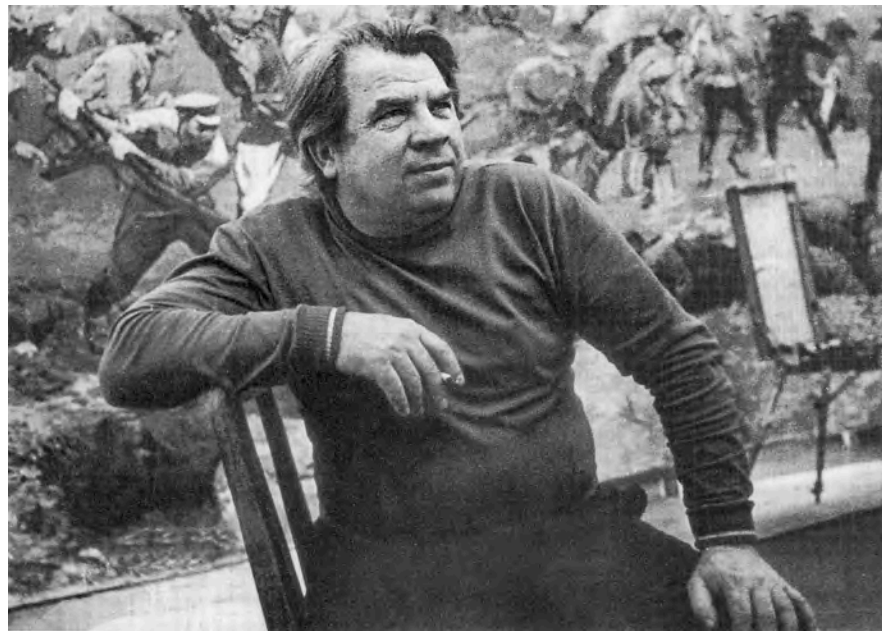
Со второй половины XX века эта фамилия знакома не только среди художников, но и гораздо шире: на уральских промышленных предприятиях и на железной дороге, среди шахтеров и на горных разработках в рудниках. Неясов осуществил росписи во дворцах культуры заводов и ТЭЦ Южного Урала.

Имя Василия Неясова вошло в современность и историю южноуральской художественной среды и культуры высокопрофессиональной, талантливой живописью, осуществленной с размахом, поражающим современников. Как подлинно народный художник (хотя и без официальных званий), поднявшийся до вершин искусства из самой глубины Поволжья, он впитал размах волжских

просторов, естественную, народную жизнь в труде, в горе и радости среди красоты природы и человеческих страданий, проникся духом истории, пропустив ее через личностное чувство, запечатлев типы, портретные образы, хорошо знакомые на Волге, где он вырос и сформировался как художник.

Соприкосновение с искусством началось в детской художественной школе в Саранске довоенной поры в среде старшего поколения художников Мордовии. В годы войны открывал законы и тонкости искусства, будучи привлечен как исполнитель в работе над декорациями в Саранском республиканском музыкально-драматическом театре имени Б. И. Росленко-Ридзенко эвакуированной художницей-монументалисткой и театральным декоратором М. А. Зерновой [3, с. 2-3], а затем отправился учиться в Московское художественное училище имени 1905 года у педагогов В. Н. Бакшеева, Н. Н. Никонова, Н. С. Козочкина, М. Г. Вайнштейна и С. В. Фролова [11, с. 12], но по личным обстоятельствам вынужден был прервать обучение. По возвращении домой включился в жизнь Мордовского отделения Союза художников.

В подготовительном пути к подлинному развороту таланта художника-живописца Василия Неясова отчетливо проявляется главный мотив



V.A. Neyasov in the workshop. Chelyabinsk. 1960-s
Photo from the family archive

V.A. Neyasov in the workshop. Chelyabinsk, 1960-s
Photo from the family archive

Семья живописца В.А. Неясова: жена Зоя Степановна, дочери Ольга и Наталия. Дом-мастерская в Челябинске. 1975
Фото из архива семьи

The family of the painter V.A. Neyasov: wife Zoya Stepanovna, daughters Olga and Natalia. Workshop house in Chelyabinsk. 1975
Photo from the family archive



вирующий стержень его творческого процесса и собственно полного раскрытия Неясова как художника: его живописное видение и реализация этого видения; чувство единого с природой ритма (в живописном пейзаже родной волжской земли с мягкими цветосветовыми переливами; уральской — густой, насыщенной по цвету, вобравшей в себя глубинную структуру каменной плоти планеты, на которой раскинута цветущая красота земли); масштабное композиционное мышление в большой исторической многофигурной картине, когда историческое событие предстает как являе-

ние, объединяющее характеры, судьбы, точные портретные образы, даже если картина написана как явившаяся в воображении [3, с. 2-3].

Историческая картина требует от автора особого дара: проникновения в эпоху, чтобы представить происходящее, не теряя связи с современностью, сильного психологического переживания и собственно исторического знания. Этот процесс роднит художника с режиссером-постановщиком исторической или историко-бытовой драмы в театре (с искусством театра художник тесно соприкоснулся в 1940-е годы). Первым крупноформатным произведением исторического жанра стала картина, посвященная эпохе решения исторической судьбы народа, которому принадлежал Василий Андреевич Неясов.

Замысел первой большеформатной исторической картины «Воссоединение волжских народов с Россией» родился в 1940-е годы из бесед и публикаций историков Мордовии и изучения этнографических материалов в Государственном историческом музее Саранска и ГИМе: рисунки и акварели национальных костюмов, головных уборов, обуви, национальных народных украшений мордовского этноса, предметов национального быта, деревянной посуды и т.д. были сделаны прицельно для задуманной картины.

Первые наброски и эскизы композиции датируются 1948 годом. Фризный разворот толпы представителей волжских народов, движущихся справа налево в сторону свиты Ивана Грозного, патриарха и стрельцов, расположенных в левой части композиции. По многочисленным эскизам композиции видно, как идет поиск фигуры царя, его окружения и приводит к законченному варианту — группе священнослужителей, думных дьяков и стрельцов, но уже без царя. Этюд маслом с фигурой Иоанна Грозного, написанный вдохновенно, экспонировался на ряде выставок, в 1990-е годы ушел за границу и теперь где-то в Италии... Композиция, решенная в духе русской исторической картины времен передвижничества, соответствовала продолжившим их принципам соцреализма. Дорабатывавшийся в 1960-е картон картины, решенный без фигуры царя, соответствует уже новому видению истории и исторической правды: художник акцентирует внимание в композиции на старейшинах и воинах волжских народов, на земледельцах и рыбаках народов мордвы — эрзя и мокша, — к которым принадлежал сам художник.

Работа над картиной, наряду с воплоще-



В.А. Неясов.
Воссоединение
волжских народов
с Россией. 1948-1983.
Картон, бумага,
наклеенная на ДВП,
гуашь, акварель,
уголь, темпера.
293×493

Художественный музей
ЮУрГУ

V.A. Neyasov.
Reunification of
the Volga Peoples with
Russia. 1948-1983.
Gouache, watercolor,
charcoal, tempera,
cardboard, paper
glued to fiberboard.
293×493

Art Museum of the South
Urals State University

нием других замыслов картин, продолжалась в 1948-1983 годах, практически до последнего года жизни художника. Было создано несколько вариантов картона, фризом построенных и прописанных живописно в цвете, хотя колористически более аскетично в сравнении с богатым завершающим вариантом. Большое количество эскизов, натуральных зарисовок, живописных этюдов архитектуры, пейзажей Волги, портретных этюдов крестьян — огромный подготовительный материал, по сути, претворенная традиция русской классической школы работы над замыслом и воплощением исторической темы.

В работе над картоном «Воссоединение волжских народов с Россией» проявился главный принцип живописца Неясова, который свидетельствует о его понимании картины как воплощения жизненной правды, в основе которого — натурное видение. Очевидна преемственность великой традиции русской живописи времен передвижничества.

Дотошность воплощения этого метода отчетливо проявлена в этюде мужской фигуры в рост

в рубахе и с жезлом (копьем). Сохранились чертежи выкроек этой рубахи с расчетами. Художник изготовил выкройку и сам сшил белую рубаху с опушкой — аппликацией синей и красной тканью по вороту, рукавам и подолу рубахи, обрядил натурщика в нее и писал его гуашью и акварелью в рост в нужной ему для картины позе. Этот этюд, наряду с другими подготовительными рисунками и акварелями и завершающим картоном, находится в собрании Художественного музея Южно-Уральского государственного университета (ЮУрГУ, Челябинск). Завершить работу над этим ключевым для творчества Неясова полотном было не суждено...

Фрагменты картона несколько раз экспонировались на посмертных и юбилейных выставках художника в Челябинской картинной галерее, в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзы в Саранске, в выставочном зале Союза художников Челябинска. Наконец картон и весь сопутствующий фонд подготовительных материалов (более 100) был приобретен дочерью художника О. В. Неясовой-

Гладышевой и потом частью подарен в собрание Художественного музея Южно-Уральского государственного университета, основанного в 2002 г. и утвержденного юридически приказом ректора университета А. Л. Шестакова в 2016 году. Этому событию предшествовали большая подготовка к экспонированию всех материалов в 2008 г. в Зале искусств ЮУрГУ и выпуск каталога выставки.

К работе над выставкой и каталогом руководитель проекта Г. С. Трифонова, доцент кафедры искусствоведения ЮУрГУ, директор музея и хранитель на общественных началах, привлекла студентов-искусствоведов кафедры искусствоведения и культурологии исторического факультета университета. Далее картон был, благодаря высокопрофессиональной съемке С. И. Жаткова, оцифрован с целью реставрации картона, но реставрация не состоялась (предполагалось разместить заказ на факультете реставрации художественной академии имени С. Г. Строганова в Москве); была изготовлена цифровая копия живописного картона в натуральную величину и размещена в библиотеке цифровых ресурсов университета [5, с. 1-61].

Значение композиции «Воссоединение волжских народов с Россией» со временем усиливается, особенно в наше трудное время сражения за суверенность России. В творчестве В. А. Неясова работа над этой картиной стала поворотным временем обращения к истории, но уже на уральской земле, куда в начале 1950-х художник переехал в поисках творческих перспектив и заказов [7; 3, с. 3; 15, с. 60].

Оказавшись на Урале, Василий Андреевич двинулся по пути исторической картины через призму истории Урала. Тема труда и социального конфликта, трагедии трудных судеб углежогов, рудокопов и металлургов индустриального края, в историю и природу которого он окунулся с огромным интересом как гражданин, живописец и современник, позволила ему создать картины, вызвавшие большой интерес и высоко оцененные художественной общественностью. Небольшая картина «Рудовоз на старом Урале» (вариант «Смерть коня — горе рудовоза») [2; 14, с. 179], исполненная молодым художником в 1953 г., была удостоена диплома I степени «За художественное мастерство» на Выставке произведений художников РСФСР 1954 года, затем экспонировалась на всесоюзной [4, с. 14].

Уральская историческая тема отныне не отпустила художника. Последовали картины и карто-

ны к ним: «На челябинских копях» (1960, бумага, уголь), эскизы и этюды к незавершенной картине «Златоустовский расстрел 1903 г.», «Последний расчет» (1971, холст, масло, 150×200, собрание Челябинской картинной галереи / Челябинского государственного музея изобразительных искусств).

Как художник и личность, сформировавшийся в условиях социализма, В. А. Неясов смолоду привык думать не только об искусстве, но и о тех, для кого создается искусство, для кого творит художник. Это глубинная традиция и русское классическое понимание искусства, заложенное художниками — мастерами, объединившимися на основе демократической эстетики и идеологии в Товарищество передвижных художественных выставок.

Художник, сформировавшийся на следующем этапе традиции передвижнического реализма, обогащенного колоризмом и глубинной драматургией композиционного замысла и воплощения, Василий Неясов искренне и естественно ощущал себя носителем высших гражданских и эстетических ценностей в живописании народной жизни. Через историю он вышел к современной теме производственного труда на Урале: портреты железнодорожников, шахтеров, трубопрокатчиков, горнозаводских рабочих, металлургов. И всегда, работая над освоением той или иной темы, художник выходил на обобщение — создание композиции, в которой выражал свое видение и понимание задуманной темы.

Так возникла типичная по формату для эпохи модерна картина «Уралец» (1959, холст, масло, 125×300), вся охваченная жарким пламенем плавящегося металла. Фигура богатыря-металлурга с мощными мускулами, в стихии горячих цветов, взятая поясно, напряженно следящего за плавкой сквозь защитные очки, вырастает в героический образ властителя огня. Противники такого решения ехидно указывали на композиционную перекличку с «Демоном» Врубеля. Что ж, хорошая параллель, прямо противоположная колористически. Что касается образа, то намеренно укрупненный масштаб, педалирование на физической мощи торса, мышц плеч, крупных кистей рук — все это свидетельствует о типичных приемах начинающего выдвигаться на передний план нового живописного стиля в искусстве, отодвигающего соцреализм, получившего свое наименование сурового или строгого стиля. Правда образа трудящегося человека выходит на крупный план, как сказали бы кинематографисты, заслоняя собой



помпезную сочиненную красоту. Василий Неясов надолго становится приверженцем этого стиля: «Портрет отца», «Портрет первостроителя ЧТЗ Марка Макагона», затем историко-революционные картины «Дни Октября», «1918 год» (1977), «Портрет гвардейцев 63-й Челябинской добровольческой танковой бригады Уральского добровольческого танкового корпуса» (1980, холст, масло). Портрет-картина и портрет в картине становятся дальнейшим движением и развитием трактовки образа современника.

Своего рода синтезом жанров становится по своей сути настоящее историческое батальное полотно об уральских партизанах Гражданской войны, которое задумано было художником вскоре после переселения на Урал. Четыре года потребовалось художнику, чтобы понять сущностные движения в истории XX века, в первые его десятилетия. И снова природа, подлинники истории-географические координаты событий помогли художнику создать самое грандиозное его полотно, существующее на сегодняшний день в двух вариантах — в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств и в собрании Верхнеуральского краеведческого музея, где при обдумывании картины он жил историей, искал источники подлинных событий

и находил еще очевидцев-участников. По сути, мы видим, что В. А. Неясов глубоко проник в русскую классическую концепцию исторической картины, настолько ярко выраженную прежде всего в творчестве тезки — сибиряка В. И. Сурикова. Таково огромное полотно, где раскрывается одно из решающих событий Гражданской войны на уральской земле — «По тылам белых» («Поход южноуральских партизан под командованием В. К. Блюхера») (холст, масло, 280×560). Батальное полотно как один из вариантов жанра исторической картины написано художником на основе работы с материалом: богатого разнообразия эскизирования композиции, зарисовок, живописных этюдов персонажей, длившихся с середины 1950-х по 1970-е, в течение практически полутора десятков лет [1; 8, с. 571; 3, с. 4].

В старинном южноуральском городе Верхнеуральске (названном так по месту расположения в верхнем течении реки Урал) на горе Извоз состоялся бой уральских красных партизан под руководством командарма В. К. Блюхера с войсками Белой армии адмирала А. В. Колчака. Василий Андреевич по заказу города и музея исполнил диораму «Бой на горе Извоз». И опять это было «освоение нового процесса» (так называлась картина Неясова о современном производственном процессе на Че-

В.А. Неясов.
По тылам белых.
Поход южноуральских партизан под командованием В.К. Блюхера.
1969. Холст, масло.
200×400
Челябинский государственный музей изобразительных искусств

V.A. Neysov.
Behind White Lines.
The Campaign of the South Ural Partisans under the Command of V.K. Blyukher.
1969. Oil on canvas.
200×400
Chelyabinsk State Museum of Fine Arts

лябинском трубопрокатном заводе в 1953 году).

В этом — характер и творческий принцип подхода решения темы: Неясов любил экспериментировать и к ряду вопросов подходил новаторски.

К примеру, чего только стоит опыт убедить и организовать художников в 1950-е годы на окраине Челябинска начать строить свои жилые дома с мастерскими, ибо в городе никто не строил мастерских и ждать было нечего, надо было самим художникам создавать для себя условия для творчества. Так на северо-западе, на ул. Северо-Крымской, началось строительство городка художников по проекту архитектора О. П. Ишукова, мужа художника О. П. Перовской, которой тоже нужна была мастерская. А когда дома-коттеджи с мастерскими-мансардами и садами зацвели цветами, Василий Андреевич пробил прокладку газопровода к поселку художников. Художники шутили: поехали в Неясовскую слободу... Портрет Ольги Петровны Перовской за работой, с палитрой перед холстом, — один из замечательных среди

портретов челябинских художников, написанных Неясовым.

Челябинские и вообще уральские художники — современники В. А. Неясова — высоко ценили его как богатую творческую личность, обладающую даром живописца, проявленного в равной степени артистически и в фигурных тематических композициях, и в пленэрных пейзажных сюитах [9, с. 36-39; 10, с. 28-31]..

Ленинградский живописец В. И. Григорьев, работавший в Челябинске в 1960-е годы, вспоминал, как в 1956 году он приехал в Челябинск после окончания Ленинградского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина:

Первым, кто встретил меня на вокзале, был Василий Андреевич Неясов. Несмотря на тесноту в доме (в этот период Василий Андреевич строил дом и жил с семьей во временке), он приютил меня у себя. И сразу же предложил работать над росписью.

В.А. Неясов.
В горах Тянь-Шаня.
1963. Холст, масло.
120×49

Челябинский государственный музей изобразительных искусств

V.A. Neysov.
In the Tien Shan Mountains. 1963.
Oil on canvas.
120×49
Chelyabinsk State Museum of Fine Arts





В.А. Неясов.
Уралец. 1959.
Холст, масло.
125×300
Челябинский государственный музей изобразительных искусств

V.A. Neyasov.
Ural Dweller. 1959.
Oil on canvas.
125×300
Chelyabinsk State Museum of Fine Arts

В.А. Неясов.
В песках Кара-Кумов. 1963.
Картон, масло.
125×300
Челябинский государственный музей изобразительных искусств

V.A. Neyasov.
In the Sands of Kara-Kum. 1963.
Oil on cardboard.
125×300
Chelyabinsk State Museum of Fine Arts



Работа закипела. Желание творить у нас, молодых, было большое. Когда роспись на холсте была готова и доставлена во Дворец культуры в Ашу, я подумал: как же ее крепить к потолку? Высота 9 метров, холст из кусков 2×5 метров. И здесь сказала трудовая закалка Василия Андреевича, позволившая ему трудоемкую операцию по наклейке холста на плафон сделать быстро и качественно. Не раз приходили во Дворец культуры местные руководители и, видя, что художники работают добросовестно, оказывали нам всяческую поддержку. Неясов, если брался за работу, стремился узнать все тонкости ремесла, поэтому в вопросах технологии вся надежда была на него. Зная многое по технологии монументальной росписи, он искал любую возможность проконсультироваться у специалистов и многое для себя уточнить. Позже, когда я жил и работал в Ленинграде, Василий Андреевич, приезжая, часто вел меня в Эрмитаж. Останавливался около реставраторов и смотрел, как они ведут работу, не стеснялся спрашивать о тонкостях и секретах ремесла и материалов... Казалось, я окончил институт, должен был бы его учить, а было все наоборот: он стал для меня учителем во многих вопросах [11, с. 45, 46. Из беседы с В. И. Григорьевым искусствоведа В. И. Титова].

Живописец Акоп Григорян, также выпускник Репинского института, работавший в Челябинске

после войны, в 1980-е годы писал в письме сотруднику Челябинской картинной галереи, искусствоведу Г. И. Пантелеевой в ответ на сообщение, что в Челябинске открыта выставка В. А. Неясова уже после его смерти: «Я от всей души рад, что выставка Василия Неясова прошла успешно. Я очень уважал его и ценил его: честный и справедливый, умный, талантливый и мужественный художник. Василий Неясов, как я помню, в 1950-60-70-е года основным костью был не только на Южном Урале, у нас в Челябинске, но и в Союзе ССР. О нем говорили как о талантливом художнике. Чтобы организовать такую огромную площадь холста, надо уметь, а умеют редкие художники. Его заслуга перед Южным Уралом огромная. Когда я услышал о кончине Неясова, мне стало бесконечно жалко, потяжелело мое сердце. Но он будет жить...

Он очень любил историю. Особенно — угрофинской народности, и для историков мог делать приятные открытия. Даже в этом деле он сделал много и серьезно» (текст опубликован в соцсети «В контакте», декабрь, 2024).

Художники Челябинска ездили на предприятия и стройки в поисках сюжетов для новых картин на регулярно устраивавшиеся областные, зональные, республиканские и всесоюзные выставки. В 1960-е годы одним из резонансных событий было строительство газопровода «Бухара — Урал». Художники собирались в творческие бригады и ехали

на строительство газопровода, привозили свежие по колориту и по мотивам живописные работы. Краски юга, пустынные пространства, азиатская архитектура и национальные типажи, их костюмы и грация — все это не теряло своей жизненной правды, не уходило в некий туристский ориентализм, так как ехали художники с творческими целями, а общение со строителями творчески их хорошо настраивало. Картина «В песках Кара-Кумов» (1963, 125×300, собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств) на том же формате, что и «Уралец», видимо, особо прочувствованном художником, убеждает правдивостью сценки угощения молоком строителей газопровода посреди жаркого полудня и песков узбекскими детьми, прибывшими на ослике из ближнего кишлака. Атмосферой зноя, света и звучных красок, ощущением радости и ожидания обновления обдаёт зрителя живопись картины.

После заводских, исторических картин В. А. Неясов ощущал некое утяжеление палитры. Поиск решения — выхода к светоночному сочному колориту — художник осуществил в двух направлениях: поездка на Тянь-Шань, в Среднюю Азию [3, с. 4], а также театр, который стал одной из любимых территорий его творчества.

Отдохновением явилась работа над портретами артистов Челябинского театра оперы и балета имени М. И. Глинки, где в первое время по приезду В. А. Неясов получил мастерскую: дружба с музыкантами, артистами и художниками, работа над

декорациями и костюмами в Саранском республиканском музыкально-драматическом театре глубоко вошли с юности в жизнь художника Неясова.

Портреты артистов Челябинского театра — басов Виталия Шкарина, Андрея Алексика, меццо-сопрано Веры Дикопольской, балерины Ларисы Ратенко, дирижера Исидора Зака, — исполненные в 1966-1970-е, отличает глубина и точность образной характеристики конкретной творческой личности. Колористическая сдержанность и раскрепощенная артистичность становятся для художника эмоциональным ключом в передаче волнения от общения живописца с художниками музыкального искусства — вокала и балета. Каждый из портретов артистов Челябинского театра оперы и балета композиционно продуман, хотя не избежал постановки позирования художнику для портрета, но это не противоречит сущности артистического существования на сцене в роли. Однако чаще художник выбирает момент отдыха, краткой передышки между сценами или обдумывания артистом роли, что помогает живописцу естественно и без барьеров рассматривать свою модель и добиваться каждый раз углубленной трактовки портрета за счет открытого диалога взглядов художника и модели. Особенно ценно, что художник раскрывает характер артиста в роли либо в сплаве роли и творения ее артистом.

Портрет балерины Ларисы Ратенко обладает какой-то пронзительной артистичностью, заставляя вспомнить портреты красавиц и знаменитых

балерин Валентина Серова. Жемчужные переливы белой длинной прозрачной пачки балерины в роли Жизели в портрете Л. Ратенко напоминают легкую царственную мантию, внимательный глубокий взгляд темных выразительных глаз и двойное отражение балерины в зеркалах грим-уборной — как бы симультанный взгляд одновременно с разных точек зрения на модель, позирующую художнику. Уверенность и творческая непринужденность, скрытый трагизм сценического образа, который она представляет в данном спектакле; предметный план, заполненный типичными для грим-уборной предметами, сверкающими, как бриллианты. Во всем строе портрета есть возвышенное, есть непреходящая сила искусства, искусства живописи в тончайших нюансах и мощная лепка образа творческой личности, нашедшей свое краткое пристанище в вечном движении творческого духа, где все им пронизано, где все есть таинство...

В эти же 1960-е годы Василий Неясов испытает еще один взлет как живописец. Его желание чистых, сочных и выразительных красок живописи, пронизанных светом, жажда обретения взлета и свободы в искусстве заставляют его сделать шаг навстречу своей творческой мечте: вместе с Я. Корсунским, театральным художником Челябинского театра оперы и балета, они на стареньком «Москвиче» отправляются в Среднюю Азию, в горы, где воздух чист и глаза видят неискаженный глубокий природный цвет в пейзаже и в старинных азиатских городах со средневековой полихромной архитектурой, куполами и минаретами, с их пестрыми восточными базарами, толпой, одетой в яркие восточные ткани, а предметы несут в себе шифр восточного строгого, изысканного декоративного стиля формы и росписи.

Поездка эта осуществилась, и цикл среднеазиатских этюдов и написанных по ним в мастерской большеформатных пейзажей передает потрясающее упоение цветом, теплом, горными вершинами, где у подножия жаркое цветущее лето («В горах Тянь-Шаня», 1963), а на вершинах — шапки льда и снега («Туюксу́йский ледник»).

Жизненный и творческий путь В. А. Неясова — это 58 лет жизни и 44 года учебы и творческого труда. Его нет с нами уже 40 лет, в 2026 художнику исполнилось бы 100 лет. Удивляют объем и разносторонность его художественного наследия. За ним шли челябинские художники, которые работали с ним и многому научились.



В. А. Неясов.
Портрет
О. П. Перовской.
1964. Холст, масло.
63×116
Челябинский
государственный музей
изобразительных ис-
кусств

V. A. Neyasov.
Portrait
of O. P. Perovskaya.
1964. Oil on canvas.
63×116
Chelyabinsk State
Museum of Fine Arts

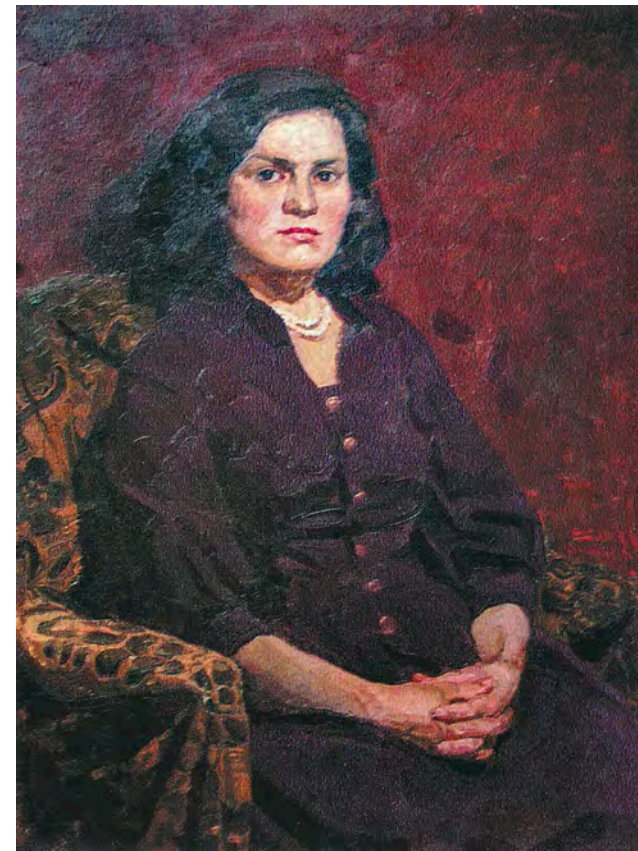


В. А. Неясов.
Портрет народного
артиста СССР
И. Зака. 1967.
Холст, масло.
100×139
Челябинский
государственный музей
изобразительных ис-
кусств

V. A. Neyasov.
Portrait of People's
Artist of the USSR
I. Zak. 1967.
Oil on canvas.
100×139
Chelyabinsk State
Museum of Fine Arts

В. А. Неясов.
Портрет
З. С. Неясовой,
жены художника.
1961. Картон,
масло. 100×75
Собрание семьи
художника

V. A. Neyasov.
Portrait
of Z. S. Neyasova,
the artist's wife. 1961.
Oil on cardboard.
100×75
Collection
the artist's family



иголками; прекрасные натюрморты и портреты... Здесь стояло пианино, звучали голоса первоклассных музыкантов-вокалистов. В Челябинске дом Неясовых был неким пристанищем талантов и муз.

Неясов, большой художник и щедрый человек, — как просвещенный меценат эпохи итальянского Возрождения, только на уральский лад. Атмосферой, пронизанной искусством и творчеством, были с детства окружены дочери Василия Андреевича Неясова. Их предназначение творчеству, как судьба, с детства было предопределено. Они, кажется, родились с карандашами и кисточками в руках, рисовали, фантазировали, сочиняли костюмы для спектаклей, рисовали и лепили героев сказок, иллюстрировали детские книжки. С раннего детства были в театре оперы и балета, где работал Василий Андреевич, были захвачены спектаклями, где музыка, действие и зрелище создавали потрясающую концентрацию искусства и творчества; с детства эта атмосфера стала их родной в доме отца и везде, где царит искусство.

Эти уроки и советы отца-живописца они помнят до сих пор, став взрослыми и зрелыми художниками, разрабатывают линии его творчества, наиболее близкие каждой из них. Имея прочный творческий фундамент, дальнейшее формирование они продолжили в большом мире, вылетев из дома

в учебные заведения Северной столицы. Ольга окончила училище имени В. Серова (в настоящее время имени Н. К. Рериха) по классу театральной живописи, но, как видим, выбор был в сторону трепетного живого пленэра. Наталия училась в детской художественной школе при Академии художеств, затем поступила и окончила знаменитый Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) по специализации «сценография».

Вдохновение Ольги — пленэрный принцип работы в пейзаже и его продолжение в цветочном натюрморте, который становится островком роскошного цветения полевых цветов — незабудок, лютиков, васильков, подснежников. Уже скоро полвека, как она ведет занятия с живописцами-станковистами в Челябинском художественном училище, теперь среднем звене высшего художественного образования Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского. Пленэрная практика в последние годы стала основным методом движения молодых художников к освоению живописного видения в пейзаже и в современном изобразительном искусстве в целом. Восприняв уроки пленэрной живописи отца в детстве, Ольга Васильевна органично живет в искусстве, регулярно покидая запыленную атмосферу города, устремляясь в пространство горнозаводской зоны в районе Аши, Миньяра, Нязепетровска, Бакала, освоенное в живописи ее отцом, освежающее ее восприятие волнением и растворением в живом пейзажном мотиве, увлекая работой на пленэре своих учеников — будущих живописцев [6, с. 3].

Ее младшая сестра Наталия Васильевна осталась верна своим детским театральным впечатлениям, ею любовью стала работа художника-декоратора. В театрально-декорационной живописи она ощущает свою родную стихию, в работе пробуждается фантазия и вдохновение, полеты в воображении в музыку и танец различных эпох. Оперы и балеты европейских и русских композиторов, ставшие мировой классикой, — это ли не высокая творческая задача художника-постановщика в тесном взаимодействии с коллегами-сотворцами по рождению музыкального спектакля. Одно перечисление спектаклей, поставленных главным художником Самарского государственного академического театра оперы и балета Наталией Хохловой, впечатляет: оперы Вердиевского репертуара: «Аида», «Травиата», «Трубадур»; с детства любимые балеты «Щелкунчик», «Лебединое озеро» П. И. Чайков-



Н.В. Неясова-Хохлова. Эскиз декорации к балету Ч. Пуньи «Эсмеральда» для Ивановского музыкального театра. 2006. Бумага, гуашь. 60×80
Собственность автора

N.V. Neyasova-Khokhlova. Sketch of the scenery for the ballet by C. Pugni "Esmeralda" for the Ivanovo Musical Theatre. 2006. Gouache on paper. 60×80
The author's property

ского, «Жизель» А. Адана, «Эсмеральда» Ч. Пуньи, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса, сценографии и костюмы этих и других спектаклей за десятилетия службы в известном в России и за рубежом музыкальном театре Самары, главным художником которого она была много лет и продолжает работать как художник-постановщик.

Для обеих художниц верность и продолжение отцовской линии в искусстве означают трепетную любовь к натурному пейзажному мотиву и дыханию артистической условности пространства сцены. Артистизм, художественное начало, способность увлекаться, зажигаться идеей, образом воображаемым и визуальным, способность жить в мире искусства и находить в мирах природы и искусства источник творчества — этот ключ к сокровищам творчества открыл своим дочерям-художницам их отец.

Внучка Мария (Юрина Мария Викторовна, 1982 г.р.) выросла среди живописи деда, матери и тетушки. У Марии творческая преемственность выразилась в проектно-декоративном направлении, в создании коллекций модной одежды для детей и молодежи и демонстрации их в детском

театре моды в Челябинске, во Дворце школьников и молодежи.

Итак, творчество известной в Челябинске и на Урале династии Неясовых всегда будет интересно для современников и потомков. Многие предстоит им создать, а зрителям, знатокам и ценителям искусства — открыть творчество Неясовых.

Жаль, что нет постоянной экспозиции никак не рождающегося музея художников Челябинска, работавших в городе более столетия, чьи произведения до сих пор сокрыты, как сокровища скупого рыцаря, в недостижимых уже почти столетие тайниках музейных хранилищ.

Литература

1. Байнов, Л. Истоки творчества // Челябинский рабочий. — 1978. — 5 февраля. — С. 3.
2. Байнов, Л. Уральская тема Василия Неясова // Художник. — 1978. — № 8. — С. 5.
3. Василий Неясов: каталог персональной выставки Неясова Василия Андреевича, посвященной 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности. Живопись. Графика / автор вступ. ст. и сост. В. С. Семенов. — Челябинск, 1978. — 32 с.
4. Василий Андреевич Неясов. 1926-1984. Живопись, рисунок, акварель: каталог выставки / автор вступ. ст. Г. С. Трифонова; сост. О. В. Гладышева,

Н.В. Неясова-Хохлова. Эскиз декорации к опере М. Мусоргского «Борис Годунов» для Самарского академического театра оперы и балета. 2006. Бумага, гуашь. 60×80
Собственность автора

N.V. Neyasova-Khokhlova. Sketch of the scenery for the opera by M. Mussorgsky "Boris Godunov" for the Samara Academic Opera and Ballet Theatre. 2006. Gouache on paper. 60×80
The author's property



Г. С. Трифонова. — Челябинск: Челябинская обл. картинная галерея, 1985. — 47 с.

5. Василий Андреевич Неясов (1926-1984). Воссоединение волжских народов с Россией. История ненаписанной картины. 1948-1983: каталог выставки / автор и руководитель проекта Г. С. Трифонова; участники проекта О. В. Гладышева; студенты 5-го курса истор. факультета спец-ти «искусствоведение»; ЮУрГУ, кафедра искусствоведения и культурологии, Зал искусств. — Челябинск, 2008. — 60 с.

6. Ольга Гладышева. Жизнь моя живопись: каталог выставки / автор вступ. статьи и сост. Г. С. Трифонова; Союз художников России, Челябинское региональное отделение. — Челябинск, 2007. — 31 с.

7. Семенов, В. Путь художника // Челябинский рабочий. — 1976. — 14 июля. — С. 3.

8. Титов, В. Неясов Василий Андреевич // Челябинск: энциклопедия / [сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев]. — Изд. испр. и доп. — Челябинск: Кам. пояс, 2001. — С. 572-573.

9. Трифонова, Г. Прекрасная Нуазеза из Неясовской слободы: художественные династии // Автограф. Челябинск-Арт. — 2003. — № 2. — С. 36-39.

10. Трифонова, Г. Северо-Запад Челябинский Барбизон. 80-летию со дня рождения В. А. Неясова, 70-летию ЧОСХ России, 270-летию Челябинска посвящается // Челябинск. Архитектура. Строительство. — 2006. — № 3. — С. 28-31.

11. Трифонова, Г. Василий Андреевич Неясов. 1926-1984. Личность и творчество: альбом-монография. — Челябинск: Книга, 2006. — 182 с.

12. Художественные династии Челябинска. Неясовы.

Ольга Неясова-Гладышева, Наталия Неясова-Хохлова посвящают юбилейную выставку живописи памяти отца Василия Андреевича Неясова: буклет / автор вступ. ст. и сост. Г. С. Трифонова. — Челябинск: ЧОСХ, ЧОКГ: Выставочный зал СХ России, 2002. — 11 с.

13. Художники Неясовы, родоначальник и продолжатели: Неясов Василий Андреевич, Неясова-Гладышева Ольга Васильевна, Неясова-Хохлова Наталия Васильевна, Юрина Мария Викторовна: каталог выставки / автор статьи Г. С. Трифонова. — Челябинск: Союз художников России, Челябинское региональное отделение. — 2024. — 51 с.

14. Челябинская организация Союза художников России: справочник: 1936-1991 / автор-сост. О. А. Кудзоев. — Челябинск, 1996. — С. 179-182.

15. L'arte Rossa dei Soviet 1945-1970: Catalogo della Mostra / Galleria M. Dadrino; Castello di Torre Canavese. — Italy: Milano, 1990. — P. 56-63.

References

1. Baynov, L. Istoki tvorchestva [The origins of Creative Work]. Chelyabinskij rabochij [Chelyabinsk Worker], 1978, February 5, p. 3.
2. Baynov, L. Ural'skaya tema Vasiliya Neyasova [The Ural Theme by Vasily Neyasov]. Hudozhnik [Artist], 1978, no. 8, p. 5.
3. Vasilij Neyasov: katalog personal'noj vystavki Neyasova Vasiliya Andreevicha, posvyashchennoj 50-letiyu so dnya rozhdeniya i 30-letiyu tvorcheskoj deyatel'nosti. Zhihopis'. Grafika [Vasily Neyasov: catalogue of the personal exhibition of Vasily Andreevich Neyasov, dedicated to the 50th anniversary of his birth and 30th



О.В. Неясова-Гладышева. Порт Байкал. 1990.
Холст, масло. 78×98
Собственность автора

O. V. Neyasova-Gladysheva. Port Baikal. 1990.
Oil on canvas.
78×98
The author's property

anniversary of his creative activity. Painting. Graphics]. Author of the introduction and catalogue compiler V. S. Semenov. Chelyabinsk, 1978, 32 p.

4. Vasilij Andreevich Neyasov. 1926-1984. Zhivopis', risunok, akvarel': katalog vystavki [Vasily Andreevich Neyasov. 1926-1984. Painting, drawing, watercolor: exhibition catalog]. Author of the introduction G. S. Trifonova; compilers of the catalogue O. V. Gladysheva, G. S. Trifonova. Chelyabinsk, Chelyabinsk Regional Art Gallery, 1985, 47 p.

5. Vasilij Andreevich Neyasov (1926-1984). Vossoedinenie volzhskih narodov s Rossiej. Istoriya nenapisannoj kartiny. 1948-1983: katalog vystavki [Vasily Andreevich Neyasov (1926-1984). Reunification of the Volga Peoples with Russia. The Story of an Unpainted Painting. 1948-1983: exhibition catalogue]. Author and leader of the project G. S. Trifonova; project participants O. V. Gladysheva; 5th year students of the History Faculty majoring in art history; South Urals State University, Art and Cultural Studies Department, The Hall of Arts. Chelyabinsk, 2008, 60 p.

6. Ol'ga Gladysheva. Zhizn' moya zhivopis': katalog vystavki [Olga Gladysheva. My Life is Painting: exhibition catalogue]. Author of the introduction and catalogue compiler G. S. Trifonova. Chelyabinsk regional branch of the Union of the Artists of Russia. Chelyabinsk, 2007, 31 p.

7. Semenov, V. Put' hudozhnika [An Artist's Path]. Chelyabinskij rabochij [Chelyabinsk Worker], 1976, July 14, p. 3.

8. Titov, V. Neyasov Vasily Andreevich. Chelyabinsk, encyclopedia. Compilers V. S. Bozhe, V. A. Chernozemtsev. Corrected and implemented edition. Chelyabinsk, Kam. poyas, 2001, pp. 572-573.

9. Trifonova, G. Prekrasnaya Nuazeza iz Neyasovskoj slobody: hudozhestvennye dinastii [Beautiful Nuazeza from Neyasovskaya Sloboda: artistic dynasties]. Avtograf. Chelyabinsk-Art, 2003, no. 2, pp. 36-39.

10. Trifonova, G. Severo-Zapad Chelyabinskij Barbizon. 80-letiyu so dnya rozhdeniya V. A. Neyasova, 70-letiyu ChOSH Rossii, 270-letiyu Chelyabinska posvyashchaetsya [North-West Chelyabinsk Barbizon. Dedicated to the 80th anniversary of V. A. Neyasov's birth, the 70th anniversary of the Chelyabinsk Union of Artists of Russia, and the 270th anniversary of Chelyabinsk]. Chelyabinsk. Arhitektura. Stroitel'stvo [Chelyabinsk. Architecture. Building], 2006, no. 3, pp. 28-31.

11. Trifonova, G. Vasilij Andreevich Neyasov. 1926-1984. Lichnost' i tvorchestvo: al'bom-monografiya [Vasily Andreevich Neyasov. 1926-1984. Personality and Creativity: a monograph album]. Chelyabinsk, Izd. Kniga, 2006, 182 p.

12. Hudozhestvennye dinastii Chelyabinska. Neyasovy. Ol'ga Neyasova-Gladysheva, Nataliya Neyasova-Hohlova posvyashchayut yubilejnyuyu vystavku zhivopisi pamyati otca Vasiliya Andreevicha Neyasova: buklet [Artistic Dynasties of Chelyabinsk. The Neyasovs. Olga Neyasova-Gladysheva and Natalia Neyasova-Khokhlova dedicate the jubilee painting exhibition to the memory of their father Vasily Andreevich Neyasov: a booklet]. Author of the



introduction and compiler G. S. Trifonova. Chelyabinsk, Chelyabinsk branch of the Union of Artists; Exhibition Hall of the Union of Artists of Russia, 2002, 11 p.

13. Hudozhniki Neyasovy, rodonachal'nik i prodolzhateli: Neyasov Vasilij Andreevich, Neyasova-Gladysheva Ol'ga Vasil'evna, Neyasova-Hohlova Nataliya Vasil'evna, Yurina Mariya Viktorovna: katalog vystavki [Artists Neyasovs, founder and successors: Neyasov Vasily Andreevich, Neyasova-Gladysheva Olga Vasilievna, Neyasova-Khokhlova Natalia Vasilievna, Yurina Maria Viktorovna: exhibition catalog]. Author of the article G. S. Trifonova. Chelyabinsk, Chelyabinsk regional branch of the Union of Artists of Russia, 2024, 51 p.

14. Chelyabinskaya organizaciya Soyuza hudozhnikov Rossii: spravochnik: 1936-1991 [Chelyabinsk organization of the Union of Artists of Russia: reference book: 1936-1991]. Author and compiler O. A. Kudzoev. Chelyabinsk, 1996, pp. 179-182.

15. L'arte Rossa dei Soviet 1945-1970: Catalogo della Mostra. Galleria M. Dadrino; Castello di Torre Canavese. Italy, Milano, 1990, pp. 56-63.

Об авторе

Трифопова Галина Семеновна — кандидат исторических наук, доцент, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, член СХ России, член АИС

E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

Trifonova Galina Semenovna

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, South Ural State Institute of Arts named after Pyotr Tchaikovsky, Member of the Council of Artists of Russia, member of the Art Studies Association.

М.В. Юрина.
Коллекция
«Этностиль».
Эскизы костюмов.
2007. Бумага
тонирующая,
гуашь.
70×50
Собственность автора

M. V. Yurina.
Collection
"Ethnostyle".
Costume
sketches. 2007.
Gouache on tinted
paper.
70×50
The author's property



EDN: CHJGZS
УДК 7.03

INTERPRETATION OF LANDSCAPE
IN THE FINE ART OF V. A. EROFEEV

Angelina B. Medvedeva
Kemerovo State University of Culture
Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the interpretation of landscape genre works in the graphic and pictorial art of Novokuznetsk artist Viktor Alekseevich Erofeev. The study revealed the relationship between the artist's vision of nature and the city with the specifics of Kuzbass territory's artistic mindset. The features of the artist's embodiment of industrial and natural motifs were analyzed through specific works. It is concluded that the works demonstrate the author's idea of modern reality as a new unity of nature and technics.

Keywords: landscape; industrial landscape; art of Siberia; art of Kuzbass.

Citation: Medvedeva, A.V. (2025). INTERPRETATION OF LANDSCAPE IN THE FINE ART OF V. A. EROFEEV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 144–153.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕЙЗАЖА
В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА
ЕРОФЕЕВА

А. Б. Медведева
Кемеровский государственный институт культуры
Кемерово, Российская Федерация

V.A. Erofeev.
Ночной поцелуй.
Фрагмент. 1996.
Холст, масло.
50×56
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

V.A. Erofeev.
Night Kiss.
Fragment. 1996.
Oil on canvas.
50×56
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)

Статья посвящена интерпретации произведений пейзажного жанра в графическом и живописном творчестве новокузнецкого художника Виктора Алексеевича Ерофеева. В ходе исследования выявлена взаимосвязь видения природы и города со спецификой художественного мышления и пространства Кузбасса. На примере живописных и графических работ анализируются особенности воплощения мастером индустриального и природного мотивов. Сделан вывод о том, что произведения демонстрируют авторское представление о современной действительности как о новом единстве природы с элементами технизма.

Ключевые слова: пейзаж; индустриальный пейзаж; искусство Сибири; искусство Кузбасса.

Пейзаж имеет развитую традицию в отечественном искусстве. Его история как самостоятельного жанра уходит корнями еще в XVIII век. На протяжении продолжительного времени художники обращались к пейзажному жанру для запечатления красоты русской природы. Однако в XX веке ситуация меняется, и пейзаж становится способом передачи эмоциональных состояний и философских идей авторов, что открывает широкое поле как для творческих поисков мастеров, так и для интерпретаций работ исследователями.

Проблемы развития жанра получили глубокую разработку в отечественном искусствознании. Малоизученными остаются отдельные аспекты особенностей интерпретации пейзажа в региональном искусстве, а также индивидуальные творческие поиски художников. Взгляд на пейзаж через призму региональной специфики позволяет выявить уникальные художественные решения, отражающие местные ландшафты и культурный контекст, что соответствует тенденциям современного искусства, где акцент смещается на локальные традиции. Индивидуализация пейзажного образа в творчестве художника позволяет исследовать, как личное мироощущение трансформирует традиционные жанровые каноны, что

особенно важно для понимания современных художественных практик. Актуальность исследования сибирского, и в частности кузбасского, пейзажа диктуется трансформацией ландшафта как следствием современных техногенных процессов и глобализации. Данная статья посвящена жанру пейзажа в творчестве новокузнецкого художника Виктора Алексеевича Ерофеева.

Целью настоящей публикации является изучение особенностей интерпретации пейзажного жанра в творчестве В. А. Ерофеева. В число задач исследования входит, во-первых, определение специфики осмысления пейзажа в современном региональном искусстве, а во-вторых, анализ работ Виктора Алексеевича Ерофеева, относящихся к данному жанру.

Источниковую базу по данной теме составила литература, посвященная прежде всего проблемам локальной художественной культуры. Методологическая основа исследования была почерпнута из работы В. Ф. Чиркова, посвященной изучению локального искусства с точки зрения его пространственно-временного бытия [5]. Труд Т. Д. Рысаевой дал представление об особенностях формирования художественной жизни Кузбасса рассматриваемого периода [4]. Факторам, влияющим на складывание культур-



В.А. Ерофеев.
Проекция II.
Из серии «Проек-
ции». 1988.
Бумага, гуашь,
акрил. 54×69
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

V.A. Erofeev.
Projection II.
From the Projections
series. 1988.
Gouache and acrylic
on paper. 54×69
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)

В.А. Ерофеев.
Лист из серии
«Конструкции на
желтом». 1991.
Бумага, пастель.
42×58
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

V.A. Erofeev.
Sheet from the series
“Constructions
on Yellow”. 1991.
Pastel on paper.
42×58
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)



ного сознания, но уже в рамках Новокузнецка, посвящена статья Т. М. Высоцкой [1]. Исследование Н. С. Поповой и Т. Ю. Казариной раскрывает специфику развития пейзажного жанра в Кузбассе и включает в себя характеристику творческого метода отдельных мастеров. Вклад в изучение проблемы пейзажа внесла и работа Л. Г. Даниловой, в которой автор анализирует изменения в интерпретации темы города и завода в творчестве местных мастеров [2].

Развитие пейзажной живописи в XX веке происходило по пути общих тенденций в отечественном искусстве. В начале века вместе с появлением разнообразных авангардных направлений и течений осмысление жанра сопровождается прежде всего экспериментами с формой. В 1920-е годы в связи с наращиванием промышленной мощи страны большое значение приобретает индустриальный пейзаж. В дальнейшем именно эта разновидность пейзажа получит наибольшее распространение и поддержку властей благодаря идеологическим установкам советской культуры. Индустриальный пейзаж был тесно связан с идеей строительства нового государства и оптимистичным восприятием новой промышлен-

ной эпохи. Господство социалистического реализма как ведущего метода в искусстве страны обеспечило иллюстративность и обобщенность реалистического видения работ. В послевоенное время, в период «оттепели» актуализируются лирический пейзаж и его индивидуальная авторская интерпретация. В 1990-2010-е годы в жанре проявляются различные тенденции модернизма и постмодернизма. Стоит отметить, что путь развития пейзажа в региональном искусстве аналогичен общероссийскому.

Важная особенность пейзажного жанра заключается в том, что именно через него происходит художественное осмысление места жизни мастера. Поэтому оптимальным для изучения этого явления в творчестве В. А. Ерофеева представляется средовой подход. Искусствовед В. Ф. Чирков выступает за использование для исследования локальной культуры Сибири середины XX — начала XXI века междисциплинарной методологии, акцентируя внимание на методах средового подхода, которые «позволят выяснить объективные и субъективные основания, порождающие данное искусство во всем его своеобразии и уникальности» [5, с. 190]. Искусство существует

в конкретном пространстве-времени и им обуславливается. В. Ф. Чирков утверждает, что преобладающим к концу прошлого столетия стал образ места и времени как источника «образного постижения природы, предметного мира, человека, имеющих неповторимые, уникальные свойства, порожденные конкретными объективными условиями — ландшафтом, климатом, архитектурно-предметной средой, историей, культурой (как всеобщей, так и местной), духовным состоянием современного человеческого сообщества» [5, с. 188]. Эти характеристики обуславливают общий замысел произведения, что задает зрителю определенное поле для интерпретации.

Кузбасс изначально формировался как индустриальный регион. Стройка в 1950-1960-е годы промышленных гигантов привлекла сюда художников со всей страны. В рамках пленэра они фиксировали рождение и жизнь заводов города. Так, в кузбасском искусстве утвердился жанр индустриального пейзажа. Исследователь Т. Д. Рысаева подчеркивает значительную роль промышленной направленности региона в формировании преобладающей проблематики и круга тематических обращений в искусстве местных мастеров [4, с. 140]. К жанру индустриального пейзажа обращались такие художники, как К. Ананьин, А. Холодов, И. Кузнецов.

Но кузбасский пейзаж не ограничивается лишь изображениями завода. Так, «в кемеровском искусстве доминирует пейзаж, соединяющий лирическое воспевание природы и деревенского уклада в противовес индустриальному городу» [3, с. 156]. Такие художники, как В. Зевакин, Я. Буймов, Н. Шемаров, П. Чернов, как бы желая отстраниться от наступившей техногенной реальности, избрали для себя основным жанр традиционного природного пейзажа, в котором запечатлели красоту камерных живописных уголков региона.

Экологические проблемы Кузбасса обусловили появление данной тематики в пейзажном искусстве местных художников. В работах В. Карманова и А. Бобкина ощущается трансформация «от поэтизации городской среды и неотделимого от образа города металлургического комбината до ясного ощущения дегуманизации среды современного Новокузнецка» [2]. А. Суслов также закладывает данную проблематику, но делает это не открыто, а контекстуально — через фактографический пейзаж.

В целом для развития пейзажного жанра последней четверти XX века характерны отвлечение



от натурного изображения конкретного места и нацеленность на передачу в нем авторского послания. К пейзажу-символу прибегает С. Червов, который обобщает пейзажную форму до больших плоскостей и через минимальные выразительные средства передает эмоциональное состояние и собственное видение. А. Дрозд создает пейзажи в стиле сибирской неоархаики, а А. Насонов, отталкиваясь от реалистического пейзажного образа, приходит к абстрактной форме. К приемам беспредметного искусства обращается и Е. Чепис, сохраняя в своих работах пространственные соотношения.

Перенасыщенность промышленными объектами несомненно повлияла на формирование мышления именно новокузнецких художников, но необходимо отметить также культурно-исторический и природно-географический факторы. Новокузнецк представляет собой урбанизированное пространство без выдающейся своей художественностью архитектуры. Город не имеет большого количества историко-культурных памятников и ассоциируется скорее с современным этапом развития общества. Здесь достаточно холодный климат, нет каких-либо выдающихся природных объектов. Именно с этой скудной художественностью окружающего пространства искусствовед Т. М. Высоцкая связывает частое обращение местных мастеров к стилистике

В.А. Ерофеев.
Абстрактная композиция. 1991.
Бумага, акрил.
42×58
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

В.А. Ерофеев.
Abstract Composition. 1991.
Acrylic on paper.
42×58
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)

модернизма, а не реализма. Присущий им художественный символизм, по ее словам, «формируется на основе дифференцированного сознания, выражающегося в кристаллизованной структуре воссоздаваемой реальности» [1, с. 89]. В творчестве мастеров, наиболее сильно связанных с местом, ощущается давление современной техногенной среды города. Ярче всего это влияние отражается в пейзаже.

В. А. Ерофеева нельзя назвать художником-пейзажистом. Данный жанр не является преобладающим в его творчестве. Однако в пейзажных произведениях можно проследить особенности восприятия мастером современного мира.

Художник родился в 1954 году в городе Осиники Кемеровской области. Его путь в искусство начался еще в подростковом возрасте, когда он стал проявлять тягу к творчеству и конструированию. В 16 лет Виктор Алексеевич устроился художником-оформителем на производство. В 1978 году он решил получить специальное образование в Кемеровском художественном училище и поступил туда на художественно-

оформительское отделение. Сразу после окончания училища в 1982 году Ерофеев обосновался в Новокузнецке и начал заниматься экспозиционным дизайном, разрабатывал проекты для музеев Кузбасса. Помогал ему в этом в том числе опыт, полученный на семинарах в Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР «Сенеж» (Москва).

Творческая деятельность Виктора Алексеевича была посвящена преимущественно проектированию выставочных пространств музеев. Однако, помимо художественного оформления экспозиций, он конструировал дизайнерские объекты декоративного и прикладного характера. Наиболее самобытной стороной его творчества можно считать произведения металлической скульптуры, которые он создавал из отходов производств. Т. М. Высоцкая отмечает, что, «конструируя новые формы, обостряя и обновляя их восприятие, автор придает им качества художественного продукта современной техногенной цивилизации» [1, с. 104]. Работая с металлическим сырьем и другим производственным утилем, Виктор Алексе-

В.А. Ерофеев.
Ландшафтный блок. 1999.
Холст, масло.
92×76
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

В.А. Ерофеев.
Landscape Block.
1999. Oil on canvas.
92×76
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)



евич часто бывал на заводах, постоянно ездил на копровый цех за материалами. Вдохновляясь индустриальной реальностью Кузбасса, мастер воплотил в своем творчестве ее образ как неотделимую и гармоничную структуру современного человеческого бытия.

Помимо этого, Виктор Ерофеев оставил после себя также ряд живописных и графических работ. Сам автор считал эту сторону творчества второстепенной, однако в ней так же, как и в основной, раскрываются его авторский метод и взгляд на окружающий мир, прослеживаются волнующие художника темы. Живопись Виктора Алексеевича отличается оригинальностью образных решений. Работы мастера демонстрируют его философский взгляд на мир, выраженный через символику фантастических и мифологических образов. Часто героями его картин становятся ангелы, которых художник изображает в виде крылатых безволосых куросов. Он экспериментирует с различными манерами исполнения — от реалистичных до абстрактных форм. Его графические произведения, как правило, представлены в виде небольших серий, где ведущей становится индустриальная тематика. В них активно включаются элементы мифологизации и сюрреализма. Работам характерны точность линий и объемов, гармоничность цветовых решений, а также смелое сочетание фантазии и реальности. Обратимся к произведениям, созданным в пейзажном жанре.

Одной из наиболее ранних в творчестве В. А. Ерофеева является графическая серия «Проекции», созданная в 1988 году. На трех листах мастер изображает заводские постройки, выбирая для этого различные ракурсы. Работы представляют собой предельно условный пейзаж, обобщенный до декоративных форм. Художник дематериализует предметный мир, наделяя его идеальными формами, отказывается от пространственного решения композиции и выносит на первое место эстетические качества индустриального мотива. Для этого он сокращает палитру до нескольких цветов — это бежевый, теплые и более холодные оттенки коричневого, черный. Отдельные детали прорисованы серебристой краской. В данном случае Ерофеев акцентирует внимание на форме, экспериментируя с цветом, композицией и ритмом, отчего работы сложно воспринимать в качестве пейзажей. Это особенно присуще «Проекции III», где заводские трубы фиксируются с нижнего ракурса. Реалистичности и точности деталей мастер предпочитает дина-



В.А. Ерофеев.
Портрет
объекта в маске.
1998. Холст, масло.
72×76
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

V.A. Erofeev.
Portrait of an Object
in a Mask. 1998.
Oil on canvas.
72×76
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)

мику переплетающихся линий. Наиболее традиционным для восприятия является второй лист серии, изображающий промышленные строения с точки зрения человека. Однако и здесь на первый план выходит гармония построения плоских геометрических фигур, залитых локальным цветом. В «Проекции I» промышленные постройки представлены сверху. Максимально отвлеченные, они выстраиваются из объемов разных форм и размеров и соединяются между собой тонкими серебряными линиями. Завод становится больше похож на некий сложноустроенный механизм.

Серия «Конструкции на желтом» 1991 года состоит из трех работ, выполненных в технике пастели. Особенно выделяется среди них композиция «Город металла», хранящаяся в коллекции Новокузнецкого художественного музея. На ней представлено изображение промышленных строений на фоне закатного неба. На переднем плане мы видим темные крыши, трубы и цистерны завода. В качестве центра композиции выступает солнечный диск, который частично закрывается высокими промышленными конструкциями. Солнце окружено серыми мрачными облаками, а его теплые лучи отражаются от металлических построек. Эти детали и контрастный колорит, построенный на сочетании ясных голубых, желтых и оранжевых красок неба и мрачных грязных

цветов завода, создают довольно драматичную картину.

Мотив индустриального пейзажа на фоне закатного неба продолжается в двух других работах серии. Отличаются они от первой тем, что изображают уже не завод, а город. Виктор Алексеевич снова выбирает непривычную точку обзора и запечатлевает крыши домов. Это обусловлено прежде всего тем, что мастерская художника находилась на последнем этаже дома с башней на проспекте Строителей. Вдохновившись открывающимся ему с крыши видом, мастер создает вполне натуралистичные пейзажи. В одной из работ доминируют пересекающиеся линии антенн. В другом листе художник изображает эти же конструкции, однако отодвигает их на дальний план. В этих произведениях чувствуется любовное отношение к природной стихии, так и образом города, который предстает в глазах Виктора Ерофеева в виде плоскостей крыш и линий антенн.

В 1991 года художник создает две абстрактные композиции. Графический диптих выполнен в лаконичной гамме желтых и коричневых оттенков. Работы представляют собой абстрактные геометрические композиции. Аналитичность мышления Виктора Алексеевича проявляется в том, как он строит форму, — пространство листов делится им на части. В них преобладают кубические и треугольные фигуры. В нижней части композиции дробятся сильнее, а краски сгущаются. Среди этих четких структур особенно сильно выделяется маленькая оранжевая окружность. Она дает ключ к расшифровке взятого за основу мотива. Этот центр композиций — символ солнца. Сохранение ориентации вверх/низ, то есть небо/земля, также указывает на возможность прочтения этих нефигуративных работ как пейзажей. Как и в предыдущей серии, здесь воплощается сюжет сопоставления окружности солнца как воплощения природного начала с четкими формами и урбанизированной среды. Однако здесь мотив передается с помощью полностью абстрактных форм.

В. А. Ерофеев обращается также и к природному пейзажу. В недатированной работе, написанной акрилом, повторяется уже знакомый зрителю мотив заката. Яркий солнечный диск изображен над холмистой местностью, его наполовину закрывают плотные облака. Мастер выбирает нехарактерный для его изобразительного искусства колорит — небо пылает насыщенными красным и оранжевым цветами, а земля окрашена в тем-

ные оттенки синего, фиолетового и коричневого. Мрачная гамма создает эффектное зрелище. Небольшие деревья и кустарники, разбросанные по холмам, добавляют текстуру. В нижней части картины протянута горизонтальная полоса барьерного ограждения, указывающая на присутствие человека и создающая вместе с контурами облаков и холмов спокойный ритм. Произведение фиксирует впечатление, полученное художником в дороге и утрированное напряженным колоритом.

Наиболее реалистичной является работа 1999 года «Ландшафтный блок». Она написана маслом и представляет собой горный пейзаж. Массивные скалы занимают большую часть полотна, оставляя немного места для неба и земли. Окрашенная в золотисто-желтые тона поверхность земли напоминает песчаный пляж и контрастирует с холодными оттенками голубого неба. Сами скалы имеют четкие, почти монолитные геометрические формы. Художник подчеркивает текстуру камней и их массивность крупными и плоскими мазками. В их серый колорит мастер добавляет вкрапления холодных оттенков сверху и теплых — внизу, создавая растяжку цвета и тем самым соединяя небо и землю. Небольшие участки зелени на вершинах утесов придают живости и разнообразия пейзажу. Колорит отражает сухость и суровость местности. В целом картина выполнена в реалистической манере с элементами стилизации. Виктор Алексеевич точно воссоздает здесь умиротворенную атмосферу и ощущение величественности природы.

Схожим по композиции и манере исполнения является пейзаж «Старый город», написанный в 2002 году и хранящийся в Новокузнецком художественном музее. Его можно причислить к разновидности архитектурного пейзажа. На картине изображена гора, на скалах которой будто бы нарастают каменные постройки. Представленный в этом произведении образ напоминает развалины некоего древнего горного города. Композиция, например, вызывает ассоциацию с селом Гамсутль в Дагестане, которое художник не мог видеть вживую. Пожухлый теплый колорит произведения поддерживает тему памяти, истории. Художник строит композицию на контрасте мягких и плавных облаков и более геометричных и структурных форм скал и строений. Вершина горы в «Старом городе» возвышается над окружающим ландшафтом и создает впечатление грандиозности природы и человеческой цивилизации. Однако изображает

здесь Ерофеев именно руины города, отчего в полотно добавляется нотка светлой печали.

Аллегорическая направленность живописного творчества Виктора Алексеевича раскрывается в произведении «Портрет объекта в маске». Картина была написана в 1998 году в духе кубизма и изображает многоэтажное здание, на фасад которого накладывается необычная структура, похожая на сложенную бумагу. Эта «маска» розоватого цвета выделяется на фоне постройки, написанной в приглушенных тонах: здесь преобладают серые, бежевые и коричневые оттенки с вкраплениями светло-желтого. Фон выполнен с помощью размытых мазков, что подчеркивает эффект глубины и загадочность композиции. «Маска» размещается так, что два окна становятся глазами, а здание приобретает «лицо». Такое одушевление рукотворного объекта воплощает идею о человеческой культуре как «второй природе». Деформированные и нечетко прописанные архитектурные формы передают ощущение нестабильности, словно здание находится в процессе разрушения. В этой работе реальность переплетается с абстрактными формами, создавая таинственный образ, идейный подтекст которого оказывается трудноразличим.

Таким же предельно условным и метафорическим является пейзаж, в котором задний план предельно минималистичен — художник отделяет голубое небо от желтой земли полоской горизонта с серыми очертаниями стоящих вдали деревьев или построек. На переднем же плане изображена причудливая конструкция из черных параллелепипедов на подпорках. Они разного размера и формы: одни более приплюснутые, другие больше напоминают куб. Расставлены эти ящики друг на друга в случайном порядке. Несмотря на сюрреалистичность предмета изображения, Ерофеев сохраняет относительно реалистическую манеру письма — добавляет на эти объекты блики света и тени. Тонкие подпорки, на которых держатся фигуры, кажутся непрочными и хрупкими, что усиливает впечатление нестабильности и динамичности всей структуры. Здесь снова прослеживается мотив жизни неживого. Пейзаж кажется пустынным и даже более безжизненным, чем черная конструкция. Абстрактность изображенного сюжета и приглушенные цвета подчеркивают это впечатление, вызывая чувство тревоги и неопределенности.

Примером абстрактного воплощения пейзажа в живописи Виктора Алексеевича является

картина «Ночной поцелуй» 1996 года. На принадлежность к жанру указывает намеченный художником горизонт и условное разделение на небо и землю. Композиция выстраивается с помощью широких полос цвета — синей в верхней части холста и ниже желтой, оранжевой и бордовой. Сверху на них накладываются две дугообразных формы желтого и красного цвета. В верхней трети картинного пространства, за желтой дугой, намечен зеленый холм. Он написан более мелкими и прозрачными мазками. Здесь отчетливо виден отрыв от реалистического воплощения формы, однако пространственные ориентиры дают основание причислить эту работу к пейзажной жанровой группе.

Таким образом, в творчестве В. А. Ерофеева прослеживаются тенденции трансформации пейзажного жанра конца XX века. Промышленная направленность региона и урбанизированность городского пространства Новокузнецка обуславливают обращение художника к индустриальному мотиву. Заметно стремление мастера подчеркнуть эстетику техногенной среды. Графические серии он посвящает индустриальному пейзажу, который представляет в различных манерах — от более натуралистичного изображения городских построек до тяготеющего к декоративной форме завода или вовсе абстрактного воплощения темы. Живописные полотна Ерофеева можно отнести к символическому пейзажу. Композиции строятся на своеобразном ритме, единица которого — фактурный геометричный мазок, отчего даже природа наделяется динамикой и мощью современной жизни. Ерофеев добавляет метафоричности произведениям, как бы одушевляя и оживляя искусственные формы. Цветовое, линейное, ритмическое и композиционное построение произведений несут в себе представление о действительности как о новом единстве природы с элементами техницизма, внесенными человеком.

Литература

1. Высоцкая, Т. М. Пространство вдохновения: сборник трудов Т. М. Высоцкой / Новокузнецкий художественный музей, Новокузнецкое отделение ВТОО «Союз художников России», муниципальная информационно-библиотечная система г. Новокузнецка; сост. О. М. Галыгина. — Новосибирск: Офсет-ТМ, 2022. — 336 с.
2. Данилова, Л. Г. Развитие темы «Человек. Город. Завод» в творчестве новокузнецких художников // Новокузнецкий художественный музей. — URL: <https://artkuznetsk.ru/chelovek-gorod-zavod/> (дата обращения 24.09.2023).

В.А. Ерофеев.
Ночной поцелуй.
1996. Холст, масло.
50×56
Мемориальный музей
В.А. Ерофеева
(Новокузнецк)

В.А. Erofeev.
Night Kiss. 1996.
Oil on canvas.
50×56
V.A. Erofeev
Memorial Museum
(Novokuznetsk)



3. Попова, Н. С. Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса) / Н. С. Попова, Т. Ю. Казарина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 55. — С. 153-159.

4. Рысаева, Т. Д. Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Барнаульский государственный педагогический университет. — Барнаул, 2006. — 250 с.

5. Чирков, В. Ф. Пространственно-временное бытие произведения искусства (на материале изобразительного искусства Сибири середины XX — начала XXI веков) (к постановке проблемы) // Омский научный вестник. — 2007. — № 1 (51). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennoe-bytie-proizvedeniya-iskusstva-na-materiale-izobrazitel'nogo-iskusstva-sibiri-serediny-hh-nachala-hhi-vekov-k> (дата обращения 09.12.2024).

References

1. Vysotskaya, T. M. Prostranstvo vdohnoveniya: sbornik trudov T. M. Vysotskoy [Space of Inspiration: a Collection of Works by T. M. Vysotskaya]. Novokuznetskiy hudozhestvennyy muzej, Novokuznetskoe otdelenie VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii», municipal'naya informacionno-bibliotecnaya sistema g. Novokuznecka [Novokuznetsk Art Museum, Novokuznetsk branch of the Union of Artists of Russia, Municipal Information and Library System of Novokuznetsk]; compiler O. M. Galygina. Novosibirsk, Ofset-TM, 2022, 336 p.
2. Danilova, L. G. Razvitiye temy «Chelovek. Gorod. Zavod» v tvorchestve novokuznetskih hudozhnikov [Development of the Theme «Man. City. Factory» in the Works of Novokuznetsk Artists]. Novokuznetskiy hudozhestvennyy muzej [Novokuznetsk Art Museum], available at: <https://artkuznetsk.ru/chelovek-gorod-zavod/> (accessed 24.09.2023).

3. Popova, N. S., Kazariva, T. Yu. Regional'nye osobennosti razvitiya pejzazha (na primere iskusstva Kuzbassa) [Regional Features of Landscape Development (Using the Art of Kuzbass as an Example)]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 55, pp. 153-159.

4. Rysaeva, T. D. Hudozhestvennaya zhizn' Kuzbassa vo vtoroj polovine XX veka: special'nost' 17.00.04 «Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arhitektura»: na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Artistic Life of Kuzbass in the Second Half of the 20th Century. Candidate (Arts) Dissertation. Major 17.00.04 "Fine, Decorative, and Applied arts and Architecture"]. Barnaul'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet [Barnaul State Pedagogical University]. Barnaul, 2006, 250 p.

5. Chirkov, V. F. Prostranstvenno-vremennoe bytie proizvedeniya iskusstva (na materiale izobrazitel'nogo iskusstva Sibiri serediny XX — nachala XXI vekov) (k postanovke problemy) [Spatial and Temporal Existence of a Work of Art (Based on the Fine Art of Siberia in the mid-20th — early 21st Centuries) (on the Formulation of the Problem)]. Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk Research Bulletin], 2007, no. 1 (51), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennoe-bytie-proizvedeniya-iskusstva-na-materiale-izobrazitel'nogo-iskusstva-sibiri-serediny-hh-nachala-hhi-vekov-k> (accessed 09.12.2024).

Об авторе

Медведева Ангелина Борисовна – студент Кемеровского государственного института культуры, кафедры культурологии, философии и искусствоведения
E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com

Medvedeva Angelina Borisovna
Student of Department of CCultural studies, Philosophy and Art History at the Kemerovo State University of Culture



Б.М. Белый.
Партизаны
Тасеевской респу-
блики. 1977.
Холст, масло.
208×150
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

B. M. Bely.
Partisans of the
Taseyev Republic.
1977. Oil on canvas.
208×150
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

EDN: DEBNTF
УДК 069.4(571.51)

MAIN DIRECTIONS AND SOURCES
OF FUNDS REPLENISHMENT OF KRASNOYARSK MUSEUM
AND ART CENTERS IN THE SECOND HALF OF
THE 1960s – EARLY 1980s
(ON THE EXAMPLE OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY)

Elena V. Bolonkina
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article considers the peculiarities of funds replenishment in Krasnoyarsk museum and art centers during the second half of the 1960s – early 1980s. The main sources and directions in the field of collection acquisition are revealed on the example of the Krasnoyarsk Art Gallery. The role of the state in organizing the formation of museum collections, as well as in determining the thematic focus, is shown. For the first time, archival documents characterizing the features of collecting activities, demonstrating the dynamics of the main indicators of fund acquisition are introduced into scientific circulation.

Keywords: Krasnoyarsk; Krasnoyarsk Art Gallery; acquisition of funds; fine arts; decorative and applied arts; regional component.

Citation: Bolonkina, E.V. (2025). MAIN DIRECTIONS AND SOURCES OF FUNDS REPLENISHMENT OF KRASNOYARSK MUSEUM AND ART CENTERS IN THE SECOND HALF OF THE 1960S – EARLY 1980S (ON 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*. T. 4, № 2 (23), pp. 154–163.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
И ИСТОЧНИКИ КОМПЛЕКТОВАНИЯ
ФОНДОВ МУЗЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ЦЕНТРОВ КРАСНОЯРСКА ВО ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЕ 1960 – НАЧАЛЕ 1980-х гг.
(НА ПРИМЕРЕ КРАСНОЯРСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ)

Е. В. Болонкина
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова
Красноярск, Российская Федерация

Статья посвящена особенностям пополнения фондов в красноярских музейно-художественных центрах на протяжении второй половины 1960 – начале 1980-х гг. На примере Красноярской художественной галереи раскрыты основные источники и направления в области комплектования коллекции. Показана роль государства в организации формирования музейных собраний, а также в определении тематической

направленности. Впервые в научный оборот введены архивные документы, характеризующие особенности собирательской деятельности, демонстрирующие динамику основных показателей комплектования фондов.

Ключевые слова: Красноярск; Красноярская художественная галерея; комплектование фондов; изобразительное искусство; декоративно-прикладное искусство; региональный компонент.

Комплектование фондов — одно из важных направлений деятельности галереи как основы, позволяющей развивать главные направления музейной работы в целом. От того, как осуществляется пополнение коллекции, зависит уровень развития научно-фондовой, экспозиционно-выставочной, научно-исследовательской, культурно-образовательной деятельности музейных центров. Комплектование базируется на основе выработанной научной концепции и перспективного плана.

Во второй половине 1960 — начале 1980-х гг. процесс формирования фондов музейной сети в стране зависел от культурной политики государства. В 1965 г. начинается новый этап в развитии музейного дела в стране, который характеризовался как «музейный бум». В это время наблюдается стремительный рост интереса различных категорий населения к музею. Со стороны государства усиливается внимание к проблемам сохранения и популяризации культурного наследия. Вписанные в систему идеологических институтов музейно-художественные центры должны были подчиняться в своей деятельности партийным органам. Поэтому важно отметить, что процесс пополнения фондов носил противоречивый характер. С одной стороны, музейные сотрудники в это время получили возможность самостоятельно отбирать произведения для своих коллекций в соответствии с планами и концепциями комплектования. С другой стороны, партийные органы на местах, которые определяли политику государства в области музейного строительства, диктовали тематику формирования фондов. На фоне выполнения идеологических задач музеям рекомендовали пополнять свои коллекции произведениями традиционных направлений советского искусства различных жанров. Особое внимание советовали уделить тематической картине, которая помогала повысить идейный уровень собрания [18, с. 143].

Центральными и местными органами власти был издан ряд важнейших нормативно-правовых актов, регламентирующих процесс комплектования собраний музеев. Особую значимость имел проект «Принципы развития музейного дела в СССР» (1964), где были определены научно обоснованные направления в деятельности всех музеев страны. Для организации работы художественных музейных центров основополагающим стало постановление Совета Министров СССР «О музейном фонде СССР» (1965), где свое законодательное оформление и получает определение «комплектование музейных фондов». Важную роль в этом вопросе также имели «Положение о закупочных комиссиях по приобретению предметов, художественных произведений и коллекций музейного значения при музеях системы Министерства культуры РСФСР» (1967), Приказ по Министерству культуры РСФСР «О порядке



Директор Красноярской художественной галереи
В.И. Ломанов и старший научный сотрудник
Т.М. Ломанова. 1978

Архив Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова

Director of the Krasnoyarsk Art Museum
V.I. Lomanov and senior researcher
T.M. Lomanova. 1978.
Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

приобретения произведений русского дореволюционного и зарубежного искусства» (1970), Постановление Совета Министров РСФСР «О дополнительных мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства в РСФСР» (1979) [1, с. 83].

На уровне Красноярского края были изданы: постановление бюро краевого комитета КПСС и исполкома крайсовета «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию музейного дела в крае» (1978), решение бюро крайисполкома КПСС, исполкома краевого Совета и коллегии Министерства культуры РСФСР «О мерах по дальнейшему развитию культуры и искусства в Красноярском крае на 1981-1985 гг.» (1981). Для галереи важным стало издание постановления секретариата краевого комитета КПСС от 28.08.1981 г. «О мерах по организации Государственного художественного музея им. В. И. Сурикова», которое и определило судьбу учреждения в будущем [2, л. 4-8, 13; 4, л. 1; 5, л. 9].

К середине 1960-х гг. Красноярская художественная галерея оставалась ведущим и единственным музейно-художественным центром в крае. Ее деятельность отвечала основным тенденциям развития музейного дела в стране. В области комплектования она была направлена на дальнейшее пополнение коллекции произведений русского дореволюционного, советского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Особое место занимал региональный компонент в формировании собрания. Произведения красноярских художников регулярно поступали в фонды галереи.

Стабильному развитию художественной галереи в области пополнения коллекции способствовала стабилизация материально-финансовой базы. Комплексное промышленное освоение районов Сибири и Дальнего Востока в 1970-е гг. способствовало созданию Сибирским отделением Академии наук СССР программы «Сибирь — культура». В 1981 г. было провозглашено движение «Превратим Сибирь в край высокой культуры!», что и определило приоритеты развития музейного дела в целом [20, с. 247].

Основную работу по комплектованию контролировал главный хранитель Е. М. Гонтаровский, которого в начале 1980-х гг. на этой должности сменила А. В. Макарова. Непосредственное участие также принимал директор галереи В. И. Ломанов, который постоянно ездил в командировки по этому вопросу в Москву. В 1979 г. формиро-

ванием фондов также занималась старший научный сотрудник А. А. Абисова. В это же время продолжал свою работу по пополнению собрания ученый совет [7, л. 85; 11, л. 17; 13, л. 18, 85].

Процесс дальнейшего формирования коллекции происходил за счет нескольких источников. Одним из важных стали поступления через Дирекцию художественных фондов и проектирования памятников при Министерстве культуры РСФСР (с 1977 г. — «Росизопробанд» (РОСИЗО)). Изначально на нее возлагалась миссия организовывать и проводить выставки из собраний музеев страны, популяризирующие художественное наследие России и новейшее отечественное искусство, и государственные закупки произведений искусства с их последующим распределением по музеям. В основном это были работы авторов, ставшие основой собрания многих региональных музейно-художественных центров [18, с. 141].

Так, с 1964 по 1975 гг. коллекция галереи через Дирекцию художественного фонда пополнялась работами таких выдающихся русских художников, как А. Д. Кившенко, К. А. Коровин, А. Б. Лаховский, Н. В. Неврев, А. Н. Аржеников, И. И. Бродский, А. М. Герасимов, Л. В. Туржанский, В. Н. Мешков, И. С. Горюшкин-Сорокопудов. Именно они стали основой собрания русского искусства учреждения в дальнейшем.

Однако произведения, предназначенные для пополнения фондов региональных музейных центров, не всегда поступали своевременно. Часто они доставлялись с большой задержкой. Так, в 1975 г. по приказу Министерства культуры РСФСР № 663 должно было поступить 38 произведений (Н. М. Ромадина, В. Ф. Стожарова, С. В. Герасимова, Д. А. Дубинского, Кукрыниксов, К. Ф. Юона и др.). В 1978 г. (приказы Министерства культуры РСФСР № 107, № 405) — 48 живописных, графических и скульптурных работ (две работы И. П. Рубана, 16 живописных, 22 графических и 8 скульптурных работ). По отчетным документам все они поступили с большим опозданием [11, л. 12; 19, с. 125].

В 1979 г. количество пополнивших собрание галереи произведений через Министерство культуры РСФСР составило более 53% (99 работ) от общего количества поступивших работ. Наиболее значимыми были живописные, графические и скульптурные произведения П. П. Соколова-Скаля, Е. И. Зверькова, Б. Я. Рязова, Е. А. Асламазян, Ю. М. Непринцева, Ю. П. Ишханова,

М. К. Аникушина, Р. К. Руйги, М. М. Мечева. В 1981–1982 гг. поступило 82 произведения искусства. Среди них скульптуры Л. А. Ельчанинова, В. Е. Вучетича, Л. Н. Сморгона, С. Н. Чехомова, А. Н. Пшеничного, ксилография и линогравюра А. Д. Гончарова, А. И. Авдышева, Н. И. Калиты, А. М. Колчанова, А. Л. Костина, М. Е. Моторина, акварели М. П. Митурича, живописные произведения А. М. Знака, А. П. Левитина, Ф. П. Глебова, А. А. Лебедева-Шуйского, Б. Я. Рязова, А. А. Тутунова, а также 8 работ мастеров дымковской игрушки [13, л. 83; 15, л. 27; 16, л. 11–12].

Дополнили собрание галереи дореволюционные фонды гравюры и литографии Государственного Русского музея и Государственного исторического музея. Так, в 1983 г. из ГИМа поступило 39 листов западноевропейских мастеров. Среди них работы, выполненные представителями Германии, Голландии, Франции, Англии XVII–XIX вв. В это же время коллекция пополнилась 26 работами русских мастеров XVIII–XIX вв. из ГРМ. Здесь были представлены произведения Е. П. Чемесова, Н. Н. Ге, О. А. Кипренского, М. И. Козловского, Е. З. Краснушкиной, В. Е. Маковского, Г. Г. Мясоедова, И. П. Пожалостина, И. Е. Репина, В. А. Серова, А. Г. Ухтомского и многих других [8; 17].

Местные органы управления и учреждения культуры также принимали самое активное участие в пополнении коллекции галереи. Непосредственно произведения поступали через Красноярское краевое управление культуры (краевой выставком) и Красноярскую организацию Союза художников РСФСР. Так, в 1978 г. через управление культуры поступило 56 работ художников Красноярья. Среди наиболее значимых можно назвать работы Т. В. Ряннеля «Перекрытие Енисея в Саянах», В. А. Сергина «Месяц лоя», С. Е. Орлова «Всесибирский пропагандист», Г. Г. Горенского «Дары тайги», Б. М. Белого «Партизаны Тасеевской республики», Ю. П. Ишханова «Портрет охотника Серкова». С 1979 по 1982 гг. фонды пополнили еще 175 произведений искусства. Так, в собрании галереи появились графические работы Н. С. Сальникова, М. Ф. Гладунова, В. И. Мешкова, посвященные 350-летию Красноярска. Дополнили фонды произведения Е. А. Шепелевича, С. Е. Орлова, А. Ф. Калинина, А. Я. Климанова, Н. П. Лоя, Д. И. Каратанова, А. Г. Поздеева, Г. Г. Горенского, А. М. Знака, Р. К. Руйги, посвященные жителям Красноярья, жизни современного им Красноярска и его достопримечательностям, природе северных территорий края и Хакасии,



А.Б. Лаховский.
У реки. Осень.
1914. Картон,
масло. 72×90
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

A.B. Lakhovsky.
By the River.
Autumn. 1914.
Oil on cardboard.
72×90
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

С.Е. Орлов.
Урман. Теплый
день. 1974.
Холст, масло.
58×73
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова



S.E. Orlov.
Uрман.
Warm Day. 1
974. Oil on canvas.
58×73
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

Неизвестный
иконописец.
Параскева
Пятница.
XVIII в. Дерево,
левкас, золочение,
серебрение,
темпера.
71×52,4×3,2
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

Unknown icon
painter. Paraskeva
Pyatnitsa. 18th
century. Gesso,
gilding, silvering,
tempera on wood.
71×52.4×3.2
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

всесоюзным стройкам (Саяно-Шушенская ГЭС) и т.д. В 1980 г. от Красноярской организации Союза художников РСФСР поступило 15 работ [13, л. 51, 83; 14, л. 19; 15, л. 28; 16, л. 13, 14].

Красноярская художественная галерея на протяжении исследуемого периода постоянно осуществляла покупки произведений за свой счет. Изначально эти закупки обсуждались и утверждались на ученом совете. Так, в 1964 г. благодаря работе ученого совета, в который входили пред-



ставители власти, сотрудники вузов, красноярские художники и искусствоведы, в фонды были приобретены работы Е. С. Кобытева «Я вернусь еще к тебе, Россия» (400 руб.), Ю. И. Худоногова «Натюрморт с рябиной» (400 руб.), Р. Ф. Френца «В пути. Тройка» (350 руб.) у красноярского коллекционера Г. В. Соколовского, А. Г. Поздеева «Натюрморт с яблоками» (500 руб.), Р. К. Руйги «Через Ману» (187 руб.). Во второй половине 1970-х гг. ученый совет продолжил свою деятельность в области обсуждения вопросов о пополнении коллекции галереи [3, л. 24, 53, 54; 6, л. 44–46; 10, л. 48; 11, л. 17].

С 1967 г. в художественных центрах страны создали закупочные комиссии. Благодаря тому, что у музейных центров появилась возможность покупать произведения из частных коллекций, их собрания пополнились ценными экспонатами, которые заняли достойное место в коллекции. В состав комиссии художественной галереи входили опытные специалисты и профессионалы. В работе комиссии принимали участие главный хранитель фондов Е. М. Гонтаровский, научные сотрудники А. А. Абисова, А. В. Макарова, З. А. Дьякова, В. В. Гридина, Н. М. Попова, Т. М. Ломанова, искусствовед И. М. Давыденко, художники Р. К. Руйга, В. А. Сергин, А. М. Ткачев, А. Ф. Калинин, К. П. Лой, А. М. Знак, скульпторы

В. А. Зеленов, Ю. П. Ишханов. В начале 1980-х гг. в нее входил бывший директор галереи, а затем преподаватель Красноярского института искусств В. И. Ломанов [13, л. 40, 77, 83, 84; 14, л. 10; 15, л. 20; 16, л. 16].

На протяжении 1970 — начала 1980-х гг. наблюдался рост закупок произведений искусства за собственный счет. Так, в 1972 г. было закуплено 13 гравюр на дереве (иллюстрации) к поэме О. М. Гурьян «Золотой хвост» (П. Н. Староносоев) за 900 руб. В следующем году были приобретены 27 произведений на сумму 2875 руб. Среди них можно выделить произведения С. Е. Орлова «Портрет художника Худоногова», Б. Я. Рязова «Северный пейзаж», Р. К. Руйги «Под кручами Боруса», А. П. Лекаренко «Старая деревня», Г. П. Горенского «Рыбаки-ненцы», а также офорты С. Ф. Турова из серии «Женщины Севера». В 1975–1976 гг. через закупочную комиссию приобрели работы А. А. Зайцева «Воспоминание Венеции» и А. П. Лекаренко «Остановка в пути», К. И. Белова «Лесовозы», Е. А. Асламазян «Арапат. Утро», В. А. Сергина «Лена-река», Ю. П. Якубовского «Мудрость жизни». В 1977 г. было закуплено 35 работ из поступивших 117 произведений, что составило 30% от общего количества поступлений. В следующем году — 21 произведение на сумму 9330 руб. Среди них работы Н. В. Леонидова, А. М. Знака, Ю. П. Ишханова, В. В. Кукуйцева, Р. Ф. Черепанова и др. С 1979 по 1982 гг. еще 181 работа пополнила коллекцию галереи. Общая сумма покупки в 1982 г. составила 18076 руб. Собрание галереи обогатилось работами А. М. Знака, А. Г. Поздеева, А. В. Воцакина, П. Н. Староносоева, В. И. Мешкова, Н. С. Сальникова, Н. П. Лоя, М. А. Бурнакова, Б. Я. Рязова, Т. В. Ряннеля, А. Ф. Калинина, В. А. Сергина, С. Е. Орлова, В. Ф. Капелько, Ю. И. Худоногова и др. Кроме этого, в фонды закупили произведения иконописи XVIII — первой половины XIX в. (5 икон) за 1420 руб., а также 10 предметов лаковой миниатюры мастеров Палеха за 1391 руб. 50 коп. Одним из наиболее ценных стало приобретение 41 листа гравюр И. И. Шишкина из коллекции профессора, ученого-ботаника с мировым именем, доктора биологических наук А. П. Ильинского. Они были куплены у его вдовы И. А. Ильинской за 1015 руб. Рекомендацию к приобретению и оценке коллекции предоставили специалисты из Русского музея [10, л. 42; 11, л. 13, 35; 13, л. 52; 14, л. 19; 15, л. 27; 16, л. 14, 17].

В целом, благодаря тому, что в исследуемый период времени у музейных центров страны, и галереи в частности, была возможность осуществлять закупки, в том числе из частных коллекций, их фонды пополнились ценными экспонатами, которые заняли достойное место в собрании.

Значительное количество произведений поступило в дар от различных организаций, художников и коллекционеров. С местными художниками галерею связывали не только плодотворное сотрудничество, но и искренняя дружба. Так, в 1965 г. все новые поступления (85 работ) были получены в дар от красноярских художников. В следующем году большое количество произведений было получено в дар от украинского графика К. С. Козловского (серия работ «По Ленинским местам» и др.). Кроме этого, 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) поступило в дар от известного московского коллекционера Г. П. Белякова. В 1975 г. — от художников и частных лиц 21 произведение живописи, в том числе художников И. П. Рубана, Е. М. Гольдингера, Д. И. Каратанова. В 1978 г. художником С. Ф. Туровым было подарено 16 графических произведений к сборникам «Бараксан» (поэтесса О. Аксенова), «Чатхан» (поэт Н. Доможаков). В 1980 г. от красноярского художника-графика С. Н. Михалева поступило 98 работ. В 1981-1982 гг. — еще 39 произведений от художников и организаций. 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. Бирюковыми, В. Ф. Капелько. Еще три иконы было передано в собрание галереи из райфинотдела Железнодорожного района г. Красноярска [7, л. 52; 9, л. 2; 11, л. 11; 13, л. 52; 14, л. 19; 15, л. 27; 16, л. 14].

Новым источником в научном комплектовании собрания стала организация научных экспедиций с целью выявления и взятия на государственный учет различного рода произведений древнерусской живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. В 1972 г. было осуществлено несколько поездок совместно с представителями краевого управления культуры по проверке действующих церквей в Идринском и Иланском районах, Абакане, Ачинске,

Минусинске, Ужуре, Канске по выявлению древнерусского искусства. В следующем году сотрудники дважды съездили в Енисейск. В результате были сфотографированы деревянные постройки и их фрагменты. В 1977 г. галереей была организована научная экспедиция в Енисейский район Красноярского края. Сотрудниками было выявлено и привезено 18 икон XVIII-XIX вв. Среди них иконы «Воскресение Христово с праздниками», «Николай Чудотворец», «Христос с учениками на пути в Эммаус», «Иннокентий Иркутский», «Чудо Георгия о Змие» и т.д. В 1980 г. научные сотрудники побывали в Хакасии и Туве. Маршрут проходил через Красноярск, Абакан, Аскиз, Таштып, Тээли, Кызыл, Минусинск и другие населенные пункты. Тува была включена в экспедицию для пополнения коллекции камнерезов. Участники экспедиции посетили Бай-Тайгинский район (с. Тээли), где добывали агальматолит, а также была организована камнерезная мастерская. В Хакасии интересовало развитие художественных промыслов. В результате в фонды галереи были закуплены 3 работы из агальматолита, вышивка на женской хакасской шубе. Подобного рода экспедиции отражали самобытность местного искусства в контексте отечественного искусства в целом. В некоторой степени это отражало национальную политику государства, связанную со складыванием новой социалистической куль-



Н.К. Рерих.
Эскиз к картине
«Поход Владимира
на Корсунь».
Не датировано.
Бумага, карандаш,
гуашь, тушь,
пастель.
24,6×32,9
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

N.K. Roerich.
Sketch for
the painting
"Vladimir's
Campaign
to Korsun". Not
dated. Pencil,
gouache, ink,
pastel on paper.
24.6×32.9
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

В.А. Сергин.
Месяц лося. 1972.
Холст, масло.
81×167
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

V.A. Sergin.
The Month of Elk.
1972. Oil on canvas.
81×167
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov



туры [1, с. 84, 85; 7, л. 52, 80; 9, л. 10, л. 46; 11, л. 11, 12, 13, 34, 35; 13, л. 19, 20, 40, 51, 77, 83, 84; 14, л. 10, 13, 19, 20; 15, л. 20, 21, 27; 16, л. 11, 12, 13, 14, 16, 17; 18, с. 143].

В целом с 1964 по 1982 гг. общее число произведений искусства, поступавших из различных источников, увеличилось почти в 3 раза (с 1637 до 3786 ед. хр.). При этом пополнение собрания галереи происходило неравномерно. С 1964 по 1976 гг. в среднем пополнялось по 94 произведения в год. Наибольшее количество пришлось на 1968 г., когда в фонды поступило 339 ед. хр., из них 262 — графика. В 1976 г. коллекция галереи пополнилась всего на 23 предмета (живопись и графика). С 1977 по 1982 гг. количество поступлений выросло и в среднем составляло 158 предметов в год. В основном это были произведения советских мастеров. С 1978 по 1982 гг. работы советского периода составляли 99% от общего числа поступивших произведений [7, л. 70, 80, 93; 9, л. 2, 34; 11, л. 35; 12, л. 15; 13, л. 20, 51, 77, 83; 14, л. 19; 15, л. 27; 16, л. 11].

Таким образом, процесс комплектования фондов Красноярской художественной галереи отражал основные тенденции формирования собраний музейно-художественных центров в стране. Он был подчинен общей концепции и перспективному плану пополнения коллекции. Был обусловлен политической, социально-культурной и экономической ситуацией в стране. Основными источниками, которые сформировались в прежние времена, служили поступления через Министерство культуры РСФСР, крупнейшие музеи страны, местные органы власти и Союзы художников СССР и РСФСР. Особое место в это время заняли дарения и закупки произведений

искусства. Новым явлением стала организация научных экспедиций.

Среди основных направлений пополнения коллекции превалировало советское искусство, отвечавшее идеологическим требованиям государства. Без внимания не оставалось русское дореволюционное искусство, которое характеризовало различные периоды развития отечественного искусства и представляло собой произведения известных художников высокого художественного достоинства. Новым направлением стало формирование коллекции древнерусского искусства. Важным направлением оставался региональный компонент, который включал в себя как работы красноярских художников, так и предметы декоративно-прикладного искусства мастеров Хакасии, Тувы.

Благодаря интенсивной работе руководства и научных сотрудников галереи в области пополнения фондов во второй половине 1960 — начале 1980-х гг. сложилась основная база собрания, которая определила приоритеты и особенности собирательской работы в дальнейшем. Коллекция галереи стала важной составляющей социокультурного пространства Красноярского края и всего Сибирского региона. Вобрав в себя различные стили и направления отечественного искусства, она способствовала не только формированию регионального самосознания, но и культурной идентичности.

Литература

1. Болонкина, Е.В. К истории Красноярской художественной галереи (1965-1983 гг.) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — № 1 (14). — Март, 2023. — С. 82-89.
2. Государственный архив Красноярского края (ГАКК). — Ф. П-26. — Оп. 16а. — Д. 448.
3. ГАКК. — Ф. Р-2084. — Оп. 1. — Д. 463.
4. ГАКК. — Ф. Р-2084. — Оп. 1. — Д. 662.
5. ГАКК. — Ф. Р-2084. — Оп. 1. — Д. 702.
6. ГАКК. — Ф. Р-2270. — Оп. 1. — Д. 2.
7. ГАКК. — Ф. Р-2270. — Оп. 1. — Д. 4.
8. Западноевропейская гравюра и литография XVI-XIX веков из собрания Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова: каталог. — Красноярск: Типография КАСС, 2023. — 140 с.
9. Красноярский городской архив (КГА). — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 90.
10. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 140.
11. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 167.
12. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 172.
13. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 188.
14. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 248.
15. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 265.
16. КГА. — Ф. Р-1202. — Оп. 1. — Д. 283.
17. Русская гравюра и литография XVIII-XIX веков из собрания Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова: каталог. — Красноярск: Арт-



Р.Ф. Френи.
В пути. Тройка.
Не датировано.
Холст, масло.
65,7×83,6
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

R.F. Frenz.
On the Way.
Troika. Not dated.
Oil on canvas.
65.7×83.6
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov

Е.П. Чемесов.
Портрет Петра I.
1760. (с живопис-
ного оригинала
Ж.-М. Наттье.
1717). Бумага,
гравюра резцом и
пунктиром.
Л.: 30,7×25,6;
От.: 17,8×11,2;
И.: 17,5×10,7
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

E.P. Chemesov.
Portrait of Peter I.
1760. (from
the original
painting by
J.-M. Nattier. 1717).
Paper, engraving
with a cutter and
dotted line.
Sheet: 30.7×25.6;
imprint: 17.8×11.2;
image: 17.5×10.7
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov



17. Russkaya gravyura i litografiya XVIII-XIX vekov iz sobraniya Krasnoyarskogo hudozhestvennogo muzeya imeni V. I. Surikova: katalog [Russian Engraving and Lithography of the 18th – 19th Centuries from the Collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov: a catalogue]. Krasnoyarsk, ArtStil', 2013, 188 p.

18. 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 Funds Acquisition at Provincial Art Museums of Russia in the Second Half of the 20th Century]. Vestnik SPbGUKI [Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture], no. 3 (20), September 2014, pp. 140-145.

19. Yashina, L. V. Razvitie muzejnogo dela v Vostochnoj Sibiri v 1945-1985 gg. (na materialah Krasnoyarskogo kraja i Irkutskoj oblasti): d. Dissertaciya kand. ist. nauk [The development of museum affairs in Eastern Siberia in 1945-1985 (based on materials from Krasnoyarsk Krai and Irkutsk Oblast). Candidate (Historical Sciences) Dissertation]. Irkutsk, 2006, 330 p.

20. Yashina, L. V. Razvitie muzejno-hudozhestvennyh centrov v Krasnoyarskom krae i Irkutskoj oblasti v 1945-1985 gg. [Development of museum and art centers in Krasnoyarsk Krai and Irkutsk Oblast in 1945-1985]. Istoriya obrazovaniya i nauki v Sibiri: materialy vserossijskoj nauchnoj konferencii [History of Education and Science in Siberia: materials of the All-Russian scientific conference], issue 3. Krasnoyarsk, 2009, pp. 244-250.



Об авторе

Болонкина Елена Владимировна – кандидат исторических наук, зав. отделом русского искусства XVIII – начала XX в. 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

Стиль, 2013. — 188 с.

18. Федотова, А. А. Основные источники и направления комплектования фондов провинциальных художественных музеев России во второй половине XX в. // Вестник СПбГУКИ. — № 3 (20) сентябрь. — 2014. — С. 140-145.

19. Яшина, Л. В. Развитие музейного дела в Восточной Сибири в 1945-1985 гг. (на материалах Красноярского края и Иркутской области): диссертация канд. ист. наук. — Иркутск, 2006. — 330 с.

20. Яшина, Л. В. Развитие музейно-художественных центров в Красноярском крае и Иркутской области в 1945-1985 гг. // История образования и науки в Сибири: материалы всероссийской научной конференции. — 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 [The Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], no. 1 (14), March 2023, pp. 82-89.

2. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja (GAKK) [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. P-26, aids 16a, fol. 448.

3. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. R-2084, aids 1, fol. 463.

4. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. R-2084, aids 1, fol. 662.

5. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. R-2084, aids 1, fol. 702.

6. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. R-2270, aids 1, fol. 2.

7. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. R-2270, aids 1, fol. 4.

8. Zapadnoevropejskaya gravyura i litografiya XVI-XIX vekov iz sobraniya Krasnoyarskogo hudozhestvennogo muzeya imeni V. I. Surikova: katalog [Western European Engraving and Lithography of the 16th – 19th Centuries from the Collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov: a catalogue]. Krasnoyarsk, KASS Typography, 2023, 140 p.

9. Krasnoyarskij gorodskoj arhiv (KGA) [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 90.

10. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 140.

11. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 167.

12. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 172.

13. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 188.

14. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 248.

15. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 265.

16. KGA [Krasnoyarsk City Archive], coll. R-1202, aids 1, fol. 283.



Г.Л. Кунгуров.
Кирилл и Мефодий.
2005. Ксилография.
13×9.
(экслибрис
Э. Барсегова)
Коллекция
Ю. В. Шпилёва

G.L. Kungurov.
Cyril and Methodius.
2005. Woodcut.
13×9 (ex libris
by E. Barsegov)
Yu. V. Shpilev's collection

EDN: GQNGLU
УДК 351.852.2

DO NOT TURN INTO A TREASURE: THE HISTORY OF THE FORMATION OF YU.V. SHPILEV'S PRIVATE COLLECTION

Yuri V. Shpilev

Primorsky Regional Branch of the Russian Geographical Society

Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article examines the history of the collection of Yu. V. Shpilev, which includes about 400 paintings, graphic works, as well as documents and books. The information about the objects of the collection and the biographical information about the artists are provided. An attempt has been made to assess the spiritual state of Russian society in the Primorsky Territory in the 2nd half of the 20th – the first quarter of the 21st century.

Keywords: private collection; Yu. V. Shpilev; Artyom; Vladivostok; art exhibitions.

Citation: Shpilev, Yu. V. (2025). DO NOT TURN INTO A TREASURE: THE HISTORY OF THE FORMATION OF YU.V. SHPILEV'S PRIVATE COLLECTION. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 2 (23), pp. 164–175.

НЕ ПРЕВРАЩАТЬ В СОКРОВИЩЕ: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ Ю.В. ШПИЛЁВА

Ю. В. Шпилёв

Приморское краевое отделение Русского географического общества

Владивосток, Российская Федерация

В статье исследуется история коллекции Ю.В. Шпилёва¹, насчитывающей около 400 произведений живописи, графики, а также документы и книги. Приводятся сведения о предметах коллекции, биографические данные художников. Предпринята попытка оценить духовное состояние российского общества на территории Приморского края во второй половине XX в. – первой четверти XXI века.

Ключевые слова: частная коллекция; Ю. В. Шпилёв; Артем; Владивосток; художественные выставки.

Историю формирования частного собрания, принадлежащего автору статьи, можно сопроводить следующей фразой: от воспитания отношения к предметам материальной культуры к выбору профессии. В СССР многие школьники собирали марки, открытки, значки. Для меня значительной оказалась коллекция вырезок из газет и журналов на авиационную тему. Этот информационный сбор повлиял на выбор профессии (авиатехник). Через это собрание пришел интерес к поиску и систематизации вещей, объединенных одной темой. Этот навык впоследствии очень пригодился в формировании художественной коллекции. Понимание сути творчества и уникальности пришло позже в общении с художниками.

Вместе с тем тяга к прекрасному появилась еще в детстве. Отец Василий Владимирович Шпилёв в 1962 году занимался в художественной студии в шахтерском городе Артёме (Приморский край). Тогда студией руководил один из первых выпускников Владивостокского художественного училища Р. Ф. Тесленко². Отец любил делать шкатулки из дерева, украшал их резьбой, дарил маме и многочисленной родне. У нас в доме были книги издательства Академии художеств СССР серии «Школа изобразительного искусства», где в доступной форме излагались основы изобразительного искусства. Мама Раиса Ивановна в подарок отцу купила сборник выпусков начала 1960-х годов. Позже я продолжил собирать библиотеку по искусству. Это были художественные альбомы, альманахи «Панорама искусств», журналы «Наше наследие», «Художник», «Творчество».

Идеи, задачи, методы

К 1990 году сформировалось желание собирать произведения изобразительного искусства. Начало собранию было положено весной 1990 года, когда в антикварном магазине я приобрел икону. Это приобретение можно считать символическим: с иконы началась коллекция, посвященная не религиозному искусству, а приморским художникам и их работам, которые можно объединить одной большой темой — «малая Родина».

Первые посещения мастерских художников Романа Федоровича Тесленко и Павла Ивановича Холина³ состоялись благодаря совету отца, который знал Холина с детства. А в 1992 году я приобрел несколько акварелей у Владимира Ивановича Олейникова⁴, замечательного приморского художника, темы творчества которого помогли определить общее направление коллекции.



В 2001 г. Владимир Иванович выступил инициатором создания творческого движения и художественной группы «Дом Пришвина», призванной актуализировать творчество М. М. Пришвина, посвященное Приморскому краю, и переосмыслить связь человека и окружающей среды [5]. В нестабильные 1990-е, когда общество кардинально переустраивалось, менялись ценностные ориентиры, эта устремленность давала мировоззренческую устойчивость, утверждала смыслы, ценности, идеи.

В настоящее время в коллекции имеются произведения более 20 художников, работавших в Приморском крае, в числе которых С. Ф. Арефин, И. В. Рыбачук, К. И. Шебеко, Ф. Н. Бабанин, В. Ф. Димура, А. В. Камалов и др., а сама коллекция каталогизирована.

Основные задачи коллекционирования — найти, изучить, сохранить, представить широкой аудитории на выставках. В 1998 году Степан Федорович Арефин [4], большой художник, ветеран Великой Отечественной войны, поддержал мои начинания напутствием: «Произведения искусства нельзя прятать от людей! Произведения искусства нужен зритель!» [1]. С 1997 года произведения коллекции экспонировались на 30 выставках⁵. Наивысшим смыслом в коллекционировании считаю передачу коллекции или отдельных произведений государственным музеям и галере-

О.Ю. Яхнин.
Притча о волке.
Офорт. До 2014.
19×19
Коллекция
Ю. В. Шпилева

O.Yu. Yakhnin.
Parable of the Wolf.
Etching. 2013.
19×19
Yu. V. Shpilev's collection

Ф. Н. Бабанин.
Автопортрет.
1975. Бумага, уголь.
24×34
Коллекция
Ю. В. Шпилева

F. N. Babanin.
Self-portrait. 1975.
Paper, charcoal.
24×34
Yu. V. Shpilev's collection



ям, что позволяет дополнить фонд регионального искусства⁶.

Принцип собрания, структура

На 2025 год собрание насчитывает более 400 единиц хранения. Количество — не самоцель. Ценность коллекции определяется редкими работами, видовым и жанровым разнообразием, а также возможностью сделать тематическую выставку в камерном формате. В коллекции представлены портреты, пейзажи, натюрморты. Около 80 работ в технике масляной живописи и столько же акварелей. Остальное — графика: рисунки, офорты, литографии, ксилографии, линогравюры. Предпочтение отдается произведениям небольших форматов: стоит немалых трудов обеспечить надлежащее хранение, багет, перевозку на выставки. Помимо художественно-эстетических качеств, для владельца частной коллекции не на последнем месте находятся эксплуатационные качества. Основной массив произведений относится к реалистическому искусству. Вместе с тем интересен период 1910-1920-х годов, один из очень интересных в Приморском крае, и конструктивизм в архитектуре Дальнего Востока.

Попытки структурно разделить собрание на несколько групп, взаимосвязанных между собой, привели к выводу, что можно определить четыре группы.

Первая группа художников представлена одной или двумя работами от каждого автора. Информация о поступлении предмета в коллекцию зафиксирована в каталоге коллекции и может использоваться как материал для искусствоведе-

ского исследования. К этой группе можно отнести следующих авторов:

- Бочанцев Василий Иннокентьевич (1932-1975). Приморский пейзаж. 1960-е — начало 1970-х. Картон, масло. 23×36,6 [3].
- Камалов Андрей Владимирович (1955-2002). Раковина летящая. 1982. Бумага, офорт, сухая игла. 50×100. Передано Л. Рябовой 21.07.2002 [8].
- Конюхов Федор Филиппович (род. в 1951 г.). Памяти Уэмуры. 1986. Автолитография. 59,5×64,5. Передано Павлом Филипповичем Конюховым в знак благодарности за участие в подготовке выставки к 50-летию его знаменитого брата в Приморском государственном музее им. В. К. Арсеньева в 2001 году [7].
- Рыбачук Иван Васильевич (1921-2008). Курилы. 1952. Картон, масло. 12,5×35. Дар автора 12.04.2002; Автопортрет. Рисунки из путевого альбома. 1983. Бумага, картон. 16×12; Портрет Федора Конюхова. 1983. Бумага, картон. 16×12 [5].
- Собченко Юрий Валентинович (1937-2001). Псков — Новгород. 1980-е. Картон, масло. 43×68. Передано на постоянное хранение в 2002 году от художников О. П. Григорьева и Л. А. Тимофеевой.

• Убираева Людмила Тимофеевна (род. в 1952 г.). Оксана. 1999. Бумага, пастель. 54×44. Приобретено у автора.

• Черкасов Сергей Михайлович (род. в 1948 г.). Лошадь и жеребенок. 1997. Холст, акрил. 40×40. Дар автора в день посещения мастерской 12.02.1999.

• Шебеко Кирилл Иванович (1920-2004). Лесная сторожка. 1967. Холст, масло. 68,5×99. Приобретено у Е. К. Бондаренко [10].

Вторая группа художников представлена единичными произведениями, диптихом, триптихом либо блоком из работ одной серии, тематики.

• Бабанин Федор Николаевич (1921-1992) [8]. Выпускник Владивостокского художественного училища. Диплом № 1. Известный мастер литографии. В собрании автопортрет и четыре литографии:

- Автопортрет. 1975. Бумага, уголь. 24×34.
 - У дороги. Литография. 1974. 23×36,2 (с рисунка 1960-х годов).
 - Водопой. Литография. 1977. 20×35,2 (выполнена совместно с В. С. Чеботаревым).
 - В лесу. 1978. Литография. 26,5×17,5.
 - Пасека. 1985. Литография. 23×16,5.
- Дар В. И. Филоненко.

• Большаков Николай Егорович (род. в 1938 г.). Выпускник Дальневосточного государственного института искусств. В коллекции 18 живописных этюдов, выполненных в Приморье, на севере и в центре России. В них радость от красоты природы и боль за исчезающие деревни. Дар автора.

• Григорьев Олег Петрович (1936-2013). Выпускник Дальневосточного государственного института искусств. Художник и педагог. Масштаб его творчества представила выставка в Приморской государственной картинной галерее «Олег Григорьев. Грани таланта» в марте 2022 года. В коллекции одна графическая работа: «Натюрморт с кувшинами» (1990-е, бумага, смешанная техника, 30×35, дар автора в 2002 году).

• Гречко Леонид Арсентьевич (1947-2018). Выпускник Владивостокского художественного училища. Ученик В. С. Чеботарева. График, акварелист. Жил и работал в пос. Кировском Приморского края. Много делал для развития художественной жизни в приморской глубинке. Его зимняя акварель вызывает восторг у зрителей — это «Зимний день» (1995, 40×46, дар автора 02.11.1997).

• Дзекелев Владимир Михайлович (1935-2002) [9]. Коллекционер, основатель Кировской районной картинной галереи. Ему удалось собрать большую коллекцию живописи и графики, познакомить односельчан со многими художниками СССР. Работал в акварели, пастели. Охотно дарил свои работы. Мне передал 15 работ из серии «Медведь-гора», «Окрестности Кировки». Первое дарение 01.11.1997.

• Димура Евгений Федорович (1929-2004) [8; 6]. Художник-график, автор серии работ, посвященных китовому промыслу и Антарктиде. В коллекции три литографии антарктической серии: «Поиск китов» (1986, 42×55), «На мостике китобойца» (1982, 39×49,5), «Ревущие сороковые» (1982, 41×57,5). Дар автора.

• Кочубей Жорж Семенович (1946-2005) [16; 5]. Выпускник Дальневосточного государственного института искусств. Художник-живописец, участник литературно-художественного объединения «Дом Пришвина». В коллекции два морских пейзажа из серии «Камень-колдун»: 1997 года (оргалит, масло, 16,5×21, дар автора 05.11.1999) и 2000 года (оргалит, масло, 21×29,5, дар автора 03.11.2000).

• Чеботарев Валентин Степанович (1928-2018) [5]. Выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина,

мастер книжной иллюстрации, педагог. В коллекции 4 линогравюры из цикла иллюстраций к книге Б. Диковского «Патриоты» 1967 года (30×42; 42×30; 43,5×31; 43,5×31) и литография «Хозяйка маяка» 1965 года (54,5×38, дар автора 14.11.2002).

• Тесленко Роман Федорович (1918-2003) [14]. Один из первых выпускников Владивостокского художественного училища. Живописец, график, резчик по дереву. Почетный гражданин Артемовского городского округа. В коллекции «Автопортрет» (1982, бумага, картон, 26×19), скульптура коня «Стригунок» (1985, красное дерево, резба, 26×37×10); серия карандашных рисунков 1940-1950-х годов (дар автора 04.03.2002).

• Заугольников Анатолий Павлович (1938-2014). Выпускник Владивостокского художественного училища. Участник выставок в США, организованных А. Д. Глезером. Посвятил творчество Владивостоку и Приморскому краю. В коллекции хранятся натурные графические работы, выполненные в городах СССР: «На вокзале» (1966, бумага, картон, 20,5×28,8), «Кисловодск», «Драмтеатр» (1969, бумага, шариковая ручка, 28×40; 40×29), «Кисловодск» (1970, бумага, шариковая ручка, 19×18), «Вид на Домский собор. Рига» (1985, бумага, уголь, 38×27), «Переславль-Залесский» (1990, бумага, уголь, 20×29), «Переславль-Залесский» (1990, бумага, тушь, кисть, 20×27), «Переславль-Залесский» (2000, бумага, тростник, тушь, 20×27). Дар автора.

• Зинатулин Фернан Гибаевич (1936-2024). Выпускник Государственного художественного института Эстонской ССР. Работал в области графики, книжной иллюстрации. В коллекции рисунки из серии «Разгром» по роману А. Фадеева (1970-1980-е, бумага, уголь, диптих: 61×46; 59×46).

• Медведев Петр Иванович (1920-1996) [7]. Окончил Благовещенский педагогический техникум, живописное отделение. Работал в Артеме. Автор известной картины «Падение Сихотэ-Алинского метеорита 12 февраля 1947 года» (изображение тиражировалось на почтовой марке СССР). В коллекции 2 пейзажа: «Голубые березки» (1992, оргалит, масло, 39,5×43), «В горах» (не датировано, холст, масло, 30,5×36).

• Убираев Виктор Георгиевич (род. в 1949 г.) [1; 10]. Учился в Дальневосточном государственном институте искусств. Живописец, график, художник книги, участник литературно-художественного объединения «Дом Пришвина». В коллекции 4 пейзажа: «Утренний туман» (1996, бумага, акварель, 29×41), «Чайки» (1997, бумага,

А.Я. Матюхин.
Татьяна (портрет жены). 1981.
Картон, масло.
26×21,5
Коллекция
Ю. В. Шпилева

A.Ya. Matyukhin.
Tatyana (portrait of the wife). 1981.
Oil on cardboard.
26×21.5
Yu.V. Shpilev's collection



акварель, 33×43), «Весенние тени» (1997, картон, масло, 19,3×25), «Осень. Ель» (2001, холст, масло, 22,5×26). Дар автора.

• Холин Павел Иванович (1930-1998). Выпускник Владивостокского художественного училища. В коллекции 2 этюда: «У моря» (1968, картон, масло, 30×37); «Высокие березки» (1968, картон, масло, 47×37). Дар автора моему отцу.

• Яхнин Олег Юрьевич (род. в 1945 г.) [14]. Выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Работает в области графики и живописи. Руководит секцией графики в Санкт-Петербургском отделении Союза художников России. Организатор Биеннале графики в Санкт-Петербурге. Продолжатель школы петербургской графики. В коллекции 9 графических работ (дар автора):

· Эскилибрис Агаты ван Ватершоот «Адам и Ева». До 2006. Бумага, офорт. 17,5×12.

· Эскилибрис Агаты ван Ватершоот. До 2006. Бумага, офорт. 18×14.

· Эскилибрис С. Бродовича «Адам и Ева». До 2006. Бумага, офорт. 20×15.

· Эскилибрис И. Горбуновой. До 2006. Бумага, офорт. 19,5×9,5.

· Слёзы. 1991. Автолитография. 45×33.

· Анатомия женщины. 2000. Бумага, офорт. 30×20.

· Индюк. 2000. 54×44. Цветная литография.

· Превращение. 2000. 54×44. Цветная литография.

· Притча о волке. До 2014. Бумага, офорт. 19×19.

Третья группа — монографические коллекции. Из них можно выделить компактные (20-40 работ) и те, в которых более пятидесяти, они составляют основу собрания.

Компактные монографические коллекции: Пономаренко Николай Михайлович (1948-2017). Окончил с отличием Владивостокское художественное училище и Харьковский художественно-промышленный институт, жил и работал в Артеме. В собрании находятся 23 графические работы — рисунки карандашом, фломастером, тушью, литографии, офорты.

Кунгуров Геннадий Леонидович (род. в 1952 г.) [1; 10]. Окончил Московскую государственную академию печати. Живописец, график, художник книги, участник творческого движения «Дом Пришвина». В коллекции 47 графических листов в технике ксилографии. Пейзажи, портреты, экслибрисы. Дар автора в 2018 году.

Матюхин Анатолий Яковлевич (1942-2016). Учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Матюхина Татьяна Григорьевна (1946-2013). Выпускница Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой.

Семья талантливых художников работала в Артеме. В коллекции более 20 работ живописи и графики. Хотелось бы особо выделить портреты, выполненные Анатолием Матюхиным: «Татьяна (портрет жены)» (1981, картон, масло, 26×21,5, приобретен у наследников в г. Хабаровске 26.09.2017); «Виталик (портрет сына)» (1987, картон, масло, 23,7×17,7, приобретен в результате обмена с Г. З. Цюлинской в сентябре 2017); «Автопортрет» (2001, бумага, картон, 55×45, выполнен по моей просьбе, дар автора).

С приобретением портретов пришла коллекционерская зрелость.

О нескольких монографических коллекциях скажу более подробно. Их можно считать ядром коллекции.

Арефин Степан Федорович (1922-2006). Живописец, художник театра. Художественную подготовку получил в студии Дома Красной армии в Уссурийске. С С. Ф. Арефиным я познакомился 8 декабря 1997 года, когда посетил его мастерскую. Мы встречались на выставках. В результате общения с художником пришло понимание профессии художника, его места в социуме. Первый

дар от Арефина был получен 8 января 1998 года: «Дачный мотив. Этюд» (1996, оргалит, масло, 27,5×20,5); «Портрет секретарши» (1950, картон, масло, 25,5×19).

В дальнейшем с 1998 по 2006 из даров и приобретений сформировалась коллекция, состоящая из 14 живописных работ (портреты, пейзажи, натюрморты), 4 акварелей, 20 рисунков. И главное — более сорока рабочих эскизов декораций к спектаклям 1960-1970-х годов, шедшим в театрах Уссурийска и Владивостока [5]. Этот важный для истории приморского театрального искусства материал с 2002 по 2024 г. 18 раз включался в экспозицию городских и краевых выставок. 14 произведений было передано в Приморскую государственную картинную галерею. Одна из работ коллекции помогла в атрибуции произведения, хранящегося в Государственном театральном музее им. М. М. Бахрушина. На обороте листа из коллекции имеется надпись:

Эскиз-набросок к оформлению спектакля «Дипломат»
Т-р им. Горького 1969 год. Режиссер Оганесян,
художник Арефин.
На память Юрию Шпилёву!
Дай Бог тебе продолжать святое дело!
[Подпись автора] май 2002 г.

Работы С. Ф. Арефина с 1971 года хранились в музее имени М. М. Бахрушина, в том числе к спектаклю «Дипломат». Эти эскизы я увидел в октябре 2006 года, когда смог побывать в знаменитом музее и передать часть собранного о художнике архива (фотографии из мастерской, каталоги, буклеты). А в декабре 2022 года Приморская картинная галерея открыла выставку «Степан Арефин. Искусство радости и правды» к 100-летию со дня рождения. Музей имени М. М. Бахрушина прислал эскизы Арефина, и они встретились на стенах галереи с эскизами из моей коллекции через 50 лет! На выставке присутствовала искусствовед из музея М. В. Липатова, признавшая полезность сведений на обороте для атрибуции, так как, в отличие от эскиза-наброска, на эскизе из музея не было указано имени режиссера.

Назаренко Александр Лаврентьевич (1927-1990). Выпускник Владивостокского художественного училища. Работал в живописи, графике. Первый в городе Артеме участник выставки РСФСР в Москве в 1952 году [7]. Многие работы художника были посвящены Артему. После 1970-х его имя оказалось надолго забытым.



В 1998 году я приобрел пейзаж А. Л. Назаренко «Курилы» (1960-е, картон, оргалит, масло, 23×58). Долгие годы работа этого мастера была единственной в коллекции. В 2000-м году Историко-краеведческий музей города Артема по инициативе художника В. И. Олейникова организовал выставку Назаренко. Десятки работ были представлены вдовой художника. Назаренко оказался заново открытым. После посещения выставки искусствовед В. И. Кандыба назвал увиденное «нашим национальным достоянием» [2]. Через 18 лет у Марии Ивановны Назаренко, вдовы художника, в коллекцию было приобретено 66 работ художника. Еще 8 работ было приобретено у частных владельцев. 74 работы были представлены на выставке «Эпоха и судьба. Александр Назаренко. Живопись, графика. Из коллекции Ю. Шпилёва» (ВЦ «Галерея» г. Артема, 21.08.2019-26.09.2019) [2]. Выставка совпала с днем рождения города, что можно считать символичным: после многих лет забвения художественное наследие Александра Лаврентьевича Назаренко вернулось к зрителю.

С.Ф. Арефин.
Дед Семендей. 1960.
Картон, масло.
30×28
Коллекция
Ю. В. Шпилёва

S.F. Arefin.
Grandfather
Semendey. 1960.
Oil on cardboard.
30×28
Yu. V. Shpilev's collection



С.Ф. Арефин.
Не все коту масленница. Эскиз декорации к спектаклю по пьесе А.Н. Островского. Вариант оформления. 1971.
Бумага, смешанная техника.
20,6×29,9. ТЮЗ
(г. Владивосток)
Коллекция
Ю. В. Шпилёва

S.F. Arefin.
Life is Not Always
a Bowl of Cherries.
Sketch of the scenery
for the play based
on A.N. Ostrovsky's
play. Design variant.
1971. Mixed media
on paper. 20.6×29.9.
Youth Theatre
(Vladivostok)
Yu. V. Shpilev's collection

По ряду параметров и свойств ставлю эту коллекцию на первое место.

Олейников Владимир Иванович (род. в 1944). Выпускник Владивостокского художественного училища. Один из известнейших акварелистов Дальнего Востока. Организатор творческого движения «Дом Пришвина». Коллекция его работ собиралась в течение 35 лет из даров автора и приобретений. В коллекции 68 акварелей, 33 графических и 3 живописных произведения за период с 1974 по 2024 год. Главное внимание уделяет малой родине — поселку Артемовскому, Приморскому краю. Здесь воды рек Артемовки и Кневичанки (старые названия — Майхэ и Батальянза), объединившись, вливаются в Уссурийский залив. Во второй половине XX века эти места вдохновляли приморских художников Николая Мазуренко, Ивана Рыбачука, Виктора Герасименко, Петра Медведева, Степана Арефина, Павла Холина, Александра Назаренко, Сергея Черкасова, Анатолия Матюхина, Владимира Шевчука, Геннадия Кунгурова, Александра Помазенко, Сергея Барсукова и других. Но никто здесь не работал так много, как Владимир Олейников. Через Майхинскую долину проходили маршруты В. К. Арсеньева, М. М. Пришвина. Полувековой художнический труд В. И. Олейникова оказался созвучен дневникам Михаила Пришвина, которые писатель вел с 1905 по 1954 годы, в том числе в Приморье в 1931 году: «Четыре времени года — зима, весна, лето, осень. И каждое по-своему прекрасно. Нет ничего более постоянного, чем смена времен года». В этом лирическо-философском высказывании —

ключ к пониманию национального пейзажа малой родины, в созвучии с которым живет русский человек.

Олейников творчески освоил все сезонные, погодные и суточные состояния приморского ландшафта. Художник вполне соответствует понятию Genius loci — гений места.

Четвертая группа — это художники, чья биография связана с городом Артемом. Маленький город породил большие таланты! Александр Назаренко, Роман Тесленко, Павел Холин, Петр Медведев, Владимир Олейников, Сергей Черкасов, Николай Пономаренко, Геннадий Кунгуров. Есть еще имена. Не всех мне удалось собрать.

Выставочная деятельность

Выше приведены сведения о количестве выставок — их было 30. На некоторых выставках было что-то сделано впервые. Считал необходимым периодически проверять свои усилия, обращаясь к искусствоведам В. И. Кандыбе (1942-2016), Л. И. Варламовой, О. И. Зотовой, Н. А. Левданской, С. С. Руснак, Н. А. Прантенко. Были важными советы и положительные решения в разные годы со стороны директоров Приморской картинной галереи Натальи Ивановны Щуцкой и Алены Алексеевны Даденко. Без сомнения, музей, галерея, библиотека, помимо своих основных функций, участвуют в становлении коллекционеров. Это обогащение взаимное: партнерство способствует пополнению фондов через дарения, что поддерживает лучшие традиции коллекционирования. Коллекционер развивается как личность и оказывается включенным в социальный контекст.

Важнейшими в своей деятельности считаю выставки в Приморской государственной картинной галерее. Их было две: «Начало» (03.11-19.11.2000) и «Встреча времен» (11.06-27.08.2021). О выставке «Начало» искусствовед В. И. Кандыба писал: «Эта выставка в Приморской картинной галерее имеет как бы два лица. Одно, всем очевидное, выглядит как очередная экспозиция работ приморских художников. Другое ее лицо малозаметно непосвященному. И для того, чтобы оно открылось, следует иметь в виду следующее. Все эти замечательные произведения живописи принадлежат одному-единственному владельцу-жителю города Артема Юрию Васильевичу Шпилёву. Поэтому выставка необычна в истории нашей галереи — это первая в ее стенах демонстрация частной коллекции [...] Для большинства из нас собирательство художественных работ, обширные личные коллекции

представляются атрибутами культуры старинных центров России. С тем большим удовольствием мы открываем, что и Дальний Восток кое в чем дорастает до их уровней и кондиций» [13]. Положительно отметила опыт коллекционирования Н. А. Левданская [16].

К одной из выставок последних лет «Встреча времен» в Приморской картинной галерее С. С. Руснак написала: «Коллекционирование как образ жизни — это еще одна сфера ответственной работы, где коллекционер не только пополняет свое собрание, изучает историю создания произведений искусства, занимается их реставрацией, но и выступает организатором выставок. Так, заслугой Ю. В. Шпилёва является сохранение творческого наследия А. Л. Назаренко — своей волей он вернул имя художника из небытия и подарил возможность нам, зрителям, любоваться его работами. Труд коллекционеров лежит в основе многих музейных собраний. Вот и после выставки "Встреча времен" в дар галерее будут переданы двенадцать рисунков С. Ф. Арефина, выполненные в 1940-е годы. Войдем в этот зал с благодарностью, почувствовав страсть коллекционера Юрия Шпилёва и его душу»⁷.

Вывод

Творческое наследие художников города Артема, сложившееся со второй половине XX века и в первой четверти XXI века — это история города и его жителей, запечатленная в произведениях. Главные темы произведений — любовь к Родине, к природе нашего края, человек труда. Собранный мной материал — лишь фрагмент общей картины, которая богата и многогранна.

Примечание

1. Шпилёв Юрий Васильевич. Родился в 1965 г. в Артеме Приморского края. Окончил Иркутское авиатехническое училище гражданской авиации и Московский государственный технический университет гражданской авиации. Член Русского географического общества — Общества изучения Амурского края. Участник творческого движения «Дом Пришвина» [1; 9]. Участник городских и краевых художественных выставок.

2. Тесленко Роман Федорович (1918-2003), художник, заслуженный работник культуры РФ, ветеран ВОВ и труда. Почетный гражданин Артемовского городского округа. 3. Холин Павел Иванович (1930-1998). Родился в г. Артеме. Художник, член СХ СССР, участник краевых, зональных и республиканских выставок.

4. Олейников Владимир Иванович (род. в 1944 г.), художник, член Приморского отделения Союза художников России, заслуженный работник культуры РФ, почетный гражданин Артемовского городского округа, руководитель творческого движения «Дом Пришвина».

5. Участие в выставках:
1997 — «Из частных собраний» (Приморская государственная картинная галерея). Вспоминаю с благодарно-



стью организаторов и участников за первый опыт (Т. Г. Вавилова, Ю. И. Волкогонов, А. И. Городний, С. Н. Ляпустин) [14].

1998 — «Из частных собраний» (выставочный зал г. Артема). Участвовал как организатор.

2000 — «Начало» (Приморская государственная картинная галерея, 3-18 ноября) — первая выставка личного собрания. Куратор Н. А. Прантенко, искусствовед. Были возвращены в художественный оборот произведения искусства. Два из них переданы в ПГКГ: Арефин С. Ф. «На занятия» (1960, холст, масло, 99×78); Борисов Н. П. «Скульптурный портрет академика Б. В. Войцеховского» (1966, чугун, литье, 48×28×30) [12].

А. Л. Назаренко.
В дозоре. 1965.
Бумага, гуашь.
23×58.

Коллекция
Ю. В. Шпилёва

A. L. Nazarenko.
On Patrol. 1965.
Gouache on paper.
23×58

Yu. V. Shpilev's collection

А. Л. Назаренко.
Волна. 1960-е.
Картон, оргалит,
масло.
19,5×48

Коллекция
Ю. В. Шпилёва

A. L. Nazarenko.
Wave. 1960s.
Oil on cardboard,
hardboard.
19.5×48

Yu. V. Shpilev's collection

В. И. Олейников.
Букет и яблоки.
2013. Бумага,
акварель.
58,5×67,5

Коллекция
Ю. В. Шпилёва

V. I. Oleynikov.
Bouquet and Apples.
2013. Watercolor
on paper.
58.5×67.5

Yu. V. Shpilev's collection

В. И. Олейников.
Осенний декор.
2021. Бумага,
акварель.
40,5×56,5

Коллекция
Ю. В. Шпилёва

V. I. Oleynikov.
Autumn Decor.
2021. Watercolor
on paper.
40.5×56.5

Yu. V. Shpilev's collection



Художники В. И. Олейников, Ж. С. Кочубей, Г. Л. Кунгуров, В. Г. Убираев поддержали мои начинания. Это был прообраз группы художников творческого движения «Дом Пришвина» [16; 5].

2001 — «Из коллекции Юрия Шпилёва» (Артемовский городской историко-краеведческий музей).

2001 — «Осенний свет». К 65-летию Артемовской ТЭЦ (ДК «Энергетик», пос. Артемовский). С 1992 по 2005 год я работал в турбинном цехе Артемовской ТЭЦ. Экспозиция была посвящена моим коллегам и жителям пос. Артемовского.

2002 — «Живопись и театральное декорационное искусство Степана Арефина. Из частного собрания Ю. В. Шпилёва» (выставочный зал г. Артема) [4].

2002 — «Посвящение другу. Памяти Владимира Дзекелева, основателя Кировской районной картинной галереи» (ДК, пос. Кировский).

2002 — «Взгляд из партера». К 70-летию Краевого академического театра им. М. Горького (Приморская государственная картинная галерея).

2006 — «Дни славянской письменности и культуры» (Дом культуры угольщиков г. Артема).

2006 — «Степан Арефин. Памяти мастера» (выставочный центр «Галерея» г. Артема).

2007 — «Степан Арефин» (Дом художника, Владивосток).

2007 — «К 75-летию театра им. М. Горького» (галерея «Арка», Владивосток).

2008 — «Дом Пришвина. К 135-летию писателя» (выставочный центр «Галерея» г. Артема).

2010 — «И помнит мир спасенный». К 65-летию Победы (выставочный центр «Галерея» г. Артема).

2010 — «Память сердца» к 20 летию собрания Ю. Шпилёва (выставочный центр «Галерея» г. Артема).

2011 — «Из частных собраний» (Дом художника, Владивосток). Кураторы: А. Беркович, О. Зотова.

2012 — «Здравствуй, старая книжка!» (выставочный центр «Галерея» г. Артема). На выставке было представлено около 300 детских книг советских издательств 1960-1980-х годов из библиотечной коллекции Ю. В. Шпилёва. Цель выставки — обозначить роль художника в создании детской книги. Подняты проблемы чтения в эпоху интернета.

2017 — «Суриковцы — репинцы» (Дом художника, Владивосток). Куратор О. И. Зотова.

2017 — «Матюхины, семейный альбом» (выставочный центр «Галерея» г. Артема). Были возвращены в художественный оборот работы А. Я. Матюхина: «Татьяна (портрет жены)» (1981, картон, масло, 26×21,5); «Виталик (портрет сына)» (1987, картон, масло, 23,7×17,7).

2017 — «К 95-летию С. Арефина» (галерея «Раритет», Владивосток).

2018 — «Мгновения красоты» к 100-летию Романа Федоровича Тесленко (Артемовский городской историко-краеведческий музей).

2018 — «Крупницы истины. Николай Пономаренко. Живопись, графика». Памяти художника. Кураторы: В. И. Олейников, Е. Пономаренко. Для организации выставки были приобретены 23 графических работы художника.

2019 — «Эпоха и судьба. Александр Назаренко. Живопись, графика». Из коллекции Ю. Шпилёва (выставочный центр «Галерея» г. Артема). Были возвращены в художественный оборот 74 произведения художника А. Л. Назаренко. Кураторы Е. А. Блиникова [2], В. И. Олейников. 2019 — «Частная коллекция» (Дом художника, Владивосток). Куратор О. И. Зотова.

2021 — «Встреча времен», выставка из коллекции Ю. Шпилёва (Приморская государственная картинная галерея). Куратор С. С. Руснак.

В дар ПГКГ переданы: 12 портретов С. Ф. Арефина 1940-х годов (бумага, карандаш); «Первая акварель. Вид на Амурский залив» С. Ф. Арефина (1939, бумага, акварель). На постоянное хранение в ПГКГ передана палитра С. Ф. Арефина, хранившаяся у меня с 2006 года.

2022 — «Внутренний свет» к 80-летию Анатолия Матюхина (Приморская гос. картинная галерея).

2022 — «Степан Арефин. Искусство радости и правды» к 100-летию со дня рождения. Куратор Н. А. Левданская. Были возвращены в художественный оборот три произведения искусства С. Ф. Арефина: портрет «Художник Сагайдак П. М.» (1970, картон, масло, 26×18); портрет «Актер» (1960-е, картон, масло, 31,5×22,2); пейзаж «Санаторий» (1950-е, картон, масло, 34×25).

2023 — «В царстве Берендея» к 150-летию М. М. Пришвина. Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева. Куратор О. И. Зотова.

2023 — «Александр Назаренко. Один из ряда мастеров. Живопись, графика из коллекции Ю. Шпилёва» (Приморская краевая публичная библиотека им. А. М. Горького). Куратор Т. Лукерина. Переданы в библиотеку две антикварные книги: альбом «Восемнадцать рисунков П. М. Боклевского к роману П. И. Мельникова (Андрея Печерского) "В лесах"» (Москва; Ленинград: АСАДЕМА, Гознак, 1934); Барышников, А. П. Перспектива. Учебник, схемы (Москва; Ленинград: Искусство, 1939).

2024 — «Александр Назаренко. Один из ряда мастеров. Живопись, графика из коллекции Ю. Шпилёва» (Библиотека-филиал № 7 Артемовского городского округа).

6. Передано в музеи, галереи, библиотеки, города Артема и Владивостока двадцать произведений искусства и более трехсот книг.

Благодаря связям с домом-музеем М. Пришвина в подмосковном Дунино с 2003 по 2023 г. собраны издания (18 томов) дневников писателя. Найдена и приобретена коллекция из более ста фотографий, в том числе с автографами советских писателей, объединенная темой писательского наследия М. М. Пришвина (1873-1954). Коллекция передана в музей-заповедник истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева.

04.03.2018 г. была найдена и идентифицирована библиотека (270 экз. книг авиационной тематики 1950-1980-х годов) исследователя маршрута переголки самолетов Аляска — Сибирь (АЛСИБ) [11] Валерия Алексеевича Матвева (пос. Сеймчан, Магаданской области) и 05.03.2018 г. передана на постоянное хранение и изучение в музей авиации АО «Авиалифт Владивосток».

7. Из аннотации к выставке «Встреча времен» в Приморской государственной картинной галерее в 2021 году.

Литература

1. Аделова, Ю. Частные коллекции // Дорогое удовольствие: журнал. — Владивосток. — 2022. — Сентябрь. — С. 24-25.

2. Блиникова, Е. А. Александр Назаренко — человек эпохи // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 1. — С. 48-53.

3. Варламова, Л. И. Картина с необычной судьбой. Памяти приморского художника Василия Бочанцева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3 (20). — С. 154-165.

4. Варламова, Л. И. Дорога к театру. Эволюция творчества Степана Арефина // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 4 (13). — С. 131-132.

5. Варламова, Л. И. «Дом Пришвина» на земле Приморья: К вопросу об истории литературно-художественного объединения // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 2 (15). — С. 84-93.

6. Варламова, Л. И. Одиссея Евгения Димуря: несколько набросков к портрету художника-мариниста // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 1 (18). — С. 108-117.

7. Выставка произведений художников РСФСР, 1952 [Текст]: каталог с иллюстрациями / Ком. по делам искусств при Совете Министров РСФСР, Оргкомитет Союза советских художников СССР, Всехудожник; [сост. В. И. Боруновой и др.]. — Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. — 48 с.

8. Зотова, О. И. Эстамп в творчестве художников Приморского края второй половины XX века в фондах Музея истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева (II часть) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 1(10). — С. 138-149.

9. Зотова, О. И. Художнику не превзойти творца // Владивосток: газета. — № 1967. — 21.06.2006. — С. 8.

10. Зотова, О. И. Эстамп в творчестве художников Приморского края 2-й половины XX века в фондах Музея истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева (I часть) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 4 (5). — С. 90-103.

11. Зотова, О. И. «Аляска — Сибирь»: мемориал в Магадане // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 3 (4). — С. 6-11.

12. Кандыба, В. И. Художники Приморья. — Ленинград: Художник РСФСР, 1990. — 125 с.

13. Кандыба, В. И. Трудное счастье коллекционера // Страна Культура : газета. — Владивосток, 2000. — № 11 (41) — № 12 (42), ноябрь-декабрь. — С. 8.

14. Костенко, С. Коллекционер — всем остальным людям пример // Владивосток: газета. — 1997. — 27 авг. — С. 12..

15. Лемехова, Т. Н. Метеоритный дождь Петра Медведева // Выбор: газета. — Артем, 2020. — 25 дек. — С. 19.

16. Левданская, Н. А. Память сердца Ю. Шпилёва // Картинная галерея: издание краевого государственного автономного учреждения культуры «Приморская государственная картинная галерея». — Владивосток, 2010. — № 9 (70). — Сент. — С. 3.

17. Новоселова, И. Г. Личность и мир. О дальневосточном дневнике М. М. Пришвина // Рубеж: Тихоокеанский альманах. — 2006. — № 6 (868). — С. 278-280.

References

1. Adelova, Yu. Chastnye kollekcii [Privat Collections]. Dorogoe udovol'stvie: zhurnal [Expensive pleasure: magazine]. Vladivostok, 2022, September, pp. 24-25.

2. Blinnikova, E.A. Aleksandr Nazarenko – chelovek epohi [Alexander Nazarenko. A Man of the Epoch]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka

[Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 1, pp. 48-53.

3. Varlamova, L.I. Kartina s neobychnoj sud'boj. Pamyati primorskogo hudozhnika Vasiliya Bochanцева [A Painting with an Unusual Fate. In Memory of the Primorye Artist Vasily Bochantsev]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3 (20), pp. 154-165.

4. Varlamova, L.I. Doroga k teatru. Evolyuciya tvorchestva Stepana Arefina [The Way to the Theatre. The Evolution of Stepan Arefin's Creativity]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2022, no. 4 (13), pp. 131–132.

5. Varlamova, L.I. «Dom Prishvina» nazemle Primor'ya: K voprosu ob istorii literaturno-hudozhestvennogo ob'edineniya [“Prishvin's House” on the Primorye Land: On the History of the Literary and Artistic Association]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 2 (15), pp. 84–93.

6. Varlamova, L.I. Odisseya Evgeniya Dimury: neskol'ko nabroskov k portretu hudozhnika-marinista [Odyssey of Evgeny Dimura: Several Sketches for a Portrait of the Marine Artist]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 1 (18), pp. 108-117.

7. Vystavka proizvedenij hudozhnikov RSFSR, 1952 [Tekst]: katalog s illyustrაციями [Exhibition of works by artists of the RSFSR, 1952 [Text]: catalogue with illustrations]. Kom. po delam iskusstv pri Sovete Ministrov RSFSR, Orgkomitet Soyuza sovetskih hudozhnikov SSSR, Vsekhudozhnik [Committee for Arts Affairs under the Council of Ministers of the RSFSR, Organizing Committee of the Union of Soviet Artists of the USSR, Vsekhudozhnik]. Compilers V. I. Borunova and others. Moscow, Publishing House of the Academy of Arts of the USSR, 1952, 48 p.

8. Zotova, O.I. Estamp v tvorchestve hudozhnikov Primorskogo kraja vtoroj poloviny XX veka v fondah Muzeя istorii Dal'nego Vostoka im. V.K. Arsen'eva (II chast') [Printmaking in the Works of Primorye Artists of the Second Half of the 20th Century in the Collection of the V.K. Arsenyev Museum of the History of the Far East (Part II)]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2022, no. 1(10), pp. 138-149.

9. Zotova, O.I. Hudozhniku ne prevzoyti tvorca [An Artist Cannot Surpass the Creator]. Vladivostok: Gazeta [Vladivostok: Newspaper], no. 1967, 21/06/2006, p. 8.

10. Zotova, O.I. Estamp v tvorchestve hudozhnikov Primorskogo kraя 2-j poloviny XX veka v fondah Muzeя istorii Dal'nego Vostoka im. V.K. Arsen'eva (I chast') [Printmaking in the Works of Artists of the Primorsky Region of the 2nd half of the 20th century in the Collection of the V.K. Arsenyev Museum of the History of the Far East (Part I)]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 4 (5), pp. 90-103.

11. Zotova, O.I. «Alyaska – Sibir'»: memorial v Magadane [“Alaska – Siberia”: a Memorial in Magadan]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 3 (4), pp. 6-11.

12. Kandyba, V.I. Hudozhniki Primor'ya [Primorye Artists]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1990, 125 p.

13. Kandyba V. I. Trudnoe schast'e kolekcionera [The Collector's hard Happiness]. Strana kul'tura [The Culture Country], 2000, no. 11(41) — no. 12(42),

November-December, p. 8.

14. Kostenko, S. Kollekcioner – vsem ostal'nym lyudyam primer [A collector is an Example to All Other People]. Vladivostok: Gazeta [Vladivostok: Newspaper], 1997, August 27, p. 12.

15. Lemekhova, T.N. Meteoritnyj dozhd' Petra Medvedeva [Petr Medvedev's Meteor Shower]. Vybora: Gazeta [Vybora: Newspaper]. Artem, 2020, December 25, p. 19.

16. Levdanskaya, N.A. Pamyat' serdca Yu. Shpilyova [Yu. Shpilev's Memory of the Heart]. Kartinnaya galereя: izdanie kraevogo gosudarstvennogo avtonomnogo uchrezhdeniya kul'tury «Primorskaya gosudarstvennaya kartinnaya galereя» [Art Gallery: publication of the Primorye State Art Gallery]. Vladivostok, 2010, no. 9 (70), September, p.3.

17. Novoselova, I.G. Lichnost' i mir. O dal'nevostochnom dnevnike M.M. Prishvina [Personality and the World. About the Far Eastern Diary of M. M. Prishvin]. Rubezh: Tihookeanskij al'manah [Rubezh: the Pasific Almanach], 2006, no. 6 (868), pp. 278–280.

Об авторе

Шпилёв Юрий Васильевич – коллекционер, исследователь, член Приморского отделения Русского географического общества (Владивосток)

E-mail: yushpilyov@yandex.ru

Shpilev Yuri Vasilyevich

Collector, researcher, member of the Primorye branch of the Russian Geographical Society (Vladivostok)





Художник Игнатий Вандышев. Жизнь и творчество. 1891-1964 / ред. Т. Х. Темерова; фотограф А. А. Соколов. — Челябинск: Авто Граф, 2025. — 280 с.

Судьба Игнатия Лукича Вандышева, казака-хлебороба по рождению, художника по мироощущению, типична для многих представителей русского казачества, испытавших на себе жизненные тяготы, страдания и переломы отечественной истории первой половины XX века. Первая мировая война и две революции, Гражданская война, коллективизация, индустриализация, Великая Отечественная война — все непреодолимые обстоятельства жизни не смогли противостоять порыву живой души, глубокому прорастанию в мир искусства, когда творчество становится атмосферой, дыханием и ежедневным делом. Проводник искренней правды, простодушный человек Игнатий Вандышев прошел единственно возможный для себя жизненный путь преданности искусству, полной самоотдачи и честности художника, сплавляя саму жизнь с ее творческим воплощением, фиксируя узнаваемый образ и дыхание времени... «Вероятно, все же есть во мне какая-то искорка живописной жизни. Посмотрю на молодежь и вспоминаю свое прошлое, как я брыкался, совался туда, где добрые люди находились и учились тому, чего я жаждал. Мое детство — тоже сплошная жажда. Снег. Уголь из полевого костра, цветные камешки под мельничным колесом, в берегу золотая и серебряная глина — жизнь, бывало, моя...» (запись из дневника художника от 08.06.1946).



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
ИСКУССТВО МОЛОДЫХ