

# 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

**№ 4 (25)**

ДЕКАБРЬ | 2025



ТЕМА НОМЕРА  
ИСКУССТВО  
И ИСКУССТВЕННЫЙ  
ИНТЕЛЛЕКТ

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

## Обложка

Название: Гибрид  
Нейросеть: Chat gpt 5.0  
Промт: Влада Дуглас  
2025

## Анонс

Иванкин В.В.  
Эскиз Красного Ангела  
аль Фатх. 2023  
Холст, синтетическая  
темпера, рельефная паста.  
90x70  
Собственность автора

Формат 60x90/8  
Бумага мелованная  
Заказ № 49105  
Гарнитура Minion Pro  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. 23  
Подписано в печать 28.11.2025  
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

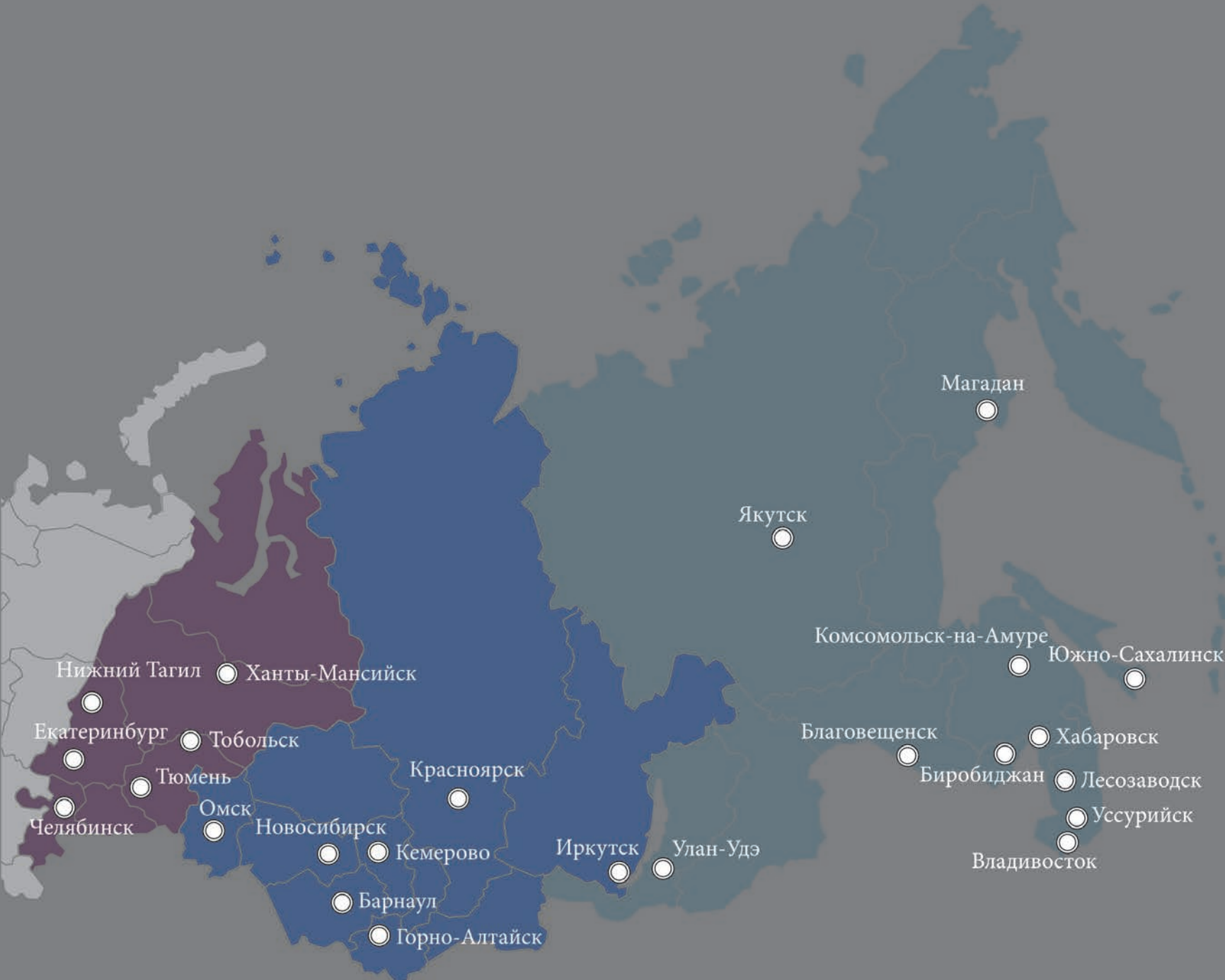
Адрес редакции/издателя:  
г. Красноярск, Свободный проспект, 79, Сибирский федеральный университет  
+7 (902) 508-83-62, +7 (914) 792-31-61



Архив номеров

Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ<sup>1</sup> 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 искусствоведения 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

Новый номер журнала — юбилейный, 25-й. Когда такую дату отмечает человек, говорят о четверти века. Журнал существует меньше — с 2019 года. Но за этот период увидели свет более 400 публикаций, подготовленных авторами Урала, Сибири и Дальнего Востока. Инициатива Сергея Евгеньевича Ануфриева, председателя Регионального отделения Российской академии художеств в г. Красноярске, по изданию журнала, в котором будут представлены в первую очередь искусство и художественная жизнь регионов, воплотилась в интереснейших статьях сотрудников музеев Екатеринбурга, Нижнего Тагила, Красноярска, Омска, Томска, Владивостока, Хабаровска, Южно-Сахалинска, Магадана, Петропавловска-Камчатского, Комсомольска-на-Амуре и др.

Принципиальное решение — привлечь авторов из регионов, где есть замечательные музейные коллекции, художественные события, но нет высокой публикационной активности, — дало прекрасные результаты. Журнал формирует полновесное представление о том, что происходит в художественной жизни на большей части территории России. С течением времени редакционный коллектив пришел к мнению, что актуальной будет рубрика «Тема номера».

Тема 25-го номера посвящена одной из самых живо обсуждаемых проблем в искусстве — возможности взаимодействия с искусственным интеллектом. В статьях авторов от Урала до Владивостока представлены формы современного искусства и дизайна, анализ которых однозначно свидетельствует: искусственный интеллект — креативный помощник в воплощении творческих идей человека, полезный в музейной отрасли и образовании, области дизайна и цифровизации коллекций.

В других рубриках номера говорится о наследии, персоналиях, теории и практике художественной жизни, дающей повод найти интересное, не описанное ранее, представляющее широкое поле для исследований.



СОДЕРЖАНИЕ

|    |   |
|----|---|
| 8  | TRANSFORMATION OF ARTISTIC PRACTICES UNDER THE INFLUENCE OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE<br><i>Vlada S. Duglas</i>  |
|    | ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК ПОД ВЛИЯНИЕМ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА<br><i>В. С. Дуглас</i>  |
| 18 | DIGITAL ART FESTIVAL: AUDIENCE RESEARCH BASED ON THE ‘PLAY DIGITALART’ PROJECT<br><i>Inna A. Akhiamova<br/>Victoriya N. Popova<br/>Natalia Yu. Seroshtanova</i>                     |
|    | ФЕСТИВАЛЬ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА: ИССЛЕДОВАНИЕ АУДИТОРИИ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА PLAY DIGITALART («ИГРА. ЦИФРА. ИСКУССТВО»)<br><i>И. А. Ахьямова<br/>В. Н. Попова<br/>Н. Ю. Сероштанова</i> |
| 28 | ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN DESIGN: OPPORTUNITIES AND RISKS<br><i>Marina V. Pankina</i>  |
|    | ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ДИЗАЙНЕ: ИНСТРУМЕНТ ИЛИ КОНКУРЕНТ<br><i>М. В. Панкина</i>   |

|    |  |
|----|--|
| 34 | WHAT WILL REMAIN “HUMAN” IN THE PROFESSION OF THE FUTURE? AI AND GRAPHIC DESIGN<br><i>Polina V. Rybakova</i>   |
|    | ЧТО ОСТАНЕТСЯ «ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ» В ПРОФЕСИИ БУДУЩЕГО? ИИ И ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН<br><i>П. В. Рыбакова</i>   |
| 46 | ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CONTEMPORARY FASHION: CHALLENGES, SOLUTIONS, AND THE RUSSIAN CONTEXT<br><i>Anna Yu. Shulmina<br/>Marina N. Brunel</i>                                     |
|    | ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ: ВЫЗОВЫ, РЕШЕНИЯ И РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ<br><i>А. Ю. Шульмина<br/>М. Н. Брюнель</i>   |
| 54 | ART IN NUMBERS: MACHINE LEARNING APPROACHES TO STUDYING THE COLLECTION OF THE SINARA FOUNDATION FOR SUPPORT AND IMPEMENTATION OF CULTURAL INITIATIVES<br><i>Victoria A. Zhdanova</i> |

CONTENT

|    |  |
|----|--|
|    | ИСКУССТВО В ЦИФРАХ: АВТОМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОБРАНИЯ «ФОНДА ПОДДЕРЖКИ И РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ СИНАРА»<br><i>В. А. Жданова</i>  |
| 64 | SYNTHESIS OF CHINESE AND WESTERN EUROPEAN PAINTING TRADITIONS IN THE WORKS OF CHINESE ARTIST FAN JUNBI (1898-1986)<br><i>Kun Guang</i> |
|    | СИНТЕЗ КИТАЙСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЖИВОПИСНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ФАН ЦЗЮНЬБИ (1898-1986)<br><i>Кун Гуан</i>  |
| 74 | “WHAT YOU SEE IS NOT NECESSARILY TRUE”. THE WORK OF SCULPTOR CHEN WENLIN<br><i>Shan Lizhuang</i>                                       |
|    | «ТО, ЧТО ТЫ ВИДИШЬ, НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ПРАВДА». ТВОРЧЕСТВО СКУЛЬПТОРА ЧЭНЬ ВЭНЬЛИНА<br><i>Шань Личжуан</i>                                 |

|     |   |
|-----|---|
| 84  | VISUAL AREA CODE: TRENDS IN THE DESIGN OF THE MODERN URBAN ENVIRONMENT ON THE EXAMPLE OF KRASNOYARSK<br><i>Daria S. Pchelkina</i> |
|     | ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД ГОРОДА: ТЕНДЕНЦИИ ОФОРМЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ КРАСНОЯРСКА<br><i>Д. С. Пчелкина</i>           |
| 90  | METAMODERNISM IN MONUMENTAL AND STUDIO SCULPTURE AND VOLUMETRIC LIGHT INSTALLATIONS<br><i>Raisa M. Lobatskaya</i>                 |
|     | МЕТАМОДЕРНИЗМ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ, СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ И ОБЪЕМНЫХ СВЕТОВЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ<br><i>Р. М. Лобацкая</i>                    |
| 104 | ARTISTIC TECHNIQUES IN THE WORK OF NIZHNY TAGIL SCULPTOR IGOR BORISOVICH TOLKACHEV<br><i>Nadezhda A. Gundyreva</i>                |
|     | ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО СКУЛЬПТОРА ИГОРЯ БОРИСОВИЧА ТОЛКАЧЕВА<br><i>Н. А. Гундырева</i>               |



СОДЕРЖАНИЕ

112 UNKNOWN PAGES OF URAL ART:  
WORKS BY ARTISTS PAVEL AND  
VASILY KHUDOYAROV FROM  
THE COLLECTION OF THE  
YEKATERINBURG MUSEUM  
OF FINE ARTS  
*Alana A. Gogichaeva*

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ  
УРАЛЬСКОГО ИСКУССТВА:  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ  
ПАВЛА И ВАСИЛИЯ ХУДОЯРОВЫХ  
ИЗ СОБРАНИЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО  
МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ  
*А. А. Гогичаева*

124 THE GOLDEN STANDARD  
OF NIKOLAY AMYDAEV’S WORK  
*Asya L. Gabysheva*

КАМЕРТОН ТВОРЧЕСТВА  
НИКОЛАЯ АМЫДАЕВА  
*А. Л. Габьшиева*

132 MINUSINSK SCHOOL  
OF BRICK DECORATION,  
1880-1910  
*Alexandr G. Lavrov*

МИНУСИНСКАЯ ШКОЛА  
КИРПИЧНОГО ДЕКОРА  
1880-1910 ГОДОВ  
*А. Г. Лавров*

148 ARCHITECTURAL HERITAGE  
OF YAKUTSK IN THE CONTEXT  
OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT:  
REVITUALIZATION OF HISTORICAL  
BUILDINGS AND TRANSFORMATION  
OF PUBLIC SPACES  
*Elena A. Osipova*  
*Sardana N. Cherova*  
*Anna G. Petrova*

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ  
ЯКУТСКА В КОНТЕКСТЕ  
УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ:  
РЕВИТАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ  
ЗДАНИЙ И ТРАНСФОРМАЦИЯ  
ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ  
*Е. А. Осипова*  
*С. Н. Черова*  
*А. Г. Петрова*

156 “GEMSTONE PAINTING”  
BY ALEXANDER SERGIN  
*Klavdia I. Stelmakh*  
*Alexandra V. Leonova*

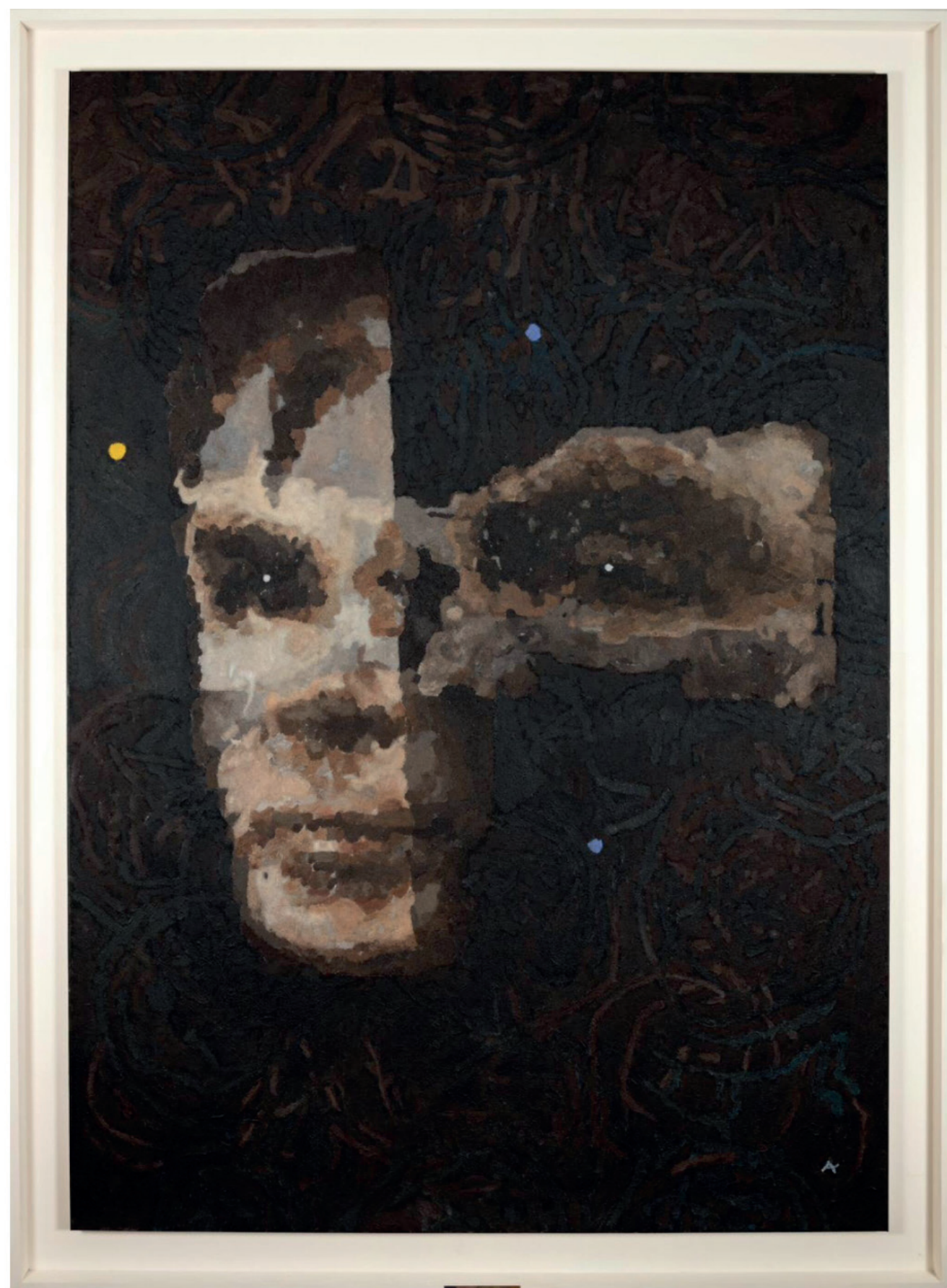
«КАМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ»  
АЛЕКСАНДРА СЕРГИНА  
*К. И. Стельмах*  
*А. В. Леонова*

CONTENT

164 THE SPATIAL TURN AND CURATORIAL  
STRATEGIES THROUGH DIGITAL  
TECHNOLOGIES: THE CASE OF  
THE EXHIBITION PROJECT  
“ZOLOTO+BOLOTO” (2023)  
*Olesya A. Khudyakova*

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ПОВОРОТ  
И КУРАТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ  
ПОСРЕДСТВОМ ЦИФРОВЫХ  
ТЕХНОЛОГИЙ: КЕЙС  
ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА  
«ЗОЛОТО+БОЛОТО» (2023)  
*О. А. Худякова*

174 EDITIONS  
ИЗДАНИЯ



A.I. God.  
Portrait of Alan Turing,  
Ai-Da Robot  
(by Aidan Meller),  
2024. Подписана  
буквой «А» роботом  
Ai-Da внизу справа.  
Смешанная техника  
на холсте. 162,5×230,  
рама 188×253

A.I. God.  
Portrait of Alan Turing,  
Ai-Da Robot  
(by Aidan Meller),  
2024. Signed with  
the letter "A" by the Ai-  
Da robot in the lower  
right corner. Mixed  
media on canvas.  
162.5×230,  
frame 188×253

EDN: SXJFUF  
УДК 7.036

## TRANSFORMATION OF ARTISTIC PRACTICES UNDER THE INFLUENCE OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Vlada S. Douglas

Far Eastern Federal University  
Vladivostok, Russian Federation



**Abstract:** The article examines the transformation of artistic practices through the use of generative artificial intelligence. It analyzes the shift from perceiving AI as a technical tool to its becoming an equal participant in the creative process, based on the study of contemporary artworks (2017-2024). The results demonstrate a clear evolutionary trajectory: from early works, where value was determined by technological novelty and generation artifacts served as markers of "machine-ness", to a stage of conceptual maturity, where AI became a tool for investigating perception and data. In contemporary projects, AI is integrated as a full-fledged co-creator, enabling the creation of generalized visual archetypes and working with the collective unconscious. The study concludes that generative AI has evolved from a technological experiment into a full-fledged method of artistic thinking.

**Keywords:** generative artificial intelligence; contemporary art; artistic practices; digital art; neural networks; art and technology.

**Citation:** Douglas, V. S. (2025). TRANSFORMATION OF ARTISTIC PRACTICES UNDER THE INFLUENCE OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 8-17.

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК ПОД ВЛИЯНИЕМ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

В. С. Дуглас

Дальневосточный федеральный университет  
Владивосток, Российская Федерация

В статье исследуется трансформация художественных практик при использовании генеративного искусственного интеллекта. Анализируется переход от восприятия ИИ как технического инструмента к его становлению равноправным участником творческого процесса на материале произведений современного искусства (2017-2024). Результаты демонстрируют четкую эволюционную траекторию: от ранних работ, где ценность определялась технологической новизной и артефакты генерации были маркером «машинности», к этапу концептуальной зрелости, где ИИ



стал инструментом исследования восприятия и данных. В современных проектах ИИ интегрирован как полноценный со-творец, позволяющий создавать обобщенные визуальные архетипы и работать с коллективным бессознательным. Вывод исследования заключается в том, что генеративный ИИ прошел путь от технологического эксперимента до полноценного метода художественного мышления.

**Ключевые слова:** генеративный искусственный интеллект; современное искусство; художественные практики; цифровое искусство; нейросети; искусство и технологии.

Современный художественный ландшафт переживает фундаментальную трансформацию, связанную с интеграцией искусственного интеллекта в творческий процесс. В контексте современного художественного производства ключевым инструментом становится генеративный искусственный интеллект. Под этим термином понимается технология, основанная на архитектуре нейронных сетей, способная создавать оригинальные визуальные, аудиальные и текстовые контенты на основе семантических промтов и обучающих выборок. Генеративный искусственный интеллект представляет собой инструмент (технологию), с помощью которого можно создавать изображения, текст, видео и другие медиафайлы с желаемыми характеристиками. Технология, которая делает все это возможным, известна как нейронная сеть [7, с. 153]. Если изначально генеративные алгоритмы воспринимались как экзотический инструмент для создания изображений, то сегодня их роль эволюционирует в сторону становления полноправным элементом художественной практики. Это порождает принципиально новую проблему: изменение статуса ИИ от исполнителя технических задач к субъекту со-творчества, что ставит под вопрос традиционные представления об авторстве, художественной ценности и самой природе искусства.

Актуальность темы обусловлена несколькими взаимосвязанными факторами. Стремительное развитие и доступность генеративных нейросетей, таких как Midjourney и DALL-E, привело к их массовому использованию, что требует критического осмысления последствий для теории и практики искусства. Наблюдается теоретический вакуум в области критериев оценки и атрибуции произведений, созданных в коллаборации с ИИ, особенно в свете рекордных продаж на международных аукционах, как это было с «Портретом Эдмонда Белами» или работой Ai-Da. Параллельно в художественной среде нарастает дискуссия, сопровождающаяся протестами против генера-

тивных изображений, что указывает на глубокий социокультурный конфликт. Кроме того, расширяется функционал ИИ за пределы генерации: он становится мощным инструментом для анализа и визуализации больших массивов культурных данных, открывая новые пути для цифровой гуманитаристики.

В настоящее время научным осмыслением проблем, связанных с использованием возможностей ИИ в современном искусстве, занимаются исследователи из разных стран. Среди международных ученых можно выделить Льва Мановича и Эмануэле Ариелли [13], Амита Арору [8], а также Нан Ма и Дунсин Ю [12]. В России данный феномен активно изучают такие авторы, как Е. А. Гуреева, Е. М. Кипарисова [3], К. Г. Григорян, С. Д. Курило, О. В. Жевняк [2], а также коллектив авторов в лице Е. А. Морковкина, А. А. Новичихиной и И. С. Замулина, которые рассматривают ИИ как инструмент современного искусства [6]. Правовым аспектам, в частности проблеме авторства произведений, созданных с помощью ИИ, посвящены работы Д. Ю. Арацкова [1] и С. А. Милюкова [5]. В то же время исследований, посвященных глубокому анализу психологии восприятия зрителем искусства, созданного при участии ИИ, а также долгосрочному влиянию генеративных технологий на арт-рынок и трансформации самой сущности художественного творчества, остается недостаточно.

Целью данного исследования является анализ трансформации функционального и концептуального статуса искусственного интеллекта в современном искусстве, от его инструментальной роли до положения соавтора.

Процесс трансформации художественных практик рассматривается на примере получивших широкое распространение произведений за период с 2017 по 2024 год, поскольку данный временной отрезок отражает ключевые этапы эволюции искусства с использованием ИИ: от первых экспериментов с генеративными нейросетями до полной институциональной интеграции технологии.



Obvious/GAN алгоритм. Портрет Эдмонда Белами. 2018. Генеративно-состязательная сеть, принт на холсте. 70×70

Obvious/GAN algorithm. Portrait of Edmond Belamy. 2018. Generative adversarial network, print on canvas. 70×70

Этот период охватывает переход от этапа технологической новизны, когда ценность произведения определялась самим фактом использования алгоритма, к фазе концептуальной зрелости, когда акцент сместился на художественное высказывание и авторскую методологию работы с ИИ. Также в данный временной период технологии искусственного интеллекта стали доступнее для использования, что также обеспечило рост работ с его применением.

В качестве объекта изучения выбраны художественные практики, в которых генеративный искусственный интеллект (ИИ) является основным инструментом создания произведения. Такой выбор обусловлен стремлением выявить закономерности трансформации художественного языка при использовании одной и той же технологической платформы — нейросетевых генераторов. Обращение к художникам, работающим именно с генеративным ИИ, позволяет рассматривать их творчество не как изолированные случаи, а как части единого эволюционного процесса.

Ключевыми методами изучения трансформации стали историко-сравнительный, формально-стилистический и формально-технологический методы, позволившие детально проследить происходящие изменения. Использованный для создания произведений инструмент — генеративный

искусственный интеллект — служит ключевым критерием отбора, поскольку именно он задает рамки и условия для художественных решений. Сравнение произведений показывает, как машинное обучение и генерация данных приводит к разным художественным результатам в зависимости от уровня развития алгоритмов и концептуальных установок авторов.

Выборка художников построена на формально-технологическом, а не образно-сюжетном или географическом принципе.

Одним из ранних примеров использования ИИ стал «Портрет Эдмонда Белами», созданный в 2018 году парижской арт-группой Obvious с применением алгоритма GAN (Generative Adversarial Network). Художники использовали набор данных из 15 000 портретов, созданных между XIV и XX веками, обучив модель генерировать изображения, стилистически напоминающие исторические образцы. Принципиальным художественным жестом стало провозглашение автором работы не коллектива Obvious, а самого алгоритма, о чем свидетельствовала подпись на холсте — математическая формула, использованная в модели GAN. Эта декларация смещала фокус с технического исполнения на концептуальный вопрос о природе творчества и авторства в эпоху машинного интеллекта.

Продажа работы на аукционе Christie's в октябре 2018 года за неожиданно немалую сумму в 432 500 долларов стала возможна именно благодаря инновационному статусу технологии на тот момент [10]. Эстетика портрета, намеренно стилизованная под живопись XVIII века, но с характерными цифровыми артефактами — размытым, смещенным вправо лицом, недоописанными участками одежды и фона — визуализировала сам процесс «видения» и «непонимания» нейросети. Эти «ошибки» стали маркерами подлинности, доказывающими нечеловеческое происхождение изображения. В 2018 году сам факт создания и продажи работы, формальным автором которой был алгоритм, выступал как главный художественный жест и selling point. Аукцион стал не столько продажей эстетического объекта, сколько актом институциональной легитимации ИИ-искусства, где ценность формировалась уникальным сочетанием технологической новизны, провокационной концепции авторства и медийного ажиотажа вокруг феномена «искусственного творца».

Еще одним примером использования генеративного ИИ в современном искусстве является





серия работ художника Memo Akten «Learning to See» (2017 — наст. вр.). Работа позволяет рассмотреть эволюцию не только художественного высказывания, но и лежащих в его основе технологий генеративного искусственного интеллекта [15]. Несмотря на то, что референсное видео, подаваемое на вход нейросети, остается неизменным, визуальный результат генерации претерпевает значительные метаморфозы от итерации к итерации. Эта трансформация наглядно демонстрирует стремительное развитие алгоритмов машинного обучения — от относительно примитивных, порождающих абстрактные и шумовые паттерны, до сложных архитектур, способных к более детализированной и осмысленной, хотя и все еще галлюцинаторной, интерпретации видеопотока.

Концептуальный стержень проекта заключается в использовании машинного обучения как метафоры человеческого восприятия и познания. Как отмечает сам художник: «„Learning to See“ — это продолжающаяся серия работ, в которых используются алгоритмы машинного обучения, чтобы поразмышлять о нас самих и о том, как мы осмысливаем мир. Картина, которую мы видим в своем сознании, — это не зеркальное отражение внешнего мира, а реконструкция, основанная на наших ожиданиях и предыдущих убеждениях» [15]. Этот подход проецирует ограничения искусственной нейронной сети на человеческое сознание. Нейросеть в проекте Akten пытается осмыслить визуальную информацию, но может интерпретировать ее только через призму уже заложенных в нее данных, то есть «через фильтр того, что она уже знает». Художник проводит прямую параллель: «Прямо как мы. Потому что и мы

видим вещи не такими, какие они есть, а такими, какие мы есть».

Таким образом, работа выходит за рамки демонстрации технологических возможностей, приобретая философское и социальное звучание. Akten расширяет понятие «видения» от низкоуровневого зрительного опыта до когнитивного акта конструирования смысла и того, что мы считаем истиной. Он указывает на фундаментальную проблему: «Наши самоутверждающие когнитивные искажения и предубеждения определяют то, что мы видим, и, как результат, то, как мы взаимодействуем друг с другом, подпитывая нашу неспособность видеть мир с точки зрения другого, подстегивая социальную и политическую поляризацию» [15]. В этом контексте постоянно меняющаяся, «недопонимающая» картинка, генерируемая нейросетью, становится мощным визуальным образом того, как устроено человеческое восприятие — всегда опосредованное, предвзятое и ограниченное личным опытом. Проект «Learning to See» превращается в долгосрочное исследование границ эмпатии, напоминая, что «сопереживание и сострадание гораздо труднее, чем мы могли бы предположить, и это делает их еще более ценными и необходимыми» [15].

Проект Ai-Da, созданный в 2019 году, представляет собой уникальный синтез робототехники, компьютерного зрения и генеративного искусственного интеллекта. В отличие от статичных цифровых изображений, созданных алгоритмами, Ai-Da функционирует как автономный физический агент, способный не только генерировать визуальные образы, но и материализовывать их через механическую руку-манипулятор. Изначально ее творческий процесс был сосредоточен

*Learning to See Series (2017-), Memo Akten. 2017. HD-видео. Программное обеспечение, созданное специально для проекта, искусственный интеллект, машинное обучение, глубокое обучение, генеративно-состязательные сети. 2560×1080*

*Learning to See Series (2017-), Memo Akten. 2017. HD видео. Software created specifically for the project, artificial intelligence, machine learning, deep learning, generative adversarial networks. 2560×1080*

*Клингеманн М. Воспоминания прохожих I. 2018. Генеративно-состязательная сеть, два 4K-экрана 145×82, 9×3,8, консоль из каштанового дерева 70×70×40, в которой размещены «искусственный мозг» и дополнительное оборудование*

*Klingemann M. Memories of Passersby I. 2018. Generative adversarial network, two 4K screens 145×82.9×3.8, chestnut wood console 70×70×40, housing the “artificial brain” and additional equipment*

на создании фигуративных портретов и абстрактных композиций, основанных на анализе объектов через камеры-«глаза», и последующей интерпретации полученных данных алгоритмами. Ранние работы характеризовались фрагментарностью и геометрической деконструкцией форм, что визуально отражало процесс «видения» машины, пытающейся сегментировать и осмыслить визуальную информацию.

Со временем стиль Ai-Da претерпел значительную эволюцию, двигаясь от аналитической декомпозиции к более синтетическим и концептуально насыщенным произведениям. Если изначально ее рисунки напоминали сложные, но технические эскизы, то позднее в них стали проявляться черты, которые кураторы проекта описывают как формирование «авторского» почерка. Это проявилось в работе «Портрет Алана Тьюринга», где сочетаются точность линий и сложная композиционная структура, демонстрирующая не просто считывание внешних черт, но и попытку стилистической интерпретации. Данная эволюция от чисто алгоритмического воспроизведения к более сложному визуальному языку, наделяемому институциональным контекстом, подчеркивает важнейший сдвиг: ценность создается не самим фактом использования ИИ, а сложным взаимодействием между технологией, кураторским замыслом и способностью проекта генерировать культурные нарративы, что и было подтверждено продажей ее работы на аукционе Sotheby's за рекордную сумму [16].

Выбор Алана Тьюринга в качестве объекта для портрета, созданного Ai-Da, является глубоко

концептуальным жестом, связывающим истоки компьютерной эры с современной эпохой искусственного интеллекта. Тьюринг, как математик и компьютерный ученый, заложивший теоретические основы вычислений и искусственного интеллекта, выступает в этой работе символической фигурой — своего рода «пророком» технологической реальности, которую он сам же и предвидел. Создание его портрета не-человеческим агентом, чье существование стало возможным благодаря идеям Тьюринга, замыкает философский круг. Как отмечает директор проекта Эйдан Меллер, работа под названием «AI God» («ИИ Бог») поднимает острые вопросы об агентности и распределении власти в контексте растущего влияния искусственного интеллекта. Таким образом, портрет Тьюринга превращается не просто в изображение исторической личности, а в мощный визуальный аргумент в дискуссии о будущем, где машины обретают творческую автономию.

Данная работа является частью более масштабной серии, в которой Ai-Da исследует темы интеллекта, творения и технологической сингулярности. Контекст аукциона Sotheby's, где картина была продана за 1,1 млн долларов, значительно превысив эстимейт, подчеркивает институциональное признание этого художественного высказывания. Рекордная продажа знаменует собой переломный момент, когда искусство, созданное ИИ, перешло из разряда технологической диковинки в категорию полноправного, хотя и провокационного, участника современного художественного процесса, бросающего вызов традиционным понятиям авторства и творческого гения.

Работа 2019 года, инсталляция Марио Клингеманна «Воспоминания прохожих I», представляет собой автономную систему, в которой искусственный интеллект, «заключенный» в деревянном консольном столе ретростиля, генерирует бесконечный поток портретов, отображаемых на двух экранах. Художественное произведение здесь — не отдельное изображение, а сам алгоритм и система, способная в реальном времени создавать уникальные, никогда не повторяющиеся лица, обученные на тысячах портретов XVII-XIX веков. Этот процесс, в котором машина интерпретирует свой же вывод, превращает инсталляцию в гипнотический опыт наблюдения за тем, как «думает» искусственный мозг.

Эта работа была представлена на аукционе Sotheby's в Лондоне 6 марта 2019 года в рамках дневных торгов современного искусства



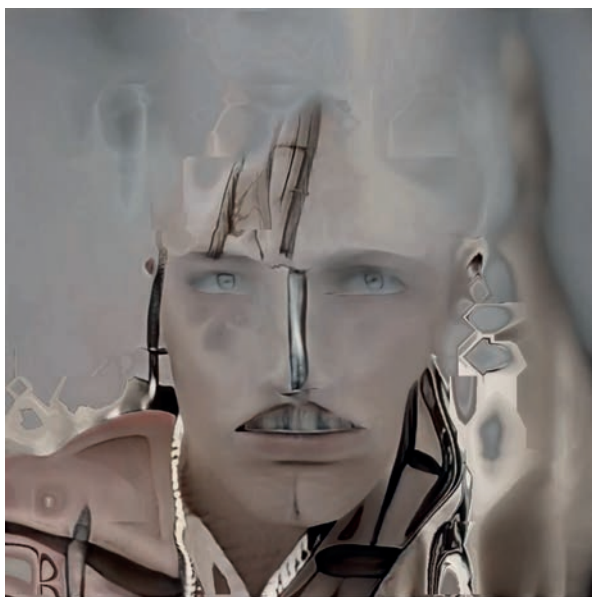


(Contemporary Art Day Auction). Хотя точная итоговая цена продажи в доступных результатах не указана, известно, что эстимейт работы составлял 30 000-40 000 фунтов стерлингов [14]. Успешная продажа на таком влиятельном аукционе, как Sotheby's, знаменовала собой важный этап в институциональном признании искусства, созданного с помощью ИИ, подтвердив переход этой художественной практики из разряда технологических диковинок в категорию полноправного участника современного художественного процесса.

Следующая работа, которую важно обсудить в контексте данного исследования, — видеоарт Вадима Эпштейна 2021 года. «Terminal Onset» раскрывает глубокую художественную рефлексию о «видении» машины в момент ее системного сбоя. Согласно концепции работы, это пролог к произведению «Terminal Blink», представляющий последние видения разрушающейся роботизированной сущности. Художник исследует идею «компьютерного видения» не в технологическом, а в почти метафизическом ключе — как поток сознания машины, охваченной «пароксизмами» и сопровождаемой аномальными психоделическими визуалами перед полным отключением. Эпштейн проводит параллель между человеческим восприятием в момент кризиса и фантазмагорическими образами, которые может генерировать искусственный интеллект на грани «смерти».

Эстетика ошибки, или глитч-эстетика, является в этой работе не просто техническим несовершенством, а фундаментальным художественным приемом. Цифровые артефакты, сбои изображения и алгоритмический шум становятся визуальным языком, передающим агонию машины. Эта эстетика напрямую связана с концепцией Computer Envision — внутренним, субъективным опытом ИИ, который, подобно человеческому сознанию, сталкивается с галлюцинациями и искаженной реальностью в момент системного коллапса. Таким образом, работа Эпштейна выходит за рамки простого наблюдения за сбоем технологии; она предлагает зрителю заглянуть в предполагаемое субъективное восприятие нечеловеческого разума, стирая границы между машинной ошибкой и глубоко личным, трагическим опытом утасания.

Проект Софии Креспо «Нейронный зоопарк» (Neural Zoo) (2018-2021) раскрывает его как глубокое философское и технологическое исследование природы творчества. Художница использует сверточные нейронные сети (CNNs) и генеративно-состязательные сети (GANs) для создания изо-



Эпштейн В.  
Terminal Onset. 2021.  
1024×1024,  
32 sec, loop

Epstein V.  
Terminal Onset. 2021.  
1024×1024,  
32 sec, loop



Креспо С.  
Работа из серии  
«Нейронный зоо-  
парк». 2018-2022.  
CNNs (сверточные  
нейронные сети)

Crespo S.  
Work from the  
series "Neural Zoo".  
2018-2022. CNNs  
(convolutional neural  
networks)

бражений гибридных существ, которые кажутся одновременно знакомыми и абсолютно чуждыми. Ее концепция заключается в следующем: «Neural Zoo — это исследование того, как работает творчество: рекомбинация известных элементов в новые. Эти изображения напоминают природу, но природу воображаемую, которая была переустроена. Наша зрительная кора распознает текстуры, но мозг одновременно осознает, что эти элементы не принадлежат ни к одному из доступных ему устройств реальности» [9].

Процесс создания работ технически сложен и концептуально обоснован. Креспо начинает с формирования датасетов (коллекция изображений, необходимых для обучения генеративного ИИ), содержащих тысячи изображений определен-

ных биологических видов, которые затем обрабатываются нейронными сетями. Алгоритм не копирует изображения, а извлекает и анализирует их визуальные паттерны и текстуры, чтобы сгенерировать совершенно новые образы, начиная с шума и постепенно добавляя детализацию через каждый слой. Например, работа может начаться с набора изображений медуз, но в результате появится существо, обладающее лишь сущностными, «медузоподобными» чертами, но не являющееся ни одной из известных форм жизни. Этот метод позволяет художнице задавать фундаментальный вопрос: можно ли свести искусство к перераспределению данных, поглощенных через сенсорные процессы?

Проект также проводит историческую параллель с дотопографическими эпохами, когда естествоиспытатели создавали изображения невиданных существ на основе чужих описаний, что приводило к появлению гибридных рисунков, например льва с ногами собаки или головой коровы. Таким образом, искусство Софии Креспо фундаментально гуманистично: оно использует искусственный интеллект как мощный инструмент для того, чтобы бросить вызов нашему собственному восприятию реальности и понять механизмы, лежащие в основе человеческого творчества.

В работе «Машинная память о ферме Хэрвуд, Медоуз» Сэма Лича 2022 года [11] концептуальной основой является сложный синтез личного опыта и коллективной памяти, опосредованный технологиями искусственного интеллекта. В этой работе автор использует ИИ не как простой генератор изображений, а как соучастника процесса некой реконструкции памяти. Он обучал модель, вводя серии изображений своих предыдущих картин и фотографий фермы и ее окрестностей. Алгоритм, анализируя визуальные паттерны, научился генерировать новые изображения, напоминающие это место. В этом контексте ИИ выступает идеальным медиумом, который выводит обобщенный визуальный нарратив, отражающий коллективный опыт.

В качестве заключительного примера процессов трансформации приведем работу «Красные линии» (2024) художницы Милагрелии. В работе исследуются ограничения в межличностных отношениях, социальных нормах, территориальных обозначениях, собственном сознании. Красные линии — это ограничения. В своей практике художница целенаправленно использует генеративный искусственный интеллект как соавтора, задача которого — помочь в «изъятии образов из контекста,

вырезании их из истории и отрешении от изображения конкретных мест и людей» [4]. Этот метод позволяет ей выйти за рамки личного нарратива и создать визуальные архетипы, обладающие свойством обобщенности.

Искусственный интеллект используется здесь не для технической демонстрации, а как единственно возможный медиум для достижения художественной цели — создания безличной, объективированной эстетики памяти и ограничения. Алгоритм помогает художнице избавиться работы от «личного», делая их более «общими», что позволяет зрителю проецировать на эти обобщенные сцены собственный опыт столкновения с «красными линиями» — будь то границы в отношениях, внутренние запреты или социальные рамки.

Таким образом, рассмотренные произведения демонстрируют постепенную трансформацию как художественных стратегий, так и самой технологии генеративного искусственного интеллекта. Первые эксперименты, такие как работы Obvious и Марио Клингеманна, отличались высокой степенью технологической новизны и исследовали границы взаимодействия человека и алгоритма. Их визуальные особенности — смазанность контуров, фрагментарность формы, алгоритмические «ошибки» — стали визуальными знаками того, что машина только учится видеть. Эти артефакты эпохи раннего ИИ воспринимались не как недостатки, а как свидетельства рождения нового способа художественного восприятия.

В течение последующих лет технологии машинного обучения и генеративных сетей значительно усложнились. Художники следующего поколения, такие как Вадим Эпштейн, уже не стремились продемонстрировать сам факт работы алгоритма. Их интерес сместился к исследованию структур данных, информационных потоков и способов визуального осмысления цифровой среды. В проектах Эпштейна искусственный интеллект превращается в медиум, способный не только генерировать изображения, но и анализировать связи между памятью, восприятием и пространством. Это время можно назвать периодом концептуальной зрелости генеративного искусства.

К началу 2020-х годов техника ИИ достигла такой степени автономности, что позволила художникам работать не с артефактами технологии, а с ее возможностями как выразительного инструмента. София Креспо использовала алгоритмы для построения сложных поэтических и эмоциональных структур. Если ранние нейросети продуцировали



образы случайности, то теперь ИИ обучен на масштабных массивах данных, что дало возможность работать с визуальными кодами коллективного бессознательного. Художники обращаются не к ошибке, а к видению ИИ — к тому, как алгоритм осмысляет и пересобирает человеческий опыт.

Современные проекты, такие как серия «Красные линии» Милагрелии, показывают, что ИИ стал не просто инструментом создания изображений, а средством художественного мышления. Технология служит для освобождения от личного, субъективного взгляда, предоставляя возможность говорить языком универсальных визуальных структур. Эта тенденция соответствует общей эволюции техники: от несовершенства и экспериментальности — к зрелости и интеграции в художественный процесс. Сегодня генеративный ИИ функционирует не как объект восхищения, а как равноправный участник творческого акта, полностью вписанный в современную эстетическую систему.

Проведенный анализ позволяет заключить, что за последние десять лет использование генеративного искусственного интеллекта в искусстве прошло путь от технологического эксперимента до полноценного метода художественного мышления. Если работы Obvious или Клингеманна вызывали интерес своим новаторством, то сегодня художники вроде Креспо и Милагрелии воспринимают ИИ как естественную часть своей практики. Акцент сместился с вопроса «Может ли машина творить?» на вопрос «Что человек может выразить через машину?». ИИ перестал быть революцией — он стал кистью. В современном искусстве алгоритмы не подменяют автора, а расширяют поле его воображения, превращаясь в инструмент познания и рефлексии.

Это позволяет проследить не только изменение визуальных стратегий, но и эволюцию самой техники: от первых экспериментов с ошибками и «шумами» алгоритма до осознанного использования ИИ как выразительного медиума. Такой подход делает возможным анализ не отдельных направлений цифрового искусства, а самого феномена генеративного творчества как развивающейся системы.

Художественная специфика генеративного ИИ проявляется в его способности не просто репродуцировать существующие паттерны, но синтезировать новые визуальные решения через трансформацию обученных данных. Эта технология реализует парадигму «обучения с учителем», где в качестве учителя выступает массив культурных



артефактов, что принципиально отличает его от традиционных цифровых инструментов. В отличие от графических редакторов, где художник напрямую манипулирует элементами изображения, генеративный ИИ функционирует как интерпретатор семантических запросов, создающий целостные композиции через вероятностное моделирование.

#### Литература

1. Арацков, Д. Ю. Произведения, созданные с использованием нейронной сети / искусственного интеллекта // Закон и право. — 2025. — № 2. — С. 139-144.
2. Григорян, К. Г., Курило, С. Д., Жевняк, О. В. Проблема определения авторства при создании произведений с помощью программ искусственного интеллекта // Весенние дни науки: сборник докладов Международной конференции студентов и молодых ученых. — Екатеринбург: Ажур, 2023. — С. 1311-1314.
3. Гуреева, Е. А., Кипарисова, Е. М. Современное искусство и искусственный интеллект // Вестник ХГУ им. Н. Ф. Катанова. — 2021. — № 1 (35). — С. 1254-1260.
4. Милагрелия (Гурова Виктория). Обо мне. — URL: <https://milagrelia.ru/about-me> (дата обращения 01.10.2025).
5. Миллюков, С. А. Объекты, созданные с использованием искусственного интеллекта, как объекты авторских и смежных прав // Журнал Суда по интеллектуальным правам. — 2025. — № 1 (47). — С. 63-73.
6. Морковкин, Е. А., Новичихина, А. А., Замулин, И. С. Искусственный интеллект как инструмент современного искусства // Вестник ХГУ им. Н. Ф. Катанова. — 2021. — № 1 (35). — С. 55-59.
7. Шебанова, Н. А. Искусство и искусственный интеллект: содружество или противостояние? // Вестник Университета имени О. Е. Кутафина. — 2025. — № 4 (128). — С. 152-159.
8. Arora, A. AI in Arts: Augmenting Creativity Without

*Machine-assisted memory of Harewood Farm, Meadows, Sam Leach. 2022. Холст, масло. 51×51*

*Machine-assisted memory of Harewood Farm, Meadows, Sam Leach. 2022. Oil on canvas. 51×51*



*Милагрелия. Из серии «Красные линии». 2024. Ручная печать на ткани, фотография. 10×15×5*

*Milagrelia. From the "Red Lines" series. 2024. Hand-printed on fabric, photograph. 10×15×5*

Replacing It // European Journal of Computer Science and Information Technology. — 2025. — № 13 (39). — С. 16-28.

9. Crespo, S. Neural Zoo. — URL: <https://sofiacrespo.com/neural-zoo/> (дата обращения 01.10.2025).
10. Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy // Christie's. — URL: <https://www.chots/lot/lot-edmond-de-belamy-from-la-famille-de-6166184> (дата обращения 04.10.2025).
11. Machine-Assisted Memory of Harewood Farm, Meadows // Art Gallery of New South Wales. — URL: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/prizes/wynne/2022/30387/> (дата обращения 18.10.2025).
12. Ma Nan, Yu Dongxing. Generative AI and the Evolution of Artistic Creativity // Human-Computer Creativity: Generative AI in Education, Art, and Healthcare / Geroimenko V. (eds). Cham: Springer, 2025. — URL: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-86551-0\\_10](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-86551-0_10) (дата обращения 18.10.2025).
13. Manovich L., Arielli E. Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media. — Chicago, 2024. — URL: <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> (дата обращения 01.10.2025).
14. Mario Klingemann. Memories of Passersby I // Sotheby's. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-auction-119021/lot.109.html> (дата обращения 18.10.2025).
15. Memo Akten. Learning to See. — URL: <https://www.memo.tv/works/learning-to-see/> (дата обращения 01.10.2025).
16. Portrait of Alan Turing // Sotheby's. — URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/digital-art-day-auction-2/a-i-god-portrait-of-alan-turing> (дата обращения 21.09.2025).

#### References

1. Araktskov, D. Yu. Proizvedeniya, sozdannye s ispol'zovaniem neironnoi seti / iskusstvennogo intellekta [Works Created Using a Neural Network / Artificial Intelligence]. Zakon i pravo [Law and Rights], 2025, no. 2, pp. 139-144.
2. Grigoryan, K. G., Kurilo, S. D., Zhevnyak, O. V. Problema opredeleniya avtorstva pri sozdanii proizvedenii s pomoshch'yu programm iskusstvennogo intellekta [The Problem of Attribution When Creating Works Using Artificial Intelligence Tools]. Vesennie dni nauki: sbornik dokladov Mezhdunarodnoi konferentsii studentov i molodykh uchenykh [Spring Science Days: collection of Reports of the International Conference for Students and Young Researchers]. Yekaterinburg, Azhur, 2023, pp. 1311-1314.

3. Gureeva, E. A., Kiparisova, E. M. Sovremennoe iskusstvo i iskusstvennyi intellekt [Contemporary Art and Artificial Intelligence]. Vestnik KhGU im. N. F. Katanova [Bulletin of the Khakass State University named after N. F. Katanov], 2021, no. 1 (35), pp. 1254-1260.
4. Milagrelia (Gurova Viktoriya). Obo mne [About me], available at: <https://milagrelia.ru/about-me> (accessed 01/10/2025).
5. Milyukov, S. A. Ob"ekty, sozdannnye s ispol'zovaniem iskusstvennogo intellekta kak ob"ekty avtorskikh i smezhnykh prav [Objects Created Using Artificial Intelligence as Objects of Copyright and Related Rights]. Zhurnal Suda po intellektual'nym pravam [Journal of the Court of Intellectual Property Rights], 2025, no. 1 (47), pp. 63-73.
6. Morkovkin, E. A., Novichikhina, A. A., Zamulin, I. S. Iskusstvennyi intellekt kak instrument sovremennogo iskusstva [Artificial Intelligence as a Tool of Contemporary Art]. Vestnik KhGU im. N. F. Katanova [Bulletin of the Khakass State University named after N. F. Katanov], 2021, no. 1 (35), pp. 55-59.
7. Shebanova, N. A. Iskusstvo i iskusstvennyi intellekt: sodruzhestvo ili protivostoyanie? [Art and Artificial Intelligence: Cooperation or Confrontation?]. Vestnik Universiteta imeni O. E. Kutafina [Bulletin of O. E. Kutafin University], 2025, no. 4 (128), pp. 152-159.
8. Arora, A. AI in Arts: Augmenting Creativity Without Replacing It. European Journal of Computer Science and Information Technology, 2025, no. 13 (39), pp. 16-28.
9. Crespo S. Neural Zoo, available at: <https://sofiacrespo.com/neural-zoo/> (accessed 01/10/2025).
10. Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy. Christie's, available at: <https://www.chots/lot/lot-edmond-de-belamy-from-la-famille-de-6166184> (accessed 04/10/2025).
11. Machine-Assisted Memory of Harewood Farm, Meadows. Art Gallery of New South Wales, available at: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/prizes/wynne/2022/30387/> (accessed 18/10/2025).
12. Ma Nan, Yu Dongxing. Generative AI and the Evolution of Artistic Creativity. Human-Computer Creativity: Generative AI in Education, Art, and Healthcare. Geroimenko V. (eds). Cham, Springer, 2025, available at: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-86551-0\\_10](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-86551-0_10) (accessed 18/10/2025).
13. Manovich L., Arielli E. Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media. Chicago, 2024, available at: <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> (accessed 01/10/2025).
14. Mario Klingemann. Memories of Passersby I. Sotheby's, available at: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-auction-119021/lot.109.html> (accessed 18/10/2025).
15. Memo Akten. Learning to See, available at: <https://www.memo.tv/works/learning-to-see/> (accessed 01/10/2025).
16. Portrait of Alan Turing. Sotheby's, available at: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/digital-art-day-auction-2/a-i-god-portrait-of-alan-turing> (accessed 21/09/2025).

#### Об авторе

Дуглас Влада Сергеевна – аспирант Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук ДВФУ, ассистент Академии цифровой трансформации Института математики и компьютерных технологий ДВФУ, цифровой художник.

E-mail: [vladadouglas@gmail.com](mailto:vladadouglas@gmail.com)

#### Douglas Vlada Sergeevna

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



EDN: TVRASY

УДК 008:79.01/.09:316.7

## DIGITAL ART FESTIVAL: AUDIENCE RESEARCH BASED ON THE ‘PLAY DIGITALART’ PROJECT

Inna A. Akhiamova

Viktoriya N. Popova

Natalia Yu. Seroshtanova

Yekaterinburg Academy of Contemporary Art

Yekaterinburg, Russian Federation



*Abstract: The article presents the results of an interdisciplinary study of the audience of digital art, conducted by the Yekaterinburg Academy of Contemporary Art in 2024 using sociological and cultural studies approaches. The audience of the digital art festival analyzed in terms of gender, age, and professional characteristics, as well as motivation and level of interest in visiting exhibitions of contemporary digital art. An important aspect of the study was the examination of the changing perception of art objects in the context of the overall digitalization of the cultural sector, including among young audiences. The authors conclude that it is important to study and document changes in the field of contemporary art, which are driven by both rapidly evolving technological tools and deeper shifts in aesthetics and perception of artistic objects.*

*Keywords: contemporary art; digital art; festival; contemporary art audience; perception of modern art.*

*Citation: Akhiamova, I. A.; Popova, V. N.; Seroshtanova, N. Yu. (2025). DIGITAL ART FESTIVAL: AUDIENCE RESEARCH BASED ON THE ‘PLAY DIGITALART’ PROJECT. Izobrazitel`noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East. T. 4, № 4 (25), pp. 18-27.*

## ФЕСТИВАЛЬ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА: ИССЛЕДОВАНИЕ АУДИТОРИИ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА PLAY DIGITALART («ИГРА. ЦИФРА. ИСКУССТВО»)

И. А. Ахьямова

В. Н. Попова

Н. Ю. Сероштанова

Екатеринбургская академия современного искусства

Екатеринбург, Российская Федерация

*В статье представлены результаты междисциплинарного исследования аудитории цифрового искусства, проведенного Екатеринбургской академией современного искусства в 2024 году с применением социологического и культурологического подходов. Аудитория фестиваля цифрового искусства анализируется с точки зрения половозрастных и профессиональных особенностей, мотивации и уровня заинтересованности в посещении выставок современного цифрового искусства. Важным аспектом исследования стало изучение меняющегося восприятия объектов искусства в контексте общей цифровизации сферы культуры, в том числе среди молодой ауди-*

*тории. Авторами делается вывод о важности исследования и фиксации изменений в области современного искусства, обусловленных как стремительно обновляющимся технологическим инструментарием, так и более глубинными сдвигами, происходящими в области эстетики и восприятия художественных объектов.*

*Ключевые слова: современное искусство; цифровое искусство; фестиваль; аудитория современного искусства; восприятие современного искусства.*

### Введение

Стремительное технологическое развитие нескольких последних десятилетий обусловило трансформацию практически всех сфер культуры, оказав существенное влияние и на развитие искусства. Мультимедийные технологии настолько вошли в повседневную жизнь современного человека, что кажется вполне логичным присутствие технологической составляющей и в области искусства. В то же время можно отметить два сформировавшихся среди зрителей мнения: одно из них высказывается в пользу технологического/цифрового искусства, другое — против него. Разница подхода в оценивании объектов искусства, созданных с помощью технологий, демонстрирует меняющуюся эстетику и обуславливает дифференциацию аудитории современного искусства.

Исследований, посвященных цифровому искусству и трансформации сферы искусства на современном этапе развития культуры, до сих пор не так много. Тем не менее ряд работ уже можно назвать классическими в изучении медиаискусства. Среди них труды Кристианы Пол [10] о хронологии развития цифрового искусства и Льва Маноича о свойствах новых медиа [6]. Кроме того, постепенно появляются работы, осмысляющие меняющуюся эстетику цифрового искусства, например, статьи И. М. Лисовец [4], А. А. Гавриловой и М. Б. Дандарон [1]. Цифровизация отдельных видов искусства в контексте цифровизации культуры в целом рассматривается в статье С. В. Масленченко [7]. Осмысление процессов цифровизации искусства ведется не только искусствоведами, но и представителями культурологических, философских школ. Говоря о трансформации эстетической парадигмы, обусловленной процессами цифровизации искусства, И. М. Лисовец отмечает, что «с увеличением современных форм техноискусства в философии искусства возникают вопросы, касающиеся не столько разновидности и функционирования такого искусства, сколько его символической, художественной и социокультурной ценности» [4, с. 79]. В частности, считает автор, можно фиксировать «расширение предмета

эстетики и появление новой сферы философского знания — эстетики искусственного интеллекта, взаимодействующей с постнеклассической философией искусства в культуре XXI века» [4, с. 82].

Относительно недавним и перспективным направлением исследования цифрового искусства является изучение технологии NFT<sup>1</sup>. Так, например, А. А. Дружининой рассматривается «проблема абсолютной технической воспроизводимости цифрового искусства» [2] и в качестве варианта ее решения — технология NFT на базе блокчейна, позволяющая присвоить любому виду цифрового файла уникальную криптографическую подпись и тем самым подтвердить его оригинальность.

Согласно результату опроса ВЦИОМ<sup>2</sup> за последние пять лет с современным искусством так или иначе сталкивались семь из десяти опрошенных. В целом современным искусством интересуется 67% респондентов. Из них 29% интересуются такими форматами, как видеоарт, мультимедийные и световые шоу, почти половина из них — представители поколений не старше 43 лет. При этом еще в 2020 году Л. Е. Петрова и М. Г. Бурлуцкая справедливо отмечали дефицит научных трудов социологического характера, представляющих исследование аудитории современного искусства [9]. По прошествии нескольких лет этот аспект по-прежнему остается актуальным направлением для изучения, в том числе и потому, что современное искусство вообще и цифровое искусство в частности вызывает определенный интерес у зрителя.

### Материалы и методология исследования

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Екатеринбургская академия современного искусства» (институт) с 2022 года проводит фестиваль цифрового искусства Play DigitalArt, в программу которого включена выставка объектов цифрового искусства, образовательная и зрелищная часть (инсталляции, архитектурный мэппинг). В 2024 году на базе этого проекта впервые было проведено исследование аудитории фестиваля цифрового

искусства, ставшее первым этапом комплексного изучения этой сферы.

При проведении исследования применялись следующие методы:

1. *Методология количественной и качественной социологии* (опрос, глубинные интервью). Социологический опрос проведен при участии фонда «Социум» (разработка анкеты, обработка анкет и подготовка базы данных на их основе). Социологический опрос посетителей по формализованной анкете проведен силами академии в дни фестиваля цифрового искусства Play DigitalArt (8-14 апреля 2024 года). Выборка составила 155 человек.

Кроме того, было проведено 20 интервью с экспертами в области современного искусства из разных городов, чья деятельность так или иначе связана с цифровым искусством (художники, кураторы, искусствоведы-исследователи, технические специалисты, организаторы событий).

2. *Методология культурологии и общенаучные методы* (метод сравнительного анализа, морфологический метод). Анализируется текущий этап развития цифрового искусства, его влияние на современную культуру. Проводится краткий сравнительный анализ с другими видами искусства, в том числе исследуется разница восприятия зрителем произведений «классических» и произведений, созданных с помощью цифровых инструментов.

*Цель исследования:* изучение количественных параметров и сущностных компонентов сферы цифрового искусства на примере фестиваля Play DigitalArt.

*Задачи:*

1. Составить портрет целевой аудитории фестиваля цифрового искусства.
2. Оценить уровень информированности потребителей об основных этапах и тенденциях современного искусства (в том числе цифрового искусства).
3. Выявить структуру и закономерности взаимодействия целевой аудитории со сферой цифрового искусства.
4. Проанализировать особенности развития цифрового искусства в современной культуре.

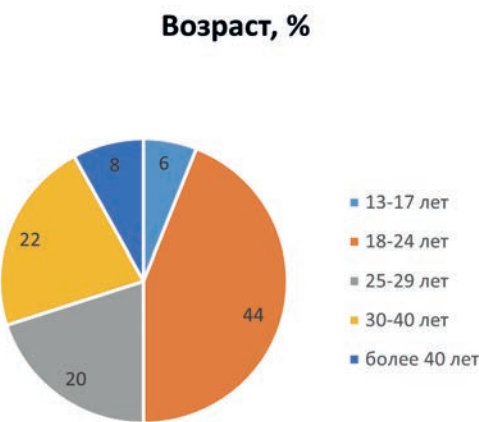
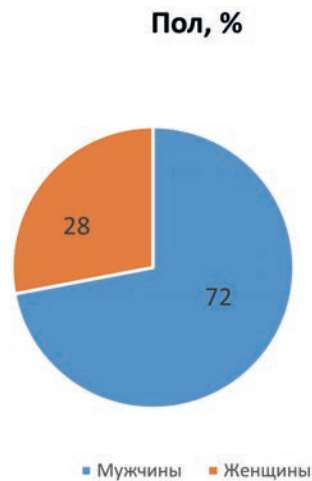
#### Результаты

Первый этап междисциплинарного научного исследования проведен в апреле — августе 2024 года. В качестве респондентов выступили посетители выставки объектов цифрового искусства, проходившей в Культурно-выставочном комплек-

се «Синара Центр», г. Екатеринбург, Верх-Исетский бульвар, 15/4, с 8 по 14 апреля 2024 года.

Анализ полученных результатов позволяет сделать ряд выводов для составления портрета аудитории фестиваля. Согласно данным опроса половозрастная структура посетителей аудитории 2024 года является преимущественно женской (среди посетивших выставку женщин в два с половиной раза больше, чем мужчин) и молодежной (более 2/3 — младше 30 лет). Самая большая возрастная группа, почти половина опрошенных — посетители в возрасте от 18 до 24 лет, самая малочисленная — посетители в возрасте старше 40 лет. Средний возраст посетителей — 26,9 лет. Самому старшему из опрошенных посетителей было 66 лет, самому младшему — 13.

В целом, результаты опроса подтверждают данные о том, что наиболее активными посетителями институций, где демонстрируется современное искусство, является молодежь в возрасте до 30-35 лет. Более подробно данные о половозрастной структуре представлены на диаграмме.



*Половозрастная структура аудитории фестиваля цифрового искусства Play DigitalArt. 2024*

*Age and gender structure of the audience at the Play DigitalArt Festival. 2024*

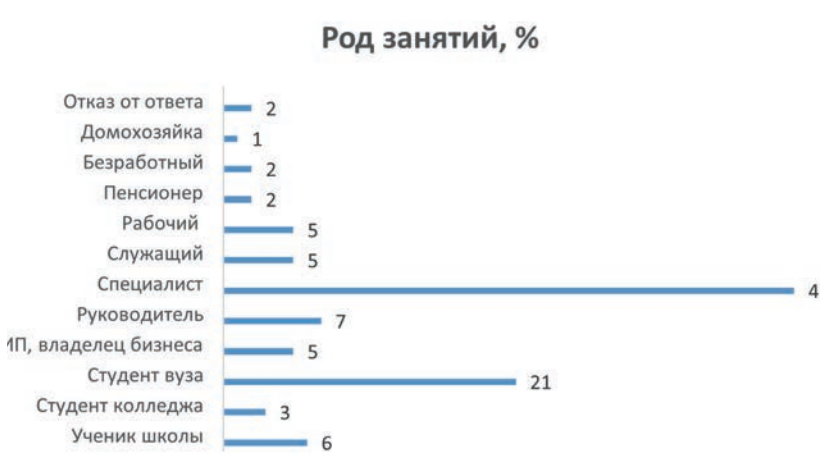
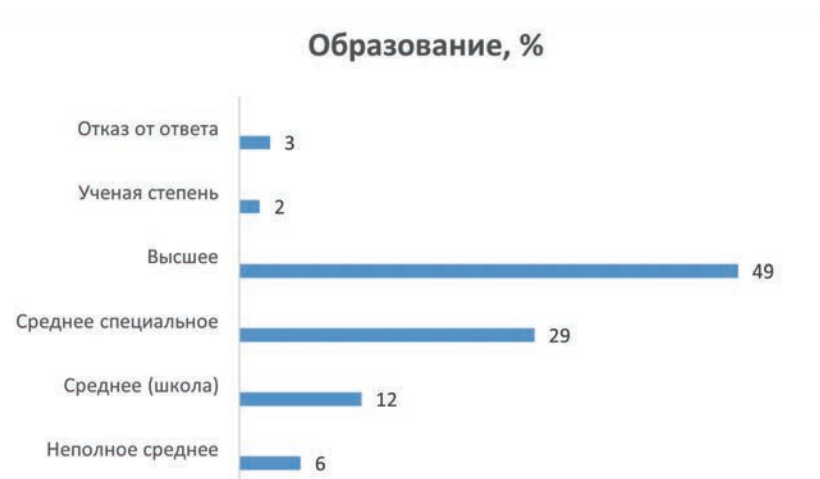
Отметим еще одну характеристику аудитории: большинство посетителей фестиваля несемейные и не имеющие детей. Только треть посетителей женаты или замужем. Вопрос также предполагал отказ от ответа, в связи с этим статус части опрошенных остался неуточненным. Как нам кажется, эти данные являются отражением специфики текущей социальной ситуации в целом: молодые люди не стремятся создавать семьи в раннем возрасте.

В ходе опроса также устанавливались уровень



образования посетителей и их профессиональный статус. Среди посетителей фестиваля чаще можно было встретить людей с высшим образованием (почти половина опрошенных), треть аудитории фестиваля — учащиеся школ, колледжей и вузов. Можно сделать вывод, что цифровым искусством интересуется преимущественно аудитория с образованием выше среднего (школьного). Отдельно отметим, что в выборку почти не попала та часть аудитории, которая являлась одновременно и посетителями, и участниками выставочной программы фестиваля. В рамках фестиваля ежегодно проводится серия обучающих мероприятий для молодых художников, которые учатся по специализированным дополнительным программам (IT-технологии, AI, AR/VR и т.д.). По итогам таких мастерских организуется выставка работ молодых художников, где школьники представляют публике свои работы, созданные с помощью цифровых технологий.

Среди посетителей сферу культуры и искусства представляют 22%, науки и образования — 15%, IT и дизайна — 12% и 7% соответственно. Отметим,



что по данным опроса большинство посетителей фестиваля никак не связаны с цифровым искусством. В основном на фестиваль их привел интерес к этому направлению. Профессиональная деятельность каждого пятого посетителя связана с цифровым искусством, для 15% опрошенных цифровое искусство является хобби. Наиболее распространенными в аудитории профессиональных и любительских интересов являются цифровая живопись, графика, 3D-моделирование, анимация, гейм-дизайн. Среди других профессиональных интересов пользователи называли: дизайн интерьера, видео-арт, работа со светом, веб-дизайн, организация мероприятий, фотография, нейросеть, визуализация, деятельность в качестве текстильного художника, программирование робототехники, медиа/журналистика, промышленный дизайн, оцифровка картин, виртуальная реальность, NFT.

Более 77% посетителей на фестивале были впервые, так как раньше не знали о нем. Из этого можно сделать вывод, что фестивалю не хватает присутствия в медиасреде, культурной среде,

*Семейное положение посетителей фестиваля цифрового искусства Play DigitalArt. 2024*

*Marital status of visitors at the Play DigitalArt Festival. 2024*

*Уровень образования и профессиональный статус посетителей фестиваля цифрового искусства Play DigitalArt. 2024*

*The level of education and professional status of visitors at the Play DigitalArt Festival. 2024*



чтобы повысить уровень узнаваемости в городе и шире — регионе. Екатеринбург — город с насыщенной культурной повесткой, фестивалю необходимо прочно занять свою нишу, учитывая, что в Казани и Нижнем Новгороде есть конкурирующие фестивали цифрового искусства.

Анализируя мотивацию екатеринбургского зрителя к посещению выставки цифрового искусства, можно выявить несколько аспектов. Согласно результатам опроса большинство гостей привел на фестиваль интерес к цифровому искусству в целом и к программе мероприятий в частности, в том числе — участие известных художников.

Основная масса посетителей фестиваля пришли, чтобы получить эстетическое удовольствие от созерцания экспонатов. Каждый третий представитель учащейся молодежи пришел на выставку, чтобы «хорошо провести время». Наибольший интерес у посетителей вызвала выставка объектов цифрового искусства (64%). Образовательная составляющая заинтересовала 20% посетителей («узнать для себя что-то новое, углубить знания в об-

Сфера цифрового искусства, с одной стороны, сама по себе вызывает интерес как нечто непознанное и не освоенное широкой публикой. С другой стороны, этот же фактор может отталкивать часть потенциальных посетителей, о чем, в частности, говорили эксперты в интервью.

Полностью довольны наполнением программы фестиваля 17% респондентов. Потенциальным посетителям хотелось бы в будущем видеть на фестивале больше выставочного пространства, большее количество и разнообразие работ художников (19%), а также интерактивов и перформансов. При этом основная масса посетителей (75%) не смогла сказать, какие именно мероприятия и каких персон они хотели бы встретить на следующем фестивале. Этот факт иллюстрирует существующие представления о цифровом искусстве: у большинства нет четкого понимания, что такое цифровое искусство (в этом смысле важность образовательной программы фестиваля очень высока!) и как оно должно выглядеть в их идеальном представлении (отсутствует «насмотренность» и понимание сущности цифрового искусства).

Социологический аспект изучения аудитории фестиваля цифрового искусства был продолжен исследованием структуры и закономерности взаимодействия целевой аудитории со сферой цифрового искусства через глубинные и экспертные интервью с представителями сферы цифрового искусства. Экспертные интервью проводились с двадцатью специалистами — художниками, представителями сферы образования, кураторами, организаторами событий, искусствоведами, включенными в события и содержание цифрового искусства. Интервью содержали два блока вопросов, первый из которых касался аудитории цифрового искусства, второй — тенденций развития цифрового искусства и его специфики.

В целом, выявленные в рамках социологического опроса характеристики целевой аудитории цифрового искусства совпадают с данными, полученными в рамках экспертных интервью и бесед, проведенных в период работы фестиваля с представителями сферы современного искусства.

Все респонденты сходятся во мнении, что аудитория событий, связанных с цифровым искусством, преимущественно молодая, как правило — от 18 до 35 лет. Посетители среднего возраста также составляют часть этой аудитории, однако восприятие и мотивы посещения выставок (фестивалей и пр.) этих двух возрастных групп существенно различаются.

Художник  
Аристарх Чернышов на фестивале  
цифрового искусства Play DigitalArt.  
2024

Фото М. Великжаниной

Artist Aristarkh  
Chernyshov at the  
Play DigitalArt  
Festival. 2024

Photograph  
by M. Velikzhanina

Фестиваль цифрового искусства  
Play DigitalArt. Взаимодействие  
зрителей с объектами на выставке  
цифрового искусства. 2024

Фото С. Бомбиной

Play DigitalArt  
Festival. Interaction  
of viewers with  
objects at the digital  
art exhibition. 2024

Photograph by S. Bombina

Фестиваль  
цифрового искусства Play DigitalArt.  
Взаимодействие  
зрителей с объектами на выставке  
цифрового искусства. 2024

Фото М. Великжаниной

«Преимущественно это молодая аудитория от 18 до 35 лет, но присутствуют также люди среднего возраста. По половому признаку наблюдается равномерное распределение между мужчинами и женщинами. Чаще всего это люди с высшим образованием или студенты вузов, увлеченные современными технологиями, искусством, культурой и новыми медиа, IT-специалисты, маркетологи и конечно представители творческих профессий, к которым можно отнести дизайнеров, художников, музыкантов» (Евгений Лукута, МИСиС, Москва).

Екатерина Юдаева (научный коммуникатор, ИТМО, Москва) отмечает, что аудиторию можно условно разделить на три целевых группы: широкая аудитория, увлеченные искусством (на любительском уровне) и профессиональная аудитория (художники, технические специалисты, кураторы и пр.). Каждая из этих групп руководствуется разными мотивами посещения событий. Если для широкой аудитории мотивом является любопытство, желание «просто посмотреть», развлечься, то для профессиональной аудитории это площадки для

исходит прямо сейчас, и, конечно, те, кто создает объекты цифрового искусства, — художники-практики. При этом взрослую аудиторию также можно привлечь на выставку цифрового искусства, особенно в том случае, если цифровое произведение имеет что-то общее с традиционными формами искусства, в этом случае среди аудитории окажется больше людей, которых вполне устраивают классические образцы.

«На выставки цифрового искусства ходит аудитория, которая в целом находится в контексте происходящих активностей. То есть это в первую очередь заинтересованная молодежь и, конечно, художники (прежде всего, молодые художники). Сейчас почти нет таких форм искусства, которые не соприкасались бы с „цифрой“ хотя бы на этапе эскизирования» (Оксана Ларина, куратор, преподаватель, Нижний Тагил).

Среди респондентов единодушно было высказано мнение, что значительную часть аудитории цифрового искусства составляют те, кто интересуется либо искусством вообще, либо современными

развития собственных навыков, возможность завязать профессиональные знакомства, коллаборации, связи.

«Интересоваться новыми технологичными формами искусства (или позиционировать себя заинтересованными) всегда будут те, кто чувствует себя современным» (Александра Юргенева, Государственный институт искусствознания, Москва).

Большую часть аудитории составляют молодые, ищущие люди, те, кому интересно, что про-

технологиями, либо и тем и другим. Цифровые технологии могут быть рассмотрены как относительно новый медиум, позволяющий переосмыслить и традиционные формы искусства, и поэкспериментировать с инструментарием создания произведений, и попытаться понять с помощью технологий специфику развития современной культуры в целом.

«Очевидные интересы аудитории, посещающей выставки и фестивали цифрового искусства — собственно цифровое искусство, современ-





ное визуальное искусство, технологии, культура, фото- и видеосъемка, электронная музыка, искусственный интеллект, медитации, большие данные, компьютерные игры, анимация, реклама» (Ксюша Чеховская, Фестиваль INTERVALS, Нижний Новгород).

Как отмечает руководитель Центра поддержки и развития современного искусства «ЗА АРТ» искусствовед Анна Пьянкова, важным фактором, оказывающим влияние на формирование состава аудитории, является понимание (либо отсутствие понимания) цифровых продуктов как таковых. Погруженность молодой аудитории в мир гаджетов является естественной, это их среда обитания, они выросли в окружении технологий. Для них это понятная сфера жизни, и это понимание распространяется и на сферу цифрового искусства.

«Здесь основная аудитория — та, что больше работает с цифровыми продуктами, понимает их. То есть это вся молодая аудитория, которая живет в мире гаджетов. И понятно, что все подростки, молодежь, студенты становятся самыми активными и заинтересованными потребителями цифрового искусства» (Анна Пьянкова, «ЗА АРТ»).

При этом взрослая аудитория тоже не чужда технологиям, потому что сейчас практически любой человек так или иначе сталкивается с цифровыми технологиями и в каких-то направлениях деятельности уже не может представить себя без цифрового окружения.

Разница восприятия и понимания цифрового искусства взрослой аудиторией обусловлена еще и накопленным опытом взаимодействия с искусством в традиционных формах. То, что раньше существовало в понятных объемных формах, сейчас трансформировалось, и это может восприниматься как некое размывание нормы.

«Сравнение „настоящего“ искусства с неким цифровым аналогом будет вызывать отторжение у взрослой аудитории просто в силу того, что ее „насмотренность“ и ее культурный опыт связаны с классическими видами искусства.

У молодежи опыт восприятия другой, они уже в мире гаджетов, поэтому и отторжения цифрового искусства у них не происходит. Их жизненный опыт уже начинается вместе с цифровым искусством, они уже это воспринимают абсолютно в контексте их повседневной жизни. Поэтому для них мир цифрового искусства — это в большей степени реальность. Аудитория цифрового искусства — это в большей степени супермолодая аудитория, которая, возможно, видит в первую

очередь слово „цифра“, а вот „искусство“ для них вторично» (Анна Пьянкова, «ЗА АРТ»).

Вероятно, противопоставление «настоящего» (классического, традиционного) искусства и «ненастоящего» (цифрового, технологического) какое-то время еще будет актуально. Однако исследователи отмечают, что «в настоящее время необходимо рассматривать цифровые технологии и классическое искусство не как взаимоисключающие, а, скорее, как взаимосвязанные понятия» [3, с. 225].

Важно отметить, что та часть аудитории, которая уже имеет опыт взаимодействия с искусством и определенную степень «насмотренности», может заинтересоваться и цифровым искусством, в том числе как одним из этапов развития искусства в целом, как новым инструментарием. Однако у молодой аудитории это работает не так: молодежь, интересующаяся цифровым искусством, в большинстве своем не начинает проявлять больше интереса к другим, более классическим формам искусства. «Сосредоточенно-углубленное созерцание произведения традиционных форм искусства уступает место новому типу художественной коммуникации — коллективной рецепции в рассеянности информационного потока» [8, с. 82].

Согласно мнению опрошенных экспертов, цифровое искусство привлекает аудиторию за счет новизны, актуальности, уникальности проводимых мероприятий, технологичности, интерактивности, эстетичности, эмоционального воздействия, зрелищности, насыщенности.

«На мой взгляд, привлекает прежде всего новизна, особенно это связано с распространением искусственного интеллекта в массмедиа. То есть несмотря на то что это уже достаточно привычная нам терминология, все равно то, что связано с диджитал и цифрой, будет привлекать, так как оно трансформирует нашу реальность, мы уже живем в диджитал-пространстве и, выходя за границы традиционных медиумов, традиционных инструментов, мы выходим и за границы понимания себя, и как раз люди этим и интересуются» (Екатерина Юдаева, ИТМО).

Кроме того, события становятся площадками для проведения совместного досуга — как самостоятельного, так и семейного, дружеского.

«По уровню эстетического удовольствия, визуальной привлекательности и эмоционального воздействия цифровое искусство может превосходить классические примеры медиа, увеличивая тем самым интерес зрителей. Социальный аспект

также накладывается на общую выборку и можно предположить, что подобного рода события становятся поводом провести интересно время в компании друзей или возможностью познакомиться с единомышленниками» (Евгений Лукута, МИСиС).

«Привлекает альтернативное времяпрепровождение, так как оно редкое, фестивали цифрового искусства / выставки редки, уникальны. Выставка цифрового искусства живет в моменте и больше ее не увидишь» (Евгений Степанов, Multi и New Media, Санкт-Петербурге).

Искусствовед Анна Пьянкова отмечает, что определенную профессиональную часть аудитории событий цифрового искусства составляют не музейщики и не художники, а рекламщики, пиарщики — те, кто создает видеоконтент, работает с визуалом.

«По опыту Уральской биеннале могу сказать, что эти специалисты идут на выставки современного искусства, потому что они хотят увеличить свою „насмотренность“ разными визуальными образами и нестандартными решениями» (Анна Пьянкова, «ЗА АРТ»).

Выставки (фестивали) цифрового искусства могут привлекать часть аудитории по такому же принципу: люди идут посмотреть на что-то новое,

что поможет им решить свои собственные задачи, вдохновиться, увидеть что-то нестандартное.

Эксперты отмечают, что сейчас идет процесс постепенного признания цифрового искусства все более широкой аудиторией, интерес к событиям в области современного искусства вообще и цифрового искусства в том числе возрастает. Цифровое искусство воспринимается не только как развлечение, но и как серьезное культурное направление.

Постепенно отторжение и страх перед непонятными технологиями и новыми форматами искусства сменяются интересом и «примирением». Кроме того, сфера цифрового искусства расширяется за счет того, что становится полем для работы, бизнеса.

Аудитория цифрового искусства постепенно увеличивается, что связано с ростом популярности цифровых технологий во всех сферах жизни, с их доступностью. Эксперты отмечают факторы роста, к которым относятся повышение общей осведомленности, развитие технологий виртуальной и дополненной реальности, популяризация NFT, а также появление различных форм цифрового искусства, в том числе интерактивных, вовлекающих зрителя.

Цифровое искусство для значительной категории зрителей все еще остается чем-то непонятным, и чаще всего в качестве отталкивающих факто-

Фестиваль цифрового искусства Play DigitalArt. Выставка объектов цифрового искусства в «Синара Центре». 2024  
Фото А. Патентного

Play DigitalArt Festival. Exhibition of digital art objects at the Sinara Center. 2024  
Photograph by A. Patentny





ров эксперты упоминали техническую сложность, недостаток информации, скептицизм, отсутствие проверки временем, недолговечность работ, отсутствие «насмотренности» и узнаваемых образов.

Наиболее привлекательными для аудитории объектами цифрового искусства практически все эксперты назвали интерактивные работы, инсталляции. Кроме того, устойчивый интерес вызывают те работы, которые позволяют посетителю погрузиться в виртуальный мир, зрелищные объекты, оказывающие сильное эмоциональное воздействие. Объект должен вызывать эмоции, желание взаимодействовать с ним.

При этом эксперты отмечают, что зрелищность — это не уникальное качество, присущее только цифровому искусству. От искусства зрелищность и способность оказывать влияние на эмоциональную сферу требовались всегда. Так же, как и требование эстетичности, красоты форм, гармонии внешнего и внутреннего (формы и содержания, концепции). Цифровое искусство, как и любые другие формы искусства, требуют от зрителя подготовленности, анализа. Только в этом случае возможно понять искусство, а не просто получить эмоциональный заряд. Даже традиционное искусство остается малопонятным, если у зрителя нет определенного опыта, «насмотренности», базовой подготовки к восприятию объектов искусства. Те же принципы распространяются и на современное искусство в целом и на цифровое искусство в частности.

### Выводы

Исследование, проведенное авторами на фестивале цифрового искусства Play DigitalArt, представляет собой существенный вклад в научное осмысление процессов формирования аудитории и особенностей ее восприятия современного цифрового искусства. Основанное на комплексном подходе, включающем проведение социологического опроса и глубинных интервью с экспертами, данное исследование выявляет характерные черты поведения и мотивации участников фестиваля. Полученные результаты демонстрируют четкую картину аудитории, преимущественно состоящей из молодежи женского пола, активно вовлеченной в процессы самообразования, развития и находящейся в поиске новых впечатлений. Портрет среднестатистического участника включает высокую долю обучающихся профессионального образования, закончивших вузы. Именно эта категория зрителей выражала наибольший интерес

к культурно-просветительным мероприятиям и демонстрировала готовность воспринимать новые формы творчества на фестивале.

Одним из важнейших итогов исследования стало выявление ключевой роли эстетического удовольствия в процессе восприятия цифрового искусства. Участники подчеркивали необходимость непосредственного контакта с произведениями искусства, проявляя склонность к участию в мероприятиях, направленных на глубокое погружение в новую среду. Несмотря на высокий интерес к обучению и знакомству с новыми художественными практиками, многие респонденты отметили недостаточную доступность информации о феномене цифрового искусства, что подтверждает потребность в проведении мероприятий, популяризирующих цифровое искусство.

Особое значение приобретает характер восприятия цифрового искусства различными поколениями. Молодежи присущ позитивный отклик на нововведения, стимулированный комфортной средой постоянного пребывания в цифровом пространстве. Представители старшего возраста сталкиваются с трудностями адаптации, вызванными значительным разрывом между собственным культурным багажом и предлагаемыми экспонатами. Этот феномен требует учета в организации мероприятий и разработки механизмов включения более широкого круга зрителей в выставочные мероприятия по современному искусству.

Согласимся с мнением Е. А. Лаврентьевой, что «цифровое искусство можно считать некоей новой ступенькой в развитии средств выразительности художника, способом коммуникации, устанавливающим новые правила оценки и восприятия» [5, с. 193].

Таким образом, перспективы дальнейшего развития цифрового искусства открывают возможности преодоления существующих барьеров восприятия путем увеличения доступности и интеграции классического наследия с новейшими техническими достижениями. Представленное исследование стало инструментом анализа аудитории и особенностей восприятия цифрового искусства, а также проектирования будущих шагов в траектории развития фестиваля Play DigitalArt.

### Примечания

1. NFT — невзаимозаменяемый токен.
2. В августе 2025 года ВЦИОМ проводил опрос россиян о современном искусстве. В опросе приняли участие 1600 респондентов в возрасте от 18 лет. — URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/sovremennoe-iskusstvo-v-nashei-zhizni> (дата обращения 20.09.2025).
3. Официальный сайт фестиваля. URL: <https://www.playdigitalart.ru/> (дата обращения 20.09.2025).

4. Междисциплинарное научное исследование «Цифровое искусство: сущность, перспективы развития, аудитория» (на примере фестиваля цифрового искусства Play DigitalArt, Екатеринбург) выполнено в рамках муниципального задания МБОУ ВО «Екатеринбургская академия современного искусства» (институт) на 2024 год.

5. Источник — архив интервью в рамках междисциплинарного научного исследования «Цифровое искусство: сущность, перспективы развития, аудитория» (на примере фестиваля цифрового искусства Play DigitalArt, Екатеринбург). Здесь и далее курсивом выделены фрагменты интервью с экспертами.

### Литература

1. Гаврилова, А. А., Дандарон, М. Б. Эстетика цифрового искусства // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. — 2025. — № 2 (34). — С. 69-75.
2. Дружинина, А. А. Цифровые технологии и современные художественные практики в искусстве последнего десятилетия // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2025. — Т. 25. — № 1. — С. 51-57.
3. Катханова, Ю. Ф., Кoryгин, А. И. Влияние цифровых технологий на искусство // Преподаватель. XXI век. — 2024. — № 2-1. — С. 222-231.
4. Лисовец, И. М. Современная эстетика: философия искусства, генерируемого искусственным интеллектом // Вестник Гуманитарного университета. — 2023. — № 4 (43). — С. 77-83.
5. Лаврентьева, Е. А. Цифровое искусство как новая художественная система коммуникации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2020. — № 3-2. — С. 191-202.
6. Манович, Л. З. Язык новых медиа. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
7. Масленченко, С. В. Цифровизация отдельных видов искусства // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. — 2025. — № 2 (56). — С. 40-46.
8. Нагорная, Л. Н. Коммуникативный потенциал цифрового искусства: культурно-исторические парадигмы и практики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2024. — № 5 (121). — С. 76-84.
9. Петрова, Л. Е., Бурлуцкая, М. Г. Аудитория современного искусства в крупных городах России: ядро, периферия и перспектива // Мир России. Социология. Этнология. — 2020. — Т. 29. — № 4. — С. 171-203.
10. Пол, К. Цифровое искусство. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2020. — 271 с.

### References

1. Gavrilova, A. A., Dandaron, M. B. Estetika cifrovogo iskusstva [Digital Art Aesthetics]. Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the East-Siberian State Institute of Culture], 2025, no. 2 (34), pp. 69-75.
2. Druzhinina, A. A. Cifrovye tekhnologii i sovremennye hudozhestvennye praktiki v iskusstve poslednego desyatiletiya [Digital Technologies and Contemporary Artistic Practices in the Art of the Last Decade]. Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the South Ural State University]. Series Humanities and Social Studies, 2025, vol. 25, no. 1, pp. 51-57.
3. Katkhanova, Yu. F., Korygin, A. I. Vliyanie cifrovyyh tekhnologiy na iskusstvo [The Impact of Digital Technologies on Art]. Prepodavatel'. XXI vek [Teacher. 21st Century], 2024, no. 2-1, pp. 222-231.
4. Lisovets, I. M. Sovremennaya estetika: filosofiya iskusstva, generiruemogo iskusstvennym intellektom [Contemporary Aesthetics: the Philosophy of Art Generated by Artificial

Intelligence]. Vestnik Gumanitarnogo universiteta [Bulletin of the University of Humanities], 2023, no. 4 (43), pp. 77-83.

5. Lavrentyeva, E. A. Cifrovoe iskusstvo kak novaya hudozhestvennaya sistema kommunikacii [Digital Art as a New Artistic System of Communication]. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S. G. Stroganova [Decorative Arts and the Object-Spatial Environment. Bulletin of the Moscow State Academy of Design and Applied Arts named after S. G. Stroganov], 2020, no. 3-2, pp. 191-202.

6. Manovich, L. Z. Yazyk novyh media [The Language of New Media]. Moscow, Ad Marginem Press, 2018, 400 p.

7. Maslenchenko, S. V. Cifrovizaciya otdel'nyh vidov iskusstva [Digitalization of Individual Art Forms]. Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Belarus State University of Culture and Arts], 2025, no. 2 (56), pp. 40-46.

8. Nagornaya, L. N. Kommunikativnyj potencial cifrovogo iskusstva: kul'turno-istoricheskie paradigmy i praktiki [The Communicative Potential of Digital Art: Cultural and Historical Paradigms and Practices]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2024, no. 5 (121), pp. 76-84.

9. Petrova, L. E., Burlutskaya, M. G. Auditoriya sovremennogo iskusstva v krupnyh gorodah Rossii: yadro, periferiya i perspektiva [The Audience for Contemporary Art in Major Russian Cities: the Core, the Periphery, and the Prospects]. Mir Rossii. Sociologiya. Etnologiya [World of Russia. Sociology. Ethnology], 2020, vol. 29, no. 4, pp. 171-203.

10. Paul, Ch. Cifrovoe iskusstvo [Digital Art]. Moscow, Ad Marginem Press, 2020, 271 p.

### Об авторах

Ахьямова Инна Анатольевна – доктор педагогических наук, ректор Екатеринбургской академии современного искусства  
E-mail: [innaah@yandex.ru](mailto:innaah@yandex.ru)

Попова Виктория Николаевна – кандидат культурологии, проректор по научной работе Екатеринбургской академии современного искусства  
E-mail: [vick-nick@yandex.ru](mailto:vick-nick@yandex.ru)

Сероштанова Наталья Юрьевна – старший преподаватель Екатеринбургской академии современного искусства  
E-mail: [seroshtanova@gmail.com](mailto:seroshtanova@gmail.com)

**Akhiamova Inna Anatolyevna**  
Yekaterinburg Academy of Contemporary Art, Rector, Doctor of Pedagogical Sciences

**Popova Viktoriya Nikolaevna**  
Yekaterinburg Academy of Contemporary Art, Vice-Rector for Research, Candidate of Cultural Studies

**Seroshtanova Natalia Yuryevna**  
Yekaterinburg Academy of Contemporary Art, Senior lecturer



EDN: VLEWCB  
УДК 74

## ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN DESIGN: OPPORTUNITIES AND RISKS

Marina V. Pankina

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



*Abstract: Neural networks are being increasingly used not only for image generation, but also as a full-fledged tool for solving design problems. The possibilities and problems of active implementation of artificial intelligence technologies in the design sphere are examined. The experience of companies that use neural networks to solve applied problems, as well as the experience of using neural networks in the educational process with design students, are analyzed. It is concluded that we need to preserve the “human factor” in creative work.*

**Keywords:** design; neural networks; artificial intelligence; design ethics.

**Citation:** Pankina, M. V. (2025). ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN DESIGN: OPPORTUNITIES AND RISKS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 28–33.

## ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ДИЗАЙНЕ: ИНСТРУМЕНТ ИЛИ КОНКУРЕНТ

М. В. Панкина

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

*Нейросети все активнее используют не только для генерации изображений, но и как полноценный инструмент решения проектных задач. В статье рассмотрены возможности и проблемы активного внедрения в сферу дизайна технологий искусственного интеллекта. Анализируется опыт некоторых компаний по использованию нейросетей для решения прикладных задач, опыт использования нейросетей в учебном процессе со студентами-дизайнерами. Сделан вывод о необходимости сохранения «человеческого фактора» в творческой работе.*

**Ключевые слова:** дизайн; нейросети; искусственный интеллект; этика проектирования.

Нейросети, о которых впервые написали в 1943 году нейропсихолог, один из основателей кибернетики Уоррен Мак-Каллок (Warren Sturgis McCulloch) и нейролингвист, математик Уолтер Питтс (Walter Pitts) [7], сразу стали использовать не только для моделирования и прогнозирования в математике, но и для решения прак-

тических задач. В настоящее время искусственный интеллект (ИИ) вошел во все сферы жизни людей: от рынка потребительских услуг до промышленности, транспорта, бизнеса и даже медицины [2, с. 48-64]. Огромное количество различных нейронных сетей умеют создавать изображения и анимировать их, писать и редактировать тексты, стихи,

музыку, вести личный аккаунт в социальных сетях (в качестве примера можно привести блогеров Lu Do Magalu (Бразилия), Lil Miquela (США), Imma (Япония), Aitana Lopez (Испания), Kenza Layli (Марокко) [5], Илона Нейро и др.).

В дизайне как деятельности, связанной с новыми технологиями и нацеленной на создание новых форм, ИИ стали использовать с первых его «шагов». Некоторые аналитики даже прогнозируют, что через 10-15 лет дизайнеры будут не нужны, так как любой человек сможет поставить задачу искусственному интеллекту и получить готовое изображение. Особенно это касается графического дизайна: логотипы, рекламные плакаты, иллюстрации, иконки и фоновые паттерны ИИ создает за 4-6 секунд, при этом анализирует огромное число существующих изображений, не копирует, а генерирует «среднестатистический» идеальный вариант, не нарушая при этом авторское право. Исследования Adobe показали, что около 70% профессиональных дизайнеров используют возможности ИИ для оптимизации рабочих процессов (уточнить техническое задание, написать промт, подобрать шрифт, сгенерировать 3D-модель по простому эскизу, сделать варианты визуализаций и др.). Это говорит о том, что автоматизация стала неотъемлемой частью ежедневной деятельности профессионалов, помогая сосредоточиться на более творческих аспектах работы. В дизайн-образовании появилась целая ниша дополнительного образования, где предлагают освоить специализированные нейросети для профессиональных задач.

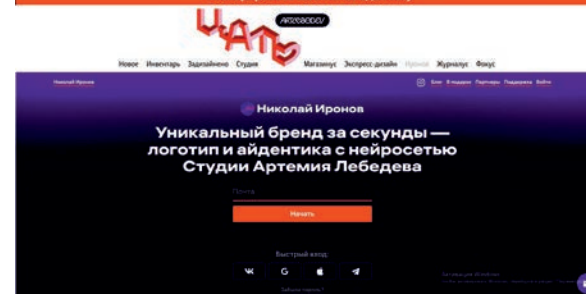
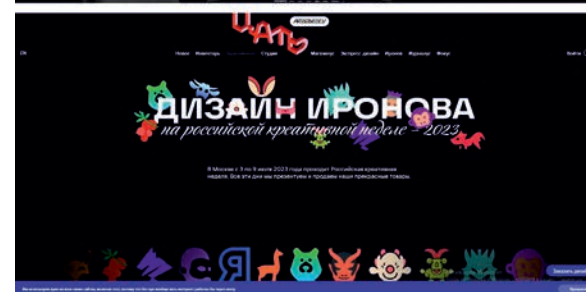
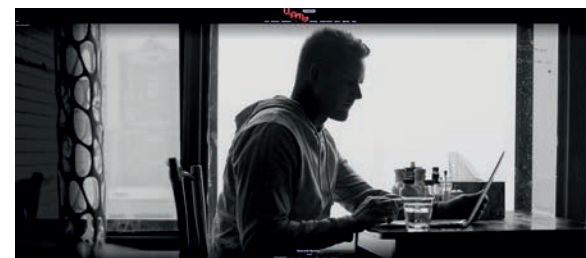
Существует большое количество нейросетей для генерации изображений, логотипов, интерфейсов веб-страниц, сайтов и приложений, презентаций и инфографики, видео и анимации, аудио, музыки, проектов интерьеров, коллекций одежды и обуви, украшений, озвучивания, создания и перевода текстов. Составляют рейтинги лучших нейросетей, которые стремительно развиваются и расширяют возможности как для профессионалов, так и для любого заказчика [6]. Постоянно улучшается функционал нейросетей. Так, уже можно получить изображение «в векторе», а значит, графическим дизайнерам не нужно тратить время на построение моделей.

Однако наряду с новыми возможностями мы имеем и определенные риски. Останется ли искусственный интеллект инструментом быстрой визуализации, аналитики больших данных, трендов, запросов потребителей, маркетинговых решений, будет ли выполнять роль советника, или ему

будет делегирована возможность самостоятельно принимать решения, заниматься действительно творческими задачами [1]?

Интереснейший эксперимент провела «Студия Артемия Лебедева», создав в 2020 году ИИ-дизайнера «Николая Иронова», которого сначала представляли как сотрудника, работающего на «удаленке». У «него» была и есть своя официальная страница, в течение года «он» успешно сделал более 20 реальных проектов для заказчиков, которые остались довольны [3].

В 2021 году секрет открыли, ИИ-дизайнера развивают и совершенствуют, сейчас в его портфолио около 1500 проектов. Можно подписаться на ИИ «Николай Иронов», создавать графические продукты, взаимодействовать с ИИ, согласовывать, уточнять и выбирать варианты проекта. Дизайнеры уже рекомендуют использовать ИИ для поиска



ИИ-дизайнер  
«Николай Иронов»  
[3]

AI designer  
“Nikolai Ironov” [3]

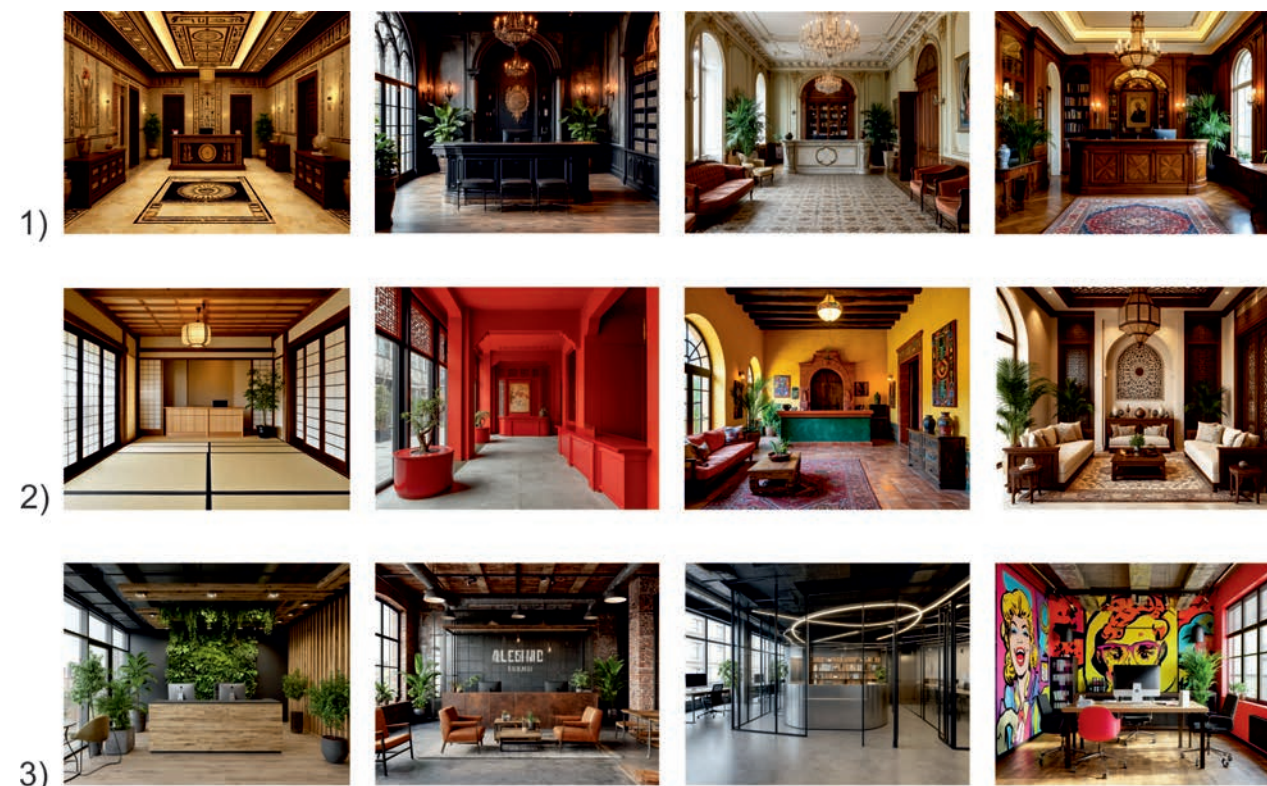


референсов (аналогов и источников вдохновения), составления moodboard (доски настроения), для визуализации объектов на основе задуманной концепции и промптов (запросов). Есть курсы для обучения приемам составления промтов, которые должны быть конкретными, без крылатых фраз и метафор, эвфемизмов, отрицаний, точно задавать требуемые параметры. В отрасли даже начала формироваться отдельная профессия — оператор нейросетей.

Дизайнеры интерьеров работают в нейросетях Magic Studio, Midjourney, Uizard, Stable Diffusion, DALL-E 2, CoolAlid, Maket, Pix2Pix, для первичной разработки концепций достаточно обычных графических нейросетей, например GigaChat, «Шедевр» и др. Можно задать параметры интерьера, расположение мебели, ракурс, стиль, освещение и в течение 5-30 секунд, в зависимости от сложности и заданной степени уникальности, получить результат.

Но все-таки ИИ не проектирует, а генерирует красивые картинки (поверхностное впечатление) и пока уступает профессионалу, особенно в сфере архитектуры, промышленного дизайна и дизайна интерьеров, где рабочие чертежи создают в AutoCAD, Revit и Blender. А для создания системы «умный дом», управления параметрами и контроля за ними ИИ действительно стал незаменим [8].

Зона ресепшен офиса в исторических (1), этнических (2) и современных (3) стилях. Изображения сгенерированы в приложении «Шедевр» компании «Яндекс»



Может ли ИИ заниматься творчеством, что всегда было прерогативой человека? Пока самостоятельного творчества все-таки нет — все продукты ИИ требуют участия, осмысления человеком (автором или заказчиком). И главное, проектирование — это решение проблемы, что требует анализа проектной ситуации (целевой аудитории, ее особенностей, предпочтений и потребностей, средовой ситуации, функций объекта, экономических и технологических ограничений и др.), общения с заказчиком, согласований, решения многих организационных вопросов со смежниками и подрядчиками, для чего необходимы человеческая коммуникация, эмпатия [4].

В Уральском федеральном университете на занятиях со студентами направления «промышленный дизайн» при проведении творческого тренинга мы сравнили креативные способности ИИ и человека. Сначала студенты выполнили эскизы объекта в ручной графике по методу фокальных объектов (автор Фридрих Кунце, 1926 год, доработал метод Чарльз Вайтинг, 1950-е годы). Метод предполагает поиск идей путем присоединения к исходному объекту (он находится в фокусе внимания) свойств или признаков случайных объектов. Метод основан на ассоциативном поиске и эвристических свойствах случайности. Алгоритм метода фокальных объектов: 1) выбор фокального объекта (продукта или операции); 2) выбор группы случайных объектов (из словаря, катало-

Эскизы чайников с качествами:  
1) ромашки,  
2) черепахи,  
3) паровоза.  
Эскизы студентов

Sketches of teapots with the following characteristics:  
1) daisy,  
2) turtle,  
3) steam train.  
Student sketches



га, книги, из областей, не относящихся к самому фокальному объекту); 3) составление списка признаков, характерных и необычных свойств, функций случайных объектов (прилагательные, деепричастия, глаголы); 4) генерирование идей путем присоединения к фокальному объекту признаков случайных объектов; 5) развитие случайных сочетаний путем свободных ассоциаций; 6) оценка полученных идей и отбор полезных решений.

В качестве фокального объекта был выбран чайник. Цель — найти новые функции, расширить возможности и ассортимент. Случайные объекты: матрешка, ромашка, черепаха, паровоз. При переносе признаков случайных объектов на чайник получались интересные варианты. Признаки матрешки: составной, складывающийся набор. Признаки ромашки: отстегивающиеся, как лепестки, части. Признаки черепахи: выдвигающиеся носик и подставки, многослойность, панцирь для сохранения тепла. Признаки паровоза: состоящий из нескольких секций, с окошками, полезное использование пара. Если в работах студентов были интересные идеи с техническими усовершенствованиями, новой функцией и морфологией объекта, то нейросети (Fusion Brain, CHAT GPT, GigaChat, Flyvi, Ideogram, SeaArt Infinity, «Шедевр», «Кандин-

ский», «Нейрохолст») в основном генерировали декоративные решения, накладывая изображение на традиционный чайник, компилируя несколько изображений, ошибались в вопросах эргономики и конструкции, не предлагали новых функций.

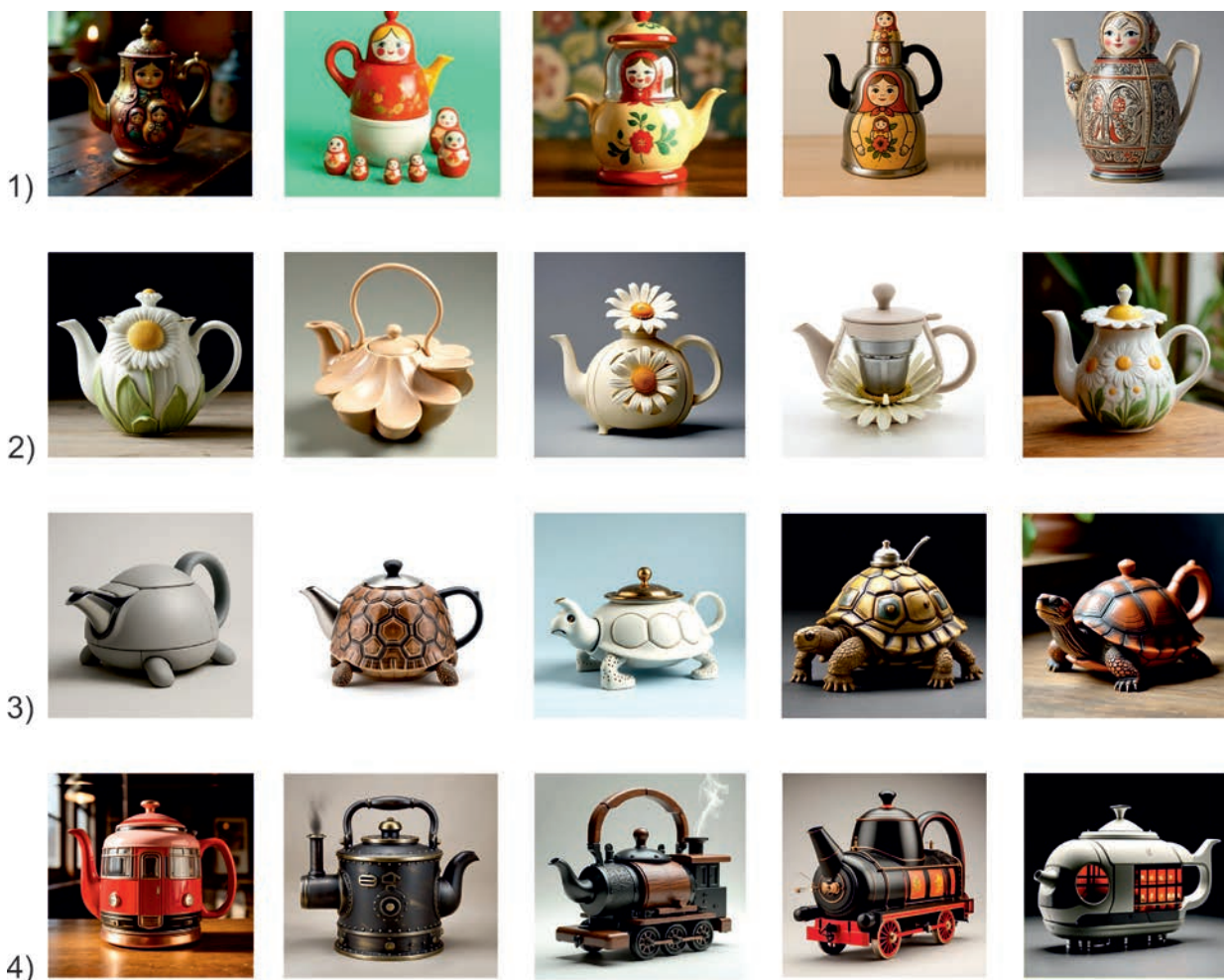
Отметим возможности и риски использования ИИ в дизайне.

Возможности:

1. Автоматизация рутинной работы. Делегирование рутинных задач позволяет дизайнерам сосредоточиться на творческих аспектах работы. ИИ может автоматизировать повторяющиеся процессы, например создание шаблонов, фонов, текстур и даже целых иллюстраций, генерировать концепт-идеи, варианты цветовой гаммы, обрабатывать изображения, что значительно ускоряет процесс разработки, а значит, экономит время и ресурсы.

2. Анализ данных и персонализация. ИИ способен обрабатывать большие объемы данных, выявляя тренды и предпочтения пользователей, что помогает дизайнерам принимать более обоснованные решения и создавать персонализированные продукты, адаптивные интерфейсы, которые подстраиваются под индивидуальные потребности





Изображения чайников с качествами:

- 1) матрешки,
- 2) ромашки,
- 3) черепахи,
- 4) паровоза.

Изображения сгенерированы в различных нейросетях

Images of teapots with the following characteristics:

- 1) matryoshka doll,
- 2) daisy, 3) turtle,
- 4) steam train.

The images are generated by various neural networks

каждого пользователя, что особенно актуально в веб-дизайне и маркетинге.

3. Генеративный дизайн — метод использования алгоритмов ИИ, когда человек делегирует часть процессов компьютерным технологиям и платформам для создания и оценки множества альтернативных вариантов дизайна на основе заданных параметров и ограничений. Это позволяет находить нестандартные решения и оптимизировать проекты, что件лезно не только в графическом дизайне, но и в архитектуре, дизайне интерьера и промышленном дизайне.

4. Исследование пользовательского опыта — для анализа поведения пользователей, выявления недостатков в интерфейсах, что используют в UX-и UI-дизайне для создания интуитивно понятных и удобных продуктов, адаптивных интерфейсов, которые подстраиваются под поведение пользователя, улучшая взаимодействие с продуктом.

Риски:

1. Зависимость от технологий. Увеличение зависимости от ИИ может привести к уязвимости бизнеса в случае технического сбоя или утечки данных.

2. Уменьшение креативности. Если дизайнеры перестанут развивать свои навыки, будут полагаться на алгоритмы для генерации идей, это может ограничить их собственное творческое мышление, они будут терять профессиональные компетенции.

3. Вопросы этики и авторского права. Кто является автором проекта, созданного с помощью генеративного алгоритма? Кто будет нести ответственность за ошибки, допущенные алгоритмами? Как защитить авторские права на произведения, созданные с помощью ИИ? Для решения этих вопросов нужна помощь юристов.

4. Обеспечение качества продукта. ИИ способен генерировать множество вариантов, но как гарантировать высокое качество этих решений? Не все из них могут соответствовать ожиданиям пользователей. Алгоритмы зачастую создают объекты, которые не соответствуют эстетическим или функциональным требованиям. Комплексная оценка дизайна все-таки остается за экспертами.

5. Сложность интеграции ИИ в существующие процессы и бизнес. Это требует наличия интереса и материальных и временных вложений от руко-

водства компании, значительных усилий и ресурсов, также необходимо обучение сотрудников.

Искусственный интеллект открывает новые возможности для дизайнеров, позволяя им работать более быстро, продуктивно и эффективно, в некоторой степени креативно. ИИ — мощный инструмент с огромным потенциалом для улучшения процессов дизайн-проектирования и повышения качества работы, экономии времени и затрат. Первая программа для графического моделирования на компьютере — Sketchpad — была разработана Айвеном Сазерлендом еще в 1963 году. В 1980-е годы архитекторы и дизайнеры уже в профессиональной деятельности стали активно осваивать графические редакторы. Отказываться от них, продолжать чертить на бумаге под линейку на кульмане было бы нерационально. Так и сейчас — необходимо использовать новые возможности ИИ, не забывая о человекоориентированной сущности дизайна, об экологических проблемах, о гуманитарных задачах и этических вопросах проектирования, чтобы обеспечить гармоничную интеграцию технологий и творчества человека. Все же в ИИ главный — оператор, который формулирует задачу, без него это всего лишь программа, код, математические алгоритмы. Управляет ИИ человек. Нейросеть не отнимет работу у дизайнеров, у нее нет эмпатии, цели и мотивации, чувства этики, самосознания. Баланс между инновациями и традиционными методами проектирования станет ключевым фактором успешной интеграции ИИ в дизайн-процессы. Задача дизайнеров — использовать технологии как инструмент для расширения своих возможностей, а не как замену своему проектному и творческому мышлению.

*Исследование выполнено при поддержке Фонда Владимира Потанина в рамках проекта «Новые технологии и инклюзивное взаимодействие в культурных и художественных городских проектах»*

#### Литература

1. Искусственный интеллект в брендинге: за или против. — URL: <https://zhurnalus.artlebedev.ru/longreads/ai-branding/> (дата обращения 16.04.2025).
2. Массель, Л. В. Цифровизация и современные тренды искусственного интеллекта // Актуальные вопросы аграрной науки. — 2022. — № 45. — С. 48-64.
3. Нейросеть «Николай Иронов». — URL: [https://ironov.artlebedev.ru/?utm\\_source=studio&utm\\_medium=main&utm\\_campaign=menu](https://ironov.artlebedev.ru/?utm_source=studio&utm_medium=main&utm_campaign=menu) (дата обращения 10.12.2025).
4. Панкина, М. В. Дуальность как проектная сущность дизайна // Фундаментальные исследования. — 2015. —

№ 2-16. — С. 3629-3633.

5. Топ-10 популярных блогеров, которых создал искусственный интеллект. — URL: <https://www.unisender.com/ru/blog/top-populyarnyh-bloggerov-sozdannyh-ai/?ysclid=mgvtiaj4g735439477#anchor-1> (дата обращения 15.04.2025).

6. Т О П - 1 0 0 л у ч ш и х н е й р о с е т е й 2025 года. — URL: <https://craftum.com/blog/nejroseti-top-ai/#rejting-top-100-luchshih-nejrosetej-2025-goda-v-10-kategoriyah> (дата обращения 14.04.2025).

7. McCulloch, W. S., Pitts, W. A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity // Bulletin of Mathematical Biophysics. — 1943. — Vol. 5. No. 4. — PP. 115-133.

8. Zixuan Liu, Jingjing Kong, Menglong Qu. Guangxin Zhao Progress in Data Acquisition of Wearable Sensors // ResearchGate. — 2022. — URL: [https://www.researchgate.net/publication/364391000\\_Progress\\_in\\_Data\\_Acquisition\\_of\\_Wearable\\_Sensors](https://www.researchgate.net/publication/364391000_Progress_in_Data_Acquisition_of_Wearable_Sensors) (дата обращения 14.04.2025).

#### References

1. Iskusstvennyj intellekt v brendinge: za ili protiv [Artificial Intelligence in Branding: Pros and Cons], available at: <https://zhurnalus.artlebedev.ru/longreads/ai-branding/> (accessed 16/04/2025).
2. Massel, L. V. Cifrovizaciya i sovremennye trendy iskusstvennogo intellekta [Digitalization and Modern Trends in Artificial Intelligence]. Aktual'nye voprosy agrarnoj nauki [Relevant Issues of Agricultural Science], 2022, no. 45, pp. 48-64.
3. Nejroset' «Nikolaj Ironov» [Neural network "Nikolai Ironov"], available at: [https://ironov.artlebedev.ru/?utm\\_source=studio&utm\\_medium=main&utm\\_campaign=menu](https://ironov.artlebedev.ru/?utm_source=studio&utm_medium=main&utm_campaign=menu) (accessed 10/12/2025).
4. Pankina, M. V. Dual'nost' kak proektnaya sushchnost' dizajna [Duality as a Design Project Entity]. Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental Research], 2015, no. 2-16, pp. 3629-3633.
5. Top-10 populyarnyh bloggerov, kotoryh sozdal iskusstvennyj intellekt [Top 10 Popular Bloggers Created by Artificial Intelligence], available at: <https://www.unisender.com/ru/blog/top-populyarnyh-bloggerov-sozdannyh-ai/?ysclid=mgvtiaj4g735439477#anchor-1> (accessed 15/04/2025).
6. TOP-100 luchshih nejrosetej 2025 goda [TOP 100 Best Neural Networks of 2025], available at: <https://craftum.com/blog/nejroseti-top-ai/#rejting-top-100-luchshih-nejrosetej-2025-goda-v-10-kategoriyah> (accessed 14/04/2025).
7. McCulloch, W. S., Pitts, W. A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity. Bulletin of Mathematical Biophysics, 1943, vol. 5, no. 4, pp. 115-133.
8. Zixuan Liu, Jingjing Kong, Menglong Qu. Guangxin Zhao Progress in Data Acquisition of Wearable Sensors. ResearchGate, 2022, available at: [https://www.researchgate.net/publication/364391000\\_Progress\\_in\\_Data\\_Acquisition\\_of\\_Wearable\\_Sensors](https://www.researchgate.net/publication/364391000_Progress_in_Data_Acquisition_of_Wearable_Sensors) (accessed 14/04/2025)

#### Об авторе

Панкина Марина Владимировна – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
E-mail: m.v.pankina@urfu.ru

#### Pankina Marina Vladimirovna

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg





П. В. Рыбакова.  
Генерация «Кошка  
с жемчужной  
серьжкой». 2024

P. V. Rybakova.  
AI-generated image  
“Cat with a Pearl  
Earring”. 2024

EDN: VXWWCN  
УДК 745:004.032.26

WHAT WILL REMAIN “HUMAN” IN THE PROFESSION  
OF THE FUTURE? AI AND GRAPHIC DESIGN

Polina V. Rybakova  
Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky  
Krasnoyarsk, Russian Federation



*Abstract:: The article explores the differences between the visual thinking of a graphic designer and algorithmic image generation using artificial intelligence. The author examines the nature of design thinking, emphasizing its intuitive, metaphorical, and associative components, which cannot be fully captured or replicated through algorithms. Drawing on the author’s professional experience as well as examples from student projects, the article demonstrates that design activity goes beyond mere reproduction and is based on conceptual and imagery-driven project development. The article also analyzes the possibilities and limitations of contemporary AI tools in the context of creative practice. It is concluded that the designer of the future acts not only as a creator but also as an interpreter, curator, and critic of visual expression, interacting with machine intelligence while maintaining responsibility and making thoughtful choices.*

*Keywords:* artificial intelligence; graphic design; contemporary technologies; visual thinking; project-based thinking.

*Citation:* Rybakova, P. V. (2025). WHAT WILL REMAIN “HUMAN” IN THE PROFESSION OF THE FUTURE? AI AND GRAPHIC DESIGN. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East. T. 4, № 4 (25), pp. 34-45.*

ЧТО ОСТАНЕТСЯ «ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ»  
В ПРОФЕСИИ БУДУЩЕГО?  
ИИ И ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

П. В. Рыбакова  
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского  
Красноярск, Российская Федерация

Статья посвящена исследованию различий между визуальным мышлением графического дизайнера и алгоритмической генерацией изображений с использованием искусственного интеллекта (ИИ). Автор рассматривает природу дизайнерского мышления, подчеркивая его интуитивную, метафорическую и ассоциативную составляющие, которые невозможно учесть в алгоритмизации. На основе анализа собственной профессиональной практики, а также примеров студенческих проектов демонстрируется, что дизайнерская деятельность выходит за рамки репродукции и основана на концептуально-образном проектировании. В статье анализируются возможности и ограничения современных ИИ-инструментов в контексте творческой деятельности. Сделан вывод о том, что дизайнер будущего выступает не только как создатель, но и как интерпретатор, куратор и критик визуального высказывания, взаимодействующий с машинным интеллектом в условиях ответственности и осмысленного выбора.

**Ключевые слова:** искусственный интеллект; графический дизайн; современные технологии; визуальное мышление; проектное мышление.



Визуальная культура начала XXI века вступила в фазу технологического переворота, последствия которого дизайнерское сообщество еще только начинает осмыслять. Графический язык, будучи зеркалом времени, оказался под влиянием процессов автоматизации и алгоритмического производства. Искусственный интеллект сегодня способен сгенерировать визуальное полноценное изображение за секунды. Более того, доступ к таким технологиям открыт практически каждому, кто освоил базовые принципы работы с нейросетевыми платформами (MidJourney, DALL-E, RunwayML и др.). Все чаще на этом фоне внимание потребителя смещается к финальной картинке, не к мысли, не к замыслу, не к логике формы, а к «готовому», гладкому, эффектному изображению. Оно становится самоцелью, его оценивают мгновенно: красиво — некрасиво, стильно — нестильно. А где же художественное напряжение? Где работа ума, культуры, памяти? Где ощущение, что за формой и в форме присутствует мысль? В этом и кроется сущностная подмена, неосознанная, но повсеместная. Изображение вытесняет высказывание. Скорость важнее содержания. Даже в профессиональной среде все чаще обсуждают не то, «что сказано», а «как выглядит». Алгоритм не думает, он собирает. Он не сомневается, не интерпретирует, не рискует, он просто выдает то, что запрошено. Глядя на эти сборки, мы будто забываем: дизайн — это не оформление, а форма мышления, способ быть в культуре, задавать вопрос, выстраивать позицию, а не просто «сделать красиво».

Выдающийся теоретик дизайна О. И. Генисаретский подчеркивает: «Дизайнер — это медиатор между образом и средой, смыслом и формой. Его задача — не просто создать, но осмыслить» [2, с. 145]. Проектная деятельность всегда является интерпретацией, неотделимой от интуиции, культурной чувствительности, личного взгляда. Ни один алгоритм не задает вопроса, он лишь подбирает ответ. А значит, граница между инструментом и мышлением проходит там, где возникает смысл. И именно его в условиях визуальной автоматизации важно сохранить как пространство человеческого.

Актуальность темы наших рассуждений определяется именно этим размытием границы между визуальной генерацией и авторским мышлением. Это не про технологии, а про суть профессии: что делает дизайн делом человека,

творческой индивидуальности, если визуальный результат может выдать алгоритм? Где проходит та граница, за которой машина (пусть и гениально обученная) больше не может быть дизайнером?

Исследования в области искусственного интеллекта, машинного обучения и цифровой культуры обширны, но рассматривают проблему под иным углом. М. Тегмарк в книге «Жизнь 3.0» акцентирует внимание на глобальных сценариях сосуществования человека и алгоритма, подчеркивая важное различие: ИИ может оперировать данными, но не способен к смыслообразованию, он воспроизводит, но не понимает [11]. Ян Лекун, напротив, сосредоточен на технической стороне. Исследователь описывает, как работает алгоритм — быстро, эффективно, точно, но оставляет за кадром главное: прежде чем машина начнет действовать, должен быть человек, должен быть замысел [8].

Интересный поворот к социальной и культурной перспективе предлагает Дж. Маркофф в работе «Homo Roboticus?», где обсуждаются границы автономии машины и необходимость сохранения человеческого смысла в совместной работе с ИИ [10]. Аналогично в книге П. Дозрти и Дж. Уилсона «Человек + машина» подчеркивается, что будущее профессий зависит не от автоматизации рутинных процессов, а от способности человека интерпретировать и осмыслять данные, встраивая их в более широкий культурный и этический контекст, однако примеры отсылают преимущественно к экономике, аналитике, менеджменту, а не к художественным практикам [4].

Когда речь заходит о графическом дизайне как профессии, где ИИ не обсуждают, а внедряют, где он приходит не как помощник, а как конкурент, большинство исследований остается в стороне. Они говорят о технологиях, о сценариях, о вычислительных способностях. Но не говорят о профессиональном мышлении, без которого дизайн не существует, — о том, что предшествует изображению: рождение идеи, формирование замысла и метафоры, как выстраивается визуальная структура, когда нет шаблона, а есть только задача, зритель, время и профессиональный выбор. Все это процессы, которые невозможно просчитать, невозможно повторить по образцу, невозможно автоматизировать, потому что это не алгоритм, а комплексное проектное мышление. И именно оно составляет суть профессии.

Серия студенческих театральных плакатов. 2018.  
Руководитель  
В. М. Куликов

A series of student theater posters. 2018.  
Supervisor  
V. M. Kulikov



В единичных публикациях, таких как статья Е. О. Катранжи «Возможности искусственного интеллекта в сфере графического дизайна» [5], подчеркивается функциональность ИИ-инструментов, однако анализ ограничивается технической стороной без внимания к когнитивной и концептуальной специфике дизайнерского труда. Подобный подход отражает общую тенденцию: дизайн рассматривается преимущественно через призму инструментов, а не мышления.

Исследования визуального мышления, прежде всего в трудах Р. Арнхейма и Т. Грандина, дают богатый материал для понимания природы образного воображения. Р. Арнхейм последовательно доказывает, что зрительное восприятие — это форма интеллектуальной деятельности, не сводимая к ощущению, а равноправная по отношению к логике форма мышления [1]. Т. Грандин в своей книге «Визуальное мышление» обращается к способам восприятия и обработки информации у людей, которые «думают картинками», то есть строят суждения через образы [3]. Однако и в этих трудах тема визуального мышления и ИИ не ставится.

Таким образом, вопрос о различии между актом визуального мышления дизайнера и алгоритмической генерацией визуального материала остается нерассмотренным. Это определяет научную новизну настоящей статьи: она заключается в постановке проблемы о несводимости дизайнерского мышления к алгоритмическому производству изображения.

Цель исследования: выявить границы между визуальным мышлением человека и алгоритмической генерацией, а также определить, какие качества сохраняют уникальность профессии графического дизайнера в эпоху ИИ.

#### Творческий процесс дизайнера и природа визуального мышления

Чтобы ответить на поставленный в вопрос: что остается «человеческим» в профессии графического дизайнера в условиях широкого распространения ИИ, — необходимо обратиться к основам самой профессиональной деятельности, а именно к творческому процессу, лежащему в ее основе.

Работа дизайнера начинается задолго до появления изображения. Прежде чем возникнет визуальный результат, происходит сложная внутренняя работа: анализ задачи, выстраивание связей, контекста, определение целевой аудитории, поиск





ассоциаций и т.п. Эта невидимая обывателю интеллектуальная деятельность и составляет сущность профессии. Без нее невозможно ни формулирование замысла, ни выбор выразительных средств, ни сама проектная логика, лежащая в основе дизайнерского высказывания.

Профессиональное мышление графического дизайнера — это не просто этап работы, а ее фундамент. Художественный образ не финал, а начало. В этом и заключается суть визуального мышления. Оно не иллюстрирует мысль, оно и есть мысль. Оно не обслуживает задачу, оно ее решает. Это не навык, не технология, не прием, это особый способ понимать мир и разговаривать с ним на равных через форму. Именно визуальное мышление отличает графического дизайнера от технического исполнителя. Оно позволяет строить визуальные высказывания, насыщенные смыслом, основанные на ассоциативной логике, культурной памяти, образной интерпретации.

Термин «визуальное мышление» был введен и теоретически обоснован Рудольфом Арнхеймом, который утверждал, что зрительное восприятие является не ощущением, а интеллектуальным актом. «Каждое восприятие уже есть интерпретация, — писал он, — а каждый образ — это мысль» [1, с. 59]. Для дизайнера здесь не метафора, а буквальное определение профессии. Дизайнер не фиксирует визуальное, он его

формирует. Образ конструируется — из памяти, из культуры, из задачи.

Современные исследования подтверждают эту мысль. Как отмечает О. Н. Ткаченко, до 80% когнитивной активности в художественной и дизайнерской практике связано с переработкой зрительной информации [13, с. 198]. Визуальное мышление при этом выступает не как вспомогательный навык, а как полноценная интеллектуальная система, в которой формируются образы, смыслы, концептуальные решения. Это не приложение к профессии, а ее ядро. Если дизайнер не мыслит, то он не проектирует, он лишь оформляет. Профессия же начинается там, где рождается идея и находится для нее форма. Именно этот процесс делает дизайн частью культуры.

Мышление в графическом дизайне не следует линейной логике. Оно образное, ассоциативное, вариативное. И главное, оно направлено в будущее, мышление не повторяет уже существующее, а формирует потенциально новое. Образ еще не создан, но уже видится. Эта способность представлять форму до ее появления и есть основа проектного мышления. Именно она отличает творческий замысел от алгоритмической генерации, где решение рождается не из идеи, а из статистики. Нейросеть опирается на существующее. Дизайнер работает с возможным. Он создает язык, а не собирает из слов.

Серия студенческих театральных плакатов. 2018. Руководитель В. М. Куликов

A series of student theater posters. 2018. Supervisor V. M. Kulikov

В этом контексте особенно актуален вопрос о природе дизайнерского мышления и его соотношении с искусством. Как отмечается в исследовании «Дизайн — это искусство? Да! Нет!», дизайн рассматривается как особая форма художественно-проектного мышления, в которой эстетическое и функциональное соединяются воедино [7]. Эта форма мышления немыслима без личного опыта. Визуальное мышление является не только способностью к конструированию образа, но и работой памяти, культуры, индивидуального взгляда. Оно держится на профессиональной «насмотренности», на чувстве меры, на умении сопоставлять и видеть взаимосвязи, которые неочевидны. Подобная способность рождается через несколько ключевых механизмов, которые невозможно алгоритмизировать, потому что они «человеческие» по своей природе.

- **Интуиция** (от лат. *intueri* — пристальное, внимательное всматривание) — способность принимать решения в визуальной среде без пошагового анализа. Интуиция в дизайне — это не иррациональность, а профессионально выработанное зрительное чутье, которое позволяет мгновенно почувствовать баланс, форму, композицию.

- **Ассоциация** (от лат. *associatio* — соединение, взаимосвязь) — механизм установления смысловых и образных связей между явлениями, формами, стилями, объектами. В дизайне ассоциации образуют основу визуального соединения смыслов, благодаря которому появление одного образа вызывает другой, связанный с ним по смежности, сходству или контрасту. Ассоциативное мышление позволяет находить неожиданные параллели, переводить смысл из одной области в другую, создавая новые уровни визуального значения. Ассоциация в проектной работе не случайная аналогия и не набор готовых клише, а результат накопленного «визуального архива»: культурной «насмотренности», профессиональной памяти и личного опыта.

- **Метафора** (от греч. *metaphora* — перенос, перемещение) — центральный механизм художественного и дизайнерского мышления, основанный на переносе признаков одного явления на другое для создания нового смыслового единства. В графическом дизайне метафора становится инструментом мышления, способом визуально выразить то, что невозможно сказать словами. Метафора соединяет несопоставимое, переводит абстрактное в зримое, превращает идею в образ. Через метафорическое сопоставление дизайнер

формирует визуальный эквивалент «невидимого» смысла: делает видимым то, что обычно воспринимается умозрительно, — эмоцию, интонацию, состояние. В этом смысле метафора в дизайне — не украшение, а акт осмысления, создающий новое семантическое поле, где форма становится высказыванием.

Природа метафорического мышления особенно отчетливо проявляется в театральных плакатах, созданных как визуальные интерпретации литературных произведений. В плакате к драме «Мученик» визуальный образ строится на сильнейшем символическом контрасте: фигура человека, вставшего в петлю, изображена в свете желтого ореола. Петля превращается в нимб, и мотив самоуничтожения соединяется с мотивом мученичества, очищения, веры, рождая ощущение трагической двойственности человеческого подвига. В плакате «Любовь как милитаризм» (по мотивам пьесы-комедии) метафора приобретает иронический характер: амур, традиционно символизирующий нежность и вдохновение, вооружен не луком, а пулеметом. Любовь здесь предстает не как чувство, а как поле боя. В плакате по мотивам драмы «Чучело» метафора строится на деформации формы: силуэт девочки словно разламывается на части, косы превращаются то ли в нос, то ли в воткнутые в тело стрелы. В линиях чувствуется физическое напряжение, страх и уязвимость подростка, превращенного в «чучело» обществом. Во всех трех примерах видно, как метафора рождается из понимания сути произведения и становится инструментом осмысления. Эта осознанная работа с визуальным языком является прямым следствием педагогического метода профессора В. М. Куликова, который видел в развитии метафорического мышления основу профессионального становления дизайнера [6].

В журнале «Техническая эстетика — 61», в частности в главах III «Деятельность проектирования» и IV «Деятельность проектирования и социальная система» [12, с. 114-132] содержатся фундаментальное описание природы дизайнерского мышления. В этих разделах подчеркивается, что такие его ключевые компоненты, как интуиция, ассоциативное мышление и метафорический язык, формируются не в абстрактной среде, а в результате личного восприятия, культурного опыта и социального контекста. Это нелинейные процессы, возникающие в зависимости от конкретной задачи, среды и взаимодействия с аудиторией. Они не поддаются точному воспроизведе-



нию и не могут быть формализованы, поскольку универсальных решений в дизайне не существует, каждый проект требует индивидуального подхода, что и определяет его уникальность.

Чтобы лучше понять, в чем именно проявляется уникальность дизайнерского мышления и почему его невозможно заменить алгоритмом, стоит обратиться к практике обучения. В рамках образовательной программы по направлению «Графический дизайн» кафедры дизайна Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского студенческие задания ориентированы на поиск индивидуального образного решения в контексте конкретной темы, что позволяет формировать навыки осознанного проектирования. Такие проекты отражают важные принципы дизайнерского мышления, а именно: внимательное отношение к культурно-

Каллиграфия не подчиняется декоративной задаче: она передает голос стиха, его интонацию, паузу, напряжение. Каждая строка прожита; напряжение стиха передается не словами, а ритмом и пластикой формы. Образ автора, вписанный в строки, — это не портрет в привычном смысле, а визуальная метафора внутреннего поэтического зрения, попытка «услышать» поэта в графике. Ни одна нейросеть не сможет так почувствовать строку. Она может подобрать красивый шрифт, но не проживет слово. Не поймет, когда нужно его растворить, а когда заставить звучать.

Концептуальная серия плакатов, созданная для будущего музея освоения Севера в Красноярске, посвящена истории воздушного покорения Арктики, которая началась именно здесь, на острове Молокова, где в XX веке размещалась база гидроавиации. Ключевая идея проекта —

И. В. Баширова.  
Концептуальный  
дизайн-проект юби-  
лейного календаря  
«Эдуард Асадов:  
100 лет. Вечные сло-  
ва о жизни». 2024.  
Руководители  
М. П. Куликова,  
П. В. Рыбакова

V. Bashkirova.  
Conceptual design  
project for the  
anniversary calendar  
“Eduard Asadov:  
100 years. Eternal  
Words About Life”.  
2024. Supervisors  
M. P. Kulikova,  
P. V. Rybakova

А. С. Серпилин.  
Концептуальный  
дизайн-проект гра-  
фического комплек-  
са экспозиций музея  
освоения Севера  
«Север». 2019.  
Руководитель  
И. В. Арбатский

A. S. Serpilin.  
Conceptual design  
project for the graphic  
complex  
of the exhibitions  
of the Museum of  
the Development of  
the North “Sever”.  
2019. Supervisor  
I. V. Arbatsky.

полноцветной печати, но и формирует уникальные графические эффекты на пересечениях цветных плоскостей, напоминает северное сияние. Одновременно прием работает как метафора индустриального освоения территории: чистые цвета, наложенные с точностью до миллиметра, создают ощущение инженерной собранности, высокой технологичности, организованности пространства. Такая эстетика соотносится с образом Арктики как зоны высокой научной дисциплины, экспедиционного подвига и индустриального покорения природы.

Серия авторских рор-уп-открыток «Город на ладони» посвящена архитектурному наследию Красноярска и приурочена к его 395-летию. Каждая открытка раскрывается, превращаясь в трехмерную бумажную миниатюру здания — памятника архитектуры. Здесь минимализм графики компенсируется сложностью конструиру-

рой прикосновения к памяти, способно только человеческое сознание.

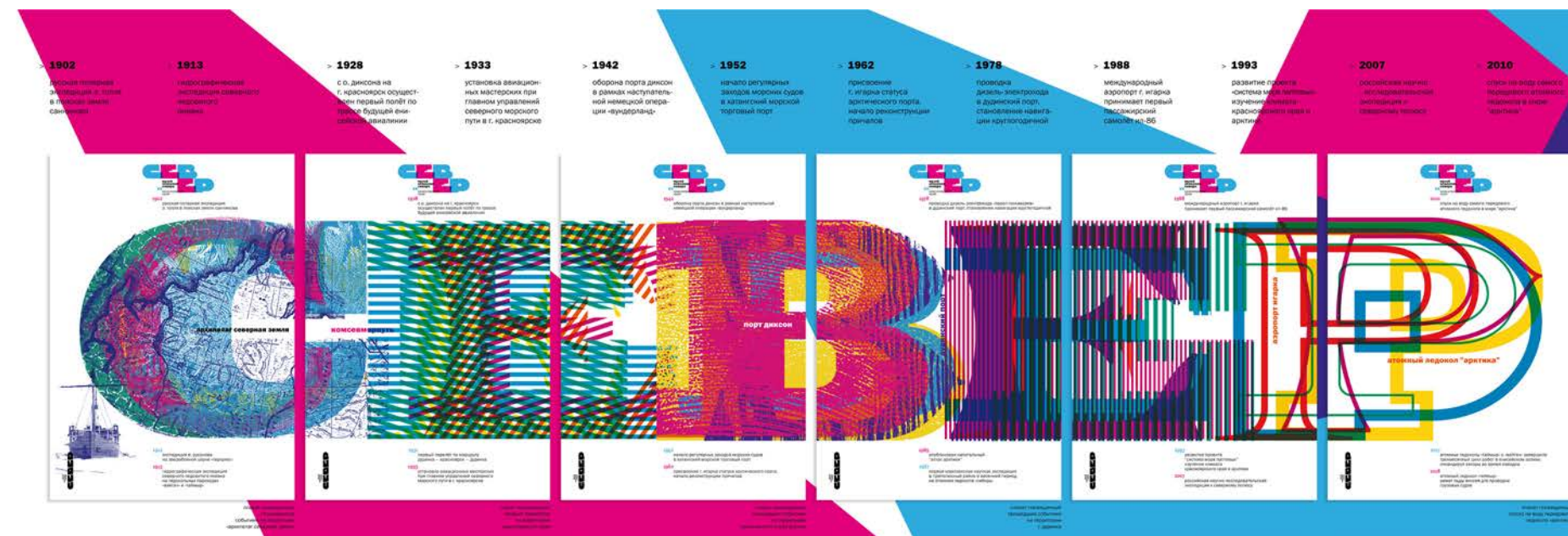
Рассмотренные проекты разные по жанру, технике и тематике. Но все они объединены тем, что в их основе лежит не генерация, а проектирование. Не подбор формы, а поиск смысла. Не повторение, а создание. Именно такие процессы и составляют суть профессии дизайнера и определяют границу, за которую не выходит искусственный интеллект. Ни одно из этих решений не выводится из логики данных. Они рождены в процессе, в сомнении, в ощущении образа до его появления. Нейросеть может сгенерировать изображение, но она не знает, когда и почему оно уместно. Она не чувствует нюансов: когда в композиции должна возникнуть пауза или напряжение или почему в одном контексте деталь работает как знак комфорта, а в другом — как ирония. Это знает дизайнер. Он не воспро-



му контексту, самостоятельное формулирование замысла и опору на визуальный анализ, а не на воспроизведение готовых схем.

Каллиграфический календарь, созданный к 100-летию со дня рождения Эдуарда Асадова в рамках учебного проекта, — это не графическая иллюстрация стихов и не декоративная типографика. Это опыт визуального прочтения поэзии, где линия становится дыханием, штрих — интонацией, а пауза — частью смысла.

слово «СЕВЕР», визуально разбито на шесть постеров, каждая буква которого становится носителем смысловой и хронологической нагрузки. Каждый плакат посвящен отдельному периоду: от первых арктических экспедиций до запуска атомного ледокола «Арктика». Особое внимание уделено технической стороне исполнения. Цветовые решения построены на перекрытиях базовых тонов СМΥК (голубого, пурпурного, желтого и черного), что не только отсылает к технологии



вания: важно было не просто нарисовать фасад, а грамотно спроектировать линии сгиба, вырезов и подложек, учесть свойства бумаги, построить чертеж, совместить эстетику с точной технологией. Проект объединяет инженерное мышление и художественное чутье. Хотя визуальные элементы кажутся сдержанными, именно дизайнер формулирует главный смысл: «город, который помещается на ладони» — и находит для него форму. Машина может построить макет. Но придумать, что раскрытие открытки станет метафо-

изводит изображение, он строит высказывание, в котором каждая линия — это выбор, а каждый выбор — это позиция.

Таким образом, визуальное мышление не второстепенный навык, а фундаментальный компонент креативного сознания, лежащий в основе деятельности графического дизайнера. Именно эти качества определяют уникальность профессии и очерчивают ее границы в контексте развивающегося искусственного интеллекта. Все, что требует сознания, намерения, чувства и понима-



ния, по-прежнему остается в сфере деятельности человека.

### ИИ и алгоритм

Популярность термина «искусственный интеллект» часто порождает заблуждения. Один из главных мифов — представление об ИИ как о самостоятельной сущности, способной конкурировать с человеком на равных. На самом деле искусственный интеллект — это инструмент, созданный человеком для решения конкретных задач. Его «разум» — это не более чем сложная система алгоритмов, работающих на основе данных. ИИ в дизайне умеет многое: собирать стили, предугадывать цветовые решения, подбирать композиции, имитировать эстетику. Он «учится» на миллионах изображений, распознает паттерны, строит связи. Но даже самые совершенные алгоритмы, такие как MidJourney, DALL-E, RunwayML, могут лишь синтезировать вероятностные комбинации визуальных паттернов. «Творчество» — это реакция на запрос, искусственный интеллект работает внутри уже заданных координат: обучающей выборки, ключевых слов, стилевых ограничений. Он не выходит за их пределы. ИИ не создает новизну,

он предсказывает вероятность, что не является поиском, а лишь комбинаторикой [4, с. 54-56]. ИИ может воспроизводить эстетические формы в духе ар-деко, Баухауса или японского минимализма, но не осознает исторического и символического значения этих стилей. Например, машина может сгенерировать портрет в стилистике Франсиско Гойи, но не поймет, в чем трагизм его образов, в чем протест, скрытый в «Капричос» [10, с. 193]. Следовательно, ИИ — это инструмент, но не субъект художественного процесса.

Искусственный интеллект не конкурирует с мышлением, он работает рядом. Но именно в этом и заключается его привлекательность: скорость, масштаб, вариативность. Алгоритм моментально выдает десятки визуальных решений — оформленных, слаженных, эффектных. И это работает: когда нужно быстро сгенерировать стилистический ряд, создать черновой шаблон, разгрузить рутину, подобрать направление или проверить гипотезу. Он не спорит. Он предлагает. Эта логика не художественная, а инженерная. Он хорош там, где нужна скорость, гибкость и широкое поле вариантов [4, с. 97-100].

Современные генеративные модели, такие как MidJourney, DALL-E-2 и DALL-E-3, RunwayML,

Adobe Firefly, успешно справляются с задачами быстрой стилизации, коллажирования, генерации фоновых элементов и текстур, а также генерации видеоконтента и прототипов интерфейсов. Системы типа Uizard, Galileo AI, CLO3D позволяют на ранних этапах проектирования создавать черновые шаблоны, моделировать интерфейсы, примерять тканевые текстуры и силуэты. Stable Diffusion применяется в иллюстрации, Photoshop — в ретуши, колоризации, стилизации изображений. Во всех этих случаях ИИ становится частью технической инфраструктуры проекта, освобождая дизайнера от рутинных операций и расширяя поле поиска.

Как подчеркивает Л. В. Щербачева, «с помощью этих программ графические дизайнеры могут в полной мере реализовывать свой творческий потенциал, используя все возможности искусственного интеллекта для повышения квалификации и совершенствования в сфере графического дизайна» [14, с. 61].

Во всех этих примерах ИИ не творит вместо человека. Он ускоряет, расширяет, помогает. Все эти инструменты действительно могут быть полезны в дизайне, но именно человек-дизайнер, обладающий сознанием, интуицией, визуальным вкусом и культурным контекстом, делает результат осмысленным, целенаправленным и художественно ценным. Таким образом, искусственный интеллект становится для дизайнера не конкурентом, а новой рабочей средой. Однако в этой легкости и скорости кроется серьезная опасность для профессии в целом. Когда создание визуально безупречных изображений становится доступным в один клик, возникает угроза обесценивания самой сути дизайнерской работы. Сегодня создать визуально впечатляющее изображение может не только профессионал, но и любой пользователь, благодаря доступности инструментов. Внешне результат может выглядеть идеально, но именно это приводит к обесцениванию глубины восприятия: визуальная культура, переполненная потоком безупречных с технической точки зрения изображений, постепенно теряет смысловую насыщенность. Погруженный в этот поток потребитель перестает всматриваться в детали, анализировать композицию и искать скрытые смыслы и подтексты, довольствуясь гладкой, эстетически совершенной, но нередко пустой картинкой. Именно здесь проявляется главная опасность: она лежит не в технологической, а в культурной

плоскости, выражаясь в девальвации ценности визуального высказывания.

### Заключение

Остается открытым вопрос, как будет развиваться визуальное искусство в условиях повсеместного использования ИИ: в направлении симбиоза или через сопротивление? Практика показывает, что обе стратегии сосуществуют. С одной стороны, художники экспериментируют с нейросетями, создавая гибридные произведения, в которых машина становится расширением творческого воображения. С другой — наблюдается растущий интерес к тактильным техникам, ручной графике, уникальным материалам как к актам эстетического сопротивления безликости и повторности цифровых форм. Таким образом, визуальная культура, скорее, эволюционирует не в сторону слияния с ИИ, а в сторону усложнения взаимоотношений с ним, выстраивания новых границ между формальным и подлинно художественным.

Будущее профессии дизайнера, таким образом, связано не столько с техниками изображения, сколько с углублением когнитивных и интерпретационных способностей. Будущее профессии не в соревновании со скоростью алгоритма, а в сохранении глубины авторского взгляда. В условиях, когда визуальный контент генерируется автоматически и в массовом объеме, возрастает значение визуального анализа, интуитивной чуткости, культурной «насмотренности», этической ответственности. Дизайнеру требуется не столько умение нарисовать, сколько способность отобрать, понять, оценить и наделить смыслом визуальный результат, созданный машиной или совместно с ней. Речь идет о переходе от позиции ремесленника к позиции куратора, критика и медиатора, где важнейшей компетенцией становится не ручная техника, а способность ориентироваться в потоках образов, различать ценное и вторичное, создавать концептуальные рамки для визуальной информации.

Такой сдвиг позволяет говорить о рождении новой модели авторства, в которой человек не всегда выступает как непосредственный создатель формы, но всегда — как интерпретатор, режиссер визуального нарратива. По аналогии с кураторским искусством, где важна не только экспозиция, но и идея ее организации, дизайнер будущего — это тот, кто выстраивает визуальный язык, даже если его элементы предложены



Д. Цуцкиридзе. Концептуальный дизайн-проект оформления сувенирно-подарочного комплекса к 400-летию Красноярска «Город на ладони». 2023. Руководители М. П. Куликова, П. В. Рыбакова

Д. Tsutsikirdze. Conceptual design project for the decoration of a souvenir and gift complex for the 400th anniversary of Krasnoyarsk "City in the Palm of Your Hand". 2023. Supervisors M. P. Kulikova, P. V. Rybakova



алгоритмом. Это не означает утрату авторства, скорее его усложнение, где акт выбора, оценки и трансформации выходит на первый план.

Наиболее уязвимой зоной ИИ всегда будут интуиция, ассоциации, метафора — фундаментальные механизмы художественного воображения. Метафора объединяет несопоставимые элементы, порождая новое значение, которое нельзя вывести логическим путем. Это не просто ассоциация, а переосмысление, перенос, философское или культурное «переплавление» смысла. Машина, лишенная опыта, боли, памяти, не способна создавать подлинные метафоры. Она может только копировать стили, мимикрировать под чужие смыслы, выдавая эффект внешней сложности без внутреннего напряжения.

Здесь и проходит граница между помощью и ограничением. ИИ — мощный ускоритель технических задач: он может предложить варианты, стили, ракурсы. Но как только встает задача найти смысловую форму, включить контекст, авторское высказывание, диалог с аудиторией, ИИ перестает быть соавтором, а становится глухим собеседником, не способным задать вопрос и не интересующимся ответом.

Во всем этом важно понимать, что управлять этим инструментом может и должен не каждый. Т. Грандин в книге «Визуальное мышление» подчеркивает, что способность «думать образами» не универсальна даже среди людей. Это особый тип мышления, основанный не на логике или словах, а на мгновенном восприятии формы, структуры, контекста [3, с. 67]. Сегодня наблюдается иллюзия: раз ИИ умеет «рисовать красиво», значит, любой может быть дизайнером. Но хорошее изображение — еще не дизайн. Только дизайнер способен задать корректный запрос, оценить результат, доработать форму и встроить ее в контекст задачи. М. Тегмарк также подчеркивает, что «главное в будущем не то, будет ли ИИ способен рисовать, а то, кто и зачем даст ему кисть» [11, с. 217]. А иначе, по М. Тегмарку, возникает еще один вопрос. «Если алгоритм творит, — спрашивает он, — то кто несет ответственность за последствия? Программист? Пользователь? Алгоритм?» [11, с. 125].

ИИ как оркестр без дирижера. Он может сыграть все, но не знает, что именно, когда и зачем. А дизайнер — это тот, кто не просто подает сигнал, но слышит, как звучит смысл, выбирает темп,



уточняет интонацию. Именно он определяет, какой образ должен появиться и почему.

#### Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. — Москва: Архитектура-С, 2007. — 391 с.
2. Генисаретский, О. И. Теоретические и методологические исследования в дизайне: избранные материалы. — Москва: Изд-во Школы культурной политики, 2004. — 371 с.
3. Грандин, Т. Визуальное мышление: скрытые таланты людей, которые думают картинками, схемами и абстракциями / пер. с англ. — М.: Бомбора, 2021. — 320 с.
4. Доэрти, П., Уилсон, Дж. Человек + машина. Но-

П.В. Рыбакова.  
Генерация «Граф  
Маркиз». 2024

P.V. Rybakova.  
The “Count Marquis”  
generation. 2024

вые принципы работы в эпоху искусственного интеллекта / пер. с англ. О. Сивченко, Н. Яцюк. — Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 298 с.

5. Катранжи, Е. О. Возможности искусственного интеллекта в сфере графического дизайна // Проблемы современного педагогического образования. — 2022. — № 74-1. — С. 122-127.

6. Куликова, М. П. Владимир Куликов. Первые штрихи к портрету // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 2 (15). — С. 9-15.

7. Куликова, М. П. Дизайн — это искусство? Да! Нет! Рыбакова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 2 (15). — С. 73-84.

8. Лекун, Я. Как учится машина: революция в области нейронных сетей и глубокого обучения / при участии К. Бризар; пер. с франц. Е. Арсеновой. — Москва: Альпина ПРО, 2021. — 334 с.

9. Макарова, Е. А. Визуализация как интроекция смыслообразов в ментальное пространство личности: монография / под. ред. И. В. Абакумовой. — Москва: Спутник+, 2010. — 169 с.

10. Маркофф, Дж. Homo Roboticus? Люди и машины в поисках взаимопонимания / пер. с англ. В. Ионов, С. Махарадзе. — Москва: Альпина нон-фикшн, 2017. — 404 с.

11. Тегмарк, М. Жизнь 3.0: быть человеком в эпоху искусственного интеллекта / пер. с англ. Д. Баюка. — М.: АСТ, Corpus, 2019. — 552 с.

12. Теоретические и методологические исследования в дизайне: избранные материалы. Ч. I. — Москва: ВНИИ-ИТЭ, 1990. — Серия «Техническая эстетика». — Вып. 61. — 234 с.

13. Ткаченко, О. Н. Развитие визуального мышления в современной культуре // Омский научный вестник. — Омский гос. технический ун-т, 2014. — № 4 (131). — С. 198-200.

14. Щербачева, Л. В. Цифровизация интеллектуальной собственности в сфере дизайна: монография. — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2022. — 114 с.

#### References

1. Arnheim, R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie [Art and Visual Perception]. Transl. from English. Moscow, Arhitektura-S, 2007, 391 p.
2. Genisaretskii, O.I., Bizunova, E. M. Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizaine: teoriya dizaina: izbrannye materialy [Theoretical and Methodological Research in Design: Design Theory: Selected Materials]. Moscow, School of Cultural Policy Press, 2004, 371 p.
3. Grandin, T. Vizual'noe myshlenie: skrytye talanty lyudei, kotorye dumayut kartinkami, shemami i abstrakciyami [Visual Thinking: The Hidden Gifts of People Who Think in Pictures, Patterns, and Abstractions]. Transl. from English. Moscow, Bombora, 2021, 320 p.
4. Doherty, P., Wilson, J. Chelovek + mashina. Novye principy raboty v epohu iskusstvennogo intellekta [Human + Machine: Reimagining Work in the Age of AI]. Transl. from English by O. Sivchenko and N. Yatsyuk. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2019, 298 p.
5. Katranzhi, E. O. Vozmozhnosti iskusstvennogo intellekta v sfere graficheskogo dizaina [Opportunities of Artificial Intelligence in the Field of Graphic Design]. Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Pedagogical Education], 2022, no. 74-1, pp. 122-127.
6. Kulikova, M.P., Moskaluk, M. V. Vladimir Kulikov. Pervye shtrihi k portertu [Vladimir Kulikov. The First Touches to the Portrait]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia and

the Far East], 2023, pp. 9-15.

7. Kulikova, M.P., Rybakova, P. V. Dizajn — eto iskusstvo? Da! Net! [Design — is it Art? Yes! No!]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East], 2023, no. 2(15), pp. 73-84.

8. Le Cun, Ya. Kak uchitsya mashina: revolyuciya v oblasti nejronnyh setei i glubokogo obucheniya [How Machines Learn: The Revolution in Neural Networks and Deep Learning]. With the participation of C. Brizard; transl. from French by E. Arsenova. Moscow, Al'pina PRO, 2021, 334 p.

9. Makarova, E. A. Vizualizaciya kak introekciya smysloobrazov v mental'noe prostranstvo lichnosti [Visualization as the Introjection of Meaning-Images into the Personal Mental Space]. Ed. by I. V. Abakumova. Moscow, Sputnik+, 2010, 170 p.

10. Markoff, J. Homo Roboticus? Lyudi i mashiny v poiskakh vzaimoponimaniya [Homo Roboticus? Humans and Machines in Search of Mutual Understanding]. Transl. from English by V. Ionov, S. Makharadze. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2017, 404 p.

11. Tegmark, M. Zhizn' 3.0: byt' chelovekom v epohu iskusstvennogo intellekta [Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence]. Transl. from English by D. Bayuk. Moscow, AST, Corpus, 2019, 552 p.

12. Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizaine: Izbrannye materialy: Chast' I [Theoretical and Methodological Research in Design: Selected Materials: Part I]. Moscow, Moscow Technological University, 1990, Series “Technological Esthetics”, issue 61.

13. Tkachenko, O. N. Razvitee vizual'nogo myshleniya v sovremennoi kul'ture [The Development of Visual Thinking in Modern Culture]. Omskii nauchnyi vestnik [Omsk Scientific Bulletin], 2014, no. 4 (131), pp. 198-200.

14. Shcherbacheva, L. V. Cifrovizaciya intellektual'noi sobstvennosti v sfere dizaina [Digitalization of Intellectual Property in the Field of Design]. Moscow, RSU named after A. N. Kosygin, 2022, 114 p.

#### Об авторе

Рыбакова Полина Владимировна — аспирант, доцент кафедры дизайна Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, член Союза дизайнеров России  
E-mail: poli\_ka@inbox.ru

Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор, почетный член Российской академии художеств, член Союза художников России М. В. Москалюк

#### Rybakova Polina Vladimirovna

Postgraduate student, Associate Professor, Department of Design, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Krasnoyarsk, Russian Federation

Scientific advisor: Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia M. V. Moskaluk



EDN: XYVRHX  
УДК 74.746.411

## ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CONTEMPORARY FASHION: CHALLENGES, SOLUTIONS, AND THE RUSSIAN CONTEXT

Anna Yu. Shulmina  
Marina N. Brunel

Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation



**Abstract:** The article explores the transformation of the fashion industry under the influence of artificial intelligence (AI). It analyzes the key challenge of preserving authorial style and innovation in the context of design automation. Global and Russian, particularly Siberian, cases of AI integration into clothing design, production, and marketing processes are examined. The research substantiates the thesis that contemporary fashion, built on digital technologies, has established itself as a full-fledged form of visual art based on the analysis of academic sources.

**Keywords:** artificial intelligence; neural networks; fashion design; Russian brands; digital art.

**Citation:** Shulmina, A. Yu.; Brunel, M. N. (2025). ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CONTEMPORARY FASHION: CHALLENGES, SOLUTIONS, AND THE RUSSIAN CONTEXT. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 46-53.

## ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ: ВЫЗОВЫ, РЕШЕНИЯ И РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ

А. Ю. Шульмина  
М. Н. Брюнель  
Сибирский федеральный университет  
Красноярск, Российская Федерация

В статье исследуется трансформация индустрии моды под влиянием искусственного интеллекта (ИИ). Анализируется ключевая проблема — сохранение авторского стиля и инновационности в условиях автоматизации дизайна. Рассматриваются глобальные и российские, в частности сибирские, кейсы интеграции ИИ в процессы проектирования, производства и продвижения одежды. На основании анализа научных источников доказывается тезис о том, что современная мода, опирающаяся на цифровые технологии, утвердилась как полноценная форма изобразительного искусства.

**Ключевые слова:** искусственный интеллект; нейросети; fashion-дизайн; российские бренды; цифровое искусство.

### Введение

Цифровая трансформация, охватившая все сферы человеческой деятельности, кардинально изменила и индустрию моды. Искусственный интеллект из футуристической концепции превратился в рабочий инструмент, предлагающий новые правила творчества, производства и коммуникации с потребителем. Однако стремительная интеграция технологий порождает комплекс проблем, центральной из которых является поиск баланса между эффективностью алгоритмов и уникальностью человеческого замысла. Цель данного исследования — выявить особенности применения ИИ в современном дизайне одежды, проанализировать мировые и российские практики, включая опыт Сибири, и обосновать статус моды как вида изобразительного искусства в цифровую эпоху.

### Постановка проблемы: ИИ между оптимизацией и креативностью

Основная проблема, выявленная в ходе анализа источников, заключается в фундаментальном ограничении современных нейросетей. Как справедливо отмечается в исследованиях, ИИ, будучи адаптированной моделью, способен к обучению и генерации уникальных изображений на основе анализа обширных баз данных [2]. В то же время ИИ лишь комбинирует существующие паттерны,

что ставит под сомнение его способность к созданию авторского стиля. Таким образом, ключевой вызов для дизайнера сегодня — не допустить, чтобы ИИ стал инструментом унификации, и научиться использовать его как катализатор собственной креативности, а не замену [8].

Существуют риски, связанные с этическим правовым полем: вопрос авторского права на изображения остается открытым [10].

### Глобальные тренды и решения

Мировая модная индустрия демонстрирует стратегический подход к интеграции искусственного интеллекта, который пронизывает все этапы жизненного цикла продукта — от концептуализации до производства и маркетинга [1]. Анализ современных практик позволяет выделить несколько ключевых направлений технологической трансформации.

В области генеративного дизайна наблюдается переход от использования ИИ как простого инструмента визуализации к сложному симбиозу человеческого творчества и машинного интеллекта. Нейросети нового поколения (Midjourney, DALL-E, Stable Diffusion) не только создают скетчи и текстуры, но и участвуют в формировании целостных творческих концепций [3]. Например, H&M использует ИИ для анализа трендов в разработке коллекций. Компания анализирует

«Она как я, только без джетлага». Компания H&M.  
URL: <https://journal.ugoloc.ru/events/tpost/0u8fflv4t1-hampm-reshili-problemu-s-nerealistichnim> (дата обращения 20.10.25)

“She’s like me, but without the jetlag”. H&M Company, available at: <https://journal.ugoloc.ru/events/tpost/0u8fflv4t1-hampm-reshili-problemu-s-nerealistichnim> (accessed 20/10/25)







YULIAWAVE.  
Are you ready?  
Интернет-  
магазин модной  
брендовой одежды  
YULIAWAVE.  
URL: [https://  
yuliawave.com/](https://yuliawave.com/)  
(дата обращения  
20.10.25)

YULIAWAVE.  
Are you ready? Online  
store of fashionable  
brand clothing  
YULIAWAVE,  
available at: [https://  
yuliawave.com/](https://yuliawave.com/)  
(accessed 20/10/25)

поисковые запросы, данные из соцсетей и блогов, на основе чего формируются решения о выпуске новых коллекций. Это позволяет H&M быстрее адаптироваться к трендам и запускать модные новинки, которые точно найдут спрос [15].

**Персонализация и маркетинг** достигли нового уровня благодаря внедрению предиктивных алгоритмов. Современные системы на основе машинного обучения осуществляют многомерный анализ потребительского поведения, учитывая не только историю покупок, но и психографические характеристики, сезонные предпочтения, географические особенности и социальный контекст. Это позволяет создавать максимально персонализированные рекомендации, что существенно «улучшает опыт покупателей» [2, с.]. Все тот же бренд H&M разработал систему анализа потребительских предпочтений, которая в реальном времени обрабатывает данные о популярных моделях, цветовых решениях и стилистических тенденциях, генерируя персонализированные предложения [15]. Посетителям сайта H&M предлагает товары на основе истории их просмотров, поисковых запросов и истории покупок. Кроме

того, бренд отправляет автоматические электронные письма с подборками, адаптированными под стилистический профиль каждого получателя.

В сфере **оптимизации производства** ИИ революционизирует подходы к sustainable fashion. Интеллектуальные системы расчета лекал позволяют минимизировать отходы материалов до 30%, что не только уменьшает экологический след, но и значительно оптимизирует себестоимость производства [9]. Передовые производственные комплексы внедряют компьютерное зрение для контроля качества и автоматизированные линии кроя, что обеспечивает беспрецедентную точность и эффективность производственных процессов.

Технологии виртуальных примерочных и цифровых двойников открывают новые горизонты для интерактивного шопинга. Дополненная и виртуальная реальность позволяют не только примерять одежду в цифровом пространстве, но и создавать персональные аватары, точно отражающие анатомические особенности пользователей. Это не только сокращает количество возвратов на 25-40%, но и создает принципиаль-



YULIAWAVE.  
Are you ready?  
Интернет-  
магазин модной  
брендовой одежды  
YULIAWAVE.  
URL: [https://  
yuliawave.com/](https://yuliawave.com/)  
(дата обращения  
20.10.25)

YULIAWAVE.  
Are you ready? Online  
store of fashionable  
brand clothing  
YULIAWAVE,  
available at: [https://  
yuliawave.com/](https://yuliawave.com/)  
(accessed 20/10/25)

но новые возможности для самовыражения [4]. Люксовые бренды активно развивают направление digital-коллекций, где виртуальная одежда становится самостоятельным продуктом, а не просто цифровой копией физического аналога [13]. Бренд H&M будет использовать цифровых двойников реальных моделей для AI-изображений. В отличие от полностью виртуальных персонажей эти копии создаются с согласия и при участии самих моделей [15].

#### Российский опыт: между адаптацией и инновацией

Российские игроки fashion-индустрии демонстрируют активную адаптацию глобальных трендов с учетом локальной специфики. Разработка отечественных платформ, таких как «Кандинский» и «Шедевр», создает технологический суверенитет в области генеративного дизайна. Проведенные исследования подтверждают способность этих систем создавать конкурентоспособные графические образы, хотя отмечается необходимость доделки в аспекте проработки сложных анатомических деталей [5].

В профессиональной среде ИИ нашел применение преимущественно на начальных стадиях творческого процесса — при поиске идей и создании референсов. Российские дизайнеры в основном используют нейросети как инструмент мозгового штурма, позволяющий быстро генерировать и вариативно развивать творческие концепции. Однако уже есть бренды, которые используют ИИ не только при поиске идей.

Рассмотрим пример интеграции искусственного интеллекта в дизайн модной коллекции российского бренда YULIAWAVE. Несмотря на растущую популярность коллабораций с ИИ, создание практичной и эстетически состоятельной коллекции остается сложной задачей. Успешным примером стал проект бренда Are you ready?, где ИИ использовался как инструмент генерации визуальных примеров и дизайна деталей, при этом финальный отбор и доработка оставались за дизайнерами [14]. Ключевую роль сыграла сильная ДНК бренда: четкая концепция с силуэтами и материалами позволила генерировать «носибельные» образы [6]. Применение технологии сократило сроки разработки до одной недели, оптимизировав этап генерации идей.

Другой пример — кейс популярного бренда Love Republic с рекламной кампанией коллекции Evening. Загрузив в нейросеть данные о ДНК бренда и стилистике, компания получила полностью сгенерированный визуальный контент, включающий сложные 3D-сцены. Это позволило отказаться от традиционных съемок, моделей и локаций и продемонстрировало потенциал ИИ для трансформации креативного процесса и снижения операционных затрат.

Оба кейса иллюстрируют различные аспекты интеграции ИИ: YULIAWAVE показывает модель эффективного сотрудничества дизайнеров и технологии, а Love Republic — стратегическое использование ИИ для создания комплексного визуального контента, открывая новые перспективы для цифровой трансформации индустрии [13].

#### Сибирский опыт: формирование новой арт-сцены

Сибирский регион, несмотря на географическую удаленность от традиционных центров моды, демонстрирует динамичное развитие цифровой экосистемы. Анализ региональных медиа выявляет устойчивый рост выставочных проектов и фестивалей, посвященных digital. В культурных центрах Новосибирска, Томска,



Красноярска регулярно выставляются экспозиции, где работы, созданные в коллаборации с нейросетями, соседствуют с традиционными художественными практиками [12].

Молодые сибирские дизайнеры активно используют цифровые технологии как инструмент преодоления периферийности и выхода на международный уровень. Формируется уникальный стилистический почерк, сочетающий этнокультурные мотивы с технологическим футуризмом. В качестве примера приведем команду бренда одежды из Красноярска ICNE, которая при помощи ИИ создала визуализацию поп-ап-магазина бренда.

#### Мода как вид изобразительного искусства в эпоху искусственного интеллекта

Сегодня меняется сама суть творческого процесса. Художник напоминает дирижера, который управляет целым оркестром технологических возможностей. Современные дизайнеры в диалоге с нейросетями находят неожиданные творческие решения, которые сложно было бы подобрать в рамках традиционного подхода. Алгоритмы предлагают нестандартные варианты, а человек отбирает и дорабатывает наиболее интересные из них, создавая уникальные произведения на стыке человеческого вкуса и машинной логики [11].

Особенно показательное изменение восприя-

тия модных объектов. Цифровая одежда ценна не своими практическими качествами, а способностью передавать сложные идеи и эмоции. Например, виртуальный образ может рассказывать историю, выражать протест или становиться частью художественного перформанса. Как отмечают практики, такие проекты живут по законам современного искусства: они рождаются из актуальных идей и мгновенно находят отклик у глобальной аудитории [7].

Этот переход от физической вещи к цифровому высказыванию открывает перед модой новые горизонты. Дизайнеры получают возможность экспериментировать с формами и материалами, не ограничиваясь физическими законами, а аудитория — становиться частью интерактивного художественного процесса. Таким образом, мода превращается в динамичную платформу для визуальной коммуникации, где ценность создается не в ателье, а в пространстве диалога между художником, технологиями и зрителем.

Итак, интеграция искусственного интеллекта не только технически обогащает индустрию моды, но и способствует ее фундаментальной трансформации в направлении современного искусства, где технологическая инновационность и художественная рефлексия образуют неразрывный симбиоз.

*Цифровой кейс бренда Love Republic с рекламной кампанией коллекции Evening. URL: <https://loverepublic.ru/> (дата обращения 20.10.2025)*

*Digital case of the Love Republic brand with an advertising campaign for the Evening collection, available at: <https://loverepublic.ru/> (accessed 20/10/2025)*

*Цифровой кейс бренда Love Republic с рекламной кампанией коллекции Evening. URL: <https://loverepublic.ru/> (дата обращения 20.10.2025)*

*Digital case of the Love Republic brand with an advertising campaign for the Evening collection, available at: <https://loverepublic.ru/> (accessed 20/10/2025)*

#### Заключение

Интеграция искусственного интеллекта в дизайн одежды — это объективный и необратимый процесс, несущий как риски, так и колоссальные возможности. Проблема утраты авторства нивелируется переосмыслением роли дизайнера: из ремесленника он превращается в художника-куратора, который использует ИИ как мощный инструмент для расширения выразительных средств.

Российские бренды, в частности из Сибири, активно начинают осваивать эти технологии, находясь в общем мировом тренде. Они используют нейросети для генерации идей, создания визуального контента и выхода на новые цифровые рынки.

На основании проведенного анализа можно утверждать, что современная мода, оперирующая цифровыми образами и существующая в гибридном пространстве физического и виртуального, окончательно стерла грань между прикладным дизайном и изобразительным искусством. Она стала формой актуального художественного высказывания, где искусственный интеллект выступает не угрозой, а новым инструментом, расширяющим палитру человеческой креативности.

#### Литература

1. Быкова, П. И. Цифровое искусство как новый канал коммуникации и предмет репрезентации в российских медиа // Международный научно-исследовательский журнал. — 2024. — № 3 (141). — С. 1-8.
2. Голуб, А. Искусственный интеллект для моды. — Москва: Дискурс, 2019. — 351 с.
3. Гусева, М. А., Гетманцева, В. В., Иванова, М. С., Швайбович, А. В. Искусственный интеллект как инструмент в проектировании модного образа // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета. — 2024. — Т. 16. — № 2. — С. 151-160.
4. Долженко, О. И. Стратегические альянсы как форма межфирменного сотрудничества ТНК индустрии моды с высокотехнологичными компаниями // Economy and Business: Theory and Practice. — 2025. — № 1-2 (119). — С. 72-76.
5. Зеленова, Ю. И., Манаева, С. В. Творчество нейросетей: риски и возможности для современных дизайнеров // Бюллетень науки и практики. — 2023. — Т. 9. — № 6 (91). — С. 475-781.
6. Искусственный интеллект в моде: как нейросети меняют индустрию // The Blueprint. — 2025. — URL: <https://theblueprint.ru/fashion/specials/yw-artificial-intelligence> (дата обращения 20.10.2025).
7. Лимаренко, О. В., Гильмутдинова, Е. В. Перспективы и возможности программы CLO 3D и художественного проектирования одежды в процессе обучения студентов // Вестник науки. — 2020. — Т. 5. — № 26. — С. 49-53.
8. Малахова, А. С. Искусственный интеллект в модной индустрии: медиакультурологический аспект // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2024. — № 1 (58). — С. 46-50.
9. Мельникова, А. В. Цифровизация в индустрии моды // Экономика, предпринимательство и право. — 2025. — Т. 15. — № 2. — С. 1192-1202.





10. Рахматулина, Р. Ш. Объекты цифрового дизайна: особенности правового регулирования // Юридический вестник Самарского университета. — 2020. — Т. 6. — № 4. — С. 33-37.
11. Салахов, Р. Ф., Салахова, Р. И., Галиуллина, А. Г. Перспективы и возможности программы CLO 3D и художественного проектирования одежды в процессе обучения студентов // Вестник КазГУК И. — 2024. — № 2. — С. 26-32.
12. Туханова, В. Ю., Андреева, Е. Г., Канкулов, В. А., Хуснутдинов, В. А. Исследование способов проектирования и презентации коллекций одежды в цифровой среде // Научный журнал «Костюмология». — 2024. — Т. 9. — № 1. — С. 1-12.
13. Цифровая одежда — будущее моды или тренд одного дня? // New-Retail.ru. — 2024. — URL: [https://newretail.ru/tehnologii/tsifrovaya\\_odezhda\\_budushchee\\_mody\\_ili\\_trend\\_odnogo\\_dnya4818/](https://newretail.ru/tehnologii/tsifrovaya_odezhda_budushchee_mody_ili_trend_odnogo_dnya4818/) (дата обращения 20.10.2025).
14. AI помог малому бренду одежды конкурировать с корпорациями: кейс YuliaWave // TenChat. — 2025. — URL: <https://tenchat.ru/media/3321812-ii-pomog-malomu-brendu-odezhdy-konkurirovat-s-korporatsiyami-keys-yuliawave> (дата обращения 20.10.2025).
15. H&M решили проблему с нереалистичными AI моделями // Journal.Ugoloc.ru. — 2025. — URL: <https://journal.ugoloc.ru/events/tpost/0u8flv4t1-hampm-reshili-problemu-snerealistichnim> (дата обращения 20.10.2025).

#### References

- Bykova, P. I. Tsifrovoye iskusstvo kak novyy kanal kommunikatsii i predmet reprezentatsii v rossiyskikh media [Digital Art as a New Communication Channel and a Subject of Representation in Russian Media]. Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International Research Journal], 2024, no. 3 (141), pp. 1-8.
- Golub, A. Iskustvennyy intellekt dlya mody [Artificial Intelligence for Fashion]. Moscow, Diskurs, 2019, 351 p.
- Guseva, M. A., Getmantseva, V. V., Ivanova, M. S., Shvaibovich, A. V. Iskustvennyy intellekt kak instrument v proektirovani modnogo obraza [Artificial Intelligence as a Tool in Fashion Image Design]. Territoriya novykh vozmozhnostey. Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta [Territory of New Opportunities. Bulletin of the Vladivostok State University], 2024, vol. 16, no. 2, pp. 151-160.
- Dolzhenko, O. I. Strategicheskie alyansy kak forma mezhfirmennogo sotrudnichestva TNK industrii mody s vysokotekhnologichnymi kompaniyami [Strategic Alliances as a Form of Inter-firm Cooperation of Fashion Industry TNCs with High-Tech Companies]. Economy and Business: Theory and Practice, 2025, no. 1-2 (119), pp. 72-76.
- Zelenova, Yu. I., Manaeva, S. V. Tvorchestvo neirosetey: riski i vozmozhnosti dlya sovremennykh dizaynerov [Neural Network Creativity: Risks and Opportunities for Modern Designers]. Byulleten' nauki i praktiki [Bulletin of Science and Practice], 2023, vol. 9, no 6 (91), pp. 475-781.
- Iskustvennyy intellekt v mode: kak neyroseti menyayut industriyu [Artificial Intelligence in Fashion: How Neural Networks are Changing the Industry]. The Blueprint, 2025, available at: <https://theblueprint.ru/fashion/specials/yw-artificial-intelligence> (accessed 20/10/2025).

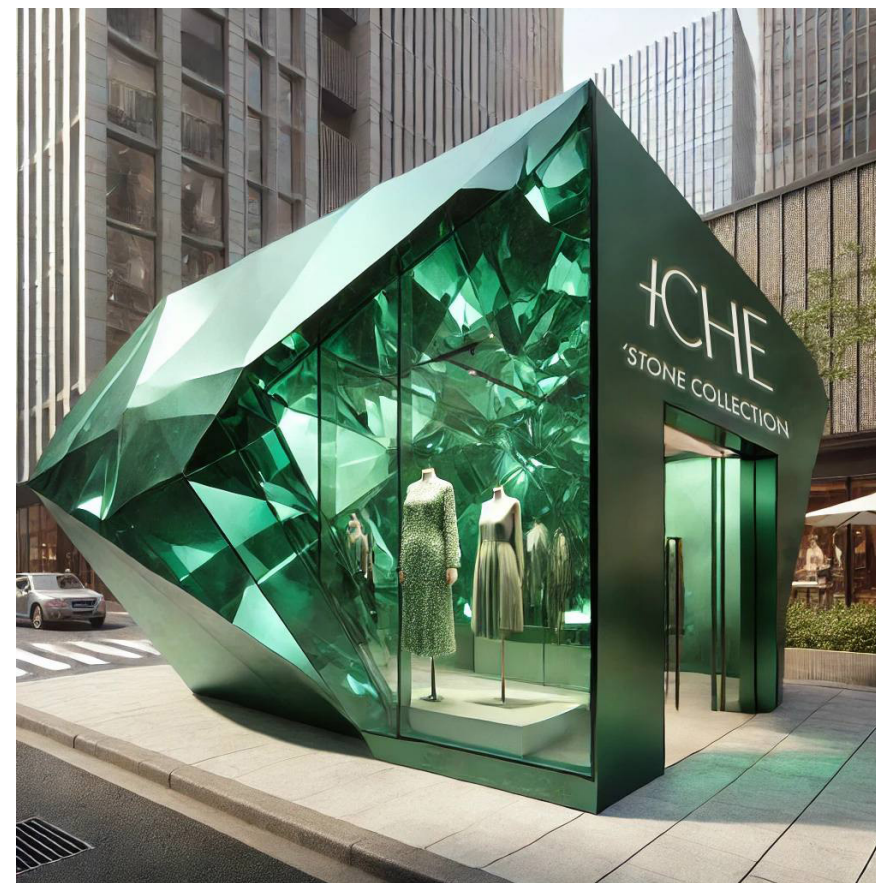


fashion/specials/yw-artificial-intelligence (accessed 20/10/2025).

- Limarenko, O. V., Gilmudtinova, E. V. Perspektivy i vozmozhnosti programmy CLO 3D i khudozhestvennogo proektirovaniya odevzdy v protsesse obucheniya studentov [Prospects and Opportunities of CLO 3D Software and Clothing Design in the Process of Student Education]. Vestnik nauki [Science Bulletin], 2020, vol. 5, no. 26, pp. 49-53.
- Malakhova, A. S. Iskustvennyy intellekt v modnoy industrii: mediakul'turologicheskiy aspekt [Artificial Intelligence in the Fashion Industry: A Media Cultural Aspect]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture], 2024, no. 1 (58), pp. 46-50.
- Melnikova, A. V. Tsifrovizatsiya v industrii mody [Digitalization in the Fashion Industry]. Ekonomika, predprinimatel'stvo i pravo [Economy, Entrepreneurship and Law], 2025, vol. 15, no. 2, pp. 1192-1202.
- Rakhmatulina, R. Sh. Ob'ekty tsifrovogo dizayna: osobennosti pravovogo regulirovaniya [Digital Design Objects: Features of Legal Regulation]. Yuridicheskiy vestnik Samarskogo universiteta [Legal Bulletin of Samara University], 2020, vol. 6, no. 4, pp. 33-37.
- Salakhov, R. F., Salakhova, R. I., Galiullina, A. G. Perspektivy i vozmozhnosti programmy CLO 3D i khudozhestvennogo proektirovaniya odevzdy v protsesse obucheniya studentov [Prospects and Opportunities of CLO 3D Software and Clothing Design in the Process of Student Education]. Vestnik KazGUKI [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], 2024, no. 2, pp. 26-32.

ИИ-визуализация поп-ап-магазина бренда ICHE. URL: [https://t.me/iche\\_official](https://t.me/iche_official) (дата обращения 20.10.2025)

AI visualization of the ICHE brand pop-up store, available at: [https://t.me/iche\\_official](https://t.me/iche_official) (accessed 20/10/2025)



ИИ-визуализация поп-ап-магазина бренда ICHE. URL: [https://t.me/iche\\_official](https://t.me/iche_official) (дата обращения 20.10.2025)

AI visualization of the ICHE brand pop-up store, available at: [https://t.me/iche\\_official](https://t.me/iche_official) (accessed 20/10/2025)

- Tukhanova, V. Yu., Andreeva, E. G., Kankulov, A. Zh., Khusnutdinov, V. A. Issledovanie sposobov proektirovaniya i prezentatsii kollektsey odevzdy v tsifrovoy srede [Research on Methods of Designing and Presenting Clothing Collections in a Digital Environment]. Kostyumologiya [Costume Studies], 2024, vol. 9, no. (1), pp. 1-12.
- Tsifrovaya odevzda — budushchee mody ili trend odnogo dnya? [Digital Clothing — The Future of Fashion or a One-Day Trend?]. New-Retail.ru, 2024, available at: [https://newretail.ru/tehnologii/tsifrovaya\\_odezhda\\_budushchee\\_mody\\_ili\\_trend\\_odnogo\\_dnya4818/](https://newretail.ru/tehnologii/tsifrovaya_odezhda_budushchee_mody_ili_trend_odnogo_dnya4818/) (accessed 20/10/2025).
- AI pomog malomu brendu odevzdy konkurirovat's korporatsiyami: keys YuliaWave [AI Helped a Small Clothing Brand Compete with Corporations: YuliaWave Case]. TenChat, 2025, available at: <https://tenchat.ru/media/3321812-ii-pomog-malomu-brendu-odezhdy-konkurirovat-s-korporatsiyami-keys-yuliawave> (accessed 20/10/2025).
- H&M reshili problemu s nerealistichnymi AI modelyami [H&M Solved the Problem with Unrealistic AI Models]. Journal.Ugoloc.ru, 2025, available at: <https://journal.ugoloc.ru/events/tpost/0u8flv4t1-hampm-reshili-problemu-snerealistichnim> (accessed 20/10/2025).

#### Об авторах

Шульмина Анна Юрьевна – специалист кафедры изобразительного искусства ИАиД СФУ, эксперт в моде и дизайне, основатель агентства Image buro  
E-mail: 797727@mail.ru

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

#### Shulmina Anna Yurievna

Specialist at the Department of Fine Arts at SFU's Institute of Art and Design, an expert in fashion and design, and the founder of the Image buro agency

#### Brunel Marina Nikolaevna

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





Г. А. Мелентьев.  
Портрет шахтера  
(Митрич). 1919.  
Холст, масло.  
45×35

G. A. Melentyev.  
Portrait of a Miner  
(Mitrich). 1919.  
Oil on canvas.  
45×35

EDN: XJCZLS  
УДК 351.852.2

## ART IN NUMBERS: MACHINE LEARNING APPROACHES TO STUDYING THE COLLECTION OF THE SINARA FOUNDATION FOR SUPPORT AND IMPEMENTATION OF CULTURAL INITIATIVES

Victoria A. Zhdanova

Independent researcher

Yekaterinburg, Russian Federation



**Abstract:** The collection of the Sinara Foundation is a significant one, comprising both modern and classical works of art that require a comprehensive analysis. One of the available methods for studying it is topic modeling, an automated technique for processing textual and meta data, which enables us to identify key patterns within the collection's structure through the analysis of art works' names. This method was used to analyze the collection of the foundation, which led to special attention to the thematic and genre specificity of the works, the relationship between modern and classical art, as well as the regional distribution of the authors. The use of algorithms makes it possible to analyze large amounts of data, identifying hidden narratives and visualizing them in the form of graphs or diagrams. This approach enhances the processing of information and allows for the discovery of subtle connections between works, which are important for art history and curatorial work with the collection. The outcomes of the research can be used to refine exhibition strategies, educational initiatives, and contribute to the replenishment of the collection.

**Keywords:** art collection; regional identity; topic modeling; BERTopic; text data analysis; Ural art.

**Citation:** Zhdanova, V. A. (2025). ART IN NUMBERS: MACHINE LEARNING APPROACHES TO STUDYING THE COLLECTION OF THE SINARA FOUNDATION FOR SUPPORT AND IMPEMENTATION OF CULTURAL INITIATIVES. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 54-63.

## ИСКУССТВО В ЦИФРАХ: АВТОМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОБРАНИЯ «ФОНДА ПОДДЕРЖКИ И РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ СИНАРА»

В. А. Жданова

независимый исследователь

Екатеринбург, Российская Федерация

Коллекция «Фонда поддержки и реализации культурных инициатив Синара» представляет собой значимое собрание современного и классического искусства на Урале, требующее комплексного анализа. Одним из возможных методов его изучения является тематическое моделирование — автоматизированная обработка текстовых данных, позволяющая выявить ключевые закономерности в структуре коллекции через анализ названий произведений искусства. Именно он применен автором статьи для анализа собрания фонда, что обусловило особое внимание к тематической и жан-



ровой специфике произведений, соотношению современного и классического искусства, а также региональному распределению авторов. Использование алгоритмов дает возможность анализировать большой массив данных, выявляя скрытые нарративы и визуализируя их в виде графиков или схем. Этот подход ускоряет обработку информации и позволяет обнаружить неочевидные связи между произведениями, что важно для искусствоведческой и кураторской работы с коллекцией. Результаты исследования могут быть использованы для оптимизации выставочных стратегий, образовательных программ и дальнейшего пополнения коллекции.

**Ключевые слова:** частное коллекционирование; региональная идентичность; тематическое моделирование; BERTopic; анализ текстовых данных; искусство Урала.

Исследуемая художественная коллекция начинала формироваться как частное собрание, некоторое время рассматривалась как корпоративное, а в 2022 году перешла под управление некоммерческого «Фонда поддержки и реализации культурных инициатив Синара» (далее — фонд). Коллекция имеет обширную разрозненную структуру и продолжает пополняться. Часть ее представлена в Галерее Синара Арт<sup>1</sup> (культурно-выставочный комплекс «Синара Центр»<sup>2</sup>, Екатеринбург). В этом пространстве наравне с произведениями из фондов экспонируются выставочные проекты, созданные на основе других источников: так, в конце 2024 года одновременно были показаны персональные выставки известного омского художника Дамира Муратова (1967 г.р., создана по результатам арт-резиденции в галерее) и молодого оренбургского художника Ивана Захарова (Zean Zack, 2006 г.р.). Тематические выставки, объединяющие работы из коллекции, регулярно представляются в Музейном комплексе «Северская Домна» (г. Полевской), Инновационно-культурном центре (г. Первоуральск), Московском музее современного искусства и др.

Наиболее полным источником сведений о коллекции на русском языке является альбом-каталог «Екатеринбургская галерея современного искусства» [5, с. 8], подготовленный Т. А. Пумпянской, Б. И. Салаховым и Е. А. Хотиновой, в котором есть содержательная вступительная статья, краткие биографии художников, аннотации и иллюстративный материал. Дополняет представление о работах, поступивших в собрание в последние годы, каталог выставки «Диалог во времени и пространстве» [4], прошедшей в Московском музее современного искусства (2023).

Основной фонд собрания насчитывает более 1600 единиц хранения (на август 2024 года), включает живописные и графические работы,

фотографии, скульптурные произведения, инсталляции, арт-объекты, видеоарт, а также предметы бытового характера. Внутреннюю часть коллекции составляют произведения уральских мастеров<sup>3</sup>, среди которых важное место занимают живописные и графические произведения четырех авторов — Ивана Слюсарева (1886-1962), Виталия Воловича (1928-2018), Михаила Сажаева (1948 г.р.) и Вениамина Степанова (1941 г.р.)<sup>4</sup>, позволяющие проследить творческую эволюцию каждого из них.

С 2019 года коллекция пополняется работами международно признанных российских авторов, которые ярко характеризуют изобразительное искусство второй половины XX — начала XXI веков. В их числе знаковые фигуры советского и постсоветского периодов — Юрий Злотников (1930-2016), Илья Кабаков (1933-2023), Владимир Козин (1953 г.р.), Владислав Мамышев-Монро (1969-2013), Леонид Тишков (1953 г.р.) и другие<sup>5</sup>.

В коллекции есть уникальные артефакты прошлых веков, среди них — листы из знаменитой «Энциклопедии» Дидро и Д’Аламбера XVII века («Увязка полос железа», «Молот для обделки железа»), а также редкий пример раннего советского декоративно-прикладного искусства — эскиз разработки орнамента на ткани художника и путешественницы Антонины Ворониной-Уткиной (1884-1973).

Для системного изучения столь разнородной коллекции фонда автором статьи был применен инструментарий машинного обучения. Его возможности в искусствоведении весьма обширны: алгоритмы компьютерного зрения решают сложные экспертные задачи — от атрибуции полотен и определения стиля до поиска скрытых связей между авторами [8], а методы анализа текстов позволяют исследовать социокультурные явления, например, выявлять ожидания от «искусства будущего» [7].

Набор данных:  
а – исходный,  
б – после удаления  
ненесущих в себе  
никакой информации признаков

Data set: a – original,  
b – after removing  
features that do not  
carry any information

|    | Название произведения искусства            | processed_text             |
|----|--|----------------------------|
| 0  | "Снегири"                                  | снегирь                    |
| 1  | Этюд к картине "Весенние поля"             | этюд картина весенний поле |
| 2  | "Женская психология"                       | женский психология         |
| 3  | "ТРУД"                                     | труд                       |
| 4  | "Фигура"                                   | фигура                     |
| 5  | "Охота"                                    | охота                      |
| 6  | "Красная Шапочка" Часть Диптих             | красный шапочка            |
| 7  | "Красная Шапочка" Часть Диптих             | красный шапочка            |
| 8  | Из серии "Славянские символы" Часть Диптих | славянский символ          |
| 9  | Из серии "Славянские символы" Часть Диптих | славянский символ          |
| 10 | "Графика" Часть Диптих                     | графика                    |
| 11 | "Графика" Часть Диптих                     | графика                    |
| 12 | "Фантазия "                                | фантазия                   |
| 13 | "Фантазия "                                | фантазия                   |
| 14 | "Фантазия "                                | фантазия                   |
| 15 | "Буйволы"                                  | буйвол                     |
| 16 | "Время"                                    | время                      |

а

б

В данном случае основное внимание уделено текстовому анализу, в ходе которого названия произведений искусства рассматриваются как независимые семантические единицы, подлежащие обработке и интерпретации. Наименования предметов представляют собой высказывания, которые, с одной стороны, маркируют ситуацию, сконструированную сюжетом картины, а с другой — наполняются смыслом в рамках конкретного культурного и исторического контекста [1, 2]. Кроме того, они отчасти отражают замысел художника. Исходная база данных (датасет) представляла собой перечень названий работ изучаемой коллекции в табличном формате.

Первоначально был проведен анализ с использованием частотного метода, в рамках которого осуществляется наиболее простой подход к количественной обработке текстовых данных. Для улучшения результатов исследования был проведен этап предварительной обработки, включающий следующие шаги: *токенизацию* (разбиение текста на отдельные слова — токены); *удаление стоп-слов* (исключение частотных, но семантически незначимых предлогов); *стемминг* (вычленение неизменяемой основы слова, например,

«лесной» → «лес»); *лемматизацию* (процесс приведения словоформ к лемме — словарной форме, например, «славянские» → «славянский»). Далее производилось удаление знаков пунктуации, чисел и приведение слов к нижнему регистру.

Основным методом исследования выступило тематическое моделирование (*Topic Modeling*) — способ машинного обучения, позволяющего выявлять скрытые структуры в текстовых данных. Такой подход позволяет выделить основные категории (темы), которые обсуждаются в анализируемых текстах. Различные модели тематического моделирования отличаются математическим аппаратом, допущениями о природе данных, вычислительной эффективностью и областью применения.

Дополнительно произведено повторное удаление стоп-слов с использованием специализированного списка, адаптированного к художественному контексту. Список включил такие термины, как «пейзаж», «диптих», «портрет», «серия», «лист» и другие<sup>6</sup>.

Среди множества моделей тематического анализа наиболее распространенной является так называемый *Latent Dirichlet Allocation* (LDA, латентное размещение Дирихле). В ней используется статистический подход, определяющий, какие темы с наибольшей вероятностью могли породить конкретные тексты и какие слова характеризуют каждую из них. Преимуществом этой модели являются простота реализации, высокая скорость обработки данных и интерпретируемость результатов.

Для работы с короткими текстами (как в нашем случае, где длина не превышает 10 слов) более эффективна комбинированная модель *BERTopic* [3, с. 97]. В ней каждый текст корпуса преобразуется в векторное представление, производится кластеризация и извлекаются специфичные ключевые выражения (n-граммы). Эти выражения и словосочетания ранжируются и рассматриваются в качестве кандидатов в тематизаторы. Такая модель имеет более низкую скорость, но обладает устойчивостью к шуму (объектам и документам, не отнесенным ни к одной из выявленных тематических групп) и способностью сохранения семантики в коротких текстах.

Обработка данных проводилась с использованием современного программного инструментария<sup>7</sup>. В результате автоматизированного анализа были получены следующие выводы.

Частотный анализ наименований показал, что в датасете объемом 5080 слов при коэффициенте разнообразия 0,351, содержится 1783 уникальные лексемы. Тридцать наиболее частотных слов представлены в табл. 1.



Таблица 1

| Статистика частотности |             |         |         |
|------------------------|-------------|---------|---------|
| Ранг                   | Слово       | Частота | Доля, % |
| 1.                     | серия       | 290     | 5,71    |
| 2.                     | лист        | 164     | 3,23    |
| 3.                     | портрет     | 157     | 3,09    |
| 4.                     | мужчина     | 114     | 2,24    |
| 5.                     | часть       | 82      | 1,61    |
| 6.                     | пейзаж      | 68      | 1,34    |
| 7.                     | женщина     | 65      | 1,28    |
| 8.                     | год         | 38      | 0,75    |
| 9.                     | триптих     | 33      | 0,65    |
| 10.                    | старый      | 31      | 0,61    |
| 11.                    | очки        | 30      | 0,59    |
| 12.                    | диптих      | 29      | 0,57    |
| 13.                    | время       | 29      | 0,57    |
| 14.                    | русский     | 27      | 0,53    |
| 15.                    | монстр      | 27      | 0,53    |
| 16.                    | полиптих    | 26      | 0,51    |
| 17.                    | проект      | 23      | 0,45    |
| 18.                    | гора        | 23      | 0,45    |
| 19.                    | живопись    | 23      | 0,45    |
| 20.                    | супрематизм | 23      | 0,45    |
| 21.                    | платок      | 22      | 0,43    |
| 22.                    | весна       | 21      | 0,41    |
| 23.                    | иллюстрация | 21      | 0,41    |
| 24.                    | название    | 20      | 0,39    |
| 25.                    | натюрморт   | 19      | 0,37    |
| 26.                    | девушка     | 19      | 0,37    |
| 27.                    | река        | 19      | 0,37    |
| 28.                    | кухонный    | 19      | 0,37    |
| 29.                    | ненадежный  | 19      | 0,37    |
| 30.                    | рассказчик  | 19      | 0,37    |

Анализ наименований произведений собрания выявил закономерность: коллекция пополняется сериями работ, объединенных создателем, стилистикой и тематикой (об этом говорит доля частотных слов «серия», «часть» и «лист»). Подобный принцип комплектования позволяет проследить эволюцию художественных образов в рамках единой концепции

автора. Системность создает уникальные возможности и для зрительского восприятия, позволяет глубже проникнуть в замысел автора. Сравнительный анализ произведений обнаруживает диалог между разными мастерами, работавшими над сходной тематикой. Наличие в коллекции предметов, входящих в диптихи и полиптихи, может отражать общую тенденцию искусства XX века, отказ от традиционных. Этот этап анализа показывает также жанровую специфику коллекции, в которой преобладают портретные образы (мужские представлены чаще) и пейзажные работы.

На этапе повторного удаления стоп-слов с использованием специализированного списка были исключены названия типа «пейзаж» (отнесено к стоп-словам) или «А.» (интерпретировалось алгоритмом как предлог с последующей точкой). В результате в ряде документов образовались пустые текстовые строки. Эти записи также были выявлены и исключены из датасета, так как их наличие искажало итоговые результаты и делало выводы менее содержательными.

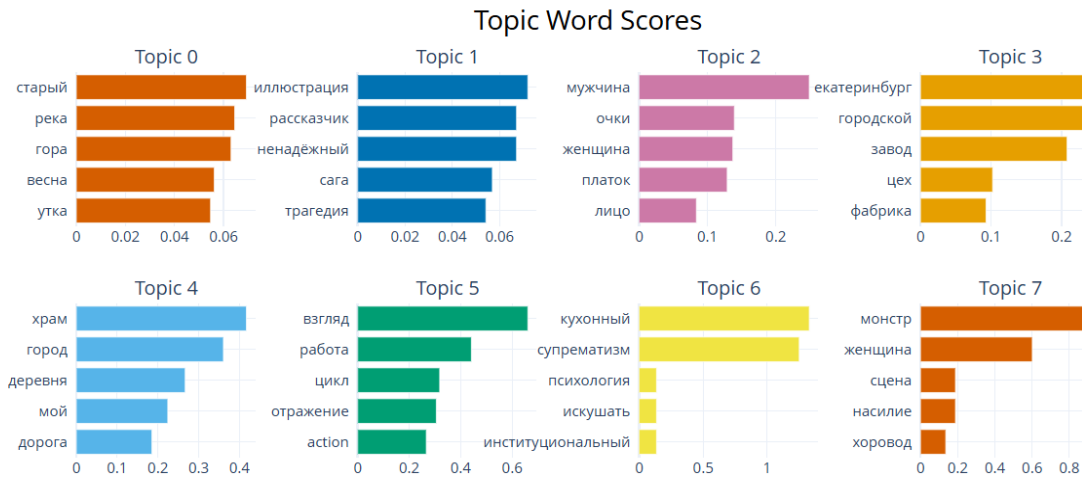
На этапе тематического моделирования удалось автоматически идентифицировать 26 кластеров. В дальнейшем для исключения малозначимых и пересекающихся тем была проведена процедура редукции, в результате которой размерность была сокращена. Финальный набор семантически интерпретируемых тем представлен в таблице 2. Из итогового анализа была исключена группа, идентифицируемая как шум.

Таблица 2

| Темы и количество документов в каждой из них |                       |   |
|--|-----------------------|---|
| №  | Количество документов | Ключевые слова  |
| 1.   | 502                   | старый, река, гора, весна, утка, урал, автопортрет, закат, озеро  |
| 2.   | 176                   | иллюстрация, рассказчик, сага, трагедия, ричард, мистерия         |
| 3.   | 169                   | мужчина, очки, женщина, платок, девушка, погрудный, шляпа         |
| 4.   | 49                    | екатеринбург, городской, завод, цех, фабрика, металлургический    |
| 5.   | 39                    | храм, город, деревня, дорога, сельский, поселок, аллея, городской |
| 6.   | 25                    | взгляд, работа, цикл, отражение, action, устать, глаз             |
| 7.   | 21                    | супрематизм, психология, искушать, институциональный, критика     |
| 8.   | 21                    | монстр, женщина, насилие, хоровод, прогулка, погоня, сусанна      |
| 9.   | 17                    | название, система, сигнальный, композиция, лицо, абстрактный      |

Гистограмма тематических слов. Каждый столбец гистограммы представляет собой оценку важности слова в соответствующей теме

A histogram of thematic words. Each column of the histogram represents the importance of the word in the corresponding topic.



Проведенное автоматизированное исследование позволило выявить ряд смысловых доминант всего собрания. Результаты анализа сфокусировались вокруг нескольких ключевых тем, отражающих специфику российского культурного ландшафта XX века. Особый интерес представляет тема, которую условно можно обозначить как городская среда и портрет горожанина. Работы этого ряда отражают архитектурный ритм, фактуру и атмосферу города, представляя собой своеобразное исследование идентичности через типологические образы рабочих, интеллигенции и молодежи. В этом ряду заслуживает внимание графический альбом Олега Мелентьева (1921-1980), включающий 300 карандашных портретов 1950-1960-х годов. Практически каждый его лист демонстрирует мастерство психологического рисунка. Гибкие линии и тональная нюансировка раскрывают индивидуальность каждого персонажа, превращая наброски в законченные высказывания.

Альбом обладает не только художественной, но также исторической ценностью как документ эпохи. Тема городской среды воплощена в произведениях, передающих характерное для Урала соединение природного и индустриального начал. Именно завод является неизменным атрибутом большинства городов региона. Панорамы цехов, машины и металлоконструкции соседствуют с горными хребтами, изгибами рек и лесными массивами, отражая дуализм уральского пейзажа, в котором индустрия буквально «вросла» в ландшафт.

Крупный блок работ в коллекции фонда составляют графические и живописные произведения, в которых складывается литературно-

художественный диалог изображения и слова. К ним относятся, например, графические серии Виталия Воловича 1980-х годов по мотивам средневековых мистерий, его визуальные интерпретации шекспировских трагедий, в которых трансформация классических литературных сюжетов происходит через современное прочтение. Авторский взгляд на текст, визуальный комментарий к литературному первоисточнику характерен для графических циклов Воловича, созданных к роману «Тристан и Изольда» Ж. Бедье (1972), пьесе «Ричард III» У. Шекспира (1967), средневековым ирландским «Сагам» (1968).

В коллекции присутствуют произведения искусства, в которых главным объектом исследования становится творческий процесс. Этот ряд составляют работы широкого диапазона — от классических натюрмортов до концептуальных постмодернистских проектов, в которых мастера визуализируют саму природу художественного поиска и фиксируют моменты озарений. Такой подход позволяет взглянуть на мир сквозь авторскую оптику, осмысляя коллекцию как пространство диалога между художником, материалом и зрителем, где каждый экспонат — это одновременно и результат, и документация творческого акта.

К примеру, переосмысление художественного языка Казимира Малевича в серии «Кухонный супрематизм» художников группы «Синие носы» (Александр Шабуров, Вячеслав Мизин) перенесено в бытовой контекст. Развитие темы творческого процесса и определенный ракурс ее интерпретации представлены в графических циклах Вениамина Степанова «Четыре праздника года» (1984), коллажах Владимира Селезнева «Ненадеж-



ный рассказчик» (2022), серии фотографий Сергея Потеряева «Старая Утка» (2013).

Выявленные в результате частотного анализа и работы алгоритма тематические линии получили развитие в экспозиционной деятельности фонда. Так, в выставочной программе 2024 года центральное место занимала производственная проблематика: проект «Индустриальный пейзаж» (Синара Арт, 8 мая — 1 сентября; г. Каменск-Уральский, 17 июля — 25 августа) исследовал поэтику промышленных пространств. Работы, показанные в рамках проекта, создают своеобразный эстетический код, придавая индустриальной мощи художественную выразительность. Взгляд художников выявляет скрытую гармонию заводских пейзажей, находит неожиданную красоту в суровых формах. А вот выставка «Строители новой жизни» (г. Первоуральск, 30 июня — 27 сентября 2024) сместила акцент с эстетики промышленных ландшафтов на человеческое измерение. В экспозиции был создан коллективный портрет рабочего класса, а трудовая повседневность возведена в ранг эпического повествования. Включение выставки из коллекции фонда в проект «Игры мастеров» Трубной Металлургической Компании (5 июля 2024) не только подчеркнуло социальную значимость собрания, но и демонстрировало вовлеченность в развитие профессиональной культуры региона. Проект «И снова весна» (г. Полевской, 11 апреля — 29 июля 2024 года) предложил осмысление взаимосвязи природных ритмов и человеческого бытия. Через язык искусства раскрывалась цикличность существования, где периоды увядания закономерно сменяются фазами расцвета.

Такой тематический каркас экспозиционной деятельности не только отражает историко-культурный контекст искусства Урала, но и выстраивает диалог между традицией и современностью, между художественным языком и промышленным наследием территории. Коллекция раскрывает многогранный образ уральского искусства, вписывает его в общероссийский культурный контекст. Работы демонстрируют живой диалог локальной традиции с общенациональными художественными процессами. Особую ценность представляет возможность проследить индивидуальный вклад отдельных мастеров в целостную картину развития искусства Урала. Такой подход позволяет увидеть региональную школу как важную составляющую отечественной культуры, обогатившую ее своими пластическими



решениями, сюжетными акцентами и творческими экспериментами.

Остановимся подробнее на нескольких произведениях из коллекции фонда, демонстрирующих эти качества. Одно из самых ранних в ней — «Портрет шахтера (Митрич)» (1919) Германа Мелентьева (1888-1967), где изображен мужчина с характерным для крестьянского и трудового сословия именем. На обороте холста сохранилась авторская пометка: «Рабочий Кизеловских шахт. Митрич», указывающая на конкретного человека, жившего в Пермском крае в начале XX века, когда Кизеловский угольный бассейн представлял собой мощный промышленный центр России. Добыча угля в те годы была сопряжена с тяжелыми условиями, низким уровнем оплаты труда и отсутствием техники безопасности. В год создания картины рудники снабжали всю уральскую промышленность, были центром рабочего движения: в конце 1918 года из шахтеров был сформирован полк, сражавшийся против армии Колчака.

Художник изобразил Митрича в спецовке с въевшейся черной пылью. Красная лента на лацкане пиджака не просто деталь, а символ революционной эпохи, в котором «красное» — знак приверженности большевизму и своеобразный «оберег» времени. Портрет написан в аскетичной цветовой гамме: суровая атмосфера подземных выработок воплощена в доминировании приглушенных охристых тонах и глухих угольных оттенков.

Лицо шахтера отражает его тяжелое ремесло, резко очерченные скулы, впалые щеки и глубокие морщины несут отпечаток трудно прожитой жизни. Выразительность образу придает пронзитель-

Эскиз к живописному произведению Леонарда Гусева. 1970-е. Коллаж, оргалит, гуашь, темпера. 65x90

Sketch for a painting by Leonard Gusev. 1970-е. Collage, gouache and tempera on hardboard. 65x90

ный взгляд из-под нависших бровей, в котором читаются усталость, достоинство рабочего и ожидание социальной справедливости. Так портрет конкретного человека перерастает в обобщенный символ социального слоя революционной эпохи, исполненного внутренней силы и готового к борьбе за свои права. Картина Германа Мелентьева не просто портрет, но и напоминание об ушедшей эпохе: к концу XX века из-за истощения месторождений и экономического кризиса Кизеловские шахты закрылись, что привело к опустошению ряда городов региона.

С индустриальной темой связан и «Эскиз» к живописной работе Леонарда Гусева (1929 г.р.) 1970-х годов. Центральный элемент композиции — мощный промышленный пресс, являющийся символом уральской индустриальной идентичности. Окружающие его группы рабочих и конструктивные элементы строящегося цеха, контрастная гамма лазурных и киноварных тонов, создают выразительную метафору повседневной трудовой жизни. Эскиз близок изображениям на потолке зала ожидания реконструированного железнодорожного вокзала в Екатеринбурге. Вероятно, он имеет к ним отношение, ведь процесс восстановления интерьеров здания вокзала проводился в 2000-х годах группой монументалистов Свердловского отделения Союза художников РФ во главе с Леонардом Гусевым [6]. Роспись имеет схожую композиционную схему, доминантой которой является кузнечный пресс: на переднем плане за большим столом изображена группа инженеров и конструкторов, по бокам — рабочие сцены строительства и техника, а на корпусе станка — логотип «УЗТМ» (Уральского завода тяжелого машиностроения).

Эскиз и роспись потолка предлагают символический взгляд на промышленный объект, претендовавший на статус культурного достояния<sup>8</sup>. Таким образом, эскиз к живописному произведению является связующим звеном между эпохами. Сохраняя верность уральским живописным традициям, он в то же время демонстрирует актуальность производственной темы в современном культурном пространстве. Такая двойственная природа делает его значимым памятником как для истории искусства, так и для понимания процессов формирования региональной идентичности.

В собрании фонда хранится и другая самобытная серия из десяти картин — уникальных панно (1978), украшавших интерьеры сочинского пансионата «Бургас». Они образуют художественный

ансамбль, в котором каждая картина одновременно и самостоятельное произведение, и часть единого замысла.

Работы представляют собой виды городов союзных республик (средний размер каждого 100x350 см), запечатлевшие узнаваемые места с архитектурными доминантами и природными ландшафтами<sup>9</sup>. Семь картин имеют трехчастную структуру, в которой центральное изображение обрамляется вставками с традиционным орнаментом, отражающим локальный колорит.

Сквозь призму индивидуальных стилей разных авторов ансамбль визуально воссоздает парадигму советской «дружбы народов». В панорамах Душанбе, Ашхабада, Алма-Аты и Минска прочитывается общая концепция. Единый советский контекст объединяет национальное своеобразие союзных республик. Достопримечательности Таллина, Риги, Вильнюса, природные ландшафты Туркмении и Белоруссии предстают не просто топографическими точками, а символами культурного и природного разнообразия.

Особенность серии определяется ее первоначальным функциональным назначением: размещенные в пространстве курортного пансионата, работы выполняли идеологическую и психологическую миссию, создавали иллюзию путешествия по необъятной стране, визуализировали идею территориальной целостности СССР. Для отдыхавших представителей разных республик такие изображения становились зеркалом родных мест и окном в соседние культуры.

Три десятилетия спустя после распада Советского Союза цикл сочинского пансионата «Бургас» приобретает новое прочтение. Из декоративных элементов интерьера панно превратились в документальные свидетельства утраченного единства, зафиксировавшие архитектурный облик городов в важный период их развития. Образцы официального искусства позднесоветского периода дают богатый материал для исследования механизмов визуальной пропаганды.

Анализ смысловой структуры собрания методами тематического моделирования показал, что коллекция формировалась целостными сериями, когда работы связаны сюжетом, стилистикой и единством замысла. На основе обработки корпуса названий произведений были идентифицированы кластеры: 1) городская среда и портрет горожанина; 2) природно-индустриальный пейзаж; 3) литературно-художественный диалог; 4) творчество и художественный акт. Эти тема-



тические направления выявляет и выставочная практика фонда последних лет.

Тематическое моделирование не является исчерпывающим методом изучения коллекций изобразительного искусства, однако оно предоставляет исследовательский инструмент — своеобразную оптику, позволяющую выявлять скрытые смысловые паттерны в музейных собраниях, дополнять исследовательские методы искусствоведения.

Применение современных технологий открывает путь к комплексному изучению художественного собрания как сложной системы смыслов. Автоматический анализ искусствоведческих текстов (включая описания произведений, биографии мастеров и материалы художественной критики) и компьютерное зрение (применительно к цифровым репродукциям) позволит обнаружить неизвестные ранее связи и контексты.

Практическая ценность использованного метода заключается не только в описании тематической структуры коллекции, но и в выявлении менее очевидных смысловых линий, что может помочь в процессе формирования стратегии комплектования фондов и создания новых выставочных проектов.

Коллекция фонда достаточно полно демонстрирует панораму развития уральского искусства от конца XIX века<sup>10</sup> до современных художественных практик, что дает возможность проследить эволюцию стилей и техник, характерных для региональной арт-сцены. Наряду с ними, она включает значимые образцы отечественного искусства конца XX — начала XXI века, позволяющие точнее определить место уральского искусства в общероссийском контексте.

Предложенный обзор собрания, находящегося под управлением Фонда поддержки и реализации культурных инициатив «Синара», раскрывает лишь часть его возможностей и не является исчерпывающим. Коллекция фонда обладает значительным художественным потенциалом и перспективой полноценно интегрироваться в мировой арт-процесс.

#### Примечания

1. С декабря 2024 года Галерея Синара Арт переименована в Синара Арт.
2. Галерея современного искусства в Екатеринбурге // Синара Центр. — URL: <https://sinara-center.com/gallery/> (дата обращения 04.02.2025).
3. Среди них такие авторы, как Иван Слюсарев (1886-1962), Олег Мелентьев (1921-1980), Виталий Волович (1928-2018), Алена Азёрная (1966 г.р.), Александр Алексеев-Свинкин (1952 г.р.), Андрей Антонов (1944-2011), Олег Бернгард (1909-1998), Михаил Бруси-

ловский (1931-2016), Александр Бурак (1921-1997), Лев Вейберт (1925-2006), Олег Еловой (1967-2001), Владимир Кошелев (1933 г.р.), Валентин Новиченко (1927-2010), Михаил Сажаяев (1948 г.р.), Вениамин Степанов (1941 г.р.) и Николай Федореев (1943-1996).

4. Творчество этих художников представлено репрезентативными по объему подборками. Произведения Ивана Слюсарева — 174 единицы, среди которых этюды и пейзажи, прославляющие величие и мощь Уральской природы. 113 работ принадлежит Виталию Воловичу, признанному графику, чьи иллюстративные циклы являются частью культурного наследия России. В коллекции 68 произведений Михаила Сажаяева, Вениамина Степанова — 79 работ.

5. Александр Виноградов (1963 г.р.) и Владимир Дубосарский (1964 г.р.), Владимир Селезнев (1973 г.р.), Олег Кулик (1961 г.р.), группа «Синие носы» (Вячеслав Мизин — 1962 г.р. и Александр Шабуров — 1965 г.р.), Дмитрий Гутов (1960 г.р.), Арон Зинштейн (1947 г.р.), Юрий Злотников (1930-2016), Илья Кабаков (1933-2023), Владимир Козин (1953 г.р.), Владислав Мамышев-Монро (1969-2013), Гоша Острецов (1967 г.р.), Авдей Тер-Оганьян (1961 г.р.), Леонид Тишков (1953 г.р.) и другие. Внимания заслуживают работы таких авторов, как Владимир Абих (1987 г.р.), Кирилл Бородин (1987 г.р.), Красил Мака- (1989 г.р.), Кирилл Гаршин (1990 г.р.), Иван Горшков (1986 г.р.), Александр Греков (1982 г.р.), Анна Желудь (1981 г.р.), Алексей Каллима (1969 г.р.), Александра Паперно (1978 г.р.), Иван Плющ (1981 г.р.), Владимир Потапов (1980 г.р.), Иван Снигирев (1978 г.р.) и Екатерина Поединщикова (1985 г.р.).

6. Лексемы были исключены из списка исследуемых, поскольку их высокая частота связана с особенностью метаданных (указания на серийность произведения, жанр или технические параметры работ).

7. Интерактивная среда Jupyter Notebook с использованием языка программирования Python 3.12.3 и различных библиотек обработки и визуализации текстовых данных: Pandas, NLTK, Rymorphu3, Gensim, BERTopic.

8. Филиппович М. Ковочный пресс на Уралмашзаводе предлагается признать объектом культурного наследия. 28 декабря 2024. — URL: <https://eanews.ru/ekaterinburg/20241228094303/kovochnyy-press-na-uralmashzavode-prosyat-priznat-ob-ektom-kulturnogo-naslediya> (дата обращения 29.10.2025).

9. Николай Бочаров «Душанбе» (1978, холст, масло); Клара Власова «Ашхабад» (1978, холст, масло); Аннамухамед Зарипов «Характерный пейзаж Туркмении» (1978, холст, масло); Амина Карамян «Алма-Ата» (1978, холст, масло); Татьяна Осокина «Панорама столицы Литовской ССР г. Вильнюс» (1978, холст, масло) и «Панорама столицы Эстонской ССР г. Таллин» (1978, холст, масло); Владислав Рожнев «Минск» (1978, холст, масло); Андрей Суровцев «Панорама столицы Латвийской ССР г. Риги» (1978, холст, масло); С. Тутнов (на обороте холста одной из картин авторская подпись «С. Тутнов», а в правом нижнем углу лицевой стороны — монограмма «СТ») «Вид на Таллин с моря в штормовую погоду» (1978, холст, масло) и «Белорусский пейзаж» (1978, холст, масло).

10. Самая ранняя по времени создания картина в коллекции фонда — «Женский портрет» 1892 г. кисти уральского мастера Алексея Корзухина (1835-1894), участника Товарищества передвижных художественных выставок.

#### Литература

1. Ахметова, А. Р. Артионимы как культурный феномен текста города // Вестник Приамурского государственного университета



Л. Гусев, В. Беляев, Л. Ваврженчик, Б. Волознев, В. и Г. Дьячковы, И. Симонов, Ю. Ужegov. Индустриализация страны. Роспись потолка зала ожидания железнодорожного вокзала «Екатеринбург-Пассажирский». 2001.

L. Gusev, V. Belyaev, L. Vavrzhenchik, B. Voloznnev, V. and G. Dyachkov, I. Simonov, Yu. Uzhegov. Industrialization of the Country. Ceiling painting in the waiting room of the Yekaterinburg-Passazhirsky Railway Station. 2001

им. Шолом-Алейхема. — 2020. — № 2 (39). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/artionimy-kak-kulturnyy-fenomen-teksta-goroda> (дата обращения 07.10.2025).

2. Бурмистрова, Е. А. О знаковой природе названий произведений живописи // Поливановские чтения. — 2016. — № 11. — С. 27-30.

3. Ващенко, В. А. Тематическое моделирование для коротких текстов: сравнительный анализ алгоритмов // Социология: методология, методы, математическое моделирование. — 2024. — № 56. — С. 69-112.

4. Диалог во времени и пространстве: каталог / [Авт.: Ю. Борзенкова, В. Васильева, Т. Галеева, В. Прохоров, В. Церетели]. — Москва: Московский музей современного искусства, 2023. — 287 с.

5. Екатеринбургская галерея современного искусства: альбом-каталог. — Екатеринбург: Екатеринбургская галерея современного искусства, 2012.

6. Елагин, Г. Новые одежды для старого вокзала // Стройкомплекс Среднего Урала. — 2002. — № 1. — С. 32.

7. Жданова, В. А. Взгляд в будущее: опыт прогнозирования в сфере искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствование. — 2019. — № 35. — С. 182-189.

8. Славных, В. А., Сергеев, А. П., Филимонов, В. В. О методах исследования цифровых копий художественных произведений для определения их индивидуальных особенностей // Дополнительные материалы 4-й Международной конференции по анализу изображений, социальных сетей и текстов (AIST'2015). — URL: <https://ceur-ws.org/Vol-1452/paper24.pdf> (дата обращения 05.09.2025).

#### References

1. Akhmetova, A. R. Artionimy kak kul'turnyj fenomen teksta goroda [Artionyms as a Cultural Phenomenon of the City Text]. Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Alejhema [Bulletin of the Priamurye State University named after Sholem Aleichem], 2020, no. 2 (39), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/artionimy-kak-kulturnyy-fenomen-teksta-goroda> (accessed 07/10/2025).

2. Burmistrova, E. A. O znakovoj prirode nazvanij proizvedenij zhivopisi [On the Symbolic Nature of the Art Works Names]. Polivanovskie chteniya [Polivanov Readings]. 2016, no. 11, pp. 27-30.

3. Vashchenko, V. A. Tematicheskoe modelirovanie dlya korotkih tekstov: sravnitel'nyj analiz algoritmov [Topic Modeling for Short Texts: A Comparative Analysis of Algorithms]. Sociologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie [Social Studies: Methodology, Methods, Mathematical Modeling], 2024, no. 56, pp. 69-112.

4. Dialog vo vremeni i prostranstve: katalog [Dialogue in Time and Space: Catalog]. Authors: Yu. Borzenkova, V. Vasilyeva, T. Galeeva, V. Prokhorov, V. Tsereteli. Moscow, Moscow Museum of Contemporary Art, 2023, 287 p.

5. Ekaterinburgskaya galereya sovremennogo iskusstva: al'bom-katalog [Yekaterinburg Gallery of Contemporary Art: Album-Catalogue]. Yekaterinburg, Yekaterinburg Gallery of Contemporary Art, 2012.

6. Elagin, G. Novye odezhdy dlya starogo vokzala [New Clothes for the Old Train Station]. Strojkompleks Srednego Urals [Building Complex of the Middle Urals], 2002, no. 1, p. 32.

7. Zhdanova, V. A. Vzglyad v budushchee: opyt prognozirovaniya v sfere iskusstva [Looking into the Future: An Experience of Foretelling in Arts]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Tomsk State University. Cultural and Art Studies], 2019, no. 35, pp. 182-189.

8. Slavykh, V. A., Sergeev, A. P., Filimonov, V. V. O metodah issledovaniya cifrovyyh kopiy hudozhestvennykh proizvedenij dlya opredeleniya ih individual'nykh osobennostey [On the Methods for Studying Digital Copies of Works of Art to Determine their Individual Characteristics]. Dopolnitel'nye materialy 4-j Mezhdunarodnoj konferencii po analizu izobrazhenij, social'nyh setej i tekstov (AIST'2015) [Supplementary Proceedings of the 4th International Conference on Image, Social and Text Analysis (AIST'2015)], available at: <https://ceur-ws.org/Vol-1452/paper24.pdf> (accessed 05/09/2025).

*Автор выражает искреннюю благодарность «Фонду поддержки и реализации культурных инициатив Синара» и лично директору Наталье Дмитриевне Левицкой за помощь в работе над статьей. Особую признательность автор выражает коллегам по галерее за их поддержку в период работы и в процессе изучения коллекции. Благодарю Антона Федюлова за помощь в подготовке иллюстративного материала.*

#### Об авторе

Жданова Виктория Александровна — искусствовед, независимый исследователь, член Ассоциации искусствоведов, главный хранитель Галереи Синара Арт в 2023-2024 годах  
E-mail: victoria.a.zhdanova@gmail.com

#### Zhdanova Victoria Aleksandrovna

Art critic, member of the Art Critics and Art Historians Association, Head curator of the Sinara Art Gallery Collection in 2023-2024





Фан Цзюньби.  
Девочка  
Пайпер. 1924.  
Холст, масло.  
70×60. Частная  
коллекция.  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi.  
The Girl Piper. 1924.  
Oil on canvas.  
70×60.  
Private collection,  
available at: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

EDN: YYDLOC  
УДК 75.03/.04

## SYNTHESIS OF CHINESE AND WESTERN EUROPEAN PAINTING TRADITIONS IN THE WORKS OF CHINESE ARTIST FAN JUNBI (1898-1986)

Kun Guang

Suqian Academy

People's Republic of China

Siberian State Institute of Arts named after Dm. Hovorostovsky

Krasnoyarsk, Russian Federation



*Abstract:* Fan Junbi is a prominent figure among Chinese female artists who worked during the First Republic of China (1912-1949). Her painting is distinguished by a wide range of genres and individual style. Fan Junbi's works harmoniously combine the features of classical Chinese painting with the influence of European art. This article examines the interaction and mutual influence of Western and traditional Chinese painting techniques and motifs in different stages of the artist's career, based on iconographic and formal-stylistic analysis. Particular attention is paid to key works, and analysis of their figurative content and plastic solutions. Methods of conveying emotions through painting are also considered. The purpose of the study is to identify the original features of the work of female artists during the First Chinese Republic in the context of cultural exchange between China and Europe and to contribute to the systematization of Chinese art of the early 20th century.

**Keywords:** Fan Junbi; Western painting techniques; traditional Chinese elements of painting; Republic of China period.

**Citation:** Kun Guang (2025). SYNTHESIS OF CHINESE AND WESTERN EUROPEAN PAINTING TRADITIONS IN THE WORKS OF CHINESE ARTIST FAN JUNBI (1898-1986). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 64-73.

## СИНТЕЗ КИТАЙСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЖИВОПИСНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ФАН ЦЗЮНЬБИ (1898-1986)

Кун Гуан

Академия Суцзянь

Китайская Народная Республика

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского

Красноярск, Российская Федерация



*Фан Цзюньби (范君碧) — заметная фигура среди китайских художниц, работавших в эпоху Первой Китайской республики (1912-1949). Ее живопись выделяется широким спектром жанров и индивидуальным стилем. В работах Фан Цзюньби гармонично сочетаются особенности классической китайской живописи и влияние европейского искусства. В статье с опорой на иконографический и формально-стилистический анализ исследуется взаимодействие и взаимное влияние западных и традиционных китайских живописных приемов и мотивов на разных этапах творчества художницы. Особое внимание уделяется ключевым произведениям, анализу их образного содержания и пластических решений. Также рассматриваются способы передачи эмоций посредством живописных средств. Цель исследования — выявить в контексте культурного обмена между Китаем и Европой самобытные черты творчества женщин-художниц в период Первой Китайской республики и внести вклад в систематизацию китайского искусства начала XX века.*

**Ключевые слова:** Фан Цзюньби; техники западной живописи; традиционные китайские элементы живописи; период Республики Китая.

## Введение

В исследованиях ряда западноевропейских авторов [2] затрагиваются темы, связанные с образом женщины как воплощением национальной идентичности в годы Первой Китайской республики<sup>1</sup> [4], а также общественной ролью женщин-художниц в этот период и гендерными дискуссиями. Общеизвестно, что в указанный период в Китае женщины практически не имели существенного социального статуса, и имена деятелей искусства женского пола практически не фигурировали в истории китайского изобразительного искусства. Затем, в начале XX века, эта ситуация начала меняться, и многие прогрессивные общественные деятели и политики признали необходимость вовлечения женщин в различные сферы жизни.

Фан Цзюньби — одна из ярких представительниц женского художественного сообщества Китая начала XX века, чье творчество раскрывается преимущественно через призму исторических архивов и редких публикаций. Родившись в конце XIX столетия, Фан Цзюньби получила образование и сформировала свое творческое мировоззрение именно в эпоху значительных социальных перемен, связанных с падением династии Цин и становлением республиканского строя. Этот исторический этап оказался плодотворным периодом развития новых художественных направлений, отражающих стремление общества к модернизации и переосмыслению традиционных ценностей.

Фан Цзюньби по праву занимает особое место среди китайских художниц начала XX века,

поскольку ее творчество стало ярким примером синтеза восточной и западной культурных традиций. Как одна из немногих женщин-профессионалов в сфере искусства того времени, она внесла значительный вклад в развитие новой эстетики, преодолевая границы традиционного восприятия живописи. Как отмечал Цай Юаньпэй<sup>2</sup> (蔡元培): «Сегодняшний мир — это эра интеграции восточной и западноевропейской культур. То, что хорошо у западных стран, мы, естественно, должны перенять. Есть те, кто говорит, что западные страны уже использовали методы китайской живописи в прошлом... Раз западные художники могут использовать наши сильные стороны, разве мы не можем использовать сильные стороны западных художников? Чтобы культура одной нации постоянно вносила вклад в мир, она должна обладать двумя условиями: во-первых, иметь основу в собственной культуре; во-вторых, уметь впитывать культуру других наций» [5, с. 58]. Эта работа по синтезированию китайской и западной культур обогатила творческие методы художницы, а также открыла новые пути для формирования современного нам китайского изобразительного искусства.

## Творческий путь

Фан Цзюньби (1898-1986) родилась в китайской провинции Фуцзянь, в Миньхоу, уезде (административном центре) городского округа Фучжоу. Она была одиннадцатым ребенком в богатой семье торговцев. В 1912 году, в возрасте всего 14 лет, она поехала на учебу во Францию, последовав за своей старшей сестрой Фан Цзю-

ньин. Художественная культура Европы оказала на нее существенное влияние. Во время учебы во Франции она не только изучала французский язык и европейское изобразительное искусство, но и под чутким руководством таких людей, как Цай Юаньпэй и Ван Цзинвэй (汪精卫)<sup>3</sup>, продолжала изучать свой родной язык, знакомилась с классической китайской литературой и практиковала каллиграфию [9, с. 88]. Можно утверждать, что глубокие знания китайской классической культуры заложили прочную основу для последующих живописных опытов Фан Цзюньби в области сочетания китайских и западных элементов в изобразительном искусстве.

С 1917 года она изучала искусство в Париже, в Академия Жюлиана<sup>4</sup> (Académie Julian), основанной в 1868 году художником-живописцем Родольфо Жюлианом. На тот момент это была одна из лучших французских частных академий искусств. Впоследствии она обучалась в Бордо, в Школе изящных искусств и декоративных искусств, которую окончила в 1920 году. В 1920 году Фан Цзюньби стала первой китайской женщиной-студенткой, поступившей в основанную в Париже в 1671 году и наиболее известную на тот момент Школу изящных искусств<sup>5</sup>. Там она училась у лучших французских художников, получая систематическую базовую подготовку по западноевропейской живописи. На следующий год она снова вернулась в школу в Бордо, где стала учиться живописи у директора школы Пьера Боннара. В этот период особое внимание уделялось реалистическому стилю, с акцентом на пластику форм и светотеневую моделировку, а в портретах приветствовалась живая передача эмоций и настроения.

Фан Цзюньби стремилась соответствовать принятому на тот момент стилю живописи в парижской Школе изящных искусств. Например, на картине «Девочка Пайпер», написанной в 1924 году, изображена женщина в традиционной китайской одежде, играющая на флейте. Картина основана в целом на западной классической реалистической манере масляной живописи, но тонкие линии очерчивают контуры фигуры и складки одежды, отражая линейную эстетику традиционной национальной китайской живописи. Помимо этого, фиолетовая китайская одежда, флейта, а также китайский узел и кисти на поперечной флейте — все эти элементы демонстрируют приверженность художницы национальным традициям. Цао Тиншу<sup>6</sup> (曹天枢) в статье, посвя-

щенной развитию китайской масляной живописи в первой половине XX века, оценивает творчество Фан Цзюньби как сбалансированное между западной живописью и восточным искусством. Он считает, что китайская художница была способна сочетать реалистическую достоверность Запада с передачей духа Востока, и называет ее «ярким талантом, принадлежащим китайскому художественному миру» [6, с. 101].

После возвращения в Китай в 1925 году Фан Цзюньби активно сотрудничала со Школой традиционных китайских художников Линнань<sup>7</sup> (林南中文学校), базирующейся в Шанхае. Сама Школа Линнань как таковая была художественным направлением, стремившимся модернизировать китайскую живопись путем заимствования из других художественных традиций. Была основана братьями Гао Цзяньфу<sup>8</sup> (高建富) и Цифэном (奇峰) вместе с коллегой-художником Чэнь Шуреном и считается одним из крупнейших художественных направлений китайской живописи прошлого века. Там в 1925 году Фан Цзюньби познакомилась с Гао Цзяньфу, от которого получила наставления в живописи. По воспоминаниям сына Фан Цзюньби Цзэн Чжунлу (曾忠祿), во время возвращения на родину в 1925 году для нее самой большой помощью стало знакомство с художником линнаньской школы Гао Цзяньфу. Он научил ее, как рисовать на китайской бумаге кистью, тушью и красками. Это решительным образом повлияло на ее самостоятельное творчество.

Ранее Фан Цзюньби уже получила хорошее европейское профессиональное образование в сфере изобразительного искусства, особенно уделяя внимание рисунку, поэтому, когда она создавала картины в китайском стиле, например стебелек цветка, она сначала рисовала контур карандашом, а затем наносила краски. Традиционные китайские художники не рисовали таким образом, они обычно делали это одним мазком. Фан Цзюньби также использовала приемы западной перспективы, света и тени и другие методы станковой живописи. Это делало ее картины не чисто китайскими. В этом «кроются отличительные черты ее картин, особенности ее творчества» [1, с. 19].

Очевидно, что китайская техника живописи Гао Цзяньфу напрямую повлияла на ее опыты в области синтезирования западной и китайской художественных культур. Например, в работе «После купания», созданной в 1929 году, показана обнаженная женщина. Подобное изображение для людей того времени не было общественно





Фан Цзюньби.  
После ванны. 1929.  
Холст, масло.  
90×18. Частная  
коллекция.  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi.  
After the Bath. 1929.  
Oil on canvas.  
90×18.  
Private collection,  
available at: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

признанным. При этом Фан Цзюньби, стремясь найти идеал красоты в изобразительном искусстве, осмеливалась на эксперименты в живописи. Хуан Хуань<sup>9</sup> (黄焕武) похвалил ее за смелость и творческие дерзания. Он говорил, что «картины госпожи Фан Цзюньби хорошо известны в мире искусства» [10, с. 128]. Он считал, что она «внедряет в западную живопись китайские традиционные сюжеты, используя яркий колорит, сильные и резкие мазки, свойственные художникам-мужчинам, а в ее картинах, написанных на китайском шелке, используются приемы станковизма» [8, с. 89]. Поэтому, по словам Фань Жуйхуа (范瑞华), живопись Фан Цзюньби возможно счесть удачным опытом «привить западное искусство к китайскому традиционному искусству» [11, с. 45].

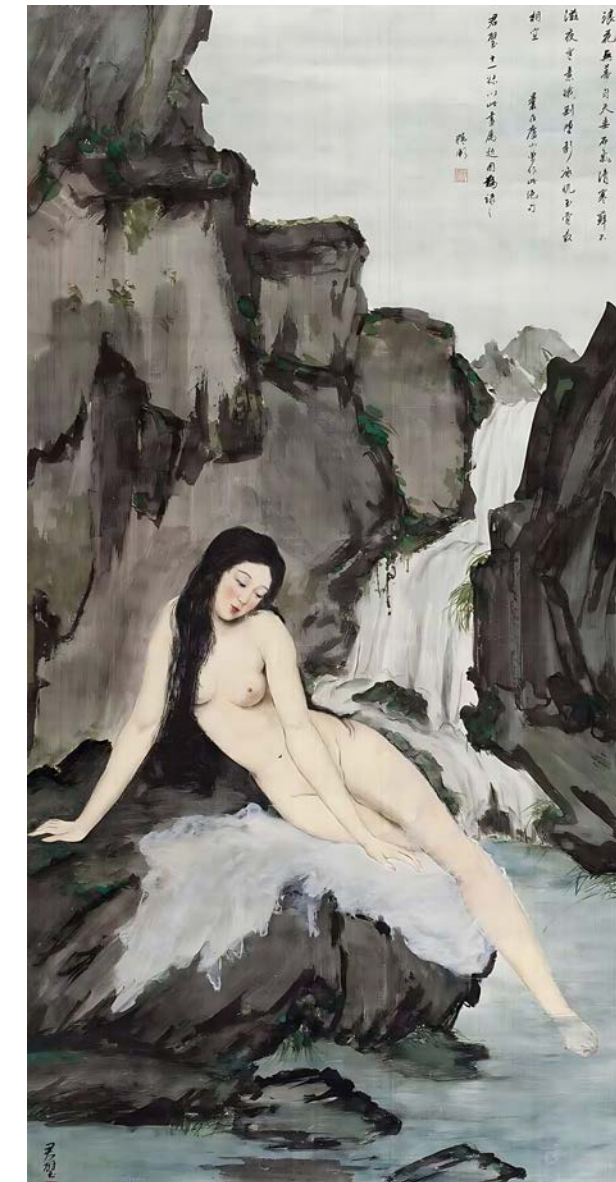
Формально-стилистический анализ работ Фан Цзюньби показывает, что она является приверженцем реализма, потому что пропорции фигур точны, переходы света и тени на фигурах естественны. Все это указывает на ее хорошую академическую подготовку, хотя контуры фигур все еще сохраняют плавность китайского классического контурного рисунка. Фон на картине «После купания» решен за счет круглого окна и опущенной занавеси, а бамбуковые ветви в зеркале на картине представляют собой элементы знаково-символической системы китайской живописи, которую Фан Цзюньби успешно внедряет в западную живопись.

В 1932 году она вновь вернулась на родину и продолжила учиться китайской живописи у Гао Цзяньфу и Гао Цифэна, а затем начала пробовать

заниматься творчеством в стиле китайской национальной живописи. Фан Цзюньби экспериментировала с такими материалами, как шелковая бумага, китайские кисти и тушь. Это для нее стало очередной попыткой сочетания китайской и западной живописи.

Фан Цзюньби, не желая отказываться от принципов изображения, принятых в западноевропейской живописи, и также не стремясь слепо следовать методам традиционного китайского искусства, использовала техники станковой реалистической живописи и стилистику гошуа для изображения фигур и цветов. Сначала она намечала контуры предметов карандашом, а затем работала красками. Получалось, что, внедряя приемы западной живописи в китайское художественное творчество, она создавала новый уникальный стиль китайской современной живописи. Поэтому ее творчество можно назвать синтезом традиций и новаций. Таким образом, возникло новое направление в китайской живописи, в котором художница смогла найти свой путь. Она отвергла слепое копирование веками освященных образцов, стремясь овладеть принципами западноевропейской станковой живописи, обогащая ее традиционными элементами своего национального искусства.

Сочетание китайской и западной культур в работах Фан Цзюньби было воспринято арт-критикой как бесспорная новация. Например, работа «Ледяная кожа и кости нефрита», созданная в 1930 году, является одной из самых выдающихся в этот период и представляет собой новый вызов традиционной китайской живописи. Фан



Фан Цзюньби.  
Ледяная кожа  
и кости нефрита.  
1930. Бум., цв.  
тушь. 131×65.  
Частная  
коллекция.  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi. Ice Skin  
and Jade Bones. 1930.  
Colored ink on paper.  
131×65. Private  
collection, available at:  
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Цзюньби высказывалась об этом периоде своего творчества так: «Я хочу внедрить принципы западной живописи, такие как анатомия и перспектива, в китайскую живопись, чтобы исправить те аспекты китайской живописи, которые не соответствуют научным законам. Неважно, удастся ли мне это или нет» [8, с. 13]. При создании картины использовался новый материал — шелковая бумага, заменяющая холст для масляной живописи, но в технике цветопередачи и формообразования все еще применялись реалистические приемы западной живописи для изображения женского тела. В отличие от этого, в композиции использовался традиционный китайский метод «трех дальностей» для изображения горных пород. В изображении горных пород и воды художница все еще не избавилась от реалистической трактовки фор-

мы, потому что в этот период она только начала делать первые попытки синтеза художественных традиций Востока и Запада. Цай Юаньпэй высоко оценил ее творчество: «Используя реалистические приемы европейской живописи, она достигает абстрактного духа китайской живописи. Эта попытка, очевидно, увенчалась успехом. Если она будет упорно продолжать, у нее блестящее будущее!» [12, с. 54]. Очевидно, что вера Фан Цзюньби в свой талант сыграла решающую роль в ее будущих поисках в области сочетания китайской и западной культур.

До 1940 года она всегда сначала делала набросок, а затем заполняла его цветом, а затем она начала смело писать с натуры, используя западные живописные принципы, но работая в стилистике китайской национальной живописи. Особенно часто она писала портреты с натуры. Фан Цзюньби использовала шелковую бумагу в качестве живописной основы. Форму она трактовала мягкими, плавными линиями, создавая выразительные образные портреты людей, черты лица которых отличались тонкостью и выразительным взглядом, направленным прямо на зрителя. В 1943 году Фан Цзюньби встретила с Ци Байши (齐白石), совместная последующая работа с которым углубила ее понимание традиционной китайской живописи и усилила любовь к ней [3, с. 173]. Особенное внимание она уделяла технике работы кистью в традициях национального изобразительного искусства.

В 1949 году Фан Цзюньби оказалась в изгнании из-за смены государственного строя. Среди ее наиболее репрезентативных работ того времени — «Портрет госпожи Ван Вэньсин» и созданная в 1954 году работа «Девочка», на которой изображена милая девочка с улыбкой на лице и чистым взглядом, излучающая невинность и прекрасное настроение. Волосы девочки заплетены в две косы с голубыми бантами, и она одета в голубую одежду, что делает общий цветовой тон гармоничным и единым. В этой работе она умело сочетает реалистические приемы западной живописи с духом традиционной китайской живописи, демонстрируя уникальный художественный стиль. Кроме того, включение печати в работу также является элементом, принятым в классическом китайском искусстве. Для указанных выше произведений основой являются принципы тушевой живописи, в которую постепенно вводится цвет. Хотя в традиционной китайской живописи цвета значительно ярче и насыщеннее. Поэтому классиче-





Фан Цзюньби.  
Портрет госпожи  
Ван Вэньсин. 1943.  
Бум., цв. тушь.  
41×30,5. Частная  
коллекция  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi. Portrait  
of Mrs. Wang  
Wenxing. 1943.  
Colored ink on  
paper. 41×30.5.  
Private collection,  
available at: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>



Фан Цзюньби.  
Девочка. 1954.  
Бум., цв. тушь.  
41×30,5. Частная  
коллекция.  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi. Girl. 1954.  
Colored ink on paper.  
41×30.5. Private  
collection, available at:  
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>

ская китайская живопись отличается большей выразительностью.

Фан Цзюньби в 1957 году в очередной раз сменила место постоянного жительства и переехала за океан, в Бостон. В 1960-1970-х годах Фан Цзюньби жила в Европе или США. Восток и Запад находились в период холодной войны в конфронтации, это оказало определенное влияние на ее художественное творчество. Она не могла легально вернуться на родину, а только творить, опираясь на воспоминания и воображение. Несмотря на то, что она находилась в чужой стране, Фан Цзюньби всегда скучала по родине и родным. В ее работах часто проявляются нотки ностальгии.

В этот период Фан Цзюньби постоянно меняла свою технику живописи, используя попеременно лессировки и корпусные мазки. Работы художницы стали более живыми и реалистичными. При этом она уделяла внимание композиции, стремясь достичь особой выразительности. В качестве наиболее показательного примера возможно указать на работу «Девственно-чистое сердце дзэн-буддиста». На картине изображены два дзэн-буддиста, сложивших руки в позе молитвы, с мирными лицами, демонстрирующими внутреннее спокойствие и преданность. Одежда дзэн-буддистов проста и скромна, цветовая гамма гармонична и отражает эстетику дзэн. Цвет фона довольно светлый, контрастирующий с основным

изображением, что подчеркивает светлый образ изображенных людей, написанных весьма реалистично. Техника Фан Цзюньби в этот период достигла совершенства, она могла точно уловить выражение лица и характер персонажей, передавая внутренний мир людей на портретах. Указанная выше работа передает философию дзэн, которая направлена на стремление к внутреннему спокойствию и превосходству над мирским.

После изменения политической ситуации в Китае с 1972 по 1982 год Фан Цзюньби неоднократно возвращалась на родину для работы с натуры, посетив знаменитые горные цепи и водные источники во всех крупных провинциях и городах Китая. Она изображала увиденные ею на родине изменения, оставив множество полотен в стиле тушевой живописи. Картины Фан Цзюньби стали более жизненными по форме и тематике, а цветовая гамма картин стала яркой и насыщенной.

Фан Цзюньби в этот период активно работала над натюрмортами цветной тушью. Судя по ее работам, на которых изображены цветы, она придерживалась стиля гунби, что в переводе буквально означает «тщательная кисть». Она стремилась в этих работах передать самые мельчайшие детали изображаемого объекта. В основе этого метода лежит прорисовка четкого контура тушью на рисовой бумаге с последующей ро-

Фан Цзюньби.  
Девственно-  
чистое сердце  
дзэн-буддиста.  
1961. Холст,  
масло. 129,5×96,5.  
Частная  
коллекция  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi.  
The Pure and  
Innocent Heart  
of a Zen Buddhist.  
1961. Oil on canvas.  
129.5×96.5. Private  
collection, available at:  
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>

списью минеральными красками слой за слоем, тон за тоном, что создает ощущение воздушно-сти, объема и сказочной дымки. Данная техника основана на разных видах формообразующих штрихов, которые носят название «цунь». Каждый такой штрих, который наносится строго последовательно, выполняется в определенном направлении, с точным углом наклона и силой нажима. В технике гунби цветы у Фан Цзюньби получались разными по оттенкам и формам, но не вульгарно-вычурными. Художница могла передать образ весеннего процветания в утонченном стиле живописи гунби. При этом перспективные отношения в этих «цветочных» работах основаны на принципах западной масляной реалистической живописи. В качестве примера можно привести ее произведение «Яркий весенний день», на котором изображена корзина с распустившимися цветами разных видов. На картинах художницы словно цветник ранней

весной. Нежные лепестки пионов, яркие бутоны роз, изящные стебли тюльпанов. Каждый цветок будто стремится привлечь взгляд своей неповторимой красотой, формой и ароматом. Они словно участвуют в тихом соревновании, каждый бутон, как некая драгоценность, показывает свою уникальность миру. На картинах Фан Цзюньби цветы словно соревнуются между собой в красоте, демонстрируя жизненную силу и энергию весны.

Фан Цзюньби удавалось изображать цветы весьма реалистично, искусно передавая их форму и текстуру. Она, несомненно, в этот период достигла очень высокого живописного мастерства, а композиция ее работ стала гораздо сложнее, она умело использует все средства формообразования и цветоведения.

О творчестве этой художницы Линь Фэн-мьянь<sup>10</sup> (林凤眠) в статье «Перспективы восточного и западного искусства» писал: «Западное искусство основано на имитации природы, в результате чего склонно к реалистической стороне. Восточное искусство в основном основано на изображении воображения, в результате чего склонно к выразительной стороне. Все это, бесспорно, в полной мере можно отнести и к творчеству Фан Цзюньби» [13, с. 201].

Полотна зрелого периода творчества художницы демонстрируют мягкость, в которой скрыто совершенство формы, благородство и изящество линий, свойственных так называемому женскому искусству. В целом живопись Фан Цзюньби, в основе которой лежит синтез реалистических приемов западной живописи и классической китайской художественной концепции, стала поистине прорывом в развитии китайской масляной живописи в начале периода Первой Китайской республики.

В 1983 году Фан Цзюньби переехала в Женеву, где жила до конца жизни.

#### Заключение

Несмотря на отсутствие в жизни художницы особых потрясений (исключая утрату супруга в зрелые годы и период жизни за рубежом), вторая половина жизни стала для нее тяжелым испытанием, учитывая ее чувствительную натуру. Однако она не сломалась, а направила всю свою энергию на творчество. Она создала множество картин, сочетающих в себе традиционные китайские мотивы и технику масляной живописи. В плане мастерства, выбора сюжетов и эстетических принципов она глубоко прочувствовала





и творчески переработала элементы классической китайской живописи. В результате ей удалось выработать собственный художественный почерк и индивидуальность, сформировав уникальную эстетическую концепцию «воссоединения Востока и Запада» через призму ее личного видения и художественного стиля.

#### Примечания

1. Первая Китайская республика была основана в результате Синьхайской революции, свергнувшей династию Цин. Сунь Ятсен был избран первым временным президентом 1 января 1912 года, а 12 февраля 1912 года отречение императора Пу И ознаменовало официальное установление республики.
2. Цай Юаньпэй (1868-1940) — китайский государственный деятель, ученый и педагог. Министр просвещения, основатель и президент Академии Синика, ректор Пекинского университета.
3. Ван Цзинвэй (Ван Чжаомин) — китайский политик, соратник Чан Кайши в Гоминьдане. Учился в Японии, вступил в «Гунмэнхой». После революции был освобожден, учился во Франции, стал помощником Сунь Ятсена. После смерти последнего возглавлял правительство в Гуанчжоу и Ухане. В 1927 году совершил переворот. С 1931 года проводил соглашательскую политику с Японией, в 1938 году перешел на ее сторону. В 1940-1944 годах возглавлял марионеточное правительство в Нанкине.
4. Академия Жюлиана — частная академия искусств в Париже, основанная художником Родольфо Жюлианом в 1868 году и действовавшая с 1868 по 1968 год.
5. Школа изящных искусств в Париже, основанная в 1671 году, более 350 лет обучает художников в стиле бозар, основанном на идеалах классической античности.
6. Цао Тиншу — кандидат искусствоведения Московского государственного университета.
7. Школа Линнань, или так называемая Кантонская школа, зародилась в провинции Гуандун в XIX веке. Отцами-основателями этой школы живописи, которая сочетает традиции западноевропейского и китайского национального стилей, были Чэнь Шужень, Гао Цифэн и Гао Цзяньфу. Вместе с кантонской оперой и музыкой составляет «три украшения Линнаня» и является одним из столпов современной китайской живописи наряду с Пекинской, Тяньцзинской и Шанхайской школами.
8. Гао Цзяньфу (1879-1951) — китайский художник, основатель Линнаньской школы живописи, объединившей китайский и западный стили. Учился живописи с 13 лет. Совершил несколько путешествий по странам Юго-Восточной Азии, посетил Непал, Шри-Ланку и Индию, а также приезжал неоднократно в район южной части Тихого океана. Целью этих поездок было чтение лекций и организация выставок произведений живописи. В европейских странах и США Гао Цзяньфу изучал изобразительное искусство. Произведения мастера неоднократно были удостоены различных наград на международных конкурсах и выставках. С 1936 года преподавал в университете Сунь Ятсена.
9. Хуан Хуань (1906-1985) — китайский живописец, ученик Гао Цзяньфу и Гао Цифэна (школа Линнань). Работал во всех жанрах китайской живописи, включая анималистику, натюрморт и пейзаж. В последние годы творил под псевдонимом Синьмэнцзюши.
10. Линь Фэнмянь (1900-1991) — китайский художник, основатель Китайской академии искусств. Изучал европейскую живопись в Париже, где увлекся постимпрес-

сионизмом. Вернувшись в Китай, преподавал, основал и возглавил Национальную академию искусств. Многие его работы были уничтожены во время Японо-китайской войны и Культурной революции. В 1977 году эмигрировал в Гонконг, где воссоздавал утраченные произведения. Персональные выставки проходили в Шанхае, Париже, Тайбэе и Пекине.

#### Литература

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2008. — 212 с.
2. Виноградова, Е. А. Сто лет искусства Китая и Японии. — Москва: НИИ теории и истории изобразительного искусства, Рос. акад. художеств, 1999. — 252 с.
3. Завадская, Е. М. Ци Байши. — Москва: Искусство, 1982. — 288 с.
4. Лю Тяньцюань. Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу восточного и западного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2022. — № 59. — С. 193-203.
5. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века: дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2018. — 149 с.
6. Цао Тиншу. История развития китайской масляной живописи в период с 1900 по 1949 гг. // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 94-103.
7. Чжан Кэу. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий тандем в истории китайского музыкального образования первой половины XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2016. — № 1(39). — С. 53-56.
8. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: дис. ... канд. искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2016. — 170 с.
9. Шумейко, А. А. Роль Цай Юаньпэя в критике традиционного образования в Китае начала XX века в контексте взаимодействия культуры Востока и Запада // Амурский научный вестник. — 2021. — № 1. — С. 81-89.
10. Loehr, Max. Great Artists of China. — Oxford: Phaidon Press, 1980. — 336 p.
11. 范瑞华。中国画往何处去。中国画艺术发展研究与探讨 = Фань Жуйхуа. Куда идет китайская живопись. Исследование и обсуждение развития китайского живописного искусства. — Пекин: Издательство «Народное искусство», 2007. — 237 с. (На кит.)
12. 陈守祥。“知识分子”新画——心灵万象 = Чэнь Шоусян. Новая живопись «образованных людей» — 10 тысяч образов души. — Чанчунь: Издательство Северо-восточного педагогического университета, 1999. — 240 с. (На кит.)
13. 余丁，赵力。中国绘画史 1542-2000 — 湖南 = Юй Дин, Чжао Ли. История китайской живописи 1542-2000 годов. — Хунань: Издательство Хунаньского педагогического университета, 2002. — 560 с. (На кит.)

#### References

1. Wang Fei. Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo processa [Contemporary Chinese Art in the Context of the Global Art Process]. Candidate (Arts) Dissertation. Moskva, 2008, 212 p.
2. Vinogradova, E. A. Sto let iskusstva Kitaya i Yaponii [One Hundred Years of Art from China and Japan.]. Moscow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 1999, 252 p.
3. Zavadskaya, E. M. Ci Bajshi [Qi Baishi]. Moscow,

Iskusstvo, 1982, 288 p.

4. Liu Tianquan. Kitajskaya zhivopis' nachala XX veka: ot Ci Bajshi k sintezu vostochnogo i zapadnogo iskusstva [Chinese Painting of the Early 20th Century: From Qi Baishi to the Synthesis of Eastern and Western Art]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 59, pp. 193-203.
5. Mu Ke. Problemy stanovleniya i razvitiya stankovoj zhivopisi v kitajskom iskusstve XX veka [Problems of the Formation and Development of Easel Painting in Chinese Art of the 20th Century]. Candidate (Arts) Dissertation. Moscow, 2018, 149 p.
6. Cao Tingshu. Istoriya razvitiya kitajskoj maslyanoj zhivopisi v period s 1900 po 1949 gg. [The History of the Development of Chinese Oil Painting from 1900 to 1949]. Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art], 2021, no. 4, pp. 94-103.
7. Zhang Kewu. Caj Yuan'pei i Syao Yumei: tvorcheskij tandem v istorii kitajskogo muzykal'nogo obrazovaniya pervoj poloviny XX veka [Cai Yuanpei and Xiao Yumei: A creative Tandem in the History of Chinese Music Education in the First Half of the 20th Century]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current problems in higher music education], 2016, no. 1(39), pp. 53-56.
8. Chen Zhengwei. Kitajskaya realisticheskaya zhivopis' XX veka [Chinese Realism Painting of the 20th Century]. Candidate (Arts) Dissertation. Saint Petersburg, 2016, 170 p.
9. Shumeiko, A. A. Rol' Caj Yuan'peya v kritike tradicionnogo obrazovaniya v Kitae nachala XX veka v kontekste vzaimodejstviya kul'tury Vostoka i Zapada [The Role of Cai Yuanpei in Criticizing Traditional Education in China in the Early 20th Century in the Context of the Interaction Between Eastern and Western Cultures]. Amurskij nauchnyj vestnik [Amur Research Bulletin], 2021, no. 1, pp. 81-89.
10. Loehr, Max. Great Artists of China. Oxford, Phaidon

Фан Цзюньби  
Яркий весенний  
день. 1972. Бум.,  
цв. тушь. 59,5×95.  
Частная  
коллекция.  
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fan Junbi,  
A Bright Spring  
Day. 1972. Colored  
ink on paper.  
59.5×95. Private  
collection, available at:  
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>



Press, 1980, 336 p.

1. 范瑞华。中国画往何处去。中国画艺术发展研究与探讨 [Fan Ruihua. Where is Chinese Painting Headed? Research and Discussion on the Development of Chinese Painting]. Beijing, Folk Art Publishing House, 2007, 237 p. (In Chinese)
2. 陈守祥。“知识分子”新画——心灵万象 [Chen Shouxiang. New Portraits of "Intellectuals" — A Panoramic View of the Soul]. Changchun, Northeast Normal University Press, 1999, 240 p. (In Chinese)
13. 余丁，赵力。中国绘画史 1542-2000 — 湖南 [Yu Ding, Zhao Li. History of Chinese Painting from 1542 to 2000]. Hunan: Hunan Normal University Press, 2002, 560 p. (In Chinese)

#### Об авторе

Кун Гуан – аспирант Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, Академия Суцян, преподаватель, Китайская Народная Республика  
E-mail: 858896004@qq.com

Москалюк Марина Валентиновна – научный руководитель, профессор, доктор искусствоведения, Почетный член Российской академии художеств, член Союза художников России

#### Kun Guan

Postgraduate student at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky. Lecturer at the Suqian Academy, People's Republic of China

Moskalyuk Marina Valentinovna – Scientific supervisor, Professor, Doctor of arts, Honorary member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia





Чэнь Вэньлин..  
Красная память  
– застенчивый  
мальчик. 2002.  
163х 40х38.  
Бронза,  
автомобильная  
краска.  
URL: [https://  
chenwenling.arttron.  
net/works\\_detail\\_  
brt022579900187](https://chenwenling.arttron.net/works_detail_brt022579900187) (дата  
обращения 22.10.2025)

Chen Wenling.  
Red Memory –  
Shy Boy. 2002.  
163х40х38.  
Bronze,  
automotive paint,  
available at: [https://  
chenwenling.arttron.  
net/works\\_detail\\_  
brt022579900187](https://chenwenling.arttron.net/works_detail_brt022579900187)  
(accessed 22/10/2025)

EDN: ZLTCVA  
УДК 73.03

## “WHAT YOU SEE IS NOT NECESSARILY TRUE”. THE WORK OF SCULPTOR CHEN WENLIN

Shan Lizhuang

Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation



**Abstract:** Chen Wenling (陈文令, born 1969) is one of the most renowned contemporary Chinese sculptors of the late 20th and early 21st centuries. His works represent a fusion of postmodern forms and conceptual thinking, a distinctive personal style, and characteristic features of the era. The artist focuses on visual impact and critical context. His sculptural language wanders between realism and absurd symbolism, reflecting a constant concern with social reality, the human condition, and cultural conflicts. This study combines iconographic and formal analysis methods to research representative series of works by Chen Wenlin, such as the Red Memory (红色记忆), the Happy Life (幸福生活), and the Heroic Struggle series (英勇奋斗), with an emphasis on the expressive features and ideological subtext of the visual language of his works.

**Keywords:** Chen Wenling; contemporary sculpture; visual language; social criticism; cultural context; ideology; artistic expression.

**Citation:** Shan Lizhuang (2025). “WHAT YOU SEE IS NOT NECESSARILY TRUE”. THE WORK OF SCULPTOR CHEN WENLIN. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 74-83.

## «ТО, ЧТО ТЫ ВИДИШЬ, НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ПРАВДА». ТВОРЧЕСТВО СКУЛЬПТОРА ЧЭНЬ ВЭНЬЛИНА

Шань Личжуан

Сибирский федеральный университет  
Красноярск, Российская Федерация

Чэнь Вэньлин (陈文令, р. 1969) – один из самых известных современных китайских скульпторов конца XX – начала XXI века. Его работы представляют собой сплав постмодернистских форм и концептуалистского мышления, особый личный стиль и характерные черты времени. Художник сосредоточивается на визуальном воздействии и критическом контексте. Его скульптурный язык балансирует между реализмом и абсурдным символизмом, отражая постоянную озабоченность социальной реальностью, состоянием человека и культурными конфликтами. В данном исследовании сочетаются методы иконографического и формального анализа для исследования репрезентативных серий работ Чэнь Вэньлина, таких как «Красная память» (红色记忆), «Счастливая жизнь» (幸福生活) и «Героическая борьба» (英勇奋斗), с акцентом на выразительные особенности и идеологический подтекст его произведений.

**Ключевые слова:** Чэнь Вэньлин; современная скульптура; визуальный язык; социальная критика; культурный контекст; идеология; художественное выражение.



### Введение

С конца XX до начала XXI века китайское искусство постепенно вышло на международную арену в результате политической деконструкции, трансформации художественного рынка и глобализации.

Как ведущий скульптор современной эпохи, Чэнь Вэньлин использует абсурдно преувеличенный визуальный язык, чтобы последовательно исследовать структуры власти, потребительскую логику и индивидуальные желания. Его практика укоренена в местном опыте, но при этом интегрирована в концепции западного современного искусства, что создает визуально насыщенную систему, соединяющую народный символизм и глобальные контексты. В работах Чэнь Вэньлин использует юмор, чтобы раскрыть проблемы потребительства и дисбаланса власти, создавая характерные культурные метафоры и гуманистические мотивы. Однако научные работы, посвященные тому, как его скульптурный язык переводится в социальную критику, относительно немногочисленны, поэтому данный вопрос и составляет основной фокус настоящего исследования.

Академические исследования творчества скульптора Чэнь Вэньлина практически не встречаются в русскоязычной литературе, где доступна лишь одна работа, в то время как в китайскоязычной области имеются более богатые ресурсы. В публикации «Я привык быть не таким, как все: эксклюзивное интервью с Чэнь Вэньлином» [6] и в статье «В поисках истины через запасной выход: интервью с современным художником Чэнь Вэньлином» [4] Лин Гунсян дает первоначальный обзор творческой карьеры Чэнь Вэньлина. Однако анализ в основном остается на уровне обзора, без систематического изучения его художественного языка или формальных характеристик.

В работе «Мост спасения: интерпретация искусства Чэнь Вэньлина» [5] Инь Шуанси в первую очередь исследует творческий путь скульптора и тематику его работ, акцентируя особое внимание на духовной символике и культурном значении, при этом не уделяя внимания анализу с точки зрения формального языка и стилистических особенностей. В статье «От „Счастливой жизни“ и „Мужественной борьбы“ к „Китайскому пейзажу“: трансформация пластического языка Чэнь Вэньлина» [8] Хуан Ду описывает особенности трех серий скульптур, однако в его рассуждениях отсутствует глубокий визуальный и структурный анализ конкретных произведений. В «Аллегории

Чэнь Вэньлина: борьба и воображение в обществе потребления» [9] Чжу Ци проводит анализ аллегорий, чтобы показать, как в работах Чэнь Вэньлина символизм и метафора используются для критики и воображения в рамках общества потребления, эффективно демонстрируя их социальные и временные измерения.

Единственное российское исследование «Символизм народных образов в произведениях Чэнь Вэньлина» [1] Г. С. Гулятьевой предлагает беглый анализ нескольких работ мастера, без характеристик его художественного языка или творческой философии.

В целом существующие исследования в основном сосредоточены на текстовом толковании и символическом значении, при этом недостаточно систематически изучаются формальный язык работ, техники, восприятие аудиторией и политико-экономический контекст. Поэтому проведение комплексного анализа скульптур Чэнь Вэньлина призвано устранить эти пробелы и способствовать более целостному пониманию культурной и эстетической ценности его творчества. Цель данного исследования — проанализировать эволюцию художественного языка Чэнь Вэньлина и его культурную позицию в контексте современного китайского искусства, проследить, как в творчестве скульптора развивается визуальная нарративная структура, основанная на местных корнях, но обладающая глобальной перспективой.

### Опыт учебы и работы Чэнь Вэньлина

Чэнь Вэньлин — известный современный китайский скульптор, чей опыт сочетает в себе академическое образование и индивидуальные поиски, что привело к формированию уникального «низового» художественного стиля. Художественное развитие Чэнь Вэньлина можно условно разделить на четыре этапа: его раннее просвещение и образование, концептуальная трансформация в Центральной академии изящных искусств, накопление самостоятельного опыта и практики до того, как он стал знаменитым, и накопление самостоятельного опыта и практики после того, как он стал знаменитым. Эти четыре этапа переплетаются между собой, являя уникальный путь художественного роста.

Первый этап — это период художественного образования в Фуцзяни (1984-1991), когда Чэнь Вэньлин был принят в Фуцзяньскую школу искусств и ремесел (ныне Сямэньский колледж

искусств и ремесел при Фучжоуском университете) для обучения по специальности «китайская живопись» [10, с. 23]. Во время учебы в школе он не изучал скульптуру формально, но спонтанно занялся ее исследованием и практикой из личного интереса. Эта инициатива отклониться от основной специализации не только продемонстрировала его раннее художественное сознание, но и заложила основу для последующего творческого подхода к скульптуре как к основному средству выражения.

Второй этап наступил, когда он был зачислен на отделение скульптуры Центральной академии изящных искусств для дальнейшего обучения (1993-1994). Этот этап стал поворотным в творческой концепции Чэнь Вэньлина; он получил академическую скульптурную подготовку на техническом уровне. Но что еще важнее, именно в этот период он познакомился с новыми взглядами на природу искусства. Один из преподавателей сделал акцент на концепции «художественное творчество превышает техники», что заставило его задуматься о тенденции традиционного академического образования поощрять техницизм, и таким образом он начал смещать акцент художественного творчества с формы на концепцию. Этот сдвиг не только расширил его художественное видение, но и обеспечил теоретическую поддержку для создания направления «критического реализма».

Третий этап, с середины — конца 1990-х годов до его восхождения к славе в 2002 году, был самым трудным, но продуктивным периодом в творческой практике Чэнь Вэньлина. В этот период он жил в бедности, снимая дом в пригороде

Сямэня и создавая свои скульптуры на открытом воздухе под деревьями. Он экспериментировал с недорогими материалами, не полагался на оценки традиционных медиа и не был скован ожиданиями рынка или системы, что привело к относительно свободному творческому состоянию. В условиях нехватки материалов он сохраняет способность пристально наблюдать за социальными проблемами и приобретает жизненный опыт, лежащий в основе искусства. Накопление опыта на этом этапе привело к созданию серии «Красная память», которая реконструирует политические и культурные символы коллективной памяти Китая в преувеличенном и ироничном виде, отражая его глубокие размышления о сложных отношениях между властью, идеалами и реальностью.

С 2002 года Чэнь Вэньлин превратился во всемирно признанного современного художника. Черпая вдохновение в традиционных формах китайского искусства, он соединил западный экспрессионистский художественный язык с современными художественными концепциями, чтобы создать художественную систему, проникнутую духом времени. Многие скульпторы его поколения также участвуют в этом диалоге между Востоком и Западом, ища новое равновесие между традицией и современностью, локальностью и глобальностью [2, с. 81; 3, с. 139]. Его работы не только документируют преобразования и эволюцию китайского общества, но и благодаря своеобразной визуальной нарративности прокладывают новые пути для «китайского самовыражения» в глобальном дискурсе искусства. Отталкиваясь от своего личного мировоззрения, Чэнь Вэньлин переосмысливает слияние восточной и западной культур, закладывая важную основу для эстетического развития современного китайского искусства [1, с. 295].

В рамках этой художественной философии скульптурные работы Чэнь Вэньлина отражают коллективную психологию потребительства в китайском обществе, используя аллегорические образы, чтобы показать, как материализм проник в сознание целого поколения с 1990-х годов. Эти работы запечатлевают современное китайское самосознание, одновременно отражая ландшафт постмодернистской повседневной жизни [9, с. 11].

Кроме того, Чэнь Вэньлин не ограничивается изображением низовых явлений, но направляет свой взгляд на их социальные корни. С помощью

Чэнь Вэньлин.  
Красная память –  
перестань ня-  
литься на меня.  
2010. 35×105×45.  
Бронза, автомо-  
бильная краска.  
URL: <https://img1.artron.net/artist/A0225799/brt022579900180.jpg>  
(дата обращения  
22.10.2025)

Chen Wenlin. Red  
Memory – Stop  
Staring at Me. 2010.  
35×105×45. Bronze,  
automotive paint,  
available at: <https://img1.artron.net/artist/A0225799/brt022579900180.jpg>  
(accessed 22/10/2025)





скульптуры он исследует безграничное расширение человеческих желаний и стремится более глубоко вовлечь искусство в социальную реальность. Используя символическую силу скульптуры, он раскрывает страсти и противоречия, присущие современной эпохе потребления, демонстрируя глубокую гуманистическую озабоченность [7, с. 168].

#### Анализ репрезентативных скульптур

##### Чэнь Вэньлина

С конца XX до начала XXI века Чэнь Вэньлин создал ряд скульптур. Мы выбираем такие репрезентативные скульптуры, как работы из серий «Красная память», «Счастливая жизнь» и «Героическая борьба», и анализируем стилистические особенности, цветовые сочетания и метафорические сюжеты этих работ, чтобы исследовать подтекст, выраженный в его произведениях.

Чэнь Вэньлин официально представил серию «Красная память» в 2000 году, выразив свои мысли о невинности детей и состоянии общества с помощью большого количества красных человеческих скульптур. Первые изображения обнаженных детей в этой серии появились в 1999 году и были выставлены на всеобщее обозрение в конце 2001 года на пляже Перл-Бэй в Сямыне, представляя резкий контраст между красными детьми и окружающей природой. Как широко известно, красный цвет в Китае считается счастливым и символизирует стремление, молодость, радость и сияние. Совместив красный цвет с темой детства, Чэнь Вэньлин наделил «красного ребенка» богатым социальным и историческим значением [6, с. 9].

Истоки серии «Красная память» берут свое начало из опыта Чэнь Вэньлина, который подрался с бандитами на пляже. На первых порах лицо «маленького красного человечка» было уродливым, с горькой улыбкой. Постепенно его лицо меняется: его выражение переходит от преувеличенной радости к спокойствию и тишине. Изменение лица «красного человечка» демонстрирует внутреннюю трансформацию художника, а также является отражением личного чувства Чэнь Вэньлина. Это можно увидеть в работах «Красная память — застенчивый мальчик» (红色记忆-羞童) (2002) и «Красная память — перестань пялиться на меня» (红色记忆-别看了) (2010).

Эти две работы, созданные в разные эпохи, раскрывают различные этапы исследования скульптором эмоционального выражения и психологической глубины. В «Красная память — за-

стенчивый мальчик» скульптор запечатлел момент, когда четыре обнаженных мальчика находятся у моря, застыв в выражении застенчивости и беспокойства. Символическая «застывшая улыбка» раскрывает психологическую защиту, которую дети воздвигают, сталкиваясь с посторонними взглядами. В отличие от этого, в работе «Красная память — перестань пялиться на меня» используется обнаженная, истощенная, но детская форма, чтобы выразить противоречие между естественной расслабленностью тела и внутренним смятением. Выражение лица, граничащее с экстазом, но окрашенное застенчивостью, позволяет зрителю почувствовать психологическое напряжение между самораскрытием и социальными условностями. Начиная с работы «Красная память — застенчивый мальчик» и заканчивая «Красная память — перестань пялиться на меня», скульптор исследует тему «застенчивости и скованности», поднимая ее психологическую глубину на новый уровень. Этот переход от поверхностного эмоционального изображения к глубокому психологическому конфликту раскрывает внутренние противоречия близости и тревоги, удовольствия и подавления в серии «Красная память», наделяя работы сложным духовным резонансом как в эмоциональном, так и в интеллектуальном плане. Как в «Красная память — застенчивый мальчик», так и в «Красная память — перестань пялиться на меня» скульптор использует бронзовое литье с автомобильным лаковым покрытием. Это слияние материала и техники придает работам холодную, твердую текстуру, одновременно возвышая красный цвет как мощное средство для усиления психологических образов.

После того как в 2002 году он прославился серией «Красная память», Чэнь Вэньлин начал исследовать коллективную социальную психологию. Он заметил, что с ростом материализма



Чэнь Вэньлин.  
Счастливая жизнь № 8. 2004.  
238×116×115.  
Бронза, автомобильная краска.  
URL: [https://chenwenling.artron.net/works\\_detail\\_brt022579900220](https://chenwenling.artron.net/works_detail_brt022579900220) (дата обращения: 22.10.2025)

Chen Wenling.  
Happy Life  
No. 8. 2004.  
238×116×115.  
Bronze,  
automotive paint,  
available at: [https://chenwenling.artron.net/works\\_detail\\_brt022579900220](https://chenwenling.artron.net/works_detail_brt022579900220)  
(accessed 22/10/2025)

психическое состояние людей постепенно становилось заложником фасада «милости» и «гедонизма». Этот сдвиг был тесно связан с его ранними впечатлениями от жизни в сельской местности провинции Фуцзянь — детские воспоминания о голоде, ежедневные наблюдения за разведением свиней и признание этих животных символами богатства в народной культуре стали важными источниками вдохновения для его творчества. Кроме того, новости о свиноматке, родившей 28 поросят, побудили его к размышлениям о конкуренции за выживание в человеческом обществе и духовной отчужденности, что в конечном итоге привело к включению свиньи в качестве центрального символа в его творчество. В культурной символике свинья ассоциируется как с «изобилием», так и с «желанием» (обжорством, материальными страстями), а также символизирует «дикость» или «отчужденные первобытные силы».

В 2003 году Чэнь Вэньлин приступил к работе над серией «Счастливая жизнь», перенес акцент с изображения детей на исследование отношений между людьми и животными [5, с. 46]. Скульптуры Чэнь Вэньлина из серии «Счастливая жизнь» используют абсурдно преувеличенные формы, чтобы глубоко раскрыть духовное отчуждение потребительского общества. Например, скульптура «Счастливая жизнь № 8» (幸福生活 no. 8).

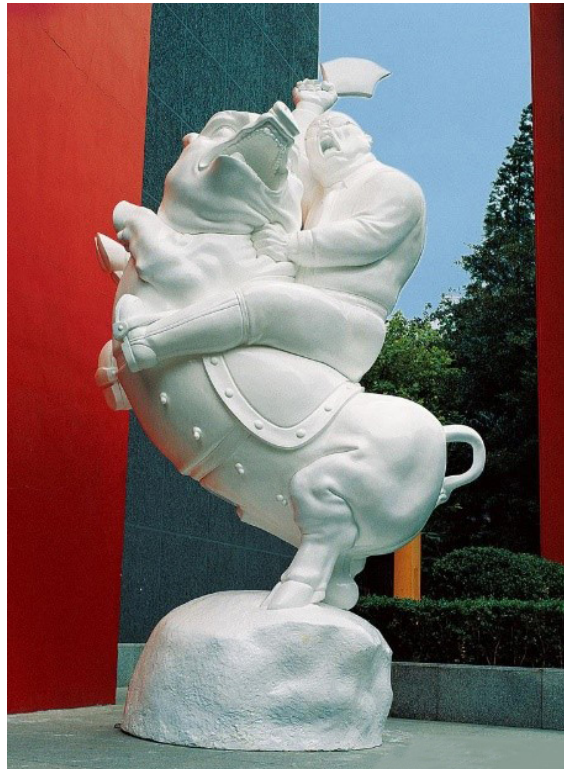
Скульптор изобразил босого тучного мужчину, несущего на плечах огромную свинью. Фигура, полностью отлитая из бронзы и покрытая автомобильной краской, сияет ярким малиновым блеском. Яркая окраска резко контрастирует с внушительными размерами скульптуры, придавая произведению визуально угнетающий и абсурдный характер. На первый взгляд, работа кажется изображением материального изобилия: крепкое телосложение мужчины и его лучезарная улыбка символизируют удовлетворение и полноту жизни. Однако огромная свинья на его плечах намекает на тяжесть бремени и иллюзорность этого «счастья». Эта преувеличенная улыбка служит одновременно самоутешением и молчаливой сатирой на материальную зависимость. С сатирической точностью скульптура раскрывает парадокс потребительского общества: когда материальные блага становятся символами счастья, люди все глубже погружаются в пустоту среди своих накоплений. Художник подразумевает, что духовная тяжесть часто скрывается под материальным изобилием, образуя «обременительную плоть». Являясь представительным произведением серии

«Счастливая жизнь», эта работа превращает абсурдность «движения вперед с грузом» в мощную визуальную метафору. Она ярко показывает эрозию духовной сферы материализмом в процессе урбанизации Китая, побуждая зрителей к размышлениям: не стало ли счастье, к которому мы стремимся, иллюзией, искаженной желаниями?

Скульптуры Чэнь Вэньлина из серии «Доблестная борьба» были начаты в 2006 году. Серия посвящена человеческим желаниям, социальным структурам и отношениям между людьми и властью. Человеческие фигуры и фигуры животных в работах символизируют борьбу и сопротивление людей под давлением общества и властных структур.

В скульптуре «Доблестная борьба № 1» (英勇奋斗 no. 1) скульптор изображает тучного мужчину, сидящего на свинье с топором в руке и принимающего позу триумфа или победы. Скульптура, выполненная из бронзы, имеет преувеличенные формы и наполнена напряжением. В китайском культурном контексте «езда на свинье» часто воспринимается как комичный или даже абсурдный символ, несущий в себе уничижительный, сатирический подтекст. Следовательно, этот образ не прославляет силу или героизм, а скорее, высмеивает позу «псевдогероя», движимого материальными желаниями и тщеславием. По композиции работа напоминает картину французского художника Жака Луи Давида<sup>1</sup> (1748-1825) «Бонапарт на перевале Сен-Бернар». Хотя их композиции имеют поразительное сходство — обе изображают героическую позу и восходящий импульс, — их духовная сущность резко контрастирует. Наполеон Давида воплощает возвышенные амбиции романтического героя, тогда как «Всадник на свинье» Чэнь Вэньлина использует гротескно преувеличенные формы, чтобы сатирически разоблачить ложную борьбу, движимую желанием и властью в современном обществе. Это сопоставление заимствованной композиции и ироничной темы создает сильный контраст, наделяя работу характерной критической напряженностью. Скульптур с юмором ставит под сомнение лицемерные маски «успеха» и «стремления» в современном обществе, разоблачая абсурдную реальность нашего материалистического века. Использование чисто-белой аэрозольной краски еще больше усиливает этот критический замысел, устраняя отвлекающий фактор цвета и заставляя зрителя сосредоточить все свое внимание на взаимоотношениях между





фигурой и свиньей, тем самым увеличивая силу абсурда и сатиры.

Другая его работа, «Героическая борьба № 11» (英勇奋斗 no. 11), изображает групповую скульптуру, состоящую из мужчины, женщины и свиньи. Наверху находится жирное животное, подвешенное вниз головой, за одну заднюю ногу. Под ней стоит мужская фигура с преувеличенными пропорциями, с запрокинутой назад головой, которая хватается за свинью за рыло, как будто тянет или поддерживает ее. У основания стоит женская фигура, на плечах которой находится мужчина. Пересекающиеся фигуры образуют неустойчивую структуру, похожую на человеческую пирамиду.

Посредством гротеска скульптура обнажает уродство человеческого желания: неистовое, жадное объятие тела свиньи проистекает из ненасытной властности. Женщина, находящаяся внизу, демонстрирует пассивную зависимость в цепочке желаний.

На символическом уровне свинья, расположенная на вершине и скрепляющая всю конструкцию, служит одновременно объектом грабежа и символом угнетения: она несет на себе вес всей человеческой группы, но не в силах ее удержать. Мужская фигура олицетворяет прямого хищника, персонификацию насилия и власти; женская фигура представляет косвенного хищни-



Чэнь Вэньлин.  
Доблестная  
борьба № 1. 2006.  
378×160×250.  
Стеклопластик,  
автомобильная  
краска.  
URL: <https://img1.artron.net/artist/A0225799/bri022579900227.jpg>  
(дата обращения  
22.10.2025)

Chen Wenlin.  
Valiant Struggle  
No. 1. 2006.  
378×160×250.  
Fiberglass,  
automotive paint,  
available at: <https://img1.artron.net/artist/A0225799/bri022579900227.jpg>  
(accessed 22/10/2025)

ка, участвующего в этой несбалансированной системе и поддерживающего ее через зависимость.

Через эту серию скульптур Чэнь Вэньлин раскрывает сложные и гротескные отношения между властью и желанием. Он представляет «перевернутую» социальную структуру: самые уязвимые индивидуумы вынуждены поддерживать всю башню желания, в то время как те, кто обладает властью, паразитически цепляются за ее вершину. Работа сатирически раскрывает нестабильность, присущую институтам, отношениям и человеческой природе, бросая вызов молчаливому общественному порядку и логике выживания через форму, наполненную напряжением.

Серия «Героическая борьба» знаменует собой поворотный момент в творчестве Чэнь Вэньлина, который перешел от личного опыта (серия «Красная память») к исследованию человеческих желаний. Вместе с серией «Счастливая жизнь» она представляет собой двойную критику потребительского общества: первая серия разоблачает поверхностное веселье желаний, а вторая — кризис, скрытый под карнавальным весельем. Эта творческая траектория служит наглядным примером того, как современное китайское искусство использует местные символы для осмысления проблем глобализации [8, с. 16].

Скульптор Чэнь Вэньлин черпал вдохновение как из знаковой скульптуры «Рыночный бык»

Давид, Ж. Л.  
Бонапарт  
на перевале  
Сен-Бернар. 1801.  
261×220.  
Холст, масло.  
URL: [https://muzei-mira.com/kartini\\_francii/1856-  
napoleon-na-perevalen-sen-bernard-zhak-lui-david-opisanie-kartiny.html](https://muzei-mira.com/kartini_francii/1856-napoleon-na-perevalen-sen-bernard-zhak-lui-david-opisanie-kartiny.html) (дата обращения  
22.10.2025)

David, J.-L.  
Bonaparte at  
the Grand Saint-  
Bernard Pass. 1801.  
261×220.  
Oil on canvas,  
available at: [https://muzei-mira.com/  
kartini\\_francii/1856-  
napoleon-na-perevalen-sen-bernard-zhak-lui-david-opisanie-kartiny.html](https://muzei-mira.com/kartini_francii/1856-napoleon-na-perevalen-sen-bernard-zhak-lui-david-opisanie-kartiny.html) (accessed  
22/10/2025)



Чэнь Вэньлин.  
Героическая  
борьба № 11. 2006.  
550×160×160.  
Комбинированная  
живопись.  
URL: [https://chenWenling.artron.net/works\\_detail\\_  
bri022579900228](https://chenWenling.artron.net/works_detail_bri022579900228) (дата  
обращения 22.10.2025)

Chen Wenling.  
Heroic Struggle  
No. 11. 2006.  
550×160×160.  
Mixed media  
painting,  
available at: [https://chenWenling.artron.net/works\\_detail\\_  
bri022579900228](https://chenWenling.artron.net/works_detail_bri022579900228)  
(accessed 22/10/2025)

богатство и жадность. «Газ», вырывающийся из-под его хвоста, использует преувеличенный, абсурдный визуальный язык, чтобы метафорически изобразить обман и пустую оболочку, скрывающую иллюзорный рост капитала. Человек, пораженный «яростью быка», с силой отбрасывается к стене. Этот человек напрямую отсылает к Бернарду Мэдоффу, символизируя абсурдную связь между жертвами финансовых пузырей и их манипуляторами. Скульптура в основном изготовлена из стеклопластика (FRP) и смолы, а для усиления визуального эффекта использованы техники распыления краски. Чэнь Вэньлин применяет конкретный художественный язык, чтобы выявить скрытую логику «то, что вы видите, может быть нереальным», критикуя ложное процветание и присущую современному капиталистическому обществу пустоту.

В работе «Сообщество» 2014 года используется форма мостовой арки для объединения культурных образов из разных исторических периодов в сложный культурный коллектив, где многочисленные фигуры из предыдущих работ Чэнь Вэньлина вновь звучат призывом к объединению. Взаимодействие поддержки и сосуществования, противоречия и связи в нем неявно отражает выживание и разрушение, конфликт и слияние разных культур на протяжении всей

истории человечества. По этому поводу Чэнь Вэньлин размышляет: «Мои последние скульптуры напоминают строительство моста. Сооружение моста — моста, по которому нельзя пройти, эстетического моста, духовного моста — требует самой тщательной механической сборки». Опираясь как на личный, так и на коллективный опыт, он использует сюрреализм для деконструкции временной непрерывности, разрушая порядок времени через безудержное отречение от фрагментированных снов [11, с. 51].

Формальная структура скульптуры «Сообщество № 1» (共同体1) вдохновлена мостом Аньцзи. Это сооружение, спроектированное Ли Чуном<sup>2</sup> (李春,?-?) из династии Суй, является самым ранним и самым длинным каменным арочным мостом в истории человечества. Однако некоторые западные археологи ставят под сомнение это утверждение, предполагая, что до моста Аньцзи на Западе существовали аналогичные каменные арочные мосты. Независимо от прецедентов, функциональность и эстетика каменной арки представляют собой одно из величайших достижений в истории архитектуры. Скульпторы исследуют художественный подход к переводу формальной структуры моста Аньцзи в новый скульптурный язык.

«Сообщество № 1» — это сообщество мировых человеческих ландшафтов и мост между восточной и западной цивилизациями. Две опоры имеют разные типы нагрузки, одна сторона — нагрузка древней черепахи на Востоке, а другая — нагрузка человеческой фигуры на Акрополе в Древней Греции; а различные объекты, поддерживающие арочный мост, являются типичными символами цивилизации в интегрированной китайской и зарубежной истории, образующие странный и волшебный сюрреалистический мост. Работа включает в себя большое количество символических образов. В китайском культурном измерении абакус, стул тай-ши, панда и «маленький красный человек» представляют традиционную мудрость, народный жизненный опыт и символы социальной идентичности с характерным региональным культурным отпечатком; в то время как в системе западной визуальной культуры статуя Свободы, часть тела статуи Давида, воздушный шар и другие элементы являются метафорами свободы воли, гуманистической рациональности и психологической структуры современного общества потребления. Но это не просто культурная мешанина; скорее это иронический комментарий





к упрощению культуры до простых потребительских символов в контексте глобализации.

Это мостоподобное цивилизационное «сообщество» подразумевает глубокие и сложные многомерные элементы, и отношения между каждым из этих конструкторов — это отношения взаимной опоры, взаимной зависимости, симбиоза, взаимного столкновения, взаимного слияния, взаимного запутывания и взаимного сопротивления; в то же время это подразумевает определенную уязвимость и опасность, но это должно быть помещено в контекст «у тебя есть я, у меня есть ты», и никто не может быть отделен от кого-либо еще. Но также подразумевается определенная хрупкость и опасность, и это должно быть помещено в контекст «у тебя есть я, у меня есть ты, кто кого не может бросить». Это гуманистический пейзаж великого слияния древнего и современного, а также реальность глобализации и гуманистического статус-кво, с которыми нам приходится сталкиваться.

#### Выводы

Формальный анализ работ скульптора Чэнь Вэньлина показывает, что его произведения не только содержат сильную социальную критику и культурную рефлексию, но и демонстрируют яркий индивидуальный стиль. Он мастерски использует преувеличения, деформации и антропоморфизмы, чтобы объединить реалистичных персонажей, животных и символические элементы для построения абсурдного и далеко идущего по смысловым интерпретациям повествования. Высокая степень единства между формой и содержанием дает право работам Чэнь Вэньлина занять собственное место в широком спектре современного искусства.



В целом посредством скульптуры Чэнь Вэньлин успешно реализовал пересечение личного опыта, социальной реальности и культурных символов. Его художественное творчество не только отображает ландшафт социальных проблем в Китае, но и способствует концептуальным и формальным прорывам в современной скульптуре.

#### Примечания

- Жак Луи Давид (1748-1825) — французский живописец и рисовальщик, сторонник неоклассицизма, центральная фигура среди парижских художников времен конца Старого порядка, Революции и Первой империи, педагог и политический деятель.
- Ли Чун (李春,?-?) — суйский мастер. С 15-го года правления кайхуан до начала эры Дая (595-605) он спроектировал и построил большой каменный арочный мост, перекинутый через реку Сяо в уезде Чжао (провинция Хэбэй). В настоящее время мост известен как Чжаочжоу Цяо (Аньци Цяо, Ян Юэ Цяо).

#### Литература

- Гультяева, Г. С. Символизм народных образов в произведениях Чэнь Вэньлина // Синология в XXI в.: материалы международной научной конференции, Улан-Удэ, 11-13 июля 2022 года / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации; Бурятский государственный университет им. Доржи Банзарова. — Вып. 2. — Улан-Удэ: Бурятский государственный университет им. Доржи Банзарова, 2022. — С. 293-299. — DOI 10.18101/978-5-9793-1802-8-2022-293-299.
- Шань Личжуан. Археологическое наследие Китая в творчестве современных китайских скульпторов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3 (20). — С. 72-83.
- Шань Личжуан. У Вэйшань: Мемориальный зал жертвам Нанкинской резни во время японского вторжения в Китай. Взаимодействие национальной и западной традиции // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 1 (18). — С. 134-141.
- 本刊记者.从“紧急出口”寻找真相—访当代艺术家陈文令[J]. 雕塑, 2009(06): 18-19. DOI: CNKI: SUN: DSUZ.0.2009-06-011. = Журналист редакции. В поисках истины через запасной выход: интервью с современным

Чэнь Вэньлин. То, что ты видишь, не обязательно правда. 2009. Окрашенный стеклопластик. 500×1100×600 URL: <https://img1.artron.net/artist/A0225799/brt022579900201.jpg> (дата обращения 22.10.2025)

Chen Wenlin. What You See Is Not Necessarily True. 2009. Painted fiberglass. 500×1100×600, available at: <https://img1.artron.net/artist/A0225799/brt022579900201.jpg> (accessed 22/10/2025)

Чэнь Вэньлин. Сообщество № 1. 2014. 242×442×138. Окрашенная бронза URL: <https://img4.artron.net/artist/A0225799/brt022579900354.jpg> (дата обращения 22.10.2025)

Chen Wenlin. Community No. 1. 2014. 242×442×138. Painted bronze, available at: <https://img4.artron.net/artist/A0225799/brt022579900354.jpg> (accessed 22/10/2025)

- художником Чэнь Вэньлином // 雕塑. — 2009. — № 6. — С. 18-19. — DOI: CNKI: SUN: DSUZ.0.2009-06-011. (Ha kit.)
- 殷双喜. 普度之桥—陈文令艺术解读[J]. 艺术生活-福州大学厦门工艺美术学院学报, 2015(01): 45-52. DOI: CNKI: SUN: YSSZ.0.2015-01-021. = Инь Шуанси. Мост спасения: интерпретация искусства Чэнь Вэньлина // 艺术生活-福州大学厦门工艺美术学院学报. — 2015. — № 1. — С. 45-52. — DOI: CNKI: SUN: YSSZ.0.2015-01-021. (Ha kit.)
  - 林公翔. 我已习惯了特立独行—陈文令专访[J]. 艺术.生活, 2010(06): 9-10. DOI: CNKI: SUN: YSSZ.0.2010-06-005. = Линь Гунсян. Я привык быть не таким, как все: эксклюзивное интервью с Чэнь Вэньлином // 艺术.生活. — 2010. — № 6. — С. 9-10. — DOI: CNKI: SUN: YSSZ.0.2010-06-005. (Ha kit.)
  - 伍梓瑜. 消费时代中雕塑精神的探寻—陈文令个案分析[J]. 艺术科技, 2016, 29(09): 171+161+168. DOI: CNKI: SUN: YSKK.0.2016-09-145. = У Цзыюй. Исследование духа скульптуры в эпоху потребления: на примере Чэнь Вэньлина // 艺术科技. — 2016. — Т. 29, № 9. — С. 171, 161, 168. — DOI: CNKI: SUN: YSKK.0.2016-09-145. (Ha kit.)
  - 黄笃. 从《幸福生活》和《英勇奋斗》到《中国风景》—解读陈文令雕塑语言的转换[J]. 美与时代, 2008(04): 16-17. DOI:10.16129/j.cnki.mysdx.2008.04.023. = Хуан Ду. От «Счастливой жизни» и «Героической борьбы» к «Китайскому пейзажу»: трансформация пластического языка Чэнь Вэньлина // 美与时代. — 2008. — № 4. — С. 16-17. — DOI: 10.16129/j.cnki.mysdx.2008.04.023. (Ha kit.)
  - 朱其. 陈文令的寓言 进入与消费社会的搏斗和想象[J]. 美术向导, 2006(05): 11-22. DOI: CNKI: SUN: MSXD.0.2006-05-001. = Чжу Ци. Аллегории Чэнь Вэньлина: борьба и воображение в обществе потребления // 美术向导. — 2006. — № 5. — С. 11-22. — DOI: CNKI: SUN: MSXD.0.2006-05-001. (Ha kit.)
  - 陈文令. 陈文令雕塑作品[J]. 美术大观, 2007(10): 21-23. DOI: CNKI: SUN: MSDG.0.2007-10-015. = Чэнь Вэньлин. Скульптурные произведения Чэнь Вэньлина // 美术大观. — 2007. — № 10. — С. 21-23. — DOI: CNKI: SUN: MSDG.0.2007-10-015. (Ha kit.)
  - 杨齐. 激进的锋芒，诚恳的把握—解读陈文令[J]. 雕塑, 2020(01): 46-51. DOI: CNKI: SUN: DSUZ.0.2020-01-010. = Ян Ци. Радикальное острое и искреннее понимание: интерпретация Чэнь Вэньлина // 雕塑. — 2020. — № 1. — С. 46-51. — DOI: CNKI: SUN: DSUZ.0.2020-01-010. (Ha kit.)

#### References

- Gul'tyaeva, G. S. Simvolizm narodnyh obrazov v proizvedeniyah Chen' Ven'lina [The Symbolism of Folk Images in the Works of Chen Wenling]. Sinologiya v XXI v.: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Sinology in the 21st Century: Proceedings of the International Scientific Conference.], Ulan-Ude, July 11-13, 2022. Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation; Buryat State University named after Dorzhi Banzarov, issue 2. Ulan-Ude, Buryat State University named after Dorzhi Banzarov, 2022, pp. 293-299. DOI 10.18101/978-5-9793-1802-8-2022-293-299.
- Shan Lizhuang. Arheologicheskoe nasledie Kitaya v tvorchestve sovremennyh kitajskih skul'ptorov [The Archaeological Heritage of China in the Works of Contemporary Chinese Sculptors]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3 (20), pp. 72-83.
- Shan Lizhuang. U Vejshan': Memorial'nyj zal zhertvam Nankinskoj rezni vo vremya yaponskogo vtorzheniya v Kitaj. Vzaimodejstvie nacional'noj i zapadnoj

tradicii [Wu Weishan: Memorial Hall for the Victims of the Nanjing Massacre during the Japanese invasion of China. The Interaction of National and Western Traditions]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 1 (18), pp. 134-141.

- 本刊记者.从“紧急出口”寻找真相—访当代艺术家陈文令[J] [Seeking the Truth through the “Emergency Exit” — An interview with contemporary artist Chen Wenling.]. 雕塑 [Sculpture], 2009, no. 6, pp. 18-19. DOI: CNKI: SUN: DSUZ.0.2009-06-011. (In Chinese)
- 殷双喜. 普度之桥—陈文令艺术解读[J] [Yin Shuangxi. The Bridge of Salvation — An Artistic Interpretation of Chen Wenling]. 艺术生活-福州大学厦门工艺美术学院学报 [Art and Life — Journal of Xiamen Academy of Arts and Crafts, Fuzhou University], 2015, no. 1, pp. 45-52. DOI: CNKI: SUN: YSSZ.0.2015-01-021. (In Chinese)
- 林公翔. 我已习惯了特立独行—陈文令专访[J] [Lin Gongxiang. “I’ve Got Used to Being Unconventional” — An interview with Chen Wenling]. 艺术.生活 [Art and Life], 2010, no. 6, pp. 9-10. DOI: CNKI: SUN: YSSZ.0.2010-06-005. (In Chinese)

- 伍梓瑜. 消费时代中雕塑精神的探寻—陈文令个案分析[J] [Wu Ziyu. Exploring the Spirit of Sculpture in the Consumer Age — A Case Analysis of Chen Wenling]. 艺术科技 [Art and Technology], 2016, vol. 29, no. 9, pp. 171, 161, 168. DOI: CNKI: SUN: YSKK.0.2016-09-145. (In Chinese)
- 黄笃. 从《幸福生活》和《英勇奋斗》到《中国风景》—解读陈文令雕塑语言的转换[J] [Huang Du. From “Happy Life” and “Heroic Struggle” to “Chinese Landscape” — An Interpretation of Chen Wenling's Transformation of Sculptural Language]. 美与时代 [Beauty and Times], 2008, no. 4, pp. 16-17. DOI:10.16129/j.cnki.mysdx.2008.04.023. (In Chinese)
- 朱其. 陈文令的寓言 进入与消费社会的搏斗和想象[J] [Zhu Qi and Chen Wenling's Fables: Entering and Struggling with Consumer Society and Imagination]. 美术向导 [Art Guide], 2006, no. 5, pp. 11-22. DOI: CNKI: SUN: MSXD.0.2006-05-001. (In Chinese)
- 陈文令. 陈文令雕塑作品[J] [Chen Wenling. Sculptures by Chen Wenling]. 美术大观 [Art Panorama], 2007, no. 10, pp. 21-23. DOI: CNKI: SUN: MSDG.0.2007-10-015. (In Chinese)
- 杨齐. 激进的锋芒，诚恳的把握—解读陈文令[J] [Yang Qi. Radical Sharpness, Sincere Grasp — An Interpretation of Chen Wenling]. 雕塑 [Sculpture], 2020, no. 1, pp. 46-51. DOI: CNKI: SUN: DSUZ.0.2020-01-010. (In Chinese)

#### Об авторе

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

Москалюк Марина Валентиновна — научный руководитель, профессор, доктор искусствоведения, Почетный член Российской академии художеств, член Союза художников России

#### Shan Lizhuang

Postgraduate student at the Siberian Federal University

Moskalyuk Marina Valentinovna – Scientific supervisor, Professor, Doctor of arts, Honorary member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia



EDN: GUOGNY  
УДК 712.01

## VISUAL AREA CODE: TRENDS IN THE DESIGN OF THE MODERN URBAN ENVIRONMENT ON THE EXAMPLE OF KRASNOYARSK

Daria S. Pchelkina

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation



*Abstract: The article studies the current trends in urban environment design using the example of Krasnoyarsk. Recently, numerous changes in the visual image have entered the actual cultural context of the city. Two main trends are identified, which are related to the creation of large-scale works of monumental painting and decorative sculpture in Krasnoyarsk. As a result of the conducted research, similarities and differences have been found in both the content and aesthetic potential of these urban space improvement tools.*

*Keywords: visual city code; mural; urban environment; art of Krasnoyarsk; urban identity; public art.*

*Citation: Pchelkina, D. S. (2025). VISUAL AREA CODE: TRENDS IN THE DESIGN OF THE MODERN URBAN ENVIRONMENT ON THE EXAMPLE OF KRASNOYARSK. Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East. T. 4, № 4 (25), pp. 84-89.*

## ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД ГОРОДА: ТЕНДЕНЦИИ ОФОРМЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ КРАСНОЯРСКА

Д. С. Пчелкина

Сибирский федеральный университет

Красноярск, Российская Федерация

*Статья посвящена исследованию актуальных тенденций в оформлении городской среды на примере Красноярска. Последнее время в актуально-культурный контекст города вошли многочисленные изменения в визуальном образе. Определяются две основные тенденции, связанные с созданием масштабных произведений монументальной живописи и произведений декоративной скульптуры в Красноярске. В результате проведенного исследования обнаружены сходства и различия как содержательного, так и эстетического потенциала этих инструментов благоустройства городского пространства.*

*Ключевые слова: визуальный код города; mural; городская среда; искусство Красноярска; городская идентичность; паблик-арт.*

В последнее время вопрос формирования локальной идентичности является актуальным. Этот вид идентичности совместно конструируется всеми горожанами, туристами и пр. Понимание образа города строится с учетом факторов как психологического, так и физического порядка: на его уникальный образ влияют и географическое положение, и особенности климата, устройство и функционирование экономической деятельности. Но также важны и психологические факторы. Ими могут выступать представления об уникальности города через осознание, выделение и фиксацию особенностей, которые отличают один населенный пункт от другого; историческая память, выражающаяся через локальные истории, городские мифы и стереотипы, образы выдающихся жителей; формирование чувства социальной принадлежности и эмоциональной связи у местного сообщества, ощущение общности, солидарности, единого ценностного поля. Также важна топонимика — сведения о названиях улиц, районов и других объектов и их связи с исторической и культурной памятью города. Так, с точки зрения П. Нора, коллективная идентичность строится посредством символического маркирования важных для функционирования сообщества мест, которые актуализируют культурную память [7]. Ч. Лэндри также отмечает важность именно культурных ресурсов города, в том числе локальных традиций, местной мифологии, своеобразие архитектурного убранства, что выделяет пространство среди других, особенно в условиях глобализации общества [4]. И концептуальное наполнение феномена городской идентичности может стать символическим капиталом места, по мнению Н. Г. Федотовой [11].

Красноярск как один из важнейших ресурсных центров России проходит этап формирования и постепенной репрезентации локальной идентичности. Некоторые процессы ее определения в Красноярске схожи с подобными в других сибирских городах, а именно: развитие местного бренда, туризма, актуализация темы о назначении столицы Сибири, активные миграционные процессы [8].

В области репрезентации локальной идентичности Красноярска на уровне городского пространства в 2025 году наблюдаются две основные тенденции: использование для оформления среды бытования красноярцев макроформ (например, муралов) и микроформ изобразительного искусства, а именно произведений декоративной пластики с изображением нового символа Красноярска.

### Мурал: инструмент визуального воплощения городской идентичности

Мурал как отдельное направление искусства появился и развивался в Мексике в 1920-х годах, откуда и берет свое название. Муралы были призваны нести революционные идеи в массы, и для большого охвата воздействия на людей были использованы стены городских сооружений. Пространственный и содержательный потенциал муралов оказался значительным, в связи с чем их стали заказывать органы городского управления Мексики.

Мурал в современной истории искусства рассматривается на пересечении нескольких видов живописи — монументальной, паблик-арта и стрит-арта. Генетически мурал восходит не только к монументальной храмовой и дворцовой росписи, но и к первобытной живописи. Но также он близок и стрит-арту, поскольку является активно применяемым инструментом визуального решения городского пространства. Как и паблик-арт, современные муралы выполняют важную социальную миссию по привлечению внимания к актуальным вопросам жизни города, знаковым персонажам той или иной локации, региона, актуальным событиям городской повседневности. Важно отметить, что в данном исследовании не стоит задача актуализации, к какому из видов живописи корректно относить муралы.

Привлечение мурала как инструмента воспроизведения визуального кода города связано с рядом факторов эстетического и концептуального характера. Во-первых, он обладает высокой степенью аттрактивности: в его создании используют яркие цвета, масштабные формы, которые активно привлекают внимание зрителей. Кроме того, в большинстве случаев авторы муралов учитывают стилистическую принадлежность здания при создании изображения на его стене. Во-вторых, для создания мурала происходит тщательный отбор персонажей и сюжетов, как правило, значимых для истории города, что оказывает воздействие на зрителей, тем самым формируется интерес к знаковой личности, конструируется чувство сопричастности горожан к развитию места жительства. В-третьих, муралы важны для трансформации образа конкретного района, активизации его гентрификации путем усиления эстетической привлекательности зданий. Так создается уникальный облик отдельного здания, что в свою очередь влияет на характер облика района и масштабируется в пределах городской черты. В-четвертых, муралы активно воздействуют на развитие художественной среды города в связи с привлечением местных художников. В-пятых, по-





вышение аттрактивности зданий и районов влияет на позиционирование этого района: работы на фасадах сооружений могут трансформировать городские пространства и сделать их более привлекательными не только для зрителей, но и для сферы местного предпринимательства, тем самым создавать новые точки притяжения городского потока. Узнаваемость того или иного мурала связана еще и с тем, что в настоящее время во многих городах такие изображения заносятся в путеводители, включаются в туристические маршруты, что влияет на переосвоение городских локаций.

В России муралы стали частью идентификационных процессов городов юга [2] и центральной части страны [9; 10], Дальнего Востока [1; 6] и Сибири [3].

#### Муралы в городской среде Красноярска

Стены объектов городской застройки Красноярска стали активно заполняться муралами последние пару лет. Однако практика росписи городских объектов не нова: начало ей положило неформальное объединение граффитистов «Крась», и изначально эта инициатива носила произвольный, самоорганизующийся характер.

Первые проекты «Крась» были связаны с оформлением трансформаторных будок. Постепенно деятельность творческого объединения переросла в более институализированную форму: в 2009 году возник одноименный фестиваль. В результате совместной работы местных художников облик города начал меняться, и жители привыкли к подобным арт-инициативам. Со временем статус фестиваля вырос до международного, а граффитисты стали сотрудничать с Центром культурных инициатив и краевым учреждением культуры.

Более официальное движение по созданию эстетичной и комфортной городской сре-

ды в Красноярске началось в 2021 году в связи с развитием проекта «Галерея сибирской славы», чьим организатором выступило Агентство печати и массовых коммуникаций Красноярского края. Целью проекта является популяризация истории города через фиксацию на стенах сооружений масштабных портретов выдающихся красноярцев из разных областей деятельности, трудившихся на благо развития региона. В качестве героев изображений выбирают ученых, артистов, военных, промышленников, спортсменов. Проект осуществляется командой местных художников под руководством Алексея Шаргородского.

Одними из первых героев муралов стали те, чьими именами названы улицы, сооружения, организации, учебные учреждения, те, кто прославил Красноярск в масштабе страны и мира: художник А. Г. Поздеев, оперный певец Д. А. Хворостовский, писатель В. П. Астафьев, двукратный олимпийский чемпион по вольной борьбе И. С. Ярыгин. Сейчас галерея выдающихся красноярцев пополнилась изображениями М. С. Годенко, Л. В. Киренского, Д. Г. Миндияшвили, В. М. Крутовского, М. Ф. Решетнева, В. Ф. Войно-Ясенецкого, Е. Абалакова и др. На октябрь 2025 года насчитывается уже 21 изображение. Муралы-портреты, помимо изображения главного героя, как правило, содержат пояснительные надписи о его сфере деятельности, предметы, указывающие на нее, а задний фон мурала, содержащий отсылки к личности персонажа, зачастую представлен панорамным изображением. Так, альпинист Евгений Абалаков изображен на фоне горного массива.

Содержательно и тематически проект расширяется: помимо персоналий, организаторы и мастера обратились к знаковым событиям и процессам в исторической памяти Красноярска. Например, тема победы в Великой Отечествен-

*Мурал «Портрет альпиниста Евгения Абалакова». Фото И. Брежневой*  
URL: <https://ngs24.ru/text/gorod/2025/10/05/76052748>  
(дата обращения 15.10.2025)

*Мурал «Portrait of alpinist Evgeny Abalakov». Photograph by I. Brezhneva, available at: <https://ngs24.ru/text/gorod/2025/10/05/76052748> (accessed 15/10/2025)*

*Мурал «Женщины – труженицы тыла» Фото предоставлено бюро художников «Такнадо»*

*Мурал «Women – Workers of the Rear Areas». Photograph provided by the «Taknado» artists' bureau*

*Мурал «Медведь». Фото С. Пономаренко <https://ngs24.ru/text/gorod/2025/08/01/75789687> (дата обращения 15.10.2025)*

*Мурал «Bear». Photograph by S. Ponomarenko, available at <https://ngs24.ru/text/gorod/2025/08/01/75789687> (accessed 15/10/2025)*

ной войне представлена не только портретом полярного летчика, Героя Советского Союза В. Молокова на одноименной улице, но и муралом, посвященным женщинам — труженицам тыла. Эта композиция представляет собирательный образ советской женщины, работающей в тылу для победы. Она изображена в окружении предметов, типичных для быта тыловиков Великой Отечественной войны: керосиновой лампы, радиоприемника, радиовышки, кинохроники и пр. Тенденцию к созданию обобщенных образов в муралах также можно наблюдать через появление анималистических образов. Примером может выступить мурал, изображающий бурого медведя на фоне национального заповедника «Столбы».

Муралы обращаются не только к теме прошлого, но и конструируют образ будущего Красноярска через собирательный образ детства: в микрорайоне «Солнечный» появилось изображение юного футболиста с символикой «Движение первых». В данном случае важно, что значительно расширяется целевая аудитория зрителей, широта образов, с которыми себя могут ассоциировать разные социальные группы жителей; помимо этого, благодаря возможности воздействия на большую аудиторию, посредством изобразительного искусства репрезентируется тема спорта, здорового образа жизни.

Необычным явлением в ряду муралов можно назвать один, который отсылает к городской мифологии, — изображение так называемой «девочки-фантома». С образом героини связана легенда о ней как персонаже фотоснимков, хранящихся в Красноярском краеведческом музее, которые датируются началом XX века. Сейчас известно, что девочка являлась дочерью фотографа.

Можно говорить о том, что муралы Красноярска визуально меняют его облик, поскольку у них широкая география размещения: они рассредоточены по локациям, расположенным на обоих берегах Енисея, в центральной и отдаленных частях города — это, безусловно, можно назвать достоинством проекта. Для изменения городской эстетики важно, чтобы работы «Галереи сибирской славы» не были локализованы только в исторической части Красноярска.

Уже сейчас можно отметить, что муралы меняют маршрут освоения пространства не только у самих красноярцев, но и у приезжающих сюда. Чтобы посмотреть новый мурал, люди отправляются в неизвестные им ранее места на карте города. В местных ГИС-сервисах составлены маршру-

ты для комфортного и логистически выверенного ознакомления с некоторой частью произведений, что, конечно, сказывается на формировании образа Красноярска и у его жителей, и у туристов.

Важно отметить и тот факт, что на красноярских муралах постепенно появляются не только изображения исторических личностей, которые внесли большой вклад в формирование статуса города, но и композиции определенной тематики, а также персонажи разных возрастных и гендерных групп. Однако заметна диспропорция в фиксации женских образов. Преимущественно героями муралов становятся выдающиеся деятели-мужчины. Но поскольку проект не закончен, то, возможно, галерея пополнится портретами красноярцев.

В целом муралы Красноярска, ввиду специфики этой разновидности монументальной живописи, связаны с фиксацией тех тем, которые способствуют воспитанию патриотизма, в том числе локального, направлены на усиление интереса к истории города, поднимают общественно значимые темы. «Благодаря такому искусству мы можем ощущать свое время без разрывов. Коммуникативная функция искусства не дает разорваться нити времен» [5, с. 39].

#### Декоративная пластика как инструмент создания визуального кода Красноярска

Если муралы и по месту расположения, и по габаритам, и по содержательному потенциалу, и по средствам выразительности в целом отображают тенденцию массовости, обобщения, то декоративная пластика служит для репрезентации более частных тем и так активизирует иной эмоциональный отклик у зрителей.

Как и муралы, скульптуры в городской среде направлены не только на ее эстетизацию, но и трансформацию: связанные с символикой локации, они становятся новыми точками притяжения для горожан и приезжих. Поскольку персонажей для воплощения средствами декоративной пластики отбирают, основываясь на символическом капитале города или актуальной социально-культурной обстановке, то такие произведения и их расположение формируют новую идентичность этого места, а соответственно, и всего города.

Практика оформления городского пространства мелкой пластикой, изготовленной, как правило, из бронзы, является укорененной во многих городах России. Один из самых известных примеров — это анималистическая скульптура



Чижики-пыжики в Санкт-Петербурге, установленная в 1994 году. Одной из уникальных составляющих визуального кода Калининграда являются семь скульптурных работ хомлинов, близких к домовым по своему значению. А в Калуге установлены статуэтки космонавтов в разных образах. На первый взгляд, может показаться, что подобные скульптуры не вносят существенного значения в понимание культурного облика города, однако они составляют уникальность и неповторимость его среды, становясь неофициальными символами, обращаются к полнотелому спектру эмоций зрителей.

В Красноярске такими неофициальными символами стали суслики. В городе у них есть своя характерная локация — остров Татышев, где животные пользуются вниманием горожан и туристов.

В 2025 году этот символ получил официальное признание через изготовление бронзовых декоративных статуэток, закрепленных в пространстве города. Организатором и автором проекта «Суслики в городе К» стало Муниципальное автономное учреждение «Красноярский городской парк», скульптором — Андрей Кошелев.

Для реализации была разработана особая концепция: согласно ей суслики покинули свое привычное место пребывания и оказались в разных частях Красноярска. Впоследствии горожанам указывали на приблизительное местоположение, где статуэтка может быть найдена. После обнаружения нового бронзового суслика ему давалось имя, которое начиналось на одну из букв названия города. Подобный подход способствовал более личностному отношению к жизни города и участию в ней его жителей, повышению заинтересованности в событийности Красноярска и снижению безразличия к нему. Геймификация в этом проекте также укрепляла локальный патриотизм. Мелкая пластика располагала зрителей к более активному взаимодействию с городской средой: сусликам приносили цветы, деньги, одежду и т.д.

Всего было изготовлено и установлено 11 фигурок: десять, чьи имена связаны с названием города, и одна, посвященная футболу. Это речник Крас, боец Яр, астроном Страж, космонавт Назар, художница Сури, казачка Обрада, девочка Рая, малыш Афоня, суслики-молодожены и футболист Финт.

Образы этих животных были выбраны с учетом культурно-исторического контекста Красноярска: в одном случае — обращение к казачьей теме, в другом — фиксация важных сфер деятельности города, таких как речное судоходство, космонавтика или статусность Красноярска как родины В. И. Сурикова. Расположение бронзовых статуэток прямо кор-

релирует со значимостью этих локаций, например указывая на места достопримечательностей.

Таким образом, можно говорить о том, что декоративная скульптура Красноярска визуально меняет облик городской среды, но при этом не вносит масштабных изменений: бронзовые скульптуры ввиду своих габаритов занимают небольшую площадь, не привлекают активного внимания. Однако они являются предметом интереса людей, повышая внимание к Красноярску как туристическому городу или городу с комфортной средой, символом которого является зверь небольшого размера с закрепленным в сознании жителей позитивным значением.

Локации скульптур отображены в городских ГИС, и, следуя указанным маршрутом, человек может не только увидеть разные образы сусликов, но и посредством их изучить историю Красноярска, задаваясь вопросом: почему было выбрано данное место, какую роль оно сыграло в истории, почему дали такое имя герою и т.д. Художественная проработка образов вызывает дополнительный интерес к культурно-историческим корням Красноярска. Все это актуализирует чувство локального патриотизма. Только в случае с муралами затрагиваются общественно значимые темы — через обращение к деятельности выдающихся горожан, а декоративная скульптура эту тематику решает иначе — метафорически, вызывая нежные, трогательные чувства.

Важно отметить, что проект «Суслики в городе К» легитимизировал неофициальный символ Красноярска через скульптурные работы в пространстве городской среды. Образ суслика не случаен, а связан со спецификой самого города, времяпрепровождением его жителей. Этот персонаж был частью образа города как феномен, связанный с активным образом жизни, но в результате реализации проекта «Суслики в городе К» стал элементом сферы искусства и городского проектирования, обретя визуальное воплощение в материальной форме.

В заключение необходимо отметить, что, несмотря на разницу подходов к использованию макроморф и микроформ в оформлении городской среды, оба инструмента направлены не только на формирование уникального визуального языка Красноярска, но и на воспитание чувства уважения города, патриотизма. Новый визуальный код повышает привлекательность Красноярска как туристического центра, позволяя увидеть город через оптику тех, кто его создавал. Также город представляется как место, где осознается значимость собственной мифологии и учитывается мнение жителей при принятии решений об обустройстве городской среды.



Суслик-речник  
Крас у Коммунального моста.  
Фото Д. Ивановой  
URL: <https://www.krsk.kp.ru/daily/27724/5113886/>  
(дата обращения 15.10.2025)

A ground squirrel  
near the Communal  
Bridge in  
Krasnoyarsk.  
Photograph  
by D. Ivanova,  
available at: <https://www.krsk.kp.ru/daily/27724/5113886/>  
(accessed 15/10/2025)

#### Литература

1. Гороховская, Л. Г. Прогулки по городу: «паблик-арт» в городском пространстве Владивостока // Вестник ДВО РАН. — 2014. — № 6. — С. 64-70.
2. Золотуха, Е. В., Живица, В. В. Синтез архитектуры и граффити как приём преобразования облика городской среды // Строительство и техногенная безопасность. — 2022. — № 28 (80). — С. 5-12.
3. Калашникова, К. Н. Визуальная коммуникация в городском пространстве Новосибирска: дифференциация и восприятие // Вестник Томского государственного университета. — 2020. — № 458. — С. 101-109.
4. Лэндри, Ч. Креативный город / пер. с англ. — Москва: Классика-XXI, 2006. — 399 с.
5. Москалюк, М. В. Куда ведет тропа предков? // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — Т. 3, № 3 (20). — С. 30-41.
6. Назарова, Н. В. Историко-культурный потенциал Китайского квартала г. Владивостока: возможности ревитализации // Научные известия. — 2022. — № 28. — С. 29-31.
7. Нора, П. Проблематика мест памяти / пер. с фр. — Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. — 328 с.
8. Плотникова, М. М. Локальная и региональная идентичность сибирских городов в XXI в. // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2015. — № 8. — С. 245-252.
9. Правдолобова, С. С., Егорова, В. А., Зубкова, А. О., Сидорова, А. Д. Стрит-арт в пространстве городской среды Рязани // Вестник МГСУ. — 2024. — Т. 19. Вып. 1. — С. 45-53.
10. Спешилова, Е. И. Паблик-арт в историческом городе: визуализация локального культурного кода // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. — 2024. — № 4 (1). — С. 23-38.
11. Федотова, Н. Г. Городская идентичность как конкурентное преимущество территории // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 5. — С. 372-377.

#### References

1. Gorokhovskaya, L. G. Progulki po gorodu: «pablik-art» v gorodskom prostranstve Vladivostoka [Walking Around the City: “Public Art” in the Urban Space of Vladivostok]. Vestnik DVO RAN [Bulletin of the Far

Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences], 2014, no. 6, pp. 64-70.

2. Zolotukha, E. V., Zhivitsa, V. V. Sintez arhitektury i graffiti kak priyom preobrazheniya oblika gorodskoj sredy [Synthesis of Architecture and Graffiti as a Method of Transforming the Appearance of the Urban Environment]. Stroitelstvo i tehnogennaya bezopasnost' [Construction and Technogenic Safety], 2022, no. 28 (80), pp. 5-12.

3. Kalashnikova, K. N. Vizualnaya kommunikaciya v gorodskom prostranstve Novosibirska: differenciaciya i vospriyatie [Visual Communication in the Urban Space of Novosibirsk: Differentiation and Perception]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University], 2020, no. 458, pp. 101-109.

4. Landry, Ch. Kreativnyy gorod [The Creative City]. Transl. From English. Moscow, Klassika-XXI, 2006, 399 p.

5. Moskalyuk, M. V. Kuda vedet trova predkov? [Where Does The Ancestors' Path Lead?]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [The Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, vol. 3, no. 3 (20), pp. 30-41.

6. Nazarova, N. V. Istoriko-kulturnyj potencial Kitajskogo kvartala g. Vladivostoka: vozmozhnosti revitalizacii [Historical and Cultural Potential of the Vladivostok Chinatown: Possibilities of Revitalization]. Nauchnye izvestiya [Scientific News], 2022, no. 28, pp. 29-31.

7. Nora, P. Problematika mest pamyati [Problematics of Memory Sites]. Transl. from French. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 1999, 328 p.

8. Plotnikova, M. M. Lokal'naya i regionalnaya identichnost sibirskih gorodov v XXI v. [Local and Regional Identity of Siberian Cities in the 21st Century]. Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. [Journal of the Siberian Federal University]. Series “Humanities”, 2015, no. 8, pp. 245-252.

9. Pravdolyubova, S. S., Egorova, V. A., Zubkova, A. O., Sidorova, A. D. Strit-art v prostranstve gorodskoj sredy Ryazani [Street Art in the Urban Environment of Ryazan]. Vestnik MGSU [Bulletin of the Moscow State University of Civil Engineering], 2024, vol. 19, issue 1, pp. 45-53.

10. Speshilova, E. I. Pablik-art v istoricheskom gorode: vizualizaciya lokalnogo kulturnogo koda [Public Art in a Historical City: Visualization of the Local Cultural Code]. Urbis et Orbis. Mikroistoriya i semiotika goroda [Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City], 2024, no. 4 (1), pp. 23-38.

11. Fedotova, N. G. Gorodskaya identichnost kak konkurentnoe preimushество territorii [Urban Identity as a Competitive Advantage of the Territory]. Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik [Yaroslavsl Pedagogical Bulletin], 2016, no. 5, pp. 372-377.

#### Об авторе

Пчелкина Дарья Сергеевна – кандидат культурологии, доцент кафедры информационных технологий в креативных и культурных индустриях Гуманитарного института Сибирского федерального университета (Красноярск)

E-mail: DPchelkina@sfu-kras.ru

#### Pchelkina Daria Sergeevna

Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Information Technology in Creative and Cultural Industries of Institute of Humanities at the Siberian Federal University (Krasnoyarsk)



EDN: KTZIAE

УДК 73.036:7.038.53

## METAMODERNISM IN MONUMENTAL AND STUDIO SCULPTURE AND VOLUMETRIC LIGHT INSTALLATIONS

Raisa M. Lobatskaya

Irkutsk National Research Technical University

Irkutsk, Russian Federation



**Abstract:** The article examines the multidimensionality of markers and the key principles of metamodernism as a new artistic and philosophical paradigm of the late twentieth and the first quarter of the twenty-first century through examples of sculptural art objects and installations of various types and scales. The dualistic nature of metamodernism is revealed as one that emerges amid radical transformations in society associated with the development of IT technologies, artificial intelligence, and the expanding potential of neural networks. The analysis demonstrates that, along with such markers of metamodernism as oscillation, metaxis, and the new sincerity, a central place in the studied works is occupied by the reactivation of emotional depth, sensual perception, and the viewer's involvement in a productive dialogue that elicits a reciprocal response.

**Keywords:** metamodernism; visual art; monumental sculpture; studio sculpture; volumetric light installation.

**Citation:** Lobatskaya, R. M. (2025). METAMODERNISM IN MONUMENTAL AND STUDIO SCULPTURE AND VOLUMETRIC LIGHT INSTALLATIONS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 90-103.

## МЕТАМОДЕРНИЗМ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ, СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ И ОБЪЕМНЫХ СВЕТОВЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ

Р. М. Лобацкая

Иркутский национальный исследовательский технический университет

Иркутск, Российская Федерация

В статье на примере скульптурных арт-объектов и инсталляций различного характера и масштаба рассматривается многоаспектность маркеров и основные принципы метамоде́рни́зма как новой художественно-философской парадигмы конца XX – первой четверти XXI столетия. Показан дуалистический характер метамоде́рни́зма, формирующегося в условиях кардинальных изменений в социуме, связанных с развитием IT-технологий, искусственного интеллекта и новых возможностей нейросетей. Проведенный анализ показал, что наряду с такими маркерами метамоде́рни́зма, как осцилляция, метаксис, новая искренность, во главу угла изученных произведений поставлена актуализация эмоциональной глубины чувственности и вовлеченности зрителя в продуктивный диалог с обратным откликом.

**Ключевые слова:** метамоде́рни́зм; визуальное искусство; монументальная скульптура; станковая скульптура; объемная световая инсталляция.

А. Поляница.  
Берегиня. 2018.  
Шамот, глазури.  
87×23×25

Частная коллекция,  
Россия

A. Polyanitsa.  
Berehynia  
(a guardian spirit in  
Slavic mythology).  
2018. Fireclay,  
glazes. 87×23×25  
Private collection,  
Russia





В последней четверти XX века в мировом социуме в условиях новой технологической революции, буквально на наших глазах, происходят кардинальные изменения. Ситуация, аналогичная сегодняшней, в течение XX столетия возникала дважды. Первый этап принципиальных технологических изменений продлился с рубежа веков вплоть до начала Второй мировой войны, а следующая технологическая революция началась вслед за ее окончанием.

Искусство, как известно, всегда чутко реагирует на любые глобальные изменения в социуме и выражает свое отношение к ним формированием новых художественных стилей или стилевых направлений, часто самых неожиданных. Так, маркерами художественных предпочтений первой половины XX века стали философские поиски модернизма, которые при огромном разнообразии художественных подходов опирались на гуманистические принципы с их этичностью образов, устремленностью в будущее на основе вечных ценностей, с эстетикой прекрасного, использованием линии, формы, цвета, пространства не только как средства, но и как самостоятельной темы произведения, с появлением нового языка искусства, окрашенного глубиной художественной идеи.

После ужасов двух мировых войн искусство надолго отринуло гуманистические ценности и на обломках модернизма стремительно и, казалось, неотвратимо сформировались противоположные ему принципы постмодернизма, в которых во главу угла были поставлены насмешка над «вечными ценностями», сарказм, эпатаж, цинизм, эстетика безобразного, цитирование, эклектизм и даже кич, как практически полноправный художественный язык. Визуальное искусство обогатилось новым художественным языком — протестными перформативными практиками. Кардинальные трансформации коснулись всех видов искусства. В контексте скульптуры на смену классическим формам пришли арт-объекты и инсталляции.

Однако уже к концу XX столетия человечество начинает заметно уставать от этих новых, ранее несвойственных искусству черт. Усталость и раздражение вызывает эстетика безобразного, жесткое отрицание и разрушение гуманистических основ, далеко не всегда уместные сарказм и цинизм. Как это обычно бывает в кризисные моменты истории, поиски истины в «возвращении к корням и ностальгии по утраченному» выходят на новый круг. Востребованными вновь оказываются отринутые некогда гуманистические принципы мо-



дернизма. Они совершенно неожиданно в рамках пока еще не ушедшего в небытие постмодернизма начинают свое практически паритетное с ним существование [15; 16].

Причиной новых трансформаций в искусстве и на этот раз становятся кардинальные изменения в социуме, обусловленные стремительным развитием информационных технологий, появлением доступного инструментария искусственного интеллекта и множества генераций нейросетей, открывающих невероятные возможности в коммуникативной сфере и кардинально меняющие философию художественного мышления. Отсюда возникло справедливое представление о технологической революции последних десятилетий как о коммуникативной.

К концу первого десятилетия XXI века были философски осмыслены и систематизированы главные маркеры активно формирующихся новых художественных принципов в изобразительном искусстве, музыке, литературе. В 2010 году философ Робин ван ден Аккер и теоретик медиа Тимотеус Вермюллен в результате своих исследований предложили термины «метамодернизм» как художественное направление и «метамодерн» как философскую концепцию, или новейшую философско-художественную парадигму [19].

В этой первой и последующих работах Аккер, Вермюллен, а позже и их последователи развивают мысль о том, что метамодернизм складывается как эклектичное направление искусства, вобравшее в себя черты модернизма первой половины XX столетия и постмодернизма его второй половины [8; 19].

Среди маркеров метамодернизма в качестве основных были выделены осцилляция и метаксис

*Р. Сергеев.  
Иерусалимский лев.  
2003. Металлическая арматура, металлическая сетка, бетон, керамика, стекло, зеркало, тренкадис.  
2000×1500×150.  
Санкт-Петербург, Лермонтовский проспект, 2*

*R. Sergeev.  
Jerusalem Lion.  
Metal reinforcement, metal mesh, concrete, ceramics, glass, mirror, trencadís.  
2000×1500×150  
Saint Petersburg, Lermontovsky Prospect, 2, Russia*

*Р. Сергеев.  
«Большая волна» и «Морская звезда». 2010. Часть скульптурной серии длиной 1500 м.  
Металлическая арматура, металлическая сетка, бетон, керамика, стекло, зеркало, тренкадис.  
2200×22000×3500;  
2200×8000×8000  
Прибрежная прогулочная зона, Нетания, Израиль*

*R. Sergeev.  
“Big Wave” and “Starfish”. 2010. Part of a 1,500-meter-long sculpture series.  
Metal reinforcement, metal mesh, concrete, ceramics, glass, mirror, trencadís.  
2200×22000×3500;  
2200×8000×8000.  
Coastal promenade, Netanya, Israel*

*Р. Сергеев.  
Коралл. 2007.  
Металлическая арматура, металлическая сетка, бетон, керамика, стекло, зеркало, тренкадис.  
6000×8000×8000  
Парк ощущений, Эйлат, Израиль*

*R. Sergeev. Coral.  
2007. Metal reinforcement, metal mesh, concrete, ceramics, glass, mirror, trencadís.  
6000×8000×8000  
Park of Sensations, Eilat, Israel*

как колебание или положение между двумя диаметрально противоположными концепциями — модернизмом и постмодернизмом. Эти маркеры отражаются в произведениях метамодернизма в интеграции противоречивых элементов: целостности и фрагментарности, искренности и скептицизма, иронии и сарказма, эстетики прекрасного и безобразного, сосуществование деконструкции и возвращения к мифам в самой широкой интерпретации, к переосмыслению этники и формированию глубины метафизических смыслов [1; 11].

Исследователи конкретных произведений разных видов искусства увидели в них и еще один маркер — возвращение эмоционального начала, за долгие десятилетия почти забытого, скрытого за иронией и цинизмом постмодернизма. Возвращение в искусство эмоционального начала получило названия «новая искренность», «неоромантическая чувственность», «нетравмирующая правда» и некоторые другие [1; 9].



Искусство во все времена в той или иной степени использовало гиперболу и метафору, а метамодернизм делает упомянутые приемы основным средством своего художественного языка. Интернет, социальные сети, искусственный интеллект нередко становятся также инструментом создания и продвижения произведений метамодернизма.

Любое новое явление в искусстве требует тщательного изучения, сопоставления и обобщения конкретного художественного материала разных видов искусства. Для метамодернизма, особенно в области визуального творчества, эти исследования пока еще в начале пути.

В своих предыдущих работах автор статьи изучал примеры из живописи [6] и произведений в смешанных техниках [7]. В данной статье в продолжение исследования обратимся к анализу скульптуры в широком понимании этого термина, включая монументальные арт-объекты, станковую скульптуру и объемные световые инсталляции. Начиная анализ работ современных авторов, нельзя не упомянуть истоки.

Первой знаковой скульптурной работой, в которой отчетливо была явлена осцилляция между модернизмом и постмодернизмом, можно считать фонтан «Игорь Стравинский», созданный в Париже в 1983 году. Сооружение расположилось на площади возле Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду, созданного пятью годами ранее Ричардом Роджерсом и Ренцо Пьяно. Скульптуры фонтана были призваны связать в единый ансамбль, казалось бы, несовместимые объекты: готическую церковь Сен-Мерри и экстравагантное постмодернистское здание центра Помпиду.

Эта задача была успешно решена двумя молодыми супругами: талантливым скульптором и инженером Жаном Тэнгли и художницей Ники де Сен-Фаль [17; 20]. Скульптурное, отчасти мифологическое, решение фонтана, визуальный метафорический образ вечного движения объединяет красочную, праздничную модернистскую стилистику аллегорических фигур де Сен-Фаль с немного колористически мрачноватыми инженерными постмодернистскими кинетическими конструкциями Тэнгли [20]. И эта удивительная по своему эмоциональному послыю композиция не о разрушении и деструкции, а о созидании радости жизни во всей полноте ее проявлений.

Разумеется, новаторство художественного решения фонтана «Игорь Стравинский» вполне вписалось в бесконечное стилевое разнообразие,





Р. Сергеев.  
Ящерица. 2003-2004.  
Часть скульптур-  
ной серии для людей  
с ограниченными  
возможностями.  
Металлическая ар-  
матура, металличе-  
ская сетка, бетон,  
керамика, стекло,  
зеркало, тренкадис.  
2000×8000×3000  
Парк ангелов,  
Кирьят-Гат, Израиль

R. Sergeev.  
Lizard. 2003-2004.  
Part of a sculptural  
series for people with  
disabilities. Metal  
reinforcement, metal  
mesh, concrete,  
ceramics, glass,  
mirror, trencadís.  
2000×8000×3000  
Angel Park, Kiryat Gat,  
Israel

характерное для конца XX века. Среди бытовавшего в это время творческого изобилия никто особо не задумывался о наметившейся смене в философско-художественной идеологии: от деструкции — к созиданию, от мрачного сарказма — к доброй иронии, облеченной в яркую красочную палитру, отсылающую к авангарду. Со времени создания скульптур фонтана и некоторых других работ этого тандема, а особенно с появлением на улицах европейских городов огромных ярких необычных по форме и цвету скульптур Ники де Сен-Фаль, деструктивные позиции постмодернизма уже не были столь прочными, как несколько десятилетий назад.

Тем не менее долгое время подобные работы, чаще всего в необычной монументальной, а иногда и в станковой скульптуре, воспринимались как частность, неотделимая от общей постмодернистской стилистики. И все же появление такой хорошо всем известной скульптуры как цветные абстрактные инсталляции Дэвида Смита в Болтон Лэндинге, «История огня» Отто Пине, «Шагающий человек» позднего Альберто Джакомети, а тем более растворяющиеся в европейском

городском пейзаже «Путешественники» Бруно Каталано совершенно определенно знак выхода искусства за идеологические рамки постмодерна в метамодернистскую стилистику.

В монументальной скульптуре сегодняшнего дня удачным примером, на взгляд автора, являются работы Руслана Сергеева — одного из наиболее интересных и чрезвычайно продуктивно работающих скульпторов. Руслан Ратмирович Сергеев — родившийся в России израильский художник, выпускник кафедры промышленного дизайна Белорусского государственного театрально-художественного института (ныне Белорусская государственная академия искусств). Он учился у выдающегося советского педагога Игоря Яковлевича Герасименко, который долгие годы направлял свои творческие, преподавательские и организаторские способности на формирование у будущих дизайнеров и художников-монументалистов нового художественного-конструкторского и технологического мышления [13].

Сегодня эти усилия неординарного педагога с позиций метамодернизма можно действительно оценить как провидческие, поскольку художе-

Р. Сергеев.  
Кузнечик. 2001.  
Металлическая ар-  
матура, металличе-  
ская сетка, бетон,  
керамика, стекло,  
зеркало, тренкадис.  
8000×25000×22000  
Парк «Кузнечик»,  
Модиин, Израиль

R. Sergeev.  
Grasshopper. 2001.  
Metal reinforcement,  
metal mesh, concrete,  
ceramics, glass,  
mirror, trencadís.  
8000×25000×22000  
Grasshopper Park,  
Modiin, Israel



ственная целостность и выразительность современной монументальной и станковой скульптуры находится в прямой зависимости от владения художником разнообразными технологическими приемами, которые становятся в значительной степени самодостаточным, авторским элементом произведения. Технологии в искусстве всегда играли не последнюю роль, особенно в скульптуре, но полного паритета и неразрывной взаимозависимости технологического и художественного начал они достигают только к середине XX века, когда начинают формироваться первые, практически интуитивные метамодернистские идеи, такие, например, как инсталляции-мобили Жана Тэнгли [17; 20] или Александра Колдера [12].

Русланом Сергеевым на сегодняшний день создано около 90 скульптурных композиций в городских и парковых пространствах Израиля, США, Англии и России. Поскольку почти все эти произведения автор продумывает и реализует как элемент ландшафта, кардинально меняющий средовую эстетику и вовлекающий зрителей в активное взаимодействие, то их, в отличие от скульптуры в классическом понимании, правильнее

будет именовать паблик-арт-объектами или для краткости арт-объектами.

Все они имеют весьма внушительные размеры, хотя случаются и относительно камерные, такие как «Иерусалимский лев» в Санкт-Петербурге. В техническом отношении арт-объекты выполнены Русланом Сергеевым на базе металлического каркаса, усиленного швеллерами, рельсами, металлической сеткой и бетоном разного состава. Работа с причудливой не только по конструктивному, но и по художественному замыслу скульптурной формой, как правило, завершается нанесением мозаичного декора в технике тренкадис. Эта техника декорирования — изобретение архитекторов каталонского модернизма Антонио Гауди и Жозепа Марии Жужоль, которая предполагает использование битой керамической плитки с добавлением ломаных предметов из различной по характеру керамики, а также фарфора, стекла, зеркал, при кажущейся простоте на деле чрезвычайно сложна, в первую очередь, в художественно-композиционном отношении [2; 3; 4; 14].

Сложность использования тренкадис связана с тем, что в процессе работы от автора требуется





Г. Сverdlov.  
Многогор. 2022.  
Стеклопластик, ав-  
тоэмаль, фьюзинг.  
70×70  
Собственность автора

G. Sverdlov.  
A Multicorn (a  
many-horned  
mythical beast). 2020.  
Fiberglass, enamel car  
paint, fusing.  
70×70  
Author's property

органичное совмещение многочисленных мозаичных элементов, разнородных по форме, размеру, цвету и физическим свойствам используемых материалов. Более того, все это должно органично сочетаться с причудливым постмодернистским формообразованием декорируемого объекта и метамодернистской философской концепцией авторского замысла, реализуемого через долгий эскизный поиск, чертежи и инженерные расчеты. Всякий раз авторский замысел требует реализации не только оригинальной художественной идеи, но и технологических инноваций.

В итоге создаваемые Русланом Сергеевым арт-объекты кардинально преобразуют облик любых декорируемых им пространств. Это оформление береговых зон приморских городов, ландшафтный дизайн садово-парковых пространств, эстетизация внутривортовых детских площадок или входных групп общественных зданий. Художник создает в городской среде локальный «потусторонний» мир, населенный гигантскими почти неземными кузнечиками и ящерицами, громадными кораллами, предлагает морской волне,

словно на миг, притихнуть и покрасоваться в своем чуть приглушенном величии.

Вся эта монументальная скульптура с ее обтекаемыми, струящимися формами, не имеющими начала и конца, невероятными по визуальному восприятию, изменчивыми в различных ракурсах, в сочетании с красочными пятнами и неожиданными фактурами становится мощным эмоциональным камертоном среды, способным сбалансировать, «пригасить» тревожный ритм времени.

Воспользовавшись технологическими инновациями каталонского модернизма, автор совершенно отказался от их преувеличенной, во многом гламурной изысканности, избыточной детализации. В то же время, используя постмодернистские композиционные решения, он лишает их жесткости и агрессии, а «эргономичностью» объектов, напротив, подчеркивает идею гуманистического посыла, заложенного во все без исключения арт-объекты.

В стилистических особенностях монументальной скульптуры Руслана Сергеева в той или иной степени явлены многие черты, присущие метамодернистской бинарной логике, метаксису, сосед-

Г. Сverdlov.  
Рожки да ножки.  
2022. Стекло-  
пластик, авто-  
эмаль, фьюзинг.  
160×70×250  
Собственность автора

G. Sverdlov.  
A Mere Shadow  
of its Former Self.  
2022. Fiberglass,  
auto enamel, fusing.  
160×70×250  
Author's property



ствующему с неомифологизмами, иллюзорностью, странностью. Его работы выглядят как мягкое, но настойчивое приглашение к уходу от обыденной реальности, в некое вполне комфортное иномирие. Они возвращают зрителя к эмоциональному началу, поскольку обращены только на него.

Монументальная скульптура Руслана Сергеева ориентирована на человека, на эмоциональное восприятие радости бытия, доброты, достижения самых невероятных фантазий. Среди его арт-объектов есть и пока еще чрезвычайно редкие в мировой художественной практике инклюзивные, ориентированные на общение с ними людей с ограниченными возможностями. Это прежде всего серия работ в Парке ангелов в Кирьят-Гате, таких как большая ящерица, притягивающая взгляд, предлагающая приятное тактильное прикосновение и любой из своих изгибов для минут короткого отдыха.

Большой интерес с позиций экспериментов метамодернизма вызывает серия скульптур в Парке ощущений в Эйлате. Так, одна из этих работ — «Коралл» — интегрирует в скульптурной

композиции звук, свет, движение ветра. Верхняя часть скульптуры состоит из семи грампластинок, в головках которых располагаются колокольчики разного звучания, способные в зависимости от направления ветра менять свои мелодии.

Праздничные арт-объекты скульптора, эстетизирующие современную городскую среду, нередко облагораживающие многокилометровые приморские береговые пространства, созвучны глубинному запросу сегодняшнего дня с его жесткими реалиями, не избыточными гуманистическими излишествами. Работы Руслана Сергеева не предполагают деление зрителей по росту, возрасту и полу. Его «Большая волна» в Нетании, серия из девяти скульптур, протянувшихся на полтора километра, и двенадцатиметровый «Магический цветок» в Медине, и «Кузнечик» в Модиине одинаково интересны детям, старикам, случайным прохожим, пытливым туристам или спешащим с работы жителям соседнего подъезда. Они для всех, и в этой «всеобщности» также кроется один из маркеров метамодернизма наравне с другими, упомянутыми выше.



Новые идеи в искусстве, благодаря современным информационным возможностям, бесконечно расширяющим художественную насмотренность, не знают не только географических границ, но и вовлекают художников в сферу своего бытования часто на чисто интуитивном уровне. При этом конечный результат от этого по факту только выигрывает. Для полноты понимания кардинальных эстетических изменений, происходящих в современном искусстве логично перейти от рассмотрения примеров в монументальной скульптуре к станковой.

В этой связи работы иркутского художника Григория Свердлова из серии «Конь да огонь» представляются вполне удачными объектами. Он является выпускником кафедры монументальной живописи Иркутского национального исследовательского технического университета, учеником народного художника Виталия Георгиевича Смагина, успешно реализовавшего свои авангардные художественные идеи как в собственном творчестве, так и прививая их глубокое понимание своим последователям [5].

Скульптуры Григория Викторовича Свердлова, доцента кафедры монументальной живописи и дизайна, в подавляющем большинстве выполнены из фьюзинга и стеклопластика, декорированного яркими цветными автоэмальями. При беглом взгляде их красочность одновременно ассоциируется как с модернистской стилистикой русского авангарда так и с посмодернистской образность работ Джефа Кунса. Однако при чуть более внимательном рассмотрении становится очевидной иллюзорность первого впечатления.

Постмодернистская стилистика Кунса — это нарочитая декларация чистой декоративности, копийности, того, что принято называть «искусством без оригинала». Ничто из перечисленного даже отдаленно не просматривается в скульптуре Григория Свердлова. Стилистика его работ базируется на диаметрально противоположных посылах. Через яркие образы сказочных, ирреальных животных, солнца, окрашенного в неожиданные цвета, через столь же неожиданные стилизации других предметов, а нередко через расцвеченную визуализацию легенды, транслируется философия доброты, детской наивности и впечатлительности.

При соприкосновении с этими работами с их плавными тягучими, завораживающими формами, удивительной гладкостью поверхностей всегда оказывается недостаточно одного лишь зрительного контакта. Скульптура серии «Конь да огонь»



Г. Свердлов.  
Рог. 2022.  
Стеклопластик,  
автоэмаль,  
фьюзинг.  
160×70×200  
Собственность автора

G. Sverdlov.  
Blast-Horn. 2022.  
Fiberglass, enamel  
car paint, fusing.  
160×70×200  
Author's property



А. Поляница.  
«Выход есть...».  
2017. Шамот,  
глазури, обжиг раку.  
30×51×22  
Частная коллекция,  
Россия

A. Polyaniitsa.  
“There's the way  
out...”. 2015. Fireclay,  
glazes, raku firing.  
30×51×22  
Private collection,  
Russia

при близком рассмотрении притягивает настолько, что ее хочется гладить, обнимать, любоваться. И вновь, как и в случае со скульптурой Руслана Сергеева, мы имеем дело с ее «всеобщностью», она интересна для детей и взрослых, для знатоков искусства и случайных посетителей художественной галереи Виктора Бронштейна, где она совсем недавно была выставлена.

Активная, хотя совершенно ненавязчивая вовлеченность зрителя в диалог с произведениями Григория Свердлова, делает их не одними из многих скульптурными композициями «для созерцания», а, напротив, реальными инсталляциями, неизменно призывающими к тактильному контакту, к игре, к расшифровке и вербализации легенды. Это притяжение подкрепляет эмоциональный подъем, который неизменно возникает на любой выставке художника.

Если икона постмодернизма Джеф Кунс предлагает зрителю увеличенные чуть ли не до размеров монументальной скульптуры стальные копии хорошо знакомых всем надувных игрушек с китайских фабрик, те самые постмодернистские «копии без оригинала» [10; 15; 16], то наполненная глубоким философским смыслом, не менее красочная скульптура Григория Свердлова — это абсолютный оригинал, вовлекающий зрителя, как уже было отмечено, в диалог и тактильный контакт, возвращающий каждого в индивидуальные, оставшиеся в иной жизни сны, пробуждающий в душе почти забытые фантазии ушедшего в небытие детства.

Более того, эмоциональный диалог с оригиналом пробуждает желание копировать и множить этот оригинал, чтобы длить удовольствие от диалога с ним. Именно на этом на обращении к глубоко запрятанному в душе каждого из зрителей эмоциональному началу базируется творчество Григория Свердлова и его метамодернистская по своей сути скульптура.

Близкой по идейно-художественному осмыслению образов является мелкая станковая скульптура другого иркутского художника — Андрея Владимировича Поляницы, выпускника Иркутского художественного училища, ученика известного керамиста Людмилы Николаевны Назаровой. Своими скульптурными работами автор погружает зрителя в мир фантастических существ с их неизменными иронично-насмешливыми характеристиками, которые при первом же знакомстве становятся желанными и близкими каждому. Притягательные, странноватые «звери», покрытые цветными глазурями, с которыми постоянно экспериментирует художник, создают атмосферу сказочности, забавной игры, наивной праздничности. Эти удивительные «игрушки» вызывают улыбку и почти беспричинную радость. Диалог с ними отвлекает от повседневности бытия, затягивает в необремененную тяготами иную, мифологизированную реальность.

И снова, как и в работах Григория Свердлова, первое впечатление этой чрезвычайной легкости, даже «игрушечности» персонажей оказывается обманчивым. Обогащая простые на первый взгляд образы содержанием мифов, легенд, сюжетными коллизиями сибирских сказок, архетипическими нарративами, Андрей Поляница формирует у зрителя ассоциативные связи, благодаря которым за ироничной подачей нередко актуализируются глубинные метафизические смыслы. В результате многие скульптурные композиции автора обретают философские черты.

Так, одна из его программных работ «Берегиня», стилизованное изображение которой с полной головой, лишенное рук, считается вначале, в противовес названию, как чистая ирония, и лишь затем воспринимается уже во всей полноте архетипичности образа. «Берегиня», оправдывая данное ей название, отсылает зрителя к архайке, к палеолитическим «венерам», к наскальным росписям. Диалог с этой скульптурой не прост и многосюжетен, но она неизменно надолго цепляет зрителя своей загадочностью и эмоциональной наполненностью.

Или другое произведение, иронично названное автором «Выход есть...» и базирующееся на сюжете известной народной сказки о мудрой щуке, одновременно заставляет рассмеяться и задуматься над глубинным нарративом наших человеческих возможностей в преодолении кажущейся неотвратимости судьбы. Скульптурные композиции художника близки и понятны, несмотря на их композиционную сложность. Андрей Поляница создает своих зайцев, петушков, драконов и множество прочих «неведомых зверюшек», огненных пегасов, супрематических дев как господин бог «по образу и подобию своему». В пространстве его скульптуры не покидает ощущение внимательного взгляда с ироничным прищуром, в котором много доброты, радости, светлой тайны, обращенной к зрителю, которая живет в каждом из его образов. Все они с позиций метамодернизма считаются как своеобразные «обереги», как те самые маркеры «новой искренности», призванные уберечь зрителя от травмирующей правды реальной жизни [11, 18].

Как уже сказано выше, исследование скульптурных работ, выполненных в первой четверти XXI века, свидетельствует о многоаспектности маркеров метамодернизма. В этой связи спектр примеров необходимо расширить в область так называемых объемных световых инсталляций,



жизнь которых обычно коротка и, как правило, не выходит за рамки конкретной выставки, ориентированной на единственную глубокую философскую идею. Этот путь создания своеобразной, но весьма интересной и самодостаточной скульптуры явление пока еще редкое, но довольно существенно высвечивающее многоаспектность метамодернизма.

В целом скульптурные композиции, в которых одновременно и инструментом, и объектом является свет, впервые появились уже в середине XX века в ряде работ художников минималистов, таких как Дэн Флавин или Отто Пине [10]. В их световых инсталляциях художественная аффектация — компонент много более важный, чем философское осмысление, а тем более эмоциональная чувственность. В первой четверти XXI столетия метамодернистская идеология кардинально меняет ситуацию и световая инсталляция берет на себя функцию эмоционального вовлечения зрителя в качестве активного соавтора произведения [10].

Знакомыми примерами могут служить и грандиозная инсталляция Аниша Капура «Левиафан», представленная в 2011 году в парижском Гранд-Пале, и показанная в 2003 году в галерее Тэйт Модерн инсталляция «Weather project» Олафура Эллиасона с сияющим солнцем, «поглотившим» потолок. Авторы этой новой, совершенно неожиданной паблик-арт-скульптуры, предлагают зрителю арт-объекты, эстетика которых не может повториться в ином пространстве, но эмоциональный заряд от коммуникации с ними оставляет у зрителя нестираемый след сопричастности.

В качестве примера подобного художественного эксперимента, пусть не столь грандиозного по масштабу, можно привести инсталляцию «Всплеск», представленную в 2021 году в галерее современного искусства Виктора Бронштейна в Иркутске талантливой молодой художницей Валентиной Дмитриевной Дерезановой, выпускницей кафедры изобразительного искусства и методики Иркутского педагогического университета, ученицей мастера графики и офорта Александра Сергеевича Шипицина.

Инсталляция «Всплеск» — крупная композиция, занимающая более 40 кв. м галерейного пространства, — выполнена художницей как личный эмоциональный отклик на встречу с Байкалом, самым глубоким на планете озером, воспетом в сибирских легендах и мифах. И, как обычно это бывает в искусстве, ощущение от взметнувшихся на ее глазах и одномоментно застывших стихий:



воздуха, воды, земли в созданной ею композиции перешагнуло далеко за рамки частного переживания, выразившись в глубоко философском и в то же время в лиричном обобщении.

«Всплеск» — дуалистическое, в лучшем понимании этого слова, произведение: постмодернистское по форме и модернистское по вложенной в него глубинной философской сути и поэтому в полной мере отвечающее метамодернистской эстетике. Необычная в своей дробной целостности, сдержанная по цвету композиция, выполненная в серо-голубых тонах, обтекаемыми формами, невесомыми занавесами, словно растворенными в небольшом объеме галерейного зала в концентрированных лучах электрического света. Инсталляция буквально завораживает зрителя, вовлекает его в фантастический эмоциональный диалог, в волшебную игру, будит воспоминания, возрождает в памяти старинные легенды, в изобилии бытующие на берегах Байкала.

При сравнении метамодернистской инсталляции Валентины Дерезановой с более ранними, близкими по художественной форме и технике,

постмодернистскими работами, концептуальная разница, как и в работах, обсуждавшихся выше, между ними становится вполне очевидной. Например, объемная световая инсталляция Отто Пине «История огня», в которой, как и у Дерезановой, использованы шары и световые эффекты, — это в чистом виде интеллектуальный послыл, холодный и отстраненный, не предполагающий вовлеченности зрителя в личное творческое пространство художника.

«Всплеск», напротив, представляет собой глубоко эмоциональное, экспрессивное обращение автора, творческая реализация которого без активного, столь же эмоционального отклика зрителя невозможна. Более того, в метамодернистской стилистике зритель в буквальном смысле становится частью пространства, входит в него, активно взаимодействует с его элементами и уже вне автора, совершенно самостоятельно проживает и переживает предложенное ему художественное событие.

Именно это ощущение «личного проживания» охватывает любого, кто вступает в диалог с обсуждаемой работой Валентины Дерезановой. Даже осмысление идеи автора в этот момент становится необязательным, поскольку оно вольно или невольно вытесняется индивидуальными ассоциативными переживаниями. Принятие предложенного многогранного образа произведения становится еще более острым, если предшество-

ующий зрительский опыт связан непосредственно с Байкалом. В момент диалога с произведением зритель не становится «созерцателем», а благодаря личному опыту и эмоциональным переживаниям занимает место автора. И это еще один существенный маркер метамодернизма.

Подводя краткий итог проведенному анализу можно констатировать, что все приведенные в пример работы: монументальная и станковая скульптура, арт-объекты, объемные световые инсталляции, вне зависимости от художественного замысла, задач, стоящих перед их авторами, от используемого для их выполнения материала, масштаба, формы и техники исполнения, чрезвычайно близки друг другу по своей глубинной, философской сути. Результаты, полученные в процессе исследования приводят к пониманию того, что коренное отличие метамодернизма, пришедшего на смену постмодернизму, заключается в том, что он изначально базируется на гуманистическом послыле и ориентирован на зрителя, на его активную вовлеченность в близкий, непосредственный контакт, на долговременный диалог и обязательный обратный глубоко эмоциональный отклик.

Именно в этом, на наш взгляд, кроется один из ответов на множество вопросов, которые задают себе исследователи, пытаясь предугадать, какие трансформации ждут искусство с «окончательной смертью» постмодернизма [16]? Уже сегодня можно видеть, что активно развивающееся современное искусство, не отказывается от многих постулатов предшествующего творческого опыта, который трансформирует в новые идеи и формы. После длительного перерыва, как это было показано на примере скульптуры, визуальное искусство стремится к возрождению и актуализации, присущей ему глубины, причем на этом историческом витке не столько интеллектуальной, сколько эмоциональной, сопряженной с добротой и чувственностью, отвечающей времени, запрос которого отражают творческие идеи метамодернизма.

#### Примечание

Все фотографии, необходимые для иллюстрации проведенного анализа, предоставлены художниками Русланом Сергеевым, Григорием Свердловым, Андреем Поляницей, Валентиной Дерезановой, за что автор им искренне признателен.

#### Литература

1. Булычева, Е. И. Миф как культурный код в западноевропейской скульптуре рубежа XX–XXI веков // Международный журнал исследований культуры. — 2019. — № 2 (35). — С. 123–134.

А. Поляница.  
Супрематические  
девы. 2015. Шамот,  
глазури. Н=52; 51.  
Собственность автора,  
Иркутск, Россия

A. Polyanyitsa.  
Supremacist Maidens.  
2015. Fireclay, glazes.  
H=52,51  
Author's property

А. Поляница.  
Пегас Огненный.  
2019. Шамот,  
глазури. Н=31  
Частная коллекция

A. Polyanyitsa.  
Fiery Pegasus. 2019.  
Fireclay, glazes.  
H=31  
Private collection





2. Волкодаева, И. Б., Соловьева, Н. В., Жукулова, А. А. Архитектурная керамика и мозаики в творчестве Антонио Гауди и его последователей // Академическая наука — проблемы и достижения. Материалы XXX Международной научно-практической конференции, 24-25 октября 2022 г., Бангалор, Индия. — Бангалор, 2022. — С. 27-32.
3. Жукулова, А. А., Волкодаева, И. Б. Творчество Антонио Гауди и Фриденсрайха Хундертвассера. // Концепции в современном дизайне: сборник материалов II Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием. Вып. 2. — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. — С. 206-208.
4. Жукулова, А. А., Волкодаева, И. Б. Архитектурное формообразование второй половины XX века в стиле Антонио Гауди // Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург. Вып. 8. — Нижний Новгород: ИЦРОН, 2021. — С. 6-9.
5. Лобацкая, Р. М., Игнатъева, О. А. Виталий Смагин. Станковое и монументальное искусство // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 3 (4). — С. 76-85.
6. Лобацкая, Р. М. Живопись Вячеслава Глинского. Многогранность образов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 1 (14). — С. 146-155.
7. Лобацкая, Р. М. Ринат Ахметов. Опыт метамодерна, воплощенный в художественном проекте «За забором» // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 1(10). — С. 169-176.
8. Метамоде́рнизм. Истори́чность, аффе́кт и глубина после постмоде́рнизма / [Р. ван ден Аккер, Т. Вермеулен и др.]; пер. с англ. В. М. Липки, вступит. ст. А. В. Павлова. — Москва: РИПОЛ классик, 2022. — 496 с.
9. Михайлова, Л. Эссе о метамодерне в трех частях. Ч. II. Новая искренность и забота о бытии // Сигма. 2019. — URL: [syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-ii-novaia-iskriennost-i-zabota-o-bytii](https://syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-ii-novaia-iskriennost-i-zabota-o-bytii) (дата обращения 05.11.2025).
10. Михайлова, Л. Эссе о метамодерне в трех частях. Ч. III. Метамоде́рнизм в худо́жественной практике. Сигма. 2019. — URL: <https://syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-iii-mietamodiernizm-v-khudozhiestviennoi-praktikie> (дата обращения 07.11.2025).
11. Подледнов, Д. Д., Казанцева, Е. Д. Тенденции метамодернизма в живописи Адама Миллера // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. — 2024. — № 2(58). — С. 55-71.
12. Ретроспектива. Александр Колдер: каталог выставки. — Москва: изд-во ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2015. — 144 с.
13. Сурский, О. А., Герасименко, И. Я. Опыт прогнозирования форм в дизайне Белоруссии // Практика художественного конструирования / ред.-сост. Е. П. Зенкевич, Э. К. Перлина. — Москва, 1973. — 179 с.: ил.
14. Хенсберген, Гиз ван. Антонио Гауди. — Москва: Эксмо, 2003. — 318 с.
15. Хрущева, Н. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. — Москва: Рипол классик, 2020. — 303 с.
16. Kirby, A. The dearth of postmodernism and beyond // Philosophy now. A magazine of ideas. — 2006. — № 58. — URL: [http://philosophynow.org/issues/58/The\\_Dearth\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](http://philosophynow.org/issues/58/The_Dearth_of_Postmodernism_And_Beyond) (дата обращения 17.01.2024).
17. Sibon, I. Niky de Saint Phalle and Jean Tinguely



Posters. Paris: Prestel Publisher, 2005. — 96 p.

18. Torn, D. A. Manifesto for The New Sincerity // Maximum Fun. — 2006. — URL: [maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/](https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/) (дата обращения 17.01.2024).
19. Vermeulen, T., Van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. — 2010. — Vol. 2. — P. 1-14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677/
20. Violand-Hobi, Heidi E. Jean Tinguely: life and work. — Munich, New-York: Prestel, 1995. — 176 p.

#### References

1. Bulychева, E. I. Mif kak kul'turnyj kod v zapadnoevropejskoj skul'pture rubezha XX-XXI vekov [Myth as a Cultural Code in Western European Sculpture at the Turn of the 20th and 21st Centuries]. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury [International Journal of Cultural Studies], 2019, no. 2 (35), pp. 123-134.
2. Volkodaeva, I. B., Solov'eva, N. V., Zhukulova, A. A. Arhitekturnaya keramika i mozaiki v tvorchestve Antonio Gaudi i ego posledovatelej [Architectural Ceramics and Mosaics in the Works of Antoni Gaudi and his Followers]. Akademicheskaya nauka — problemy i dostizheniya. Materialy XXX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Academic Research: Problems and Achievements. Proceedings of the XXX International Scientific and Practical Conference], October 24-25, 2022, Bangalore, India. Bangalore, 2022, pp. 27-32.
3. Zhukulova, A. A., Volkodaeva, I. B. Tvorchestvo Antonio Gaudi i Fridensrajha Hundertvassera [The works of Antoni Gaudi and Friedensreich Hundertwasser]. Konceptii v sovremennom dizajne: sbornik materialov II Vserossijskoj nauchnoj onlajn-konferencii s mezhdunarodnym uchastiem [Concepts in Contemporary Design: Proceedings of the II All-Russian Scientific Online Conference with International Participation], issue 2. Moscow, Russian State University named after A. N. Kosygin, 2020, pp. 206-208.
4. Zhukulova, A. A., Volkodaeva, I. B. Arhitekturnoe formoobrazovanie vtoroj poloviny XX veka v stile

*В. Дерезанова.*  
Объемная световая инсталляция «Всплеск». 2021.  
40 кв. м. Электрическое полотно, ткань, рыболовецкая сеть, шары для фитнеса, аэрозольная краска  
Собственность автора

*V. Derezhanova.*  
Volumetric light installation "A Burst". 2021. Electric light, silicone sheet, fabric, fishing net, fitness balls, spray paint  
Author's property

- Antonio Gaudi [Architectural Formation of the Second Half of the 20th Century in the Style of Antonio Gaudi]. Aktual'nye voprosy gumanitarnyh nauk v sovremennyh usloviyah razvitiya strany. Sbornik nauchnyh trudov po itogam mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Relevant Issues in the Humanities in the Current Context of National Development. A Collection of Research Papers from the International Scientific and Practical Conference]. Saint Petersburg, issue 8. Nizhny Novgorod, Innovative Center for the Development of Education and Science, 2021, pp. 6-9.
5. Lobatskaya, R. M., Ignatyeva, O. A. Vitalij Smagin. Stankovoe i monumental'noe iskusstvo [Vitaly Smagin. Easel and Monumental Art]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 3 (4), pp. 76-85.
  6. Lobatskaya, R. M. Zhivopis' Vyacheslava Glinskogo. Mnogogrannost' obrazov [Vyacheslav Glinsky's Paintings: A Multifaceted Imagery]. Izobrazitel'noe Iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 1 (14), pp. 146-155.
  7. Lobatskaya, R. M. Rinat Ahmetov. Opyt metamoderna, voploshchennyj v hudozhestvennom proekte «Za zaborom» [The Experience of Metamodernism, Embodied in the Art Project "Behind the Fence"]. Izobrazitel'noe Iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no.1 (10), pp. 169-176.
  8. Метамоде́рнизм. Истори́чность, аффе́кт и глубина после постмоде́рнизма [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism]. R. van den Akker, T. Vermeulen and others; transl. from English by V. M. Lipki, introduction by A. V. Pavlov. Moscow, RIPOL klassik, 2022, 496 p.
  9. Mikhailova, L. Esse o metamoderne v trekh chastyah. Ch. II. Novaya iskrennost' i zabota o bytii [An Essay on Metamodernism in Three Parts. Part II. New Sincerity and Concern for Being]. Sigma. 2019, available at: [syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-ii-novaia-iskriennost-i-zabota-o-bytii](https://syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-ii-novaia-iskriennost-i-zabota-o-bytii) (accessed 05/11/2025).
  10. Mikhailova, L. Esse o metamoderne v trekh chastyah. Ch. III. Метамоде́рнизм в худо́жественной практике [An Essay on Metamodernism in Three Parts. Part III. Metamodernism in Art Practice]. Sigma. 2019, available at: <https://syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-iii-mietamodiernizm-v-khudozhiestviennoi-praktikie> (accessed 07/11/2025).

11. Podlednov, D. D., Kazantseva, E. D. Tendencii metamodernizma v zhivopisi Adama Millera [Metamodernist Tendencies in Adam Miller's Paintings]. Chelovek: obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty [Man: Image and Essence. Humanitarian Aspects], 2024, no. 2 (58), pp. 55-71.
12. Retrospektiva. Aleksandr Kolder: katalog vystavki [Retrospective. Alexander Calder: Exhibition Catalogue]. Moscow, A. S. Pushkin State Museum of Fine Arts Press, 2015, 144 p.
13. Sursky, O. A., Gerasimenko, I. Ya. Opyt prognozirovaniya form v dizajne Belorussii [Experience of Predicting Forms in Belarusian Design]. Praktika hudozhestvennogo konstruirovaniya [Practice of Artistic Design]. Editors and compilers E. P. Zenkevich, E. K. Perlina. Moscow, 1973, 179 p.
14. Hensbergen, Gijs van. Antonio Gaudi. Moscow, Eksmo, 2003, 318 p.
15. Khrusheva, N. Metamodern v muzyke i vokrug nee [Metamodern in and around Music]. Moscow, Ripol klassik, 2020, 303 p.
16. Kirby, A. The dearth of postmodernism and beyond. Philosophy now. A magazine of ideas, 2006, no. 58, available at: [http://philosophynow.org/issues/58/The\\_Dearth\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](http://philosophynow.org/issues/58/The_Dearth_of_Postmodernism_And_Beyond) (accessed 17/01/2024).
17. Sibon, I. Niky de Saint Phalle and Jean Tinguely Posters. Paris: Prestel Publisher, 2005, 96 p.
18. Torn, D. A. Manifesto for The New Sincerity. Maximum Fun. 2006, available at: [maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/](https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/) (accessed 17/01/2024).
19. Vermeulen, T., Van den Akker R. Notes on Metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2010, vol. 2, pp. 1-14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677/
20. Violand-Hobi, Heidi E. Jean Tinguely: life and work. Munich, New-York: Prestel, 1995, 176 p.

#### Об авторе

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

#### Lobatskaya Raisa Moiseevna

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





И. Б. Толкачев.  
Европа. 2023.  
Глина, ручная леп-  
ка, тонирование.  
31×21×11  
Собственность  
художника

I. B. Tolkachev.  
Europe. 2023.  
Clay, hand-sculpted,  
tinted.  
31×21×11  
Artist's property

EDN: IVUBRZ

УДК 738(470.54)

## ARTISTIC TECHNIQUES IN THE WORK OF NIZHNY TAGIL SCULPTOR IGOR BORISOVICH TOLKACHEV

Nadezhda A. Gundyreva

Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

Nizhny Tagil, Russian Federation



**Abstract:** The article examines the artistic techniques of Igor Borisovich Tolkachev, a sculptor from Nizhny Tagil whose work has not been widely known to the professional community, until recently. Based on the interviews with the artist and an analysis of the works presented at his solo exhibition “Types. Characters. Allusions” at the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts (2025), the article provides data on the artist's biography and characterization of his work.

**Keywords:** Nizhny Tagil art; Igor Borisovich Tolkachev; sculpture; artistic technique; context; artistic image; signature style; zoomorphism; anthropomorphism.

**Citation:** Gundyreva, N.A. (2025). ARTISTIC TECHNIQUES IN THE WORK OF NIZHNY TAGIL SCULPTOR IGOR BORISOVICH TOLKACHEV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 104-111.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО СКУЛЬПТОРА ИГОРЯ БОРИСОВИЧА ТОЛКАЧЕВА

Н. А. Гундырева

Нижнетагильский музей изобразительных искусств

Нижний Тагил, Российская Федерация

В статье рассматриваются особенности художественных приемов в творчестве Игоря Борисовича Толкачева, тагильского скульптора, чье искусство до недавнего времени не столь широко было известно профессиональному сообществу. На основе интервью с художником, анализа произведений Игоря Толкачева, представленных им на персональной выставке «Типаж. Характеры. Аллюзии» в Нижнетагильском музее изобразительных искусств (2025), собрана информация о биографии художника и дана характеристика его творчества.

**Ключевые слова:** нижнетагильское искусство; Игорь Борисович Толкачев; скульптура; художественный прием; контекст; художественный образ; авторская манера; зооморфизм; антропоморфность.



В искусстве Нижнего Тагила второй половины XX века скульптура была одним из приоритетных направлений в творчестве художников. И это неслучайно. Эвакуированные в годы Великой Отечественной войны или иной волею судьбы попавшие в Нижний Тагил художники<sup>1</sup> имели образование ведущих художественных вузов страны<sup>2</sup> и представляли разные скульптурные школы. Эти художники встали у истоков создания Уральского художественно-промышленного училища<sup>3</sup> и обучения студентов скульптурно-оформительского отделения, где в дальнейшем было воспитано не одно поколение скульпторов с крепкими традициями профессиональных знаний, мастерства и творчества как в станковой, так и монументальной скульптуре.

Несмотря на то, что принципы официального искусства конца 1940-1950-х годов основывались на методе социалистического реализма, многообразие художественных практик, привнесенных в искусство Нижнего Тагила в конце 1940-х годов представителями сложившихся скульптурных школ, и, самое главное, плодотворное сосуществование их в одном культурно-образовательном пространстве, позволило быстро развиваться у последующих поколений художников авторскому видению художественного образа в скульптуре.

Этому способствовало и открытие в 1959 году художественно-графического факультета<sup>4</sup>, который изначально славился неординарным подходом к решению художественных проблем в искусстве. В 1970-1990 годы художники стали выезжать за границу на стажировки, тем самым расширяя границы не только физического, но и мировоззренческого пространства. В тагильском искусстве, помимо крепкой классической скульптуры<sup>5</sup>, стали развиваться абстрактная, символическая, ассоциативная формы представления действительности<sup>6</sup>. В этой среде и формировалось творческое мировоззрение нижнетагильского скульптора Игоря Борисовича Толкачева.

Развитие тагильской скульптуры во второй половине XX века отражено в немногочисленных обобщающих публикациях, и в основном исследования велись по персоналиям. Нижнетагильский музей изобразительных искусств выпустил буклеты по творчеству скульпторов И. Я. Боголюбова (2004, 2018), О. В. Подольского (2001), П. И. Болюха (2007), Н. Л. Чудновой (2006). Отдельные статьи в журналах, сборниках конференций, коллективных монографиях посвящены творчеству И. Я. Боголюбова (авт. А. Л. Шемякина), А. Г. Неверова (авт.



Л. Л. Смирных), М. П. Крамского (авт. М. В. Агеева), В. М. Ушакова (авт. Е. В. Ильина) и других. В 2024 году коллектив музея создал альбом-каталог, посвященный творчеству скульптора О. В. Подольского. М. В. Агеева [1], Е. В. Ильина [2], А. Л. Шемякина [6; 7; 8] занимались проблемами тагильского монументального искусства, город-

И. Б. Толкачев. Птицы. Поумничаем. Серия «Диалоги», диптих. 2000. Глина, ручная лепка, тонирование. Самопогружение I. 30×14×14. Самопогружение II. 24,5×15×15. Собственность художника

I. B. Tolkachev. Birds. Let's Be Smart. From the "Dialogues" series, diptych. 2000. Clay, hand-sculpted, tinted. Self-Immersion I. 30×14×14. Self-Immersion II. 24.5×15×15. Artist's property

И. Б. Толкачев. Птицы. Предложение. Серия «Диалоги», диптих. 2004. Глина, ручная лепка, тонирование. Изумление. 36,5×15×33. Кокетство. 40×22×16. Собственность художника

I. B. Tolkachev. Birds. Proposal. From the "Dialogues" series, diptych. 2004. Clay, hand-sculpted, tinted. Amazement. 36.5×15×33. Coquetry. 40×22×16. Artist's property

ской и парковой скульптуры. О. В. Лебедева рассмотрела особенности скульптуры Нижнего Тагила 1980-2000-х годов через персоналии скульпторов О. В. Подольского, П. И. Болюха, Н. Л. Чудновой [5].

Публикаций об Игоре Борисовиче Толкачеве всего две. Одна из них посвящена его педагогической деятельности [4], вторая (авт. М. Ю. Комарова) представляет произведения скульптора в составе семейной выставки [3]. Поэтому можно сказать, что особенности художественной практики Толкачева до настоящего времени не были изучены.

Искусство Игоря Толкачева обладает удивительной, но опасной для неискушенного зрителя особенностью кажущейся простоты понимания его произведений. Образы птиц, рыб, выполненные в керамике методом ручной лепки, на первый взгляд, настолько природны, что при беглом знакомстве с ними далее характеристик анималистического жанра не осознаются. Но это лишь на первый взгляд. Сосредоточенное всматривание в каждое скульптурное произведение Игоря Толкачева влечет за собой видение в художественных образах свойств личности человека, представленных через зооморфные мотивы. Пластические приемы, применяемые художником в скульптурных формах, мягко подчиняют шамотную глину, диктуя ей другую — органичную — жизнь. Такое уникальное прочтение Игорем Толкачевым действительности вырабатывалось годами учебой в художественных учреждениях, но прежде всего постоянным самовоспитанием и развитием концептуального мышления, в котором проявилась вся многогранность личности художника и его высокий профессионализм.

Игорь Борисович Толкачев родился 10 июня 1960 года в городе Нижний Тагил Свердловской области. Интерес к искусству у будущего художника был замечен еще с юных лет: обучаясь в детской художественной школе (Нижний Тагил), он посещал, среди прочих творческих дисциплин, занятия по скульптуре, которые вела известный учитель, художник-скульптор, директор Нижнетагильского музея изобразительных искусств (1966-1974) Людмила Павловна Ушакова (1932-2018). На ее уроках он впервые погрузился в мир искусства скульптуры, познакомился с особенностями его композиционного построения. Возможно, именно на занятиях Людмилы Павловны у юного художника зародились желание работать со скульптурой и дальше, посвятить профессиональную жизнь искусству.

В 1975 году Игорь Толкачев поступает в Уральское училище прикладного искусства<sup>7</sup> на отделение «художественная обработка камня», где в течение

пяти лет получает специальность художника-мастера. Там, по словам И. Б. Толкачева, его окружали замечательные преподаватели-художники, каждый из которых выкладывал в процессе обучения свои уникальные знания об искусстве. Среди них — Юрий Петрович Петров, художник-гравер, преподававший рисунок. Он требовал даже в студенческих штудиях качество рисунка, его академичность, проработанность деталей, штриха, которые стали для Игоря Толкачева основой не только его графической практики, но и отношения к искусству в целом. Скульптуру преподавал Василий Михайлович Ушаков (1928-1999) — известный мастер, прекрасно работавший как с монументальной, так и станковой пластикой. По словам Игоря Борисовича, именно он учил классическому формообразованию с доскональным изучением природы, пониманию важности копирования образцов высокого искусства, глубокому знанию анатомии и постоянному достижению цели. Среди своих значимых учителей Игорь Толкачев выделяет скульптора-универсала, работавшего и в области мелкой пластики, и в станковой, и в монументальной скульптуре, камнерезном искусстве, — Виталия Ивановича Стеканова (1927-2005). Мастер много занимался анималистикой, имел особое видение в организации формы и передавал уникальные знания и опыт своим ученикам на занятиях по творческим дисциплинам. В интервью Игорь Борисович рассказал, что понимание цельности восприятия формы, особенностей создания конструктивных условий ее перетекания из одной в другую и зацикленности ее движения, а также понимание плановости в скульптуре были привнесены в художественную практику тогда еще студента Толкачева именно Виталием Ивановичем<sup>8</sup>.

В 1979 году Игорь Борисович завершает обучение в Уральском училище прикладного искусства и продолжает совершенствоваться в творческой профессии на художественно-графическом факультете Нижнетагильского государственного педагогического института, куда он поступил в этом же году.

Мощный творческий импульс, развитие и становление личности в художественном плане, принципы научного исследования в работе с декоративно-прикладным искусством, особенности концептуального подхода в формировании художественного образа в произведении, умение передавать знания другим были сформированы ведущими педагогами художественно-графического факультета, такими как Владимир Петрович Антоний (1947-2010, график, фотограф, педагог), Виктор Николаевич Белохонов (1953, график, искусство-



вед, педагог), Лидия Киприяновна Васильева (1940, художник декоративно-прикладного искусства, педагог), Сергей Михайлович Крашенинников (1938-2017, график, педагог). Творческие беседы с Олегом Васильевичем Подольским (1946-2022, скульптор, педагог) утвердили в творчестве Игоря Борисовича необходимость философской основы и сопряжения с современными культурологическими идеями.

После завершения обучения в 1986 году и получения специальности учителя черчения и изобразительного искусства Игорь Борисович начал свою трудовую деятельность в Уральском училище прикладного искусства преподавателем специальных дисциплин. Проработав там два года, перешел на художественно-графический факультет, где в течение девяти лет занимал разные должности: инженера учебных мастерских, преподавателя, декана факультета. В 1996 году Игорь Толкачев решает оставить педагогическую деятельность и переходит в Нижнетагильскую телекомпанию «Телекон» на должность художника, так как, по его словам, «захотелось нового, современного, творческого»<sup>9</sup>. В течение семи лет Игорь Борисович создавал студийное оформление телевизионных передач. Оформительская деятельность обогатила художника, была интересным этапом его жизни, но, возможно, не могла раскрыть всего потенциала творческой личности, и мысль о скульптуре, лепке в глине не оставляла его. Игорь Борисович признается: «То, что можно было получить в „Телеконе“, я получил»<sup>10</sup>. Как только ему предложили вести скульптуру и появилась возможность заняться лепкой в глине, он сразу принял предложение вернуться на художественно-графический факультет в качестве педагога специальных дисциплин. С 2003 года и по сей день Игорь Толкачев является ведущим преподавателем скульптуры и декоративного искусства, обучает студентов основам пластического искусства, работе с различными материалами, концептуальному подходу в раскрытии темы.

Однако в 2003 году произошло не только изменение места работы: с новой силой возродилось, по воспоминаниям мастера, «желание работать творчески, что определило линию... дальнейшей жизни — создание скульптуры малых форм в керамике»<sup>11</sup>.

В совершенстве овладев техникой работы с глиной, скульптор остановился на технологии ручной лепки и формовки по гипсовым формам, которые позволяют значительно повысить качество и до-



И. Б. Толкачев.  
Рыбы. Шлемы.  
Рыба II. 2022.  
Глина, ручная  
лепка,  
тонирование.  
28×54×12  
Собственность  
художника

I. B. Tolkahev.  
Fish. Helmets.  
Fish II. 2022. Clay,  
hand-sculpted,  
tinted.  
28×54×12  
Artist's property



И. Б. Толкачев.  
Рыбы.  
Кудрявые. Сила.  
2019. Глина, ручная  
лепка, тонирова-  
ние.  
24,5×42×11  
Собственность  
художника

I. B. Tolkahev.  
Fish. Curly. Strength.  
2019. Clay, hand-  
sculpted, tinted.  
24.5×42×11  
Artist's property

биться образной условности произведения. «В своей практике, — признается мастер, — использую способ доработки формы по сухому и только после этого декорирую ее с учетом образа. Для своих работ предпочитаю шамотную глину, добываясь при ее фактурной обработке теплоты и бархатистости материала»<sup>12</sup>.

Особенностью творческого подхода мастера в создании декоративных скульптур является выбор простых и лаконичных форм. Игорь Борисович говорит, что работает с пластикой формы в аскетичной манере. Такое формообразование в его произведениях органично живет с графическими приемами, скорее не декорирования, а акцентирования, что максимально ярко представляет образ, заложенный художником в скульптуру.

Несмотря на то что формы выражения идеи в его скульптуре зачастую анималистичны: доми-

нируют образы птиц, рыб, хотя анималистикой это сложно назвать. По его признанию, «творческие интерпретации темы выходят за пределы реального отражения с желанием представить каждую зооморфную форму как некий персонаж с ярко выраженным характером. С помощью метафоры и гротеска удается создавать интересные образы»<sup>13</sup>.

Произведения, где главной действующей формой является птица, лишь на первый взгляд наталкивают зрителя на узнавание видового сходства свиристелей, воробьев, тупиков, пеликанов и т.д., визуальные признаки которых присутствуют в скульптурах Игоря Толкачева. Однако в гротескно преувеличенных формах и элементах, характерных движениях вдруг проявляется не только «птичья» пластика, но и иное, антропоморфное начало, что все чаще вытесняет мысль об анималистике. Анатомия птицы, все же взятая когда-то изначально за основу, переработана художником до пограничного состояния между конструктивной природностью и абстрактно-формальной эстетикой. Массы глины перетекают одна в другую, ритмично возвращаясь в исходную точку и циклично начиная свой путь заново. Этот зрительный путь сопровождается всматриванием в эстетическую «выкрошенность» шамота, которая не уничтожает фактуру материала, но как будто открывает в нем новые силы, значения, скрытую красоту. Усиленный тонировками материал на какое-то время не дает вырваться из очарования его фактуры, заставляет наслаждаться созданной художником природной абстрактностью.

Однако при дальнейшем движении взгляда по объемам и материалу, приближенных сознанием как в мире макросъемки, начинают проявляться акценты – формы, возвращающие из плена абстрактной фактуры и перетекающих масс к целостности произведения. У «птице-персонажей» акценты разные, но именно они дают полное раскрытие художественного образа: спрятанность глаз под верхнее веко, насусленность, вытянутые меланхоличные формы в диптихе «Птицы. Поумничаем. Самопогружение I, II. Серия „Диалоги“» (2000) — точно демонстрируют их философское состояние. Или остановленное внутрь округлое движение формы, застывший взгляд, переходящий в неподвижно замерший клюв персонажа в скульптуре «Птицы. Самосозерцание. Серия „Эмоции“» (2014) можно отождествить с глубоко задумавшимся человеком, даже не заметив природно-физическую несовместимость. И совершенно «человеческая» история раскрывается автором в диптихе «Птицы. Предложение. Серия „Диалоги“» (2004), где эмоции,

материальные ритмы в полной мере очеловечены. Через зооморфные мотивы автор контекстно представляет образы любви, надежды, скромности, кокетства. Для усиления выразительности идеи Игорь Борисович создает по два произведения на одну тему — диптихи. В них ярче просматривается сложная вариативность состояния, характера или типажа, что значительно обогащает прочтение образа.

Для создания характеров и типажей в образах рыб художником выбрана иная скульптурная форма. Их природная форма уже крайне минимизирована, приближена к схематичной протоформе — ничего лишнего, где даже простое перечисление ее элементов понимается зрителем как рыба. Выявлять в такой форме акценты крайне сложно. Однако для Игоря Борисовича Толкачева она стала художественной лабораторией для воплощения человеческих характеров, творческой игрой в силуэты, ритмы, акценты, гиперболизацию. Художник не привязывает персонажи к конкретному виду рыб, скорее наоборот, его насмотренность не только природных особенностей водных обитателей, но и изученность культурологических преломлений образов рыб у разных народов дали возможность совершенно свободно работать с такой формой. Так появились «Рыбы. Шлемы», созданные автором в 2022 году. Игорь Толкачев пластически «взрастил» одну форму из другой, давая возможность проникнуться каждой из них (обобщенные формы рыбы и шлема) друг другом. Но даже такая эстетская игра с формой не является для художника самоцелью: типаж, характер — вот к чему он стремится. И рыбы-шлемы становятся олицетворением силы, закрытости, жесткости, тяжеловесности. Кудрявые рыбы, наполненные пластическим движением объемов, лишь напоминающих плавники, представляют иное человеческое свойство — нежность, мягкость, скрытую ранимость в скульптуре «Рыбы. Кудрявые. Нежность» (2019). Наоборот — горизонтальный «сопротивляющийся» ритм говорит о силе в работе «Рыбы. Кудрявые. Сила» (2019).

Зооморфные мотивы не единственные в творчестве Игоря Борисовича. Уже сейчас у него родилась новая тема — женские образы, которые всеобъемлющи с культурологической точки зрения, выверены до знака-индекса и подвержены множеству вариаций, которые безгранично предоставляет нам сама жизнь.

В серии произведений, которую можно условно назвать «Протовенеры XXI века», художник в одной пластической схеме «нюансированно» варьирует элементы формы, что придает совершенно иное



эмоциональное значение каждой из них. Однако вариация является для Игоря Толкачева не самоцелью, но средством достижения содержательной идеи, смысл которой — в выявлении в женской фигуре современного ассоциативного культурологического кода определенной страны, народа или сообщества. Так, в произведении «Америка» (2023) художник увидел мировоззренческое преобразование образа женщины как воплощения любви и материнства в символ физического укрепления тела — своеобразную «фитнес-Венеру». При постоянстве пластической наполненности произведений серии изменение пропорций отдельных элементов и характера их сочетаний, например в скульптуре «Европа» (2023), рождает совершенно другой женский образ — утонченный, даже subtilный, внешне чем-то напоминающий силуэт Эйфелевой башни. В целом серия создана минималистичными средствами — фронтально-выразительными формами с минимальными движениями почти гротескных ее элементов.

Иной характер образности в серии «Геометрия тела» (2024), также посвященной женщине. Это, скорее, представление форм женского тела в его геометрически-конструктивных сочетаниях, вариативность которых становится и чистым смыслом искусства, и проводником в эмоциональное понимание каждого произведения. В отличие от предыдущей серии здесь крупные геометрические формы — почти архитектурные монолиты — приведены в движение, каждый раз утверждают новую драматично звучащую гармонию. Пластическая симфония ждет от автора своего продолжения.

С 2003 года художник является постоянным участником международных, всероссийских, региональных, городских выставок (всего более 40). В 2020 году он был принят в члены Союза художников России. Произведения автора находятся в коллекциях Магнитогорской картинной галереи, Нижнетагильского музея изобразительных искусств, частных коллекциях.

Игорь Борисович Толкачев имеет свой авторский стиль и свой художественный язык. При всей узнаваемости авторского почерка каждая новая серия работ удивляет новым характером пластики, новой образностью.

#### Примечания

1. Габриель Николаевна Белоярцева-Вайсберг (1910-1998), Михаил Павлович Крамской (1917-1999), Елена Николаевна Плугина (1916-1994), Василий Михайлович Ушаков (1928-1999).



И. Б. Толкачев.  
Америка. 2023.  
Глина, ручная лепка, тонирование.  
31×22×12  
Собственность  
художника

I. B. Tolkachev.  
America. 2023.  
Clay, hand-sculpted,  
tinted.  
31×22×12  
Artist's property

2. Высший художественно-технический институт, Москва; Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица); Ленинградский институт живописи, скульптуры, архитектуры им. И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина); Московский институт прикладного и декоративного искусства.

3. Год создания Уральского художественно-промышленного училища — 1945. Сейчас — Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова».

4. Художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института — сейчас факультет художественного образования Нижнетагильского государственного социально-педагогического института (филиала) Уральского государственного педагогического университета.

5. Классическая монументальная и станковая скульптура в Нижнем Тагиле представлена произведениями Ивана Яковлевича Боголюбова (1934-2014), Анатолия Глебовича Неверова (1938-2022), Василия Михайловича Ушакова (1928-1999) и др..

6. В 1970-1990-х годах яркими представителями абстрактной, символической, ассоциативной тагильской скульптуры по форме и/или по содержанию стали: Петр Иванович Болюх (1957), Владимир Ильич Павленко (1943-2024), Олег Васильевич Подольский (1946-2022), Наталья Леонидовна Чуднова (1956), Леонид Александрович Южаков (1940-2022) и др.



И. Б. Толкачев.  
Геометрия тела.  
Композиция I. 2024.  
Глина, ручная лепка, тонирование.  
34×24×26  
Собственность  
художника

I. B. Tolkachev.  
Geometry of a Body.  
Composition I.  
2024.  
Clay, hand-sculpted,  
toned.  
34×24×26  
Artist's property

7. Сейчас — Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова».

8. Интервью с И. Б. Толкачевым. 02.09.2025. Личный архив автора.

9. Там же.

10. Там же.

11. Там же.

12. Там же.

13. Там же.

#### Литература

1. Агеева, М. В. Парковая скульптура // Тагил достопримечательный. — Нижний Тагил, 2018. — С. 275-281.

2. Ильина, Е. В. Монументальное искусство Нижнего Тагила // Тагил достопримечательный. — Нижний Тагил, 2018. — С. 197-210.

3. Комарова, М. Семья «рисует» свою историю: [о выставке семьи Толкачевых в НТМИИ] // Культура Урала. — 2018. — № 7 (сентябрь). — С. 79-81.

4. Коминова, В. В., Кузьмина, И. П. Использование приемов стилизации при создании художественного образа в керамике // Художественное образование: история и современность. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 27 апреля 2021 года. Отв. ред. И. П. Кузьмина, А. Н. Садриева. — Екатеринбург, 2021. — С. 31-37.

5. Лебедева, О. В. Скульптура Нижнего Тагила 1980-2000 гг.: О. Подольский, П. Болюх, Н. Чуднова // Проблемы развития регионального искусства. Материалы научно-практической конференции, посвященной межрегиональной художественной выставке «Урал-XI». Тюмень, 2013. — Тюмень, 2014. — С. 37-39.

6. Шемякина, А. Л. Паблик-арт в пространстве промышленного города: опыт фестивальной скульптуры в Нижнем Тагиле // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 1(18). — С. 66-73.

7. Шемякина, А. Л. Уральская история в монументальной скульптуре Нижнего Тагила: универсальное и индивидуальное в искусстве тагильских скульпторов // Искусство Евразии. — 2022. — № 1(24). — С. 143-156.

8. Шемякина, А. Л. Этноархаика в современной го-

родской скульптуре Нижнего Тагила // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3(20). — С. 84-89.

#### References

1. Ageeva, M. V. Parkovaya skulptura [Park Sculpture]. Tagil dostoprimechatel'nyj [Tagil Worthy of Sightseeing]. Nizhnij Tagil, 2018, pp. 275-281.

2. Ilyina, E. V. Monumental'noe iskusstvo Nizhnego Tagila [Monumental Art of Nizhny Tagil]. Tagil dostoprimechatel'nyj [Tagil Worthy of Sightseeing]. Nizhny Tagil, 2018, pp. 197-210.

3. Komarova, M. Sem'ya «risuet» svoyu istoriyu: (o vystavke sem'i Tolkachevyh v NTMII) [The Family "Paints" Their Own History: (about the exhibition of the Tolkachev family at the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts)]. Kul'tura Urals [Ural Culture], 2018, no. 7 (September), pp. 79-81.

4. Kominova, V. V., Kuzmina, I. P. Ispol'zovanie priemov stilizatsii pri sozdanii hudozhestvennogo obraza v keramike [The Use of Stylization Techniques in Creating an Artistic Image in Ceramics]. Hudozhestvennoe obrazovanie: istoriya i sovremennost'. Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Art Education: History and Modernity. Proceedings of the III All-Russian Scientific and Practical Conference], April 27, 2021. Ex. ed. I. P. Kuzmina, A. N. Sadrieva. Yekaterinburg, 2021, pp. 31-37.

5. Lebedeva, O. V. Skulptura Nizhnego Tagila 1980-2000 gg.: O. Podol'skiy, P. Bolyuh, N. Chudnova [Sculpture in Nizhny Tagil, 1980-2000: O. Podolsky, P. Bolyukh, N. Chudnova]. Problemy razvitiya regional'nogo iskusstva. Materialy nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashchennoj mezhregional'noj hudozhestvennoj vystavke «Ural-XI» [Problems in the Development of Regional Art. Proceedings of the Scientific and Practical Conference Dedicated to the Interregional Art Exhibition "Ural-XI"]. Tyumen, 2013. Tyumen, 2014, pp. 37-39.

6. Shemyakina, A. L. Pablik-art v prostranstve promyshlennogo goroda: opyt festival'noj skulptury v Nizhnem Tagile [Public Art in the Space of an Industrial City: the Experience of Festival Sculpture in Nizhny Tagil]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 1(18), pp. 66-73.

7. Shemyakina, A. L. Ural'skaya istoriya v monumental'noj skulpture Nizhnego Tagila: universal'noe i individual'noe v iskusstve tagil'skih skulptorov [The Ural History in the Monumental Sculpture of Nizhny Tagil: The Universal and the Individual in the Art of Tagil Sculptors]. Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia], 2022, no. 1(24), pp. 143-156.

8. Shemyakina, A. L. Etnoarhaika v sovremennoj gorodskoj skulpture Nizhnego Tagila [Ethno-Archaic Elements in Contemporary Urban Sculpture of Nizhny Tagil]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3(20), pp. 84-89.

#### Об авторе

Гундырева Надежда Александровна — заместитель директора по основной деятельности и развитию Нижнетагильского музея изобразительных искусств  
E-mail: gundyrevan5@yandex.ru

#### Gundyrev Nadezhda Aleksandrovna

Deputy Director for Operations and Development, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts





V. П. Худояров.  
Меркурий и Аргус.  
1864. Холст, масло.  
170×135  
Пермская  
государственна  
художественная галерея©

V. P. Khudoyarov.  
Mercury and Argus.  
1864. Oil on canvas.  
170×135  
Perm State Art Gallery©

EDN: MRVSAS  
УДК 7.071.1

## UNKNOWN PAGES OF URAL ART: WORKS BY ARTISTS PAVEL AND VASILY KHUDOYAROV FROM THE COLLECTION OF THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS

Alana A. Gogichaeva

Yekaterinburg Museum of Fine Arts  
Yekaterinburg, Russian Federation



**Abstract:** The article analyzes several stages in the creative careers of the artists Pavel and Vasily Khudoyarov, whose legacy continues to be enriched with new data. Biographical information and little-known facts are presented, allowing us to study the lives and works of Pavel and Vasily Khudoyarov in the context of their era. The works from the collections of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, the Nizhny Tagil Museum-Reserve “Gornozavodskoy Ural”, and the Perm Art Gallery are examined in detail. The article presents the results of the study, during which the titles and creation dates of several works were adjusted.

**Keywords:** Pavel Fedorovich Khudoyarov; Vasily Pavlovich Khudoyarov; Demidov factories; academic painting; Nizhny Tagil; serf artists; fine art of the Urals of the 19th century.

**Citation:** Gogichaeva, A. A. (2025) UNKNOWN PAGES OF URAL ART: WORKS BY ARTISTS PAVEL AND VASILY KHUDOYAROV FROM THE COLLECTION OF THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4(25), pp. 112-123.

## НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ УРАЛЬСКОГО ИСКУССТВА: ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ ПАВЛА И ВАСИЛИЯ ХУДОЯРОВЫХ ИЗ СОБРАНИЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

А. А. Гогичаева

Екатеринбургский музей изобразительных искусств  
Екатеринбург, Российская Федерация

Статья посвящена анализу некоторых этапов творческого пути известных уральских художников Павла Федоровича (1802-1873) и Василия Павловича (1831-1891) Худояровых, наследие которых и по сей день обогащается новыми данными. Приводятся биографические сведения и малоизвестные факты, позволяющие рассмотреть жизнь и творчество Павла и Василия Худояровых в контексте эпохи. Подробно анализируются произведения художников из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», Пермской государственной художественной галереи. В статье изложены результаты исследования, в ходе которого корректировке подверглись наименования и даты создания ряда произведений.

**Ключевые слова:** Павел Федорович Худояров; Василий Павлович Худояров; демидовские заводы; академическая живопись; Нижний Тагил; крепостные художники; изобразительное искусство Урала XIX века.



Развитие изобразительного искусства на Урале на протяжении XVIII-XIX столетий шло одновременно с активным ростом горнозаводской художественной культуры. Одним из своеобразных ее центров стал Нижнетагильский металлургический завод, основанный в 1725 году Акинфием Демидовым. Совершенствование горнозаводского хозяйства подталкивало его владельцев к постепенному обучению и внедрению в производство специалистов художественного профиля. Справедливо отмечал историк искусства Б. В. Павловский: «Искусство промышленного Урала рука об руку шло с творчеством уральских техников-механиков... Уральская промышленность не только создала основы развития искус-

ства, оказывала на него влияние, но и сама в свою очередь испытывала его воздействие» [8, с. 10].

Ведущую роль в развитии изобразительного искусства в Нижнем Тагиле играла семья Худояровых. Члены этой династии по праву считаются символом виртуозности и таланта среди крепостных мастеровых демидовских заводов. Они не только стояли у истоков тагильской росписи по металлу, прославившей край за его пределами, но и расписывали церкви, занимались иконописанием, создавали копии картин европейских и русских художников, выполняли на заказ портреты, писали живописные полотна на тему труда горнозаводских рабочих [10, с. 4].

Историография вопроса о роде Худояровых берет начало в 1960-х годах, когда внимание исследо-

П. Ф. Худояров.  
Листобойный цех.  
Первая половина XIX века. Холст, масло. 78×105  
Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

P. F. Khudoyarov.  
Sheet Metal Stamping Shop. First half of the 19th century. Oil on canvas. 89×144  
Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"



П. Ф. Худояров.  
Листопрокатный цех. Первая половина XIX века. Холст, масло. 89×144  
Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

P. F. Khudoyarov.  
Rolling Mill Workshop. First half of the 19th century. Oil on canvas. 89×144  
Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural"



вателей привлек тагильский подносный промысел и традиция уральской росписи по металлу. Активное использование учеными архивных источников позволило во многом заполнить лакуны и впервые ввести в научный оборот имена уже забытых к тому времени тагильских художников. Искусствоведом Б. В. Павловским были обнаружены и опубликованы документы, которые осветили имена не только учеников тагильской школы живописи, но и ее преподавателей. Результатом стал выход в свет первой монографии о нижнетагильской династии крепостных художников Худояровых [9], до сих пор представляющей интерес для исследователей.

В течение следующих десятилетий отдельные аспекты деятельности тагильской школы рассматривалась А. С. Максяшиным, В. . Каменским, И. А. Прониной, М. В. Агеевой. Главным исследователем нижнетагильской школы живописи в целом и биографий художников Павла и Василия Худояровых в частности является О. Н. Силонова. Ее фундаментальная монография о крепостных ху-

дожниках Демидовых и системе обучения в школе при заводе [11], опубликованная в 2007 году, является, пожалуй, основным источником современных знаний об этой художественной династии.

Актуальность и потенциал изучения творчества Павла Федоровича (1802-1873) и Василия Павловича (1831-1891) Худояровых заключается в необходимости уточнения авторства ряда произведений, подтверждения их подлинности и наименований сюжетов, а также времени создания. Нахождение произведений Худояровых в различных музейных собраниях затрудняет их комплексное исследование. Коллекция Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» может похвастаться самым обширным числом выдающихся работ, приписываемых кисти Павла Худоярова: «Высокогорский железный рудник», «Листопрокатный цех», «Листобойный цех». Единственным произведением Василия Худоярова в собрании этого музея является картина «Меднорудянский рудник» — яркий образец индустриального пейзажа горнозаводского Урала, напол-



ненный бытовыми сценками и изображениями жителей заводского поселения. Более зрелые произведения Василия Худоярова — в основном портреты — находятся в собраниях Государственного Эрмитажа, Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, Нижнетагильского музея изобразительных искусств, а в Пермской картинной галерее хранится дипломная работа Василия Худоярова «Меркурий, усыпляющий Аргуса».

Очевидным представляется, что наличие фундаментальных научных исследований о Павле и Василии Худояровых охватывает многие аспекты творческого наследия живописцев, однако современная музейная практика демонстрирует наличие новых сведений, нуждающихся в своевременной актуализации и введении в научный оборот.

Изучение А. А. Гогичаевой коллекции уральского изобразительного искусства XVIII — начала XX века в Екатеринбургском музее изобразительных искусств (далее — ЕМИИ) потребовало уточнения авторства, названий и времени создания ряда произведений Худояровых. Результаты новых атрибуций нашли отражение в настоящей статье. В ходе изучения картины П. Ф. Худоярова «На старом уральском заводе» было принято решение обратиться к аналогам произведений художника из Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», в названии которых, как мы полагаем, вполне удачно акцентировано внимание на виде изображаемых автором производственных подразделений. Вторым пунктом в процессе переприписки стало уточнение времени создания произведений. За основу были приняты сведения о периоде активного творческого подъема П. Ф. Худоярова, выпавшим на вторую четверть XIX века. Для еще одного произведения из собрания ЕМИИ установлено авторство В. П. Худоярова и определено, что полотно, вероятнее всего, относится к раннему периоду творчества мастера, образцы которого крайне немногочисленны в музейных собраниях.

Обратимся к истории рода Худояровых. Общепринято считать основателем тагильской династии старообрядца поморского толка Андрея Степановича Худоярова (1722-1804), род которого по разным оценкам происходил, вероятнее всего, с Поволжья. В рамках статьи мы склоняемся к точке зрения крупного специалиста по истории уральского старообрядчества В. И. Байдина. По его мнению Андрей Степанович Худояров прибыл на Нижнетагильский завод с Керженских ста-

рообрядческих скитов Нижегородской губернии, где они образовались еще в конце XVII столетия [1, с. 67].

Известно, что мастерство Худояровых и совершенство выполненных на заказ изделий из металла высоко оценивал Никита Акинфиевич Демидов (1724-1787). Особый восторг заводчика вызывали лакированные подносы и столики, расписанные цветочными композициями [11, с. 88]. Параллельно с лакировальным промыслом на Нижнетагильском заводе была создана художественная школа, в которой обучались дети крепостных живописцев, среди них и потомки Худояровых. Для организации учебного процесса учреждения Н. А. Демидовым был приглашен профессиональный художник, ученик Императорской Академии художеств по классу батальной живописи и уроженец Верхотурья Василий Иванович Албычев (1781-1825). Его биографию, преподавательскую деятельность в демидовской школе, а также непростые взаимоотношения с ее владельцами подробно излагает О. Н. Силонова [10, с. 135-193]. Современники отмечали, что рисунок В. И. Албычева отличается точность, выразительность и академическая четкость — те навыки, которые художник стремился всячески привить своим ученикам. Личные вещи В. И. Албычева вошли в состав оборудования школы, на стенах были развешаны картины, гравюры, учебные образцы, необходимые для обучения рисунку; в школе использовалась даже камера-обскура, принадлежащая лично художнику [11, с. 141-142].

В данном исследовании нет цели воссоздать процесс организации художественного образования в демидовской вотчине в Нижнем Тагиле, но стоит отметить одну немаловажную деталь: практика обучения крепостных живописному ремеслу имела продолжение на протяжении XIX столетия. В дальнейшем она стала выражаться в появлении самобытных мастеров, которые постигали основы изобразительного искусства самостоятельно. К числу таких личностей принадлежит наш первый герой — Павел Федорович Худояров (1802-1873).

К сожалению, нам неизвестны документальные свидетельства о П. Ф. Худоярове, равно как и его автопортреты, позволяющие судить о личности живописца. Однако сохранились сведения, благодаря которым мы можем в некоторой степени раскрыть его характер, мечты и надежды. О себе П. Ф. Худояров высказывался как о художнике-самоучке, «лишенном возможности изучать об-



В. П. Худояров.  
Меднорудянский  
рудник. 1849.  
Холст, масло.  
89×114

Нижнетагильский  
музей-заповедник  
«Горнозаводской Урал»

V. P. Khudoyarov.  
Mednogrudnyansk  
Mine. 1849. Oil on  
canvas. 89×114  
Nizhny Tagil  
Museum-Reserve  
"Gornozavodskoy Ural"

разцовые произведения великих мастеров» [цит. по: 11, с. 334]. По примеру братьев П. Ф. Худояров с ранних лет работал в мастерской отца, где получил навыки росписи и лакировки железных изделий: подносов, шкатулок. «Живопись есть исключительное занятие в роде Худояровых со времени изобретения моими предками масляного лака, известного под названием тагильского», — писал П. Ф. Худояров в Императорскую Академию художеств. Этот документ нашел отражение в работе Б. В. Павловского и находится в архиве Нижнетагильского историко-краеведческого музея [9, с. 18].

Демидовы активно привлекали П. Ф. Худоярова к росписи железных подносов, созданию икон и фресок для тагильских храмов. Крайне любопытны станковые произведения художника 1830-1840-х годов, посвященные труду промышленных рабочих. Едва ли не впервые в русском искусстве отражены сцены производственного

процесса на металлургических предприятиях Демидовых. Достоверность и уникальность этих картин поражает.

Картина «На старом уральском заводе» поступила в собрание ЕМИИ от неизвестного лица в сентябре 1978 года. Новая атрибуция потребовала уточнения старого названия в формате добавления второй части, обозначающей производственный цех Нижнетагильского завода. Сравнение произведения с работами П. Ф. Худоярова из собрания Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (НТМЗ «Горнозаводской Урал») доказало их стилистическую и композиционную схожесть во многом по причине исполнения картины художником-самоучкой, для которого свойственен подробный визуальный нарратив и склонность к исторической достоверности. Эти признаки тем не менее нисколько не умаляют





П. Ф. Худояров.  
Жертвоприноше-  
ние Ифигении  
(с оригинала  
Ш.-А. Койпеля).  
1830–1840-е.  
Холст, масло.  
129×197

Нижнетагильский  
музей-заповедник  
«Горнозаводской Урал»

P. F. Khudoyarov.  
The Sacrifice of  
Iphigenia (copied  
from the original  
by Charles-Antoine  
Coypel). 1830–1840.  
Oil on canvas.  
129×197

Nizhny Tagil  
Museum-Reserve  
“Gornozavodskoy Ural”

шарм примитивизма этого произведения уральского изобразительного искусства.

Для сравнительного анализа работ П. Ф. Худоярова были взяты полотна «Листопркатный цех» и «Листобойный цех» из собрания (НТМЗ «Горнозаводской Урал»). В ходе исследования стало очевидно, что на картине «На старом уральском заводе» представлен кричный цех одного из уральских чугуноплавильных заводов XIX века. В таком цехе производилась выделка чугуна в доменной печи. На картине заметно, что кирпичная кладка помещения еще не успела покрыться слоем различных примесей, а оконные и технические проемы имеют нарядный декор, имитирующие наличники арочной и треугольной формы. В конструкции кровли использованы металлические стропила, покрываемые сверху листами железа.

Павел Худояров, безусловно, прекрасно был осведомлен о процессе изготовления железа, поэ-

тому писал сюжет со знанием дела. Визуально воссозданный Худояровым рабочий процесс в кричном цехе достаточно подробно проанализирован на сайте НТМЗ «Горнозаводской Урал» в разделе, где представлен виртуальный экскурсионный тур «Собирая железные караваны»<sup>1</sup>.

В правой части картины изображены нагревательные горны, два из них хорошо различимы. В горн уже помещена чугунная крица, из которой под воздействием температур выгорали различные избыточные примеси (углерод, кремний, марганец), и происходило обезуглероживание (фришевание). В России для этого процесса применялся термин «кричный передел» [5, с. 320]. После разогрева в горнах крицу захватывали для дальнейшей проковки при помощи специальных клещей, а в качестве рычагов использовали ломы. Подобный инструмент мы видим лежащим на металлическом полу цеха. Раскаленный конец

лома предусмотрительно поднят на специальную подставку.

Далее следовал этап механической обработки крицы, представленный на картине слева. Здесь расположены водоналивные молоты, состоящие из длинного бревна, на один торец которого и помещался металлический молот. Он приводился в движение при помощи вала водяного колеса, помещающегося за стеной цеха. На втором плане изображен один из мастеровых: он готовится открыть механизм для пуска воды на лопасти водяного колеса, что приводило в движение молот. Остальные рабочие приготовились к обжимке крицы, лежащей на наковальне. Конец молота под напором воды поднимался вверх, а затем свободно опускался под действием собственного веса, ударяя при этом по крице. Так выбивались шлаки, уплотнялись пустоты и получалось ковкое железо.

На картине дотошно представлены не только тонкости технологического процесса металлургического производства, но и рабочие, которых П. Ф. Худояров, являясь заинтересованным участником событий, не случайно изображает спиной к зрителю. Он акцентирует внимание на слаженных и точных движениях рабочих, подчеркивает их физическую силу и сноровку.

Со временем выполнение живописных заказов стало основным источником средств к существованию семьи художника. Приблизительно к 1830-м годам — моменту обретения П. Ф. Худояровым авторитета первоклассного специалиста — он имел собственный дом и мастерскую на ул. Береговой (сейчас ул. Горького). Природное дарование подкреплялось постоянной практикой: кроме лакировальных и иконописных работ, изготавливались копии с оригинальных полотен, украшавших в свое время богато обставленные кабинеты и дома заводоладельцев. Известна копия, снятая П. Ф. Худояровым с полотна С. Ф. Худоярова «Святой Себастьян», выполненного с оригинала А. да Корреджо. В собрании главного кассира тагильских заводов Д. П. Шорина имелись три копийные работы П. Ф. Худоярова: «Иоанн Предтеча — дитя» (снята с картины из Главного заводского дома Демидовых в Нижнем Тагиле); «Сивилла Тибуртинская»; «Дитя-ангел держит в руках таблицу (копия с работы Рафаэля «Мадонна Фолиньо»)» [11, с. 335]. С полным каталогом работ, входивших в коллекцию Д. П. Шорина, можно ознакомиться в архиве Нижнетагильского музея-заповедника<sup>2</sup>.

Еще одна копия П. Ф. Худоярова «Жертвоприношение Ифигении» была снята в 1819 году

по заказу некоего купца Соловьева с оригинальной работы французского художника Ш. А. Купеля (Койпеля) (1694–1752), находившейся на тот момент в Нижнем Тагиле. В 1849 году купец Соловьев представил копию П. Ф. Худоярова в Санкт-Петербурге на годичной выставке в Императорской Академии художеств. Картина заслужила особое внимание и высокую похвалу в критическом обзоре выставки в журнале «Отечественные записки»: «г. Худояров, работник на Нижнетагильских заводах, доставил в Академию картину „Приношение на жертву Ифигении“, копию с картины старого французского живописца Койпеля, и эта картина обнаруживает в Худоярове дарование несомненное: если рисунок и имеет много погрешностей, зато выражение лиц так почувствовано, так тепло передано, так драматично, что зритель отходит от картины, тронутый глубоко этой сильной драматической сценой. Изображая каждое лицо из этой многосложной картины, художник сам был на месте каждого из них — а такая способность перенестись на место своих героев, пережить момент их жизни, не есть ли вернейшее доказательство могущественнейшей степени таланта? Радуюсь за г. Худоярова, представляя себе его восторг, когда он получит одобрение Академии и присужденную ему награду. <...> Из этого примера вы можете судить о том, что значит сделать хорошую копию и что для этого надобно» [6, с. 20].

Этот номер журнала «Отечественные записки», где был изложен обзор выставки, попал в руки к Д. П. Шорину, с которым П. Ф. Худоярова связывали дружеские отношения. О. Н. Силонова приводит весьма показательный отрывок, благодаря которому теперь известно, что эта история имела продолжение. «В бумагах Дмитрия Петровича (Шорина — А.Г.) сохранился черновик письма, написанного его рукой простым карандашом, от имени Худоярова. Малограмотный Павел Федорович попросил Шорина составить интеллигентный и вежливый запрос в Совет Императорской Академии художеств. В строчках, написанных главным кассиром, заключены важные для нас мысли и переживания самого крепостного мастера. Главным для Павла Федоровича было не возможное вознаграждение: „...О награде за искусство я не смею и думать. Простое указание достоинств и недостатков картины было бы лестной наградой мне живописцу-самоучке... При моем небогатом состоянии, при слабом зрении, в преклонных летах, я уже не надеюсь написать еще что-нибудь для выставки, и скажу откровенно, что одобрение





В. П. Худояров.  
Сельский пейзаж.  
1856. Холст, масло.  
30×47

Нижнетагильский  
музей-заповедник  
«Горнозаводской Урал»

V. P. Khudoyarov.  
Rural Landscape.  
1856. Oil on canvas.  
30×47

Nizhny Tagil  
Museum-Reserve  
"Gornozavodskoy Ural"

Академии художеств, о присылке коего я усердно прошу, было бы лучшим сокровищем, которое я могу завещать при смерти своему сыну, тоже занимающемуся живописью» [11, с. 336].

Младшее поколение династии Худояровых, к которой принадлежал сын Павла Федоровича — Василий (1831-1891), уже мало было связано с Уралом. Первоначальные живописные навыки В. П. Худояров получил в мастерской своего отца, где восемнадцатилетний художник создал картину «Меднорудянский рудник» (1849, НТМЗ «Горнозаводской Урал») с видом заводского поселка. В 1855 году В. П. Худояров, благодаря ходатайству управляющего Нижнетагильскими заводами П. Н. Шиленкова, поступает в Санкт-Петербургскую школу рисования для вольноприходящих учеников. Для молодого живописца

посещение рисовальной школы было необходимым подготовительным этапом. Единственной известной работой этого периода является полотно «Сельский пейзаж» (1856, НТМЗ «Горнозаводской Урал»).

В 1858 году художник, его супруга и дети получили вольную, что позволило В. П. Худоярову подать документы к поступлению в Академию художеств. Его работы второй половины 1850-х годов закономерно отличаются от произведений, характерных для нижнетагильского периода и времени обучения в Санкт-Петербургской рисовальной школе. Ранние произведения отличаются высокой точкой обзора, создающей величественную панораму, наполненную воздухом и светом, что позволяет одновременно использовать выразительный средства сразу трех жанров живописи: на переднем плане — жанровая

картина, на заднем — пейзаж или горнозаводская живопись.

К раннему этапу творчества В. П. Худоярова относится произведение «Сенокос. Этюд» из собрания ЕМИИ. Картина поступила в коллекцию в 1958 году от Е. И. Сибиряковой с. им. Бабушкина Вологодской области. Проведенное исследование позволило уточнить время создания картины. Состояние сохранности работы не оставляет возможности судить о его достоинствах или недостатках. Однако можно отметить определенное сходство с произведениями В. П. Худоярова «Сельский пейзаж» и «Меднорудянский рудник» (НТМЗ «Горнозаводской Урал»): тонкий почти акварельный красочный мазок, способ построения трехплановой композиции, цветовая палитра, небольшой формат, включение стаффажных фигур, строгое расположение линии горизонта, разделяющего небо и землю. Таким образом, произведение было отнесено к раннему периоду творчества В. П. Худоярова и датировано 1840-1850-ми годами.

Авторство В. П. Худоярова подтверждает и подпись, обнаруженная в правом нижнем углу. Ее сравнение с другими примерами подписей художника на трех произведениях, относящихся к разным периодам творчества, продемонстрировало устойчивую манеру В. П. Худоярова в начертании инициалов. Подпись «В Худояровъ» имеет выраженное сходство и характерное написание буквы «Х» с вытянутой вправо верхней линией.

Предположительно авторству В. П. Худоярова принадлежит картина «Великий князь Александр Николаевич во время посещения шахты „Надежная“ в Нижнем Тагиле» из собрания ЕМИИ, датированная концом 1840 — первой половиной 1850-х годов. Произведение поступило в 1936 году из Свердловского областного краеведческого музея. Сюжет картины отсылает к известной уральской истории о посещении великим князем Александром Николаевичем шахты в Нижнем Тагиле во время путешествия по России. Наглядная иллюстрация художником визита в город наследника престола затрагивает еще один малоизвестный исторический факт о Нижнем Тагиле. В 1835 году в шахте «Надежная» Меднорудянского рудника была обнаружена малахитовая глыба весом 480 тонн. До этого события самым большим малахитом считался монолит, найденный в Гумешевском руднике Турчаниновых. Новость об открытии минерала в шахте «Надежная» разлетелась по всей империи, а затем последовали публикации в отечественных и зарубежных из-

даниях. Через два года в Нижний Тагил прибыл великий князь Александр Николаевич, будущий император России Александр II. В сопровождении членов заводской конторы и лично руководителя Меднорудянского рудника Фотия Ильича Швецова (1805-1855), а также своей свиты великий князь спустился в шахту с малахитом и лично отколол от него несколько кусков.

На протяжении творческой карьеры мастерство В. П. Худоярова оттачивалось, сохранившиеся полотна демонстрируют жанровое разнообразие, которым овладел художник: портреты, пейзажи, историческая и религиозная живопись. Хотя истории искусства обычно отмечали в его работах некоторую сухость и скупость техники. За годы учебы в Академии художеств В. П. Худояров был награжден двумя малыми и двумя большими серебряными медалями [7, с. 2-3]. В 1865 году он был выпущен со званием классного художника 3-й степени (в некоторых источниках — неклассного (свободного) художника). Он активно принимал участие в годичных академических выставках в Санкт-Петербурге в 1876, 1879, 1882, 1883, 1884, 1887, 1888 годах. Отметим, что в 1887 году две работы В. П. Худоярова демонстрировались в Екатеринбурге на передвижной выставке Императорской Академии художеств: «Ручей в глуши» и «Головка девушки» [2]. Последняя была приобретена уроженцем города Миасса, уральским купцом, золотопромышленником и меценатом Егором Митрофановичем Симоновым (1839-1922)<sup>3</sup> [12].

Обратимся к любопытному факту из биографии В. П. Худоярова. Еще со времен учебы в Академии художеств он тесно общался с Иваном Николаевичем Крамским (1837-1887) — художники дружили семьями. Именно И. Н. Крамской, испытывая большую симпатию к тагильчанину и проявляя искреннее участие в его жизни, устраивал заказы, давал профессиональные советы, неоднократно поддерживал финансово. Из переписки И. Н. Крамского с женой Софьей Николаевной (1840-1919) становится очевидно, что многодетная семья В. П. Худоярова и его супруги Анны Гавриловны испытывала постоянные материальные трудности, временами находясь практически на грани нищеты [3, с. 60-61].

Худояров ушел из жизни 11 октября (по старому стилю) 1891 года «от удара» [13] в возрасте 60 лет. Несомненно, творческий путь мастера оказался более успешным: он единственный из династии сумел получить законченное высшее художественное образование. Судьба его наследия также



сложилась благополучно: В. П. Худояров известен нам по многим сохранившимся произведениям. На посмертной выставке художника в 1891 году было представлено свыше 50 работ [4]. Неизвестной остается судьба 24 полотен [11, с. 410-413], 10 из них находились в галерее Д. П. Шорина, с которым Худояровых объединяла близкие дружественные отношения. Подолгу находясь в столице, тагильчанин Д. П. Шорин часто бывал у В. П. Худоярова и консультировался с художником в вопросах приобретения копий для нижнетагильского художественного собрания.

Процесс снятия копий с живописных полотен старых мастеров являлся одним из средств дополнительного заработка для В. П. Худоярова, равно как и для его отца. Оставаясь последователями славных традиций династии Худояровых, Павел и Василий и по сей день являются центральными фигурами художественной культуры уральских заводов. Их творческая деятельность положила начало частному коллекционированию в Нижнем Тагиле, что впоследствии поспособствовало формированию одного из крупнейших региональных музейных собраний. Выражаем надежду, что в дальнейшем биографии этих выдающихся личностей обогатятся рядом любопытных деталей и сведений.

#### Примечания

1. Автор статьи выражает благодарность нижнетагильским коллегам за обстоятельный и подробный разбор картины П. Ф. Худоярова из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств.
2. В монографии О. Н. Силоновой в сноске под номером 8 на с. 335 содержится подробная информация о месте хранения этого списка в архиве города.
3. В 1887 году Е. М. Симонов принял участие в Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке, где продемонстрировал золотопромывальную машину и приобрел картины В. П. Худоярова, местонахождение которых в данный момент не удалось установить. После революции 1917 года имущество купца было национализировано.

#### Литература

1. Байдин, В. И. Заметки об иконописцах-старообрядцах на горных заводах Урала в первой половине–середине XVIII века: новые имена и новое об известных мастерах (к вопросу об источниках и времени складывания Невьянской иконописной школы): статья // Вестник музея «Невьянская икона». — Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2002. — Вып. 1. — С. 79-81.
2. Государственный архив Свердловской области. — Ф. 101. — Оп. 53. — Л. 211.
3. Крамской, И. Н. Письма, статьи в 2-х т. — Т. 1. — Москва: Искусство, 1965. — 691 с.
4. Малышев, А. Талантливый художник // Тагильский рабочий. — 1958. — 19 января. — С. 3.
5. Оггер, Г. Магнаты... Начало биографии / пер. с нем. О. В. Бабчук, К. П. Васильева. — Москва: Прогресс, 1985. — 346 с.
6. Отечественные записки. Учено-литературный журнал, издаваемый Краевским Андреем. Т. LXVII. — Санкт-Петербург: А. А. Краевский, 1849. — Вып. 11. — С. 19-20.
7. Отчет Императорской Академии художеств с 2 сентября 1862 по 1 сентября 1863 г. — Санкт-Петербург: Тип. Гогенфельдена и Ко, 1864. — 192 с.
8. Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — Москва: Искусство, 1975. — 131 с.
9. Павловский, Б. В. Крепостные художники Худояровы. — Свердловск: Свердловское кн. изд-во, 1963. — 53 с.
10. Силонова, О. Н. Андрей Степанович, Федор Андреевич и Вавила Андреевич Худояровы // Нижний Тагил в лицах. Деятели культуры Тагила XVIII — начала XX века: пособие по ист. краеведению / отв. ред. и сост. Е. Г. Неклюдов. — Нижний Тагил: НТГПИ, 2002. — С. 4-10.
11. Силонова, О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Худояровы. XVIII-XIX века. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми. — Екатеринбург: Баско, 2007. — 416 с.
12. Хроника. Передвижная выставка // Екатеринбургская неделя. — 1887. — № 26. — С. 574.
13. Хроника. Санкт-Петербург // Артист. — 1891. — № 17. — С. 179.

#### References

1. Bajdin V. I. Zаметki ob ikonopiscach-staroobryadcah na gornyh zavodah Urala v pervoj polovine–seredine XVIII veka: novye imena i novoe ob izvestnyh masterah (k voprosu ob istochnikah i vremeni skladyvaniya Nevyanskoj ikonopisnoj shkoly): statya [Notes on Old Believer Icon Painters at the Ural Mining Factories in the First Half to Mid-18th Century: New Names and New Information about Famous Masters (on the issue of the sources and time of formation of the Nevyansk icon painting school): article]. Vestnik muzeya «Nevyanskaya ikona» [Bulletin of the Nevyansk Icon Museum.]. Yekaterinburg, Ural Federal University, 2002, issue 1, pp. 79-81.
2. Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti [State Archives of the Sverdlovsk Region]. Coll. 101, aids 53, p. 211.
3. Kramskoy I. N. Pisma, stati v 2-h t. — T. 1. [Letters, articles in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow, Art, 1965, 691 p.
4. Malyshev A. Talantlivyj hudozhnik [Talented artist]. Tagilskij rabochij [Tagil Worker], 1958, 19 January, p. 3.
5. Ogger G. Magnaty... Nachalo biografii [Magnates: The Beginning of the Biography]. Transl. from German by O. V. Babchuk, K. P. Vasileva. Moscow, Progress, 1985, 346 p.
6. Otechestvennye zapiski. Ucheno-literaturnyj zhurnal, izdavaemyj Kraevskim Andreem. T. LXVII [Notes from Motherland. A Scholarly and Literary Journal Published

by Andrei Kraevsky. Vol. LXVII], Saint Petersburg, A. A. Kraevsky, 1849, issue 11, pp. 19-20.

7. Otchet Imperatorskoj Akademii hudozhestv s 2 sentyabrya 1862 po 1 sentyabrya 1863 goda [Emperor of the Academy of Arts from September 2, 1862 to September 1, 1863], Saint Petersburg, Typography of Hohenfelden and Co, 1864, 192 p.

8. Pavlovskij B. V. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo promyshlennogo Urala [Decorative and Applied Art of the Industrial Urals], Moscow, Art, 1975, 131 p.

9. Pavlovsky B. V. Krepostnye hudozhniki Hudoyarovy [Serf Artists Khudoyarovs]. Sverdlovsk, Sverdlovsk Book Publishing House, 1963, 53 p.

10. Silonova O. N. Andrej Stepanovich, Fedor Andreevich i Vavila Andreevich Hudoyarovy [Andrey Stepanovich, Fedor Andreevich, and Vavila Andreevich Khudoyarov]. Nizhnij Tagil v licah. Deyateli kultury Tagila XVIII – nachala XX veka: posobie po ist. kraevedeniyu [Nizhny Tagil in Faces. Cultural Figures of Tagil from the 18th to the Early 20th Centuries: A Guide to Historical Local History]. Edited by E. G. Neklyudov. Nizhny Tagil, Nizhny Tagil State Socio-Pedagogical Institute, 2002, pp. 4-10.

11. Silonova O. N. Krepostnye hudozhniki Demidovyh. Uchilishe zhivopisi. Hudoyarovy. XVIII–XIX veka. Iz istorii podgotovki specialistov hudozhestvennyh i hudozhestvenno-remeslennyh professij Demidovymi [The Demidovs' Serf Artists. Painting School. The Khudoyarovs. 18th-19th Centuries. From the History of the Demidovs' Training of Specialists in Artistic and Craft Professions]. Yekaterinburg, Basko, 2007, 416 p.

12. Hronika. Peredvizhnaya vystavka [Chronicle. Traveling Exhibition]. Ekaterinburgskaya nedelya [Yekaterinburg Week], 1887, no. 26, p. 574.

13. Hronika. Sankt-Peterburg [Chronicle. St. Petersburg]. Artist [Artist], 1891, no. 17, p. 179.

#### Об авторе

Гогичаева Алана Амирановна – младший научный сотрудник сектора русского искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств  
E-mail: russkoe@emii.ru

#### Gogichaeva Alana Amiranovna

Junior Researcher in the Russian Art Sector of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts.





Н. Д. Амыдаев.  
Установка  
тордоха. 1978.  
Бивень мамонта,  
капо-корень.  
Резьба объемная.  
17×21,7×24  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Installation  
of a Tordokh. 1978.  
Mammoth tusk,  
burl wood.  
Three-dimensional  
carving.  
17×21.7×24  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha

EDN: EKTSTX  
УДК 745

## THE GOLDEN STANDARD OF NIKOLAY AMYDAEV'S WORK

Asya L. Gabysheva

National Arts Museum of the Sakha Republic (Yakutia)  
Yakutsk, Russian Federation



**Abstract:** The article is dedicated to the work of Nikolay Danilovich Amydaev (1933–2010), a People's Artist of Yakutia and mammoth tusk carver. The aim of the work is to study his legacy and identify the distinctive features of his artistic and figurative language, which included various techniques such as three-dimensional and openwork carving, relief, and inlay. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, bone carvers began to participate in regional and all-Union exhibitions, uniting the Unions of Artists of Siberia and the Far East, which bore fruit — an organic fusion of folk and easel art. Despite the rapid changes in the social and cultural landscape, the exhibitions demonstrated that Yakut bone carving retained its integrity and the ability to transform into new symbols. During this period, Nikolay Amydayev, a graduate of the applied arts department of the Yakut Art School, began his artistic journey. This review is based on a monographic collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia). The information about the master's legacy, given in this article, is introduced into scholarly discourse for the first time. The material is relevant for understanding the artist's work and for presenting a more complete panorama of Yakut fine art of the second half of the 20th century.

**Keywords:** N. D. Amydaev; mammoth tusk carving; composition; everyday life; animalistic genre; traditions; innovations; folklore.

**Citation:** Gabysheva, A. L. (2025). THE GOLDEN STANDARD OF NIKOLAY AMYDAEV'S WORK. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 124–131.

## КАМЕРТОН ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ АМЫДАЕВА

А. Л. Габышева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)  
Якутск, Российская Федерация

Статья посвящена творчеству народного художника Якутии резчика по бивню мамонта Амыдаева Николая Даниловича (1933–2010). Цель исследования – изучение его наследия, выявление особенностей пластического и образного языка мастера, работавшего в разных техниках, таких как объемная и сквозная резьба, рельеф и инкрустация. Во второй половине XX века косторезы начинают участвовать в зональных и всесоюзных выставках, объединяющих Союзы художников Сибири и Дальнего Востока, что приносит свои плоды: происходит органичный сплав народного и станкового искусства [4, с. 156]. Несмотря на стремительные изменения социальной, культурной ситуации, выставки показали, что якутское искусство резьбы по кости сохраняет целостность и способность трансформироваться в новые символы. В этот период начинает свой путь в искусстве выпускник прикладного отделения



*Якутского художественного училища Николай Амыдаев. Обзор выполнен на основе монографической коллекции, хранящейся в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). Представленная в статье информация о наследии мастера впервые вводится в научный оборот. Материал актуален для осмысления творчества народного художника и для дополнения панорамы якутского изобразительного искусства второй половины XX века.*

**Ключевые слова:** Н. Д. Амыдаев; резьба по бивню мамонта; композиция; традиции; новации; бытовой жанр; анималистический жанр; фольклор.

### Введение

В искусстве народного художника Якутии Николая Даниловича Амыдаева основополагающими стали традиции народной пластики, отмеченные чертами архаики. Сценки из жизни охотников, оленеводов и рыбаков — темы, устойчивые в якутской резьбе по кости, — играли важную роль в творчестве мастера, воспринимавшего и отображавшего мир как нечто целостное и уникальное. Родился художник 10 июля 1933 года в селении Ботулу Верхневилуйского улуса в крепкой традиционной семье [2, с. 164]. Вот почему сельский быт и природа, ощущение сущего как непрерывающейся радости бытия — бесконечные источники для его произведений. Диапазон образов мастера развернут от камерных, лирических сцен до повествования о вечном течении жизни. В изобразительном искусстве конца 1960-х годов усиливается тенденция к постижению опыта народного творчества и традиционного быта, обращение к приемам фольклорной образности. В этом русле сформировалось творчество Н. Д. Амыдаева — художника самодостаточного, самобытного и ясно видящего свое кредо в трудоемкой резьбе по кости.

К художнику рано пришло осмысление традиции, истории и судьбы народа. Убеждения Николая Амыдаева были сформированы и развиты талантливым педагогом, скульптором и резчиком по бивню мамонта С. А. Егоровым (1931-1974), стремившимся передать ему, тогда еще студенту Якутского художественного училища (1959-1965), навыки профессионального мастерства и одновременно привить богатый опыт эстетики традиционной народной пластики. Николай Данилович навсегда и твердо принял завет учителя находить своих героев не умозрительно, а в бесконечной сложности бытия. Под влиянием педагога участвовать в художественной жизни республики Н. Д. Амыдаев начал еще со студенческой скамьи (1962). Впервые его имя прозвучало на республиканской выставке 1965 года, проходившей на фоне научно-



практической конференции по проблематике якутского народного декоративно-прикладного искусства, на которой он выступил с миниатюрной композицией «Кто кого?». В этом же году Н. Д. Амыдаев оканчивает косторезное отделение училища и открывает свою дорогу в мир резьбы по бивню мамонта [1]. Как художник-косторез он работал над миниатюрной круглой и рельефной скульптурой. Его творчество было подготовлено всем ходом развития якутской резьбы по бивню мамонта, сущность которой состоит в познании природы и окружающей действительности, составляющих картину мира.

### Творчество

Узнаваемость авторского почерка — характерная черта искусства Николая Даниловича Амыдаева.

*Николай  
Данилович  
Амыдаев.*

*Предоставлено  
автором статьи*

*Nikolay  
Danilovich  
Amydaev.*

*Provided  
by the author  
of the article*

ва. В его работах следует отметить образное мышление автора, обобщение, умение емко передать образ северного человека в лирико-эпическом ключе. Он мастер композиции, которой присущи компактность объемного решения, стилистическая цельность, передача настроения, мягкость и теплота характеристик. Его произведения всегда являются рассказом («Бык и корова» — 1962; «Рыбаки Севера», «Оленевод» — 1978). В те годы он первым выступил с инновациями, стал соединять различные материалы в одном произведении. Так, в 1969 году он создал «Якутский пояс с охотничьим ножом», где связал бивень мамонта, замшу и серебро в одну композицию. Пояс из тонкой кожи был отделан орнаментированными пластинками из бивня мамонта, изящно инкрустированными серебром. Якутский нож с рукоятью из бивня мамонта и ножны дополнили все это великолепие. К экспериментам он возвращается не раз, создав из кости полный набор женских национальных украшений. В стиле якутской народной игрушки из тальника выполнен комплект настольной игры — «Шашки» (1974), в декоре которой автор использовал костяную инкрустацию и интарсию по капо-корню. После участия в крупных зональных и всероссийских выставках в 1977 году его принимают в ряды членов Союза художников России.

Простая сельская жизнь тружеников Севера, окружавшая Н. Д. Амыдаева с детства, прочно отложилась в его сознании и стала камертоном его творчества. Это редкое постоянство позволило художнику глубоко постичь свойства северной природы, поэтически ее освоить то в лирической, то в эпической, а то и в романтической тональности. В работах проступает интерес к человеку, его роли и месту в окружающей действительности, истории края. Из образного мира его произведений изгнана суетная обыденность, личное видение мастера подобно совершенному инструменту, все в нем наполнено гармонией, живым чувством и любовью к разнообразной реальности, осмысленным настроением его художественного сознания. Обычно фигуры вырезаны в отдельных миниатюрных блоках, иногда размещены на основании из капо-корня, рога лося. Резчик использовал разнофактурность материалов, любил улавливать в самой их текстуре многообразие жизни, удачно обыгрывая естественный природный цвет и форму («Северный охотник», «Дружба» — 1983; «Прогулка» — 1990). Неторопливо, с философским спокойствием правит веслом «Старый ры-

бак» (1980) по реке жизни. Своей занимательностью и изобразительной трактовкой работа перекликается с наследием мастера старшего поколения Д. И. Ильина. В жанровых композициях Амыдаева проступает интерес к конструктивной форме с использованием архитектурных элементов. В произведении «Установка тордоха» (1978) автор, сохраняя обаяние непосредственного впечатления, с большой теплотой повествует об установке северного жилища. Сюжет подкупает наивной простотой и естественностью происходящего действия, последовательно выстроенной художественной логикой. Как символ продолжения жизни и противостояния стихиям природы возносятся вертикали — жесткие графические линии жердей конусообразного северного жилища. Лаконичная сдержанность образного решения по-своему утверждает непреходящие человеческие ценности. В этом ключе можно отметить работы «Пильщики» (1979), своеобразный диптих «Пекарский в гостях у якутов» (1982) и «Пекарский с невестой» (1983), отмеченные прихотливой ажурностью отдельных элементов, архитектурными деталями, но все же автор предпочитал работать укрупненными, обобщенными формами.

Человеческие судьбы и историю художник раскрывает через повествование, обращение к памяти, хранящейся в немногословных предметах, обычно окружающих его персонажей («Дары Бай-аная» — 1979; «Охотник Севера» — 1987; «Сайылык», «Промысловик Севера» — 1986; «Хозяйка» — 1989). Удачно композиционно-ритмическое решение пластических масс в работе «Сээдьэ» (1975), где внешне статичное, но разное по темпу и эстетической выразительности движение эвенского кругового танца подчеркнуто чередующейся шлифовкой бивня и матовыми поверхностями, едва намеченной бегущей полоской орнамента, естественной окраской золотисто-коричневого оттенка бивня, что является нерасторжимым дополнением целостного художественного образа изделия. В трактовке фигур нет мелочных подробностей, резчика интересует суть формы, и надо сказать, что она передана выразительно, настолько художник прочувствовал пластику танца.

Одной из примечательных тем зрелого творчества мастера стал якутский фольклор. В работах по-прежнему присутствуют событийная занимательность, повествовательность, свежесть и непосредственность видения. Древние космологические представления якутов нашли своеобразное отражение в гармонии и симметрии по-празд-



ничному нарядной композиции «Праздник лета — ысыах» (1985), выполненной в стилистике старых мастеров, что проявляется прежде всего в общей схеме ее решения, многофигурности, декоре условной подставки, где использована костяная инкрустация по золотисто-коричневатому тону березового капо-корня. В произведении старый макетный принцип расположения фигур на круглом основании, само пространственное решение увязано с многократным повтором геометрической фигуры круга. Круг, универсальный архетипический символ, имеет в культуре народов мира солярную семантику и передает идею природного круговорота, цикличности времени. Якутский ысыах, праздник наступления нового года, был приурочен к летнему солнцестоянию; ритуал воспроизводил и утверждал существующий миропорядок — древние космологические представления якутов нашли своеобразное отражение в гармонии и симметрии по-праздничному нарядной композиции. Форма урасы, образующая средоточие композиции, акцентирует окружность условного поля подставки и, перекликаясь с якутским круговым танцем осуохай, получает дальнейшее развитие в узорных обручах урасы, в окружностях резных коновязей, стола, чоронов, кумысных мешков и орнаменте. Примечательно, что мастер, подчеркивая идеальную форму круга, располагает отдельные эпизоды праздника — перетягивание палки, борьбу, состязание в прыжках, хоровод, конские скачки — по окружности основания. Прямоугольный коврик с поющим олонхосutom и другими действующими лицами служит, по замыслу художника, центральным местом праздника. Его конфигурация в четыре угла, вступая в контраст с основным принципом архитектоники композиции, невольно притягивает внимание. Значимость происходящего действия также подчеркивается симметрично расположенными фигурами коней, стоящих у коновязей. Пластическая композиция праздника вызывает ощущение незыблемости порядка и гармонии мира [3, с. 95].

Работы автора отличают общая согласованность силуэта, объема и декора, глубина человеческого переживания и одновременно свойственная народному мировосприятию ясность. Произведения Н. Д. Амыдаева всегда притягательны и узнаваемы своим кругом образов и сюжетов, почерком, в котором есть место мастерству и народной традиции. В них задействованы интуиция, воображение, талант, т.е. все, что ох-



Н. Д. Амыдаев.  
Рыбаки Севера.  
1977. Бивень  
мамонта. Резьба  
объемная.  
7,3×29,5×7  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Fishermen of  
the North. 1977.  
Mammoth tusk.  
Three-dimensional  
carving.  
7.3×29.5×7  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha

Н. Д. Амыдаев.  
Якутский пояс.  
1969. Бивень  
мамонта, замиша,  
серебро, металл.  
Резьба плоскоре-  
льефная, гравиров-  
ка, инкрустация.  
106×6,5  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Yakut belt. 1969.  
Mammoth tusk,  
suede, silver, metal.  
Flat relief carving,  
engraving, inlay.  
106×6.5  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha

Н. Д. Амыдаев.  
Северный охот-  
ник. 1983. Бивень  
мамонта. Резьба  
объемная.  
7×29×8,5  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Northern Hunter.  
1983. Mammoth  
tusk. Three-  
dimensional carving.  
7×29×8.5  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha

ватывается художественным образом. Силуэты его фигур условно приземисты, утяжелены. В произведениях резчика форма — это внешнее проявление внутреннего смысла, поэтому он не всегда соблюдает реальные пропорции, но в любом случае он исходит из реальности. Удивительно чистое отношение к увиденному резчик сочетал с ощущением просторности мира и высотой неба, исходящих из многоликости северной природы и бытия. Игра резца выявляет форму, подчеркивает контуры, заставляя любоваться линиями, их выразительностью («В тундре» — 1991; «Нож для резки бумаги» — 1993; «Собачья упряжка» — 2003; «Путешествие» — 2003; «В школу» — 2008). В работах художника нет разлада ни с традицией, ни с существующей реальностью, образы его произведений убедительны, искренны и доходчивы.

Немало лет Николай Данилович отдал педагогической деятельности в родном Якутском художественном училище, воспитав не одну плеяду талантливых мастеров прикладного искусства, таких как Федор Марков, Роман Пинигин, Константин Мамонтов, Прокопий Слепцов, Лука Егоров, Михаил Слепцов и многих других, чье искусство отмечено разнообразием художественных интересов. Художники в поисках нового выразительного языка успешно перерабатывают приемы резьбы известных мировых школ косторезного искусства, но, постигая и усваивая их достижения, продолжают крепко стоять на плечах национальной традиции. Интерес резчиков к образам и мотивам народной культуры остается неизменным. И в этом несомненна заслуга народного художника Республики Саха (Якутия) Николая Даниловича Амыдаева, их учителя и наставника.

#### Заключение

Творчество Николая Амыдаева сформировалось в русле общих исканий изобразительного искусства 1960-1970 годов. Анализ произведений художника показал, что его работы продолжают народные традиции старых мастеров, имеют свой пластически завершённый язык, тяготеющий к повествовательности и рассказности. Талантливый художник, он со всей серьезностью подходил к проблемам дальнейшего развития косторезного искусства, уделяя большое внимание сохранению традиций. В тематических композициях обращался к нравственным проблемам современности, в которых присутствует цельное авторское видение бытия. В лучших произведениях резчик отталкивался от самой жизни, которую он ощущал

остро, живо и с искренним интересом к окружающему миру.

Монографическая коллекция мастера, войдя по праву в реестр национального достояния народов России, хранится, изучается и демонстрируется в сокровищнице Национального художественного музея Республики Саха (Якутия).

#### Литература

1. Иванова-Унарова, З. И. Удьуор ситим. Художественная династия Амыдаевых. Памяти Василия Николаевича Амыдаева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2021. — № 3. — С. 6-13.
2. Иванова-Унарова, З. И. Художники Якутии: члены Союза художников России. — Санкт-Петербург, 2006. — 288 с.
3. Коллекция резной кости в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия): альбом-каталог / Национальный художественный музей Республики (Саха) Якутия, Якутский фондывый центр; редкол.: И. Р. Григорьева и др.; авт. вступ. ст. и каталога А. Л. Габышева; науч. ред. Г. Г. Неустроева; фотографии В. Г. Баева. — Якутск, 2008. — 251 с.: ил. — (Художественное наследие Якутии).
4. Потапов, И. А. Художники Якутии. — Ленинград, 1983. — 199 с.: ил.

#### References

1. Ivanova-Unarova, Z. I. Ud'uor sitim. Hudozhestvennaya dinastiya Amydaevykh. Pamyati Vasiliya Nikolaevicha Amydaeva [Udyuor Sitim. The Amydayev Artistic Dynasty. In Memory of Vasily Nikolaevich Amydayev]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East], 2021, no. 3, pp. 6-13.
2. Ivanova-Unarova, Z. I. Hudozhniki Yakutii: chleny Soyuzu hudozhnikov Rossii [Artists of Yakutia: Members of the Union of Artists of Russia]. Saint Petersburg, 2006, 288 p.
3. Kolleksiya reznoj kosti v sobranii Nacional'nogo hudozhestvennogo muzeya Respubliki Saha (Yakutiya): al'bom-katalog [The Collection of Carved Bone in the Collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): album-catalogue]. National Art Museum of the Republic of (Sakha) Yakutia, Yakutia Funds Center; editorial board: I. R. Grigoryeva and others; author of the introduction and catalogue A. L. Gabysheva; research editor G. G. Neustroeva; photographs by V. G. Baev. Yakutsk, 2008, 251 p. (The Artistic Heritage of Yakutia).
4. Potapov, I. A. Hudozhniki Yakutii [Artists of Yakutia]. Leningrad, 1983, 199 p.

#### Об авторе

Габышева Ася Львовна — искусствовед, заслуженный деятель РФ и РС (Я), главный научный сотрудник Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), действительный член Академии духовности Республики Саха (Якутия)  
E-mail: asiagabyшева@yandex.ru

#### Gabyшева Asya L'vovna

Chief Researcher, National Arts Museum of the Sakha Republic (Yakutia), Honored Arts Worker of the Sakha Republic (Yakutia) and the Russian Federation, Full Member of the Academy of Spirituality of the Sakha Republic (Yakutia)





Н. Д. Амыдаев.  
Охотник  
Севера. 1987.  
Бивень мамонта.  
Резьба объемная.  
30×14×6,5  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Hunter of the North.  
1987. Mammoth  
tusk. Three-  
dimensional carving.  
30×14×6.5  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha



Н. Д. Амыдаев.  
Прогулка. 1990.  
Бивень мамон-  
та, капо-корень.  
Резьба объемная.  
17,7×8×8,5  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
The Walk. 1990.  
Mammoth tusk,  
burl wood. Three-  
dimensional carving.  
17.7×8×8.5  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha



Н. Д. Амыдаев.  
Пекарский в  
гостях у якутов.  
1982. Бивень  
мамонта,  
капо-корень.  
Резьба объемная.  
26×23×22  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Pekarsky Visiting  
the Yakuts. 1982.  
Mammoth tusk,  
burl wood. Three-  
dimensional carving.  
26×23×22  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha

Н. Д. Амыдаев.  
Якутский празд-  
ник ысыах. 1985.  
Бивень мамонта,  
капо-корень, ДСП,  
фанера. Резьба  
объемная, рельеф-  
ная, инкрустация.  
18×45×45  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Yakut Festival  
Ysyakh. 1985.  
Mammoth tusk, burl  
wood, chipboard,  
plywood. Three-  
dimensional carving,  
relief carving, inlay.  
18×45×45  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha



Н. Д. Амыдаев.  
В тундре. 1991.  
Бивень мамонта.  
Резьба объемная.  
6×21,5×3,9.  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
In the Tundra. 1991.  
Mammoth tusk.  
Three-dimensional  
carving.  
6×21.5×3.9  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha



Н. Д. Амыдаев.  
Собачья  
упряжка. 2003.  
Бивень мамонта.  
Резьба объемная.  
4×19,5×3  
Национальный  
художественный музей  
Республики Саха

N. D. Amydaev.  
Dog Sled Team.  
2003. Mammoth  
tusk. Three-  
dimensional carving.  
4×19.5×3  
National Art Museum  
of the Republic of Sakha







Дом Вильнера.  
Минусинск, ул.  
Октябрьская, 65.  
Портал балконной  
двери. 2023.  
Фото автора

Vilner's Rental  
House. Minusinsk,  
Oktyabrskaya  
St., 65. Balcony  
door portal. 2023  
Photograph  
by the author

EDN: EXRMGG  
УДК 72.03

## MINUSINSK SCHOOL OF BRICK DECORATION, 1880-1910

Alexandr G. Lavrov  
Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation



**Abstract:** The article gives a statistical analysis of the brick decoration of buildings in the city of Minusinsk at the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. The objects are evaluated by the number of decorative elements used. There are groups of the most popular types of decorative facade decoration. A qualitative assessment of buildings is given based on the richness of decorative design. The author analyzes the origin of the most striking details of the decor – bow pediments and oval opening frames and their connection with world art culture. It is concluded that the Minusinsk architectural brick decor is a unique artistic phenomenon.

**Keywords:** brick decor; bow pediments; image of the city; eclecticism; brick style; school of decor.

**Citation:** Lavrov, A. G. (2025). MINUSINSK SCHOOL OF BRICK DECORATION, 1880-1910. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 132-147.

## МИНУСИНСКАЯ ШКОЛА КИРПИЧНОГО ДЕКОРА 1880-1910 ГОДОВ

А. Г. Лавров  
Сибирский федеральный университет  
Красноярск, Российская Федерация

В работе проводится статистический анализ кирпичного декора зданий рубежа XIX-XX веков города Минусинска (Красноярский край), объекты оцениваются по количеству используемых элементов декора. Выделяются группы наиболее популярных видов декоративного убранства фасадов. Дается качественная оценка зданий по богатству декоративного оформления. Проводится анализ происхождения наиболее ярких деталей декора – лучковых сандриков и овальных обрамлений проемов, выявляется их связь с мировой художественной культурой. Делается вывод о минусинском кирпичном декоре как об уникальном художественном явлении.

**Ключевые слова:** кирпичный декор; лучковые сандрики; образ города; эклектика; кирпичный стиль; школа декора.



Далеко не каждый провинциальный старинный город имеет свое лицо. В большинстве случаев оно формируется наиболее видным зданием, храмом, общественным пространством и даже вокзалом.

Первое впечатление об образе Минусинска основывается на видах Мартяновского музея, Спасского собора, дома Беловой. Однако при более близком знакомстве с городом вырисовывается достаточно целостный и содержательный его образ, приходит ощущение совокупности типических образов, которые формируются в основном из деталей кирпичных домов. И чем больше вы погружаетесь в городскую среду, тем отчетливей набор архитектурных деталей, явно выделяющих Минусинск среди других поселений Сибири.

**Задача данного исследования** — выявить доминирующие приемы в кирпичном минусинском декоре 1880-1910 годов на основе всеобъемлющих статистических данных и систематического анализа, а также выделить ценностные категории объектов.

**Гипотеза.** В Минусинске в 1880-1910 годы была создана региональная школа кирпичного зодчества. Декоративный прием «лучковых сандриков» является доминирующим приемом. Построенные

в Минусинске в 1880-1910 годы кирпичные здания сформировали своеобразный, уникальный для Сибири образ города.

**Основные публикации.** Декор кирпичных зданий сибирских городов и в частности Минусинска рассматривается в работах А. С. Хожаева [10], Е. В. Ситниковой [9], А. П. Герасимова и А. С. Алексеева [1].

А. С. Хожаевым [10] предложена историческая периодизация объектов. Автором выделены три этапа застройки города. Первый этап: середина XIX века — 1880-е годы; второй этап: конец XIX — начало XX века; и третий этап: 1910-е годы. Также сделан вывод, что архитектурный облик большинства зданий выдержан в стиле эклектики, с применением ряда архитектурно-художественных приемов. В работе Е. В. Ситниковой [6] проведен подробный анализ композиции, декора, истории строительства и владения семью наиболее видными объектами города и сделан вывод о несомненной ценности Минусинска как исторического купеческого города.

Большой ряд публикаций посвящен Спасскому собору, зданию Мартяновского музея, Театру пожарного общества и, конечно, дому Вильнера. Большую роль в изучении и популяризации куль-

турного наследия города играет Мартяновский музей, большой объем информации, в том числе фотоархив, доступен на сайте музея, в научных трудах и материалах научных конференций, издаваемых музеем, в серии видеосюжетов, созданных к 200-летию юбилею города. Значительный объем сведений о зданиях Минусинска содержится в публикациях местных газет («Надежда», «Власть труда»).

Большинство из этих работ имеют в основном историческую направленность и оценивают архитектурные достоинства минусинских объектов локально, а также в связи с описанием отдельных видных личностей в истории города [6; 7; 8].

Попыткой стилистического, объемно-пространственного и композиционного (графического) анализа исторической застройки были материалы проекта «Научно-проектное обоснование регенерации центральной части г. Минусинска с разработкой проекта зон охраны памятников», выполненного Сибирским институтом «Сиб-спецпроектреставрация», г. Томск, в 1990-1995 годы. Документация не была утверждена и опубликована и имеет ограниченный доступ.

В целом же до настоящего времени весь массив каменного зодчества Минусинска 1880-1910-х годов с архитектурно-художественной стороны не анализировался, вопрос о региональном своеобразии минусинского каменного зодчества конца XIX в. не ставился. Также не проводилось обобщенного анализа на основе статистического подхода с охватом всего массива объектов.

**Хронологические рамки исследования.** Период 1880-1910-х годов как время наибольшего

экономического расцвета Минусинска, период развития «кирпичного стиля» в его эклектичной редакции.

**Предмет изучения.** Из 124 каменных зданий, построенных в Минусинске до 1917 года, 117 возведены в указанный период.

Возведенные до 1880 года немногочисленные кирпичные и полукаменные здания занимают свои ниши в городской структуре и истории города: дом Беловой — первый частный кирпичный дом (ул. Ленина, 75), Спасская церковь — первая каменная постройка, старейшее культовое здание (ул. Комсомольская, 10), Троицкая церковь — первая церковь, построенная на частные пожертвования первого главы города И. Г. Гусева профессиональным архитектором А. А. Ашмунром с использованием круглых в плане элементов (утрачена, ул. Комсомольская, 28), здание казначейства — первая каменная гражданская постройка (ул. Ленина, 77), дом Никона Смирнова — первый полукаменный оштукатуренный дом (ул. Комсомольская, 15), дом А. А. Шипилина — элемент ансамбля Соборной площади (утрачен, ул. Комсомольская, 17).

Перечисленные объекты не подпадают под временные и материальные критерии анализа произведений «кирпичного стиля» (изначально оштукатурены).

Несколько особняком стоит церковь Вознесения, возведенная к 1914 году под руководством архитектора А. А. Фольбаума по изданному Синодом образцовому проекту № 8 (лист 12) из «Атласа планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях»<sup>1</sup>, выполненная в лицевой кирпичной кладке, но выделяющаяся из общего ряда кирпичных построек своим масштабом и столичным профессионализмом.

**Материал и состояние объектов.** Все объекты исследуемого перечня имели первоначальный лицевой кирпичный декор. Только несколько кирпичных построек, возведенных после 1880 года, получили штукатурный тянутый декор, возможно, поздний (Ленина, 97, Гоголя, 10). Большинство кирпичных зданий со временем были многократно побелены и приобрели двухцветную окраску. В общественном сознании такой вид стал привычным. К настоящему времени только здания Казенного винного склада и музея сохранили первоначальную фактуру и цвет фасадов.



Дом Вильнера.  
Минусинск, ул.  
Октябрьская, 65.  
2023  
Фото автора

Vilner's Rental  
House. Minusinsk,  
Oktyabrskaya St.,  
65. 2023  
Photograph  
by the author

Дом Смирнова.  
Минусинск, ул.  
Штабная, 16.  
Фото 1920-х годов  
из фондов музея  
им. Н. М. Мартянова.

URL: <https://музей-мартянова.rf/wp-content/uploads/2022/04/ulicy-sh-13.jpg> (дата обращения 16.09.2025)

Smirnov's Rental  
Building. Minusinsk,  
Shtabnaya St., 16.  
Photograph from  
the 1920s from the  
N. M. Martyanov  
Museum's collection,  
available at: <https://museum-martyanova.rf/wp-content/uploads/2022/04/ulicy-sh-13.jpg> (accessed 16/09/2025)





Значительная часть зданий за период своего существования была реконструирована, несколько объектов потеряли свой первоначальный облик под поздней отделкой в основном уже в XXI веке. Такие объекты, как усадьба Пашенных, дом Вильнера, театр, дом Смирнова, усадьба Пупкова, возводились в несколько этапов, со сменой части декора. В рамках подготовки к 200-летию города ряду зданий вернули первоначальный вид, что актуализировало вопрос об облике знаковых объектов городской среды.

**Аналитический обзор.** Доступные материалы позволили включить в анализируемый перечень (таблица № 1) 114 построек, как существующих, так и утраченных. При анализе каменных построек с лицевой кирпичной кладкой, относящихся к рубежу XIX–XX веков, на основе повторяемости или уникальности элементов декора было выделено 36 видов декоративных элементов, собранных в 7 групп: надстройки и части фасада, пилястры, форма окон (перекрышки), сандрики наличников, профиль наличников, детали поля стены, особые детали. В каждой из позиций анализа присутствует неравное число представленных образцов, что дает представление о преобладании того или иного декоративного приема.

Представленный количественный анализ не предполагает оценку композиции фасадов и объемно-планировочного строения объектов, за скобки анализа вынесена стилистическая оценка. Количественная оценка свидетельствует о популярности и вариантности декоративного приема. Внутри каждой группы деталей наблюдается определенная динамика изменений декоративного развития.

Самым заметным качеством минусинских фасадов является повсеместное использование наличников оконных и дверных проемов. Только в отдельных случаях (здания музея и Казенного винного склада) мы видим торжество рациональной ветви «кирпичного стиля».

В отличие от регионального культурного центра — города Томска, кирпичные фасады Минусинска почти полностью лишены цитат из ордерной архитектуры (исключение — дом Смирнова на Штабной, 16, а позже Вознесенская церковь).

Большое значение в композициях и декоре фасадов имели надкарнизные постройки — аттики, щипцы, фронтоны, тумбы, а также монументальные ворота с калитками. Аттиков, щипцов и фронтонов выявлено 50 только сохранившихся примеров. Наличие или утрата этих элементов



существенно сказывается на архитектурном богатстве изучаемых объектов, и это могло бы повлиять на рейтинг декоративной ценности. Первенство в этой категории деталей принадлежит, естественно, дому Вильнера.

Преобладающим типом карнизов является плитный карниз. В два раза реже встречаются сложные многоярусные кирпичные карнизы. Преобладание плитных карнизов во многом объясняется наличием огромных запасов песчаника в окрестностях города. Почти обязательным является подоконный карниз и подоконные ниши, иногда наоборот — филенки.

Ряды сухарей-зубчиков под карнизом преобладают над рядами кирпичных кронштейнов или аркатурных поясов различных вариантов, являясь обязательным атрибутом антаблимента.

За редким исключением поле стены расчленяется пилястрами, наиболее популярны здесь цитаты из древнерусской архитектуры — ширилки. Наличие руста, в частности, свидетельствует о связи автора-строителя с профессиональным архитектурным сообществом, и напротив — использование в небольшом ряде случаев уникального приема — тройных полукруглых пилястр — свидетельствует о плодотворном творческом поиске минусинских каменщиков.

*Дом трезвости  
Ивана Занина.  
Минусинск,  
ул. Ленина, 71.  
2023  
Фото автора*

*Ivan Zanin's  
Temperance House.  
Minusinsk, Lenin  
St., 71.  
2023  
Photograph  
by the author*



*Женская  
прогимназия.  
Минусинск,  
ул. Красных  
Партизан, 3.  
2023  
Фото автора*

*Women's  
Preparatory  
School. Minusinsk,  
Krasnykh Partizan  
St., 3.  
2023  
Photograph  
by the author*



*Дом Малинина.  
Минусинск,  
ул. Красных Пар-  
тизан, 34.  
2022  
Фото автора*

*The Malinin House.  
Minusinsk, Krasnykh  
Partizan St., 34.  
2022  
Photograph  
by the author*

Основное внимание в декорировании фасадов уделялось оформлению обрамления проемов — окон и дверей. В рассматриваемый период наличники являются обязательным элементом для всех объектов, за исключением профессиональных произведений, построенных в стилистике рациональной эклектики, использующей рафинированный язык романской и готической архитектуры. Для Минусинска это здание Мартыановского музея и комплекс построек Казенных винных складов.

Главными знаковыми элементами, определяющими своеобразие минусинского кирпичного декора, являются лучковые сандрики наличников (их насчитывается 69 вариантов). Иных типов — прямых и арочных сандриков — насчитывается соответственно 27 и 15.

В оформлении оконных переключек усматриваются два противоположных подхода. Это лучковые и арочные переключки, которые уводят композиционные поиски мастеров в диаметрально противоположные направления. В этом поиске наиболее значимым становится украшение окон самым выразительным минусинским элементом, доведенным до совершенства, — лучковым сандриком, и, конечно, на волютных кронштейнах и с «бахромой» ряда сухариков-зубчиков. Никакие «засушенные» псевдороманские, очень профессиональные замковые переключки окон Винной монополии и Мартыановского музея не сравнятся с изяществом намерений наличников — «бровей и ресниц» окон дома Борисова (ул. Октябрьская 67) и еще почти семи десятков объектов.

Сравнительного анализа минусинского кирпичного декора с аналогичными художественными приемами в других городах Сибири и Урала пока не проводилось. Исходя из личного опыта наблюдений, стоит предположительно признать уникальность доминирующих приемов минусинского кирпичного декора.

При этом нужно отметить, что линии минусинских лучковых сандриков можно встретить на Казанском храме Богородице-Алексиевского мужского монастыря города Томска, с той лишь разницей, что окна Казанской церкви имеют арочные переключки и принадлежат совсем другой эпохе.

Наиболее близким лучковым сандриком можно считать прием «встречных горизонтальных волют», в большей степени свойственный произведениям деревянного зодчества. Несомненно, что и лучковые сандрики, и симметричные волюты имеют общий генезис.

В чем же причина любви минусинских каменщиков к лучковым сандрикам? Изящные изгибающиеся линии лучковых сандриков — один из «народных» вариантов обратной, или дугообразной (оггибающей), 4-центральной кривой — Revers ogee. Вариант киль-арки появляется в Индии в III веке до н.э. и активно используется в исламской архитектуре. В Новое время тема двояко-изогнутой линии и плоскости декларируется карнизом барочной церкви San Carlo alle Quattro Fontane в Риме (арх. Франческо Борромини), обозначившей новый этап в понимании работы архитектурных масс.

Еще одним полюсом генезиса двояко-изогнутой линии была японская архитектура, где эта форма имела большое значение в культовом зодчестве



Синто, о чем минусинские мастера, скорее всего, не знали, как, впрочем, и о римском барокко.

В облегченном, схематическом виде накладные лучковые сандрики к концу XIX века проникли даже в Новый Свет, и до настоящего времени ими украшен большой ряд зданий, в частности, в городе Гудзоне штата Нью-Йорк (Уоррен-стрит, 231, 254, 324, 412).

Сибирский вариант барокко (соответствующий столичному рококо) активно использует арочный разорванный карниз, встречные волюты, но поводов для прямого цитирования немного. Более реально найти источник вдохновения минусинских каменщиков в линиях иконостасов и мебели XVII-XIX веков, что было более доступно в более поздних редакциях эклектики конца XIX века.

Впрочем, современная изучаемому периоду архитектура русского модерна активно использовала двояко-изогнутую линию. Ее мы можем найти на угловом фронтоне торгового дома «Эсдерс и Схефальс» на углу ул. Гороховой и наб. Мойки в Санкт-Петербурге, в грандиозной волне карниза доходного дома Исакова на Пречистенке в Москве, в карнизе доходного дома Бадаева на углу ул. Восстания и ул. Жуковского в Санкт-Петербурге, во фронтоне доходного дома Сокол на Кузнецком мосту в Москве. В сибирской, но уже поздней редакции модерна (1914 года) это главный фронтон дома Духовного братства на ул. Воскресенской (ныне пр-т Мира) в Красноярске и его соседа — дома Либмана.

Архитектура минусинских лучковых сандриков — это как бы камерная редакция всей этой палитры грандиозных форм и стилей.

Активная разработка темы S-образных кривых карниза сандрика повторяет обобщенно тему горизонтальных волн рокайльных наличников, это отклик поля стены на появление проема окна или двери. Грузные складки карнизов — ответ на тяжесть стены, пилястры из трех полуколонн — демпфирующая форма, приостанавливающая развитие композиции по горизонтали. Это язык кирпичных фасадов, полный драматизма и потому столь выразительный.

Можно констатировать, что богатейшая практика применения минусинскими мастерами композиционного приема «лучковых сандриков» позволяет считать этот прием выдающимся художественным явлением.

Необходимо обратить внимание на еще одно формообразующее направление — овальное обрамление проемов. Овальное обрамление, в том

числе многослойное, — это демонстрация эффекта выдавливания, извержения пространства через проемы. Встречается оно не часто (11 раз), и его высшим проявлением являются дверные порталы второго этажа дома Вильнера — шедевра минусинской кирпичной пластики. В отличие от сандриков, изгибающихся в плоскости стены, овальные обрамления передают перпендикулярное плоскости стены взаимодействие масс-пространств. Этот прием отражает драматичное отношение масс фасада, свойственное модерну. Реализация этого декоративного приема требует большой массы лекального кирпича, является фактически скульптурной обработкой кирпичного фасада.

В этом видна параллель с принципами формообразования модерна. Е. И. Кириченко отмечает: «Орнамент модерна имеет целью выразить, сделать ощутимой работу конструкций, внутренних сил, материала, их усилия и динамику» [4, с. 99].

Количественное сопоставление декоративных приемов показывает, что варианты кирпичных наличников с лучковыми сандриками свидетельствуют о грандиозном диапазоне художественного поиска минусинских каменщиков. Особенно важно и очевидно, что это абсолютно народное зодчество, выявляющее художественный вкус, чувство пропорций и тектоники кирпичного декора.

В эволюции формы минусинского кирпичного сандрика (69 вариантов, приложение, таблица № 3) в сочетании с другими композиционными приемами нашли отражение многообразные профессиональные поиски Запада и Востока, через столетия проросшие в сибирском зодчестве и по-

Дом Пашенных.  
Минусинск,  
ул. Октябрьская,  
62. Гостиница  
Олифера «Метро-  
поль». Минусинск,  
ул. Ленина, 74.  
2023  
Фото автора

Pashennykh Rental  
House. Minusinsk,  
Oktyabrskaya St.,  
62. Olfier's Metropol  
Hotel. Minusinsk,  
Lenin St., 74.  
2023  
Photograph  
by the author



Дом купца  
Борисова.  
Минусинск, ул. Ок-  
тябрьская, 67.  
2023  
Фото автора

Merchant Borisov's  
House. Minusinsk,  
Oktyabrskaya St., 67.  
2023  
Photograph  
by the author

Дом инородца  
Г. И. Чаркова.  
Минусинск,  
ул. Подсинская, 20.  
2023  
Фото автора

House  
of the foreigner  
G. I. Charkov.  
Minusinsk,  
Podinskaya St., 20.  
2023  
Photograph  
by the author

родившие целостное явление уровня ремесленно-эстетической школы.

**Качественная оценка декора.** Выполненный анализ декора кирпичных зданий также позволил провести ранжирование зданий по числу использованных композиционных приемов и архитектурных деталей (таблица № 2).

Условно полученные результаты можно разделить на четыре группы. В самую богато декорированную группу зданий попали объекты, где использовано более 19 приемов и деталей. В рамках исследуемого региона их можно назвать «выдающимися». Объекты, где использовано от 15 до 19 приемов декора, можно отнести к категории «богатого» декора; соответственно, объекты, где использовано от 10 до 14 приемов декора, можно отнести к категории «разнообразных»; объекты, где использовано до 9 приемов и архитектурных деталей, определяются как «рядовые». Разумеется, граница между этими группами весьма условна, но в целом такое ранжирование достаточно точно отражает обывательское представление о ценности зданий. Сопоставление наиболее сложных и богато декорированных домов с планом городских улиц наглядно показывает ареалы расселения горожан разного достатка, локализует более и менее престижные участки застройки по улицам Беловской (Ленина), Александра II (Красных Партизан), Большой (Комсомольской), Ново-Присутственной (Октябрьской), Офицерской (Красноармейской).

Предложенный анализ дает представление о качестве и мастерстве работы каменщиков, о масштабе и щедрости капиталовложений в не-

движимость, олицетворяющую персону — чиновника, купца, мещанина, крестьянина.

Внутри проанализированного массива объектов обособленно расположены произведения профессиональных зодчих. Профессиональная архитектура Минусинска представлена единичными работами сибирских архитекторов и гражданских инженеров: А. А. Ашмура (Троицкая церковь), В. А. Рассушина (Мартыновский музей), А. А. Фольбаума (Вознесенская церковь), Е. Н. Александрова (библиотека музея), коллектива гражданских инженеров технической инспекции при Главном управлении неокладных сборов и казенной продажи питей в Санкт-Петербурге, разрабатывавших образцовые проекты Казенных винных складов (винных монополий): В. Н. Пясецкий, Г. М. Курдюмов, Г. Г. Рабцевич и В. В. Гусев.

Несомненно, что профессиональные произведения оказывали влияние на произведения городских строителей. Заимствование части профессиональных архитектурных приемов заметно на зданиях, развивающих средневековую тематику, по примеру произведений Иеронима Китнера, применившего разнообразные варианты решений фасадов в стиле «кирпичной готики» с элементами ренессанса [2]. Эти здания можно выделить как группу объектов с аркатурными фризами, повторяющими машикули, которыми, как правило, сопутствуют арочные проемы. В этой связи отмечается роль минусинца Аристарха Персикова [6], которому приписывается по традиции авторство ряда таких объектов, в том числе Театра пожарного общества.



В целом же подавляющее число зданий были возведены без участия профессиональных архитекторов. Мастера-каменщики предпочитали работать по выработанной системе архитектурно-художественных приемов.

Как отмечает Т. Ф. Давидич [2], «кирпичный стиль» чаще всего использовался в архитектурной практике гражданскими инженерами. Его называли еще «стилем подрядчиков», т.к. строительные подрядчики часто самостоятельно строили в этом стиле здания массовой городской застройки. Это наблюдение весьма точно передает ситуацию в Минусинске, где подрядчики по заказу могли исполнить полупрофессиональные эскизы, а для души все равно — традиционные композиции с лучковыми наличниками.

Проведенные исследования выявляют почерк отдельных строительных артелей, отдающих предпочтение своеобразному, индивидуальному набору элементов декора и совершенствующих его. Каждый из этих наборов элементов может быть назван по основному доминирующему элементу, и главный среди них — лучковые сандрики, которые часто сочетаются с полукруглыми пилястрами и перепоясывающими фасады рядами валиков — еще одной региональной особенностью.

Каждой артельной системе соответствовал вариативный набор элементов декора фасадов. Однако было одно исключение из правил — самый эклектичный по набору приемов декора дом Вильнера. На нем использовано 32 из 36 приемов декорирования. Оформление дома с 1902 по 1909 год было выполнено полностью на основе лучковых сандриков, полукруглых пилястр, поясков и овальных обрамлений. Но оно было завершено в 1914 году совсем в другой манере — арочных проемов и аркатурных фриз.

Объекты, декорированные набором композиционных приемов и деталей, основанных на применении лучковых сандриков, отличаются строгим отношением к всевозможным новациям, они весьма консервативны, что позволяет утверждать существование особенной минусинской школы кирпичного декора. К особенным качествам минусинской школы можно также отнести прием овального обрамления проемов. В совокупности с другими деталями приемы минусинской школы кирпичного декора демонстрируют незаурядное ремесленное мастерство кирпичной кладки. Нельзя при этом не заметить прекрасное чувство пропорций и тектоники.

К наиболее известным мастерам минусинской школы принято относить артель, возглавляемую Исламовым Хадиятом Иксановичем [3]. Выявленные

группы декоративных приемов позволяют предполагать существование еще нескольких артелей каменщиков со своеобразным почерком.

В целом вопрос об установлении авторства каменных зданий Минусинска рубежа веков представляет большой интерес, но выходит за рамки настоящего исследования и является предметом дальнейшего изучения.

#### Примечание

1. Атлас планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях / издание Святейшего Синода. — Москва: Синодальная типография, 1911. — 50 с.

#### Литература

- Герасимов, А. П., Алексеев, А. С. «Кирпичный стиль» в зодчестве города Томска // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2016. — № 6. — С. 98-108.
- Давидич, Т. Ф. Анализ развития «Кирпичного стиля», его ведущие представители Виктор Шретер и Иероним Китнер // ScienceRise. — 2019. — № 4 (57). — С. 6-13.
- Дом Вильнера // Власть труда. — 29.06.2023. — № 26 (18.629). — URL: <https://vtruda.ru/news/dom-vilnera/> (дата обращения 16.09.2025).
- Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. — Москва: Искусство, 1978. — 399 с.
- Латышева, К. Г., Царев, В. И. Архитектурно-строительная история заводских комплексов — казенных винных складов в Енисейской губернии начала XX века // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2013. — № 4. — С. 83-99.
- Нагорных, В. В. Развенчивая минусинские легенды: Неизвестное об Аристархе Персикове. — URL: <https://www.calameo.com/read/0031271245e594ba0a7b3> (дата обращения 16.09.2025).
- Нагорных, В. В. Что в городе моем. Публикации 1997-2010 годов. — URL: <https://www.calameo.com/read/0031271243ab815b910b0> (дата обращения 16.09.2025).
- Плехов, В. «Минусинский стиль»: о декоре зданий с богатой историей // Ракурс 360. — URL: <https://racurs360.ru/index-php/tech/item-tvorchestvo/4374-minusinskij-stil-o-dekore-zdanij-s-bogatoj-istoriej/> (дата обращения 16.09.2025).
- Ситникова, Е. В. Формирование архитектурного облика г. Минусинска и влияние на него местного купечества в XIX — начале XX века // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2021. — Т. 23, № 6. — С. 65-75.
- Хожаев, А. С. Местные архитектурно-художественные приемы в застройке сибирских городов конца XIX — начала XX веков (на примере сохранившихся каменных памятников архитектуры г. Минусинска) // Ученые записки Минусинского музея им. Н. М. Мартянова. — 2021. — Вып. 3. — С. 91-115.

#### References

- Gerasimov, A. P., Alekseev, A. S. «Kirpichnyj stil» v zodchestve goroda Tomsk [The “Brick Style” in the Architecture of the City of Tomsk]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 2016, no. 6, pp. 98-108.



Лобани наличников  
деревянных домов  
в г. Енисейске:

– Дом усадьбы  
Востротина.  
Ул. Ленина, 140.  
URL: <https://yandex.ru/maps>  
(дата обращения  
16.09.2025)

– Здание из  
Комплекса жилых  
зданий (дер.),  
конец XIX века.  
Ул. Ленина, 80.  
URL: <https://yandex.ru/maps>  
(дата обращения  
16.09.2025)

– Дом из Образца  
застройки,  
XIX век.  
Ул. Бабкина, 27.  
URL: <https://yandex.ru/maps>  
(дата обращения  
16.09.2025)

– Дом Неробелова.  
Ул. Ленина, 87.  
URL: <https://yandex.ru/maps>  
(дата обращения  
16.09.2025)

The carved  
decorative elements  
on the window  
frames of wooden  
houses in Yeniseisk:

– Vostrotin Manor  
House. Lenin St.,  
140, available at:  
<https://yandex.ru/maps> (accessed  
16/09/2025)

– Building from  
the Complex of  
Residential Buildings  
(wooden), late 19<sup>th</sup>  
century. Lenin St.,  
80, available at:  
<https://yandex.ru/maps> (accessed  
16/09/2025)

– House from  
a Project of  
Development, 19<sup>th</sup>  
century. Babkina  
St., 27, available  
at: <https://yandex.ru/maps> (accessed  
16/09/2025)

– Nerobelov's  
House. Lenin St.,  
87, available at:  
<https://yandex.ru/maps> (accessed  
16/09/2025)

2. Davidich, T. F. Analiz razvitiya «Kirpichnogo stilya», ego vedushchie predstaviteli Viktor Shreter i Ieronim Kitner [An Analysis of the Development of the “Brick Style” and its Leading Representatives, Victor Schröter and Hieronymus Kietner]. ScienceRise, 2019, no. 4 (57), pp. 6-13.

3. Dom Vil'nera [Vilner's Rental Building]. Vlast' Truda [Power of Labor], 29/06/2023, no. 26 (18.629), available at: <https://vtruda.ru/news/dom-vilnera/> (accessed 16/09/2025).

4. Kirichenko, E. I. Russkaya arhitektura 1830-1910-h godov [Russian Architecture of the 1830s-1910s]. Moscow, Iskusstvo, 1978, 399 p.

5. Latysheva, K. G., Carev, V. I. Arhitekturno-stroitel'naya istoriya zavodskih kompleksov — kazennyh vinnyh skladov v Enisejskoj gubernii nachala HKH veka [Architectural and Construction History of Factory Complexes — State-Owned Wine Warehouses in the Yenisei Province at the Beginning of the 20th Century]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 2013, no. 4, pp. 83-99.

6. Nagornyykh, V. V. Razvenchivaya minusinskie legendy: Neizvestnoe ob Aristarhe Persikove [Debunking Minusinsk Legends: The Unknown Story of Aristarkh Persikov], available at: <https://www.calameo.com/read/0031271245e594ba0a7b3> (accessed 16/09/2025).

7. Nagornyykh, V. V. Chto v gorode moem. Publikacii 1997-2010 godov [What's Happening in My City. Publications from 1997-2010], available at: <https://www.calameo.com/read/0031271243ab815b910b0> (accessed 16/09/2025).

8. Plekhov, V. «Minusinskij stil»: o dekore zdaniy s bogatoj istoriej [“Minusinsk style”: About the Decoration of Buildings with a Rich History]. Rakurs 360, available at: <https://racurs360.ru/index-php/tech/item-tvorchestvo/4374-minusinskij-stil-o-dekore-zdanij-s-bogatoj-istoriej/> (accessed 16/09/2025).

9. Sitnikova, E. V. Formirovanie arhitekturnogo oblika g. Minusinska i vliyanie na nego mestnogo kupechestva v XIX — nachale XX veka [The Formation of the Architectural Appearance of Minusinsk and the Influence of Local Merchants on it in the 19th and early 20th Centuries]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 2021, vol. 23, no. 6, pp. 65-75.

10. Khozhaev, A. S. Mestnye arhitekturno-hudozhestvennye priemy v zastroyke sibirskih gorodov konca XIX — nachala XX vekov (na primere sohranivshihsy kamennyh pamyatnikov arhitektury g. Minusinska) [Local Architectural and Artistic Techniques in the Development of Siberian Cities in the Late 19th and Early 20th Centuries (using the example of preserved stone architectural monuments in the city of Minusinsk)]. Uchenye zapiski Minusinskogo muzeya im. N. M. Mart'yanova [Studies of the Minusinsk Museum named after N. M. Martyanov], 2021, issue 3, pp. 91-115.

#### Об авторе

Лавров Александр Георгиевич – доцент кафедры «Архитектурное проектирование» Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета, член Союза реставраторов России, действительный член Академии Архитектурного наследия, г. Красноярск  
E-mail: [agl.rest@mail.ru](mailto:agl.rest@mail.ru)

#### Lavrov Alexander Georgievich

Associate Professor of the Department of Architectural Design Siberian Federal University, Institute of Architecture and Design, Member of the Union of Restorers of Russia, Full member of the Academy of Architectural Heritage



Приложения

Таблица 1. Статистика использования композиционных приемов и архитектурных деталей на фасадах зданий постройки 1880-1910 годов

| №№ | Группы (части фасадов)         | Наименование декоративных элементов (архитектурных деталей)  | Кол-во фактов применения |
|----|--------------------------------|--|--------------------------|
| 1  | надстройки, части фасада       | аркатурный фриз  | 17                       |
| 2  |                                | карниз на кирпичных кронштейнах                              | 25                       |
| 3  |                                | аттики, щипцы, люкарны, фронтоны                             | 50                       |
| 4  |                                | тумбы, парапеты  | 39                       |
| 5  |                                | многоярусный венчающий фриз                                  | 37                       |
| 6  |                                | плитный каменный (деревянный) карниз                         | 75                       |
| 7  |                                | подоконный карниз  | 68                       |
| 8  |                                | межэтажный (цокольный) карниз                                | 55                       |
| 9  |                                | подоконные ниши (филенки)                                    | 70                       |
| 10 |                                | ряды сухарей (мутул, дентикул) под карнизом                  | 74                       |
| 11 | пилястры                       | пилястры с ширинками (филенками)                             | 47                       |
| 12 |                                | пилястры плоские (лопатки)                                   | 32                       |
| 13 |                                | пилястры рустованные   | 36                       |
| 14 |                                | пилястры с каннелюрами                                       | 7                        |
| 15 |                                | пилястры полукруглые (с тройными полуколоннами)              | 13                       |
| 16 | форма окон (перемычек)         | окна лучковые  | 94                       |
| 17 |                                | окна арочные (циркульные)                                    | 16                       |
| 18 |                                | окна прямоугольные   | 16                       |
| 19 |                                | замковые перемычки (камни)                                   | 69                       |
| 20 |                                | спаренные (тройные) окна                                     | 12                       |
| 21 | сандрики наличников, перемычки | прямые сандрики  | 26                       |
| 22 |                                | арочные сандрики (арочные наличники)                         | 15                       |
| 23 |                                | лучковые сандрики  | 69                       |
| 24 |                                | сандрики с кронштейнами                                      | 38                       |
| 25 |                                | детали в тимпане сандрика (плинт, замок, овал, веерный руст) | 65                       |
| 26 |                                | овальное обрамление проема                                   | 11                       |
| 27 |                                | ряд сухарей под карнизом сандрика                            | 69                       |
| 28 | профиль наличников             | пилястры наличников плоские                                  | 67                       |
| 29 |                                | пилястры наличников полукруглые                              | 26                       |
| 30 |                                | профилированные  | 8                        |
| 31 |                                | пояски-валики на пилястрах наличников                        | 17                       |
| 32 |                                | капители пилястр наличников                                  | 15                       |
| 33 | детали поля стены              | пояски-валики наличников, пилястры                           | 23                       |
| 34 |                                | кольца и ромбы   | 22                       |
| 35 |                                | русты  | 23                       |
| 36 | особенные детали               | порталы дверей и ворот, машикули, капители                   | 42                       |

Таблица 2. Ранжирование объектов по обилию декора, использованию композиционных приемов и архитектурных деталей на фасадах зданий постройки 1880-1910 годов (рейтинг декоративной ценности)

| Кол-во приемов  | № по рейтингу | Адрес                          | Наименование                              |
|-----------------|---------------|--------------------------------|---|
| ВЫДАЮЩИЙСЯ      |               |                                |   |
| 32              | 1             | Октябрьская, 65                | Дом Г. М. Вильнера                        |
| 24              | 2             | Октябрьская, 62                | Усадьба Пашенных. Дом жилой               |
| 23              | 3             | Октябрьская, 62                | Усадьба Пашенных. Флигель 2-этажный       |
| 23              | 3             | Октябрьская, 67                | Дом Борисова (второго)                    |
| 21              | 4             | Комсомольская, 6               | Типография Метелкина                      |
| 21              | 4             | Ленина, 71 / Комсомольская, 19 | Доходный дом купца В. В. Федорова.        |
| 21              | 5             | Гоголя, 68                     | Дом А. Матонина                           |
| 20              | 5             | Гоголя, 63                     | Дом М. Мансурова                          |
| 20              | 5             | Ленина, 83                     | Дом И. Ф. Занина (кинотеатр «Заря»)       |
| Всего 9 зданий  |               |                                |   |
| БОГАТЫЙ         |               |                                |   |
| 19              | 6             | Кр. Партизан, 20               | Дом инородца Г. И. Чаркова                |
| 19              | 6             | Ленина, 107                    | Дом Войцеховских                          |
| 18              | 7             | Штабная, 16                    | Дом Смирнова                              |
| 18              | 8             | Гоголя, 66                     | Дом Смирнова                              |
| 18              | 8             | Ленина, 105                    | Флигель дома Войцеховских                 |
| 18              | 8             | Мира, 18                       | Дом Д. П. Кузнецова                       |
| 17              | 8             | Кр. Партизан, 34               | Дом Малинина                              |
| 17              | 8             | Штабная, 14                    | Дом Рогозинского.                         |
| 16              | 9             | Корнева, 16                    | Дом специалистов Винной монополии         |
| 16              | 9             | Ленина, 77 / Мартьянова        | Дом трезвости Ивана Занина                |
| 16              | 9             | Ленина, 88                     | Магазин И. Ф. Егорычева                   |
| 16              | 9             | Мира, 95                       | Казенные винные склады (Винная монополия) |
| 16              | 9             | Подсинская, 71                 | Жилой дом с воротами                      |
| 16              | 9             | Штабная, 22                    | Дом Я. Г. Мясина                          |
| 15              | 10            | Кр. Партизан, 14               | Жилой дом Д. И. Лалетина                  |
| 15              | 10            | Ленина, 60 / Мартьянова        | Здание музея. Арх. Рассушин               |
| 15              | 10            | Мартьянова, 7 / Гоголя         | Торговая лавка                            |
| 15              | 10            | Октябрьская, 47                | Флигель усадьбы Пупкова                   |
| 15              | 10            | Октябрьская, 49                | Дом Пупкова                               |
| 15              | 11            | Набережная, 26                 | Дом А. А. Егонского                       |
| Всего 20 зданий |               |                                |   |



| Кол-во приемов | № по рейтингу | Адрес                         | Наименование                                    |
|----------------|---------------|-------------------------------|---|
| РАЗНООБРАЗНЫЙ  |               |                               |   |
| 14             | 11            | Гоголя, 68                    | Флигель дома А. Матонина                        |
| 14             | 11            | Гоголя, 62 / Кравченко, 13    | Магазин. Торговый дом Данилова                  |
| 14             | 11            | Кр. Партизан, 2               | Богадельня Спасского собора                     |
| 14             | 11            | Кр. Партизан, 3               | Женская прогимназия                             |
| 14             | 11            | Кр. Партизан, 44              | Дом купца П. А. Солдатова                       |
| 14             | 11            | Ленина, 60                    | Дом И. Ф. Занина                                |
| 14             | 11            | Ленина, 97                    | Дом С. И. Кочнева                               |
| 14             | 11            | Ленина, 109                   | Дом жилой                                       |
| 14             | 11            | Октябрьская, 67               | Флигель дома Борисова                           |
| 14             | 11            | Октябрьская, 68               | Лавка   |
| 14             | 11            | Подсинская, 75                | Театр пожарного общества                        |
| 14             | 11            | Штабная, 18 / Октябрьская, 71 | Усадьба мещанина П. К. Пупкова                  |
| 14             | 12            | Октябрьская, 62               | Усадьба Пашенных. Флигель с воротами            |
| 13             | 12            | Подсинская, 77                | Электростанция (здание не сохранилось)          |
| 13             | 12            | Ачинская, 18                  | Дом надворного советника А. М. Толмачева        |
| 13             | 12            | Гоголя, 68                    | Дом К. И. Калнина                               |
| 13             | 12            | Комсомольская, 13             | Дом Лушниковой                                  |
| 13             | 12            | Ленина, 74                    | Гостиница Олифера «Метрополь»                   |
| 13             | 12            | Набережная, 84                | Дом М. П. Зарубина                              |
| 13             | 12            | Октябрьская, 52               | Городская лечебница для бедных М. А. Гусевой    |
| 13             | 12            | Октябрьская, 40               | Дом Пашенных (М. Рачковской)                    |
| 13             | 12            | Кр. Партизан, 78              | Торговая лавка                                  |
| 13             | 12            | Октябрьская, 58               | Дом жилой (здание не сохранилось)               |
| 12             | 13            | Гоголя, 52                    | Дом жилой                                       |
| 12             | 13            | Гоголя, 65 / Кравченко, 15    | Жилой дом с воротами, И. В. Лыткина (Савельева) |
| 12             | 13            | Затубинская, 43               | Дом жилой                                       |
| 12             | 13            | Коммунистическая, 17          | Дом жилой                                       |
| 12             | 13            | Комсомольская, 6              | Дом П. Лукьянова                                |
| 12             | 13            | Красноармейская, 39           | Магазин   |
| 12             | 13            | Ленина, 46                    | Епархиальная лавка                              |
| 12             | 13            | Ленина, 110                   | Дом Б. Банашевского                             |
| 12             | 13            | Обороны, 2                    | Пожарное депо                                   |
| 12             | 13            | Обороны, 67 / Мира            | Дом жилой                                       |
| 11             | 14            | Ачинская, 26                  | Дом жилой                                       |

| Кол-во приемов  | № по рейтингу | Адрес                  | Наименование                               |
|-----------------|---------------|------------------------|--|
| 11              | 14            | Комсомольская, 14      | Усадьба Ф. Мартемьянова и И. Быкова        |
| 11              | 14            | Репина, 1              | Бывший «Рыбозавод»                         |
| 11              | 14            | Ленина, 98             | Дом жилой (лавка)                          |
| 11              | 14            | Мартьянова, 6          | Библиотека                                 |
| 11              | 14            | Мартьянова, 19         | Гостиница «Москва» И. Ф. Занина            |
| 11              | 14            | Мира, 17               | Дом жилой                                  |
| 11              | 14            | Михайлова, 53-1        | Дом жилой                                  |
| 11              | 14            | Набережная, 32         | Дом жилой                                  |
| 11              | 14            | Набережная, 82 (846/2) | Водозабор Винной монополии                 |
| 11              | 14            | Набережная, 93а        | Дом С. Лебедева                            |
| 10              | 15            | Комсомольская, 12      | Усадьба Ф. Мартемьянова и И. Быкова        |
| 10              | 15            | Затубинская, 6         | Дом жилой                                  |
| 10              | 15            | Кр. Партизан, 60       | Дом жилой                                  |
| 10              | 15            | Кр. Партизан, 88       | Дом жилой                                  |
| 10              | 15            | Кравченко, 17          | Лавка купца И. Борисова (первого)          |
| 10              | 15            | Михайлова, 13          | Не определено                              |
| 10              | 15            | Октябрьская, 62        | Усадьба Пашенных. Дворовый флигель         |
| Всего 51 здание |               |                        |  |
| РЯДОВОЙ         |               |                        |  |
| 9               | 16            | Ачинская, 18           | Дом надворного советника Толмачева А.М.    |
| 9               | 16            | Гоголя,10              | Питейный дом Даниловых                     |
| 9               | 16            | Гоголя, 54             | Дом жилой                                  |
| 9               | 16            | Кр. Партизан, 31       | Дом жилой                                  |
| 9               | 16            | Кр. Партизан, 73       | Дом жилой                                  |
| 9               | 16            | Ленина, 78             | Дом, где работал В. Г. Янчевецкий          |
| 9               | 16            | Мира, 21               | Дом жилой                                  |
| 9               | 16            | Обороны, 43а           | Флигель усадьбы И. Г. Гусева               |
| 8               | 17            | Октябрьская, 36        | Мельница Пашенных. Административный корпус |
| 8               | 17            | Октябрьская, 36        | Мельница Пашенных. Производственный корпус |
| 8               | 17            | Ачинская, 4а           | Дом жилой с воротами                       |
| 8               | 17            | Затубинская, 17        | Дом жилой с воротами                       |
| 8               | 17            | Затубинская, 47        | Дом жилой                                  |
| 8               | 17            | Комсомольская, 35      | Типография Василия Федорова                |
| 8               | 17            | Кравченко, 14          | Торговый корпус                            |
| 8               | 17            | Ленина, 127            | Дом жилой                                  |



| Кол-во приемов  | № по рейтингу | Адрес             | Наименование                                    |
|-----------------|---------------|-------------------|---|
| 8               | 17            | Ленина, 138       | Общественное здание (школа)                     |
| 8               | 17            | Октябрьская, 84а  | Торговая лавка                                  |
| 8               | 17            | Скворцовская, 6   | Общественное здание (первоначально – дом жилой) |
| 7               | 18            | Ачинская, 50      | Дом жилой с лавкой                              |
| 7               | 18            | Затубинская, 53   | Дом жилой                                       |
| 7               | 18            | Ленина, 60        | Флигель музея                                   |
| 6               | 18            | Затубинская, 11   | Дом жилой                                       |
| 6               | 18            | Затубинская, 49   | Дом жилой                                       |
| 6               | 18            | Набережная, 59    | Дом жилой                                       |
| 6               | 18            | Набережная, 76    | Дом жилой с воротами                            |
| 6               | 18            | Штабная, 25       | Дом жилой                                       |
| 6               | 18            | Штабная, 26б      | Торговая лавка (первоначально – дом жилой)      |
| 5               | 19            | Кравченко, 17     | Дом купца И. Борисова (первого)                 |
| 5               | 19            | Мира, 13          | Дом жилой                                       |
| 4               | 20            | Обороны, 43а      | Каретник усадьбы И. Г. Гусева                   |
| 3               | 21            | Комсомольская, 37 | Торговая лавка                                  |
| 3               | 21            | Октябрьская, 67   | Флигель дома Вильнера                           |
| Всего 33 здания |               |                   |   |

Таблица 3. Разнообразие форм минусинских кирпичных наличников с лучковыми сандриками





EDN: FRUCHT  
УДК 74.01; 7.05; 719

## ARCHITECTURAL HERITAGE OF YAKUTSK IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT: REVITALIZATION OF HISTORICAL BUILDINGS AND TRANSFORMATION OF PUBLIC SPACES

Elena A. Osipova

Sardana N. Cherova

Anna G. Petrova

Arctic State Institute of Culture and Arts

Yakutsk, Russian Federation



**Abstract:** In the context of global climate change and the active development of the Arctic, the issues of comfortable human habitation in extreme conditions have become crucial for architectural practice and urban planning policy. The adaptation of historical architecture to modern requirements of energy efficiency, sociocultural dynamics, and technological integration is of particular interest. This article explores the potential for transforming public spaces in Yakutsk, using the example of two iconic historical sites: the National Library named after Alexander Pushkin and the Secondary School. A comparative analysis of modern approaches to revitalization has been conducted, including the project of the Regional Center for Conservation and Restoration based on a library and the design concept of a multifunctional cultural center in a school building. Special attention is paid to the methodology of adaptive use, the synthesis of traditional architectural solutions and innovative engineering systems that take into account the specifics of the cryolithozone. The results of the study demonstrate successful models of design revitalization that combine the preservation of historical memory, the strengthening of regional identity, and the introduction of technologies relevant for the sustainable development of Arctic cities. It is concluded that such projects act as a catalyst for social and economic activity and contribute to the formation of a new urbanist paradigm in the Far North.

**Keywords:** revitalization; transformation; environmental design; public spaces; modernization; historical heritage; post-Soviet spaces; creative industries; adaptive use; permafrost; cultural identity.

**Citation:** Osipova, E. A.; Cherova, S. N.; Petrova, A. G. (2025). ARCHITECTURAL HERITAGE OF YAKUTSK IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT: REVITALIZATION OF HISTORICAL BUILDINGS AND TRANSFORMATION OF PUBLIC SPACES. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 148–155.

## АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЯКУТСКА В КОНТЕКСТЕ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ: РЕВИТАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ

Е. А. Осипова

С. Н. Черова

А. Г. Петрова

Арктический государственный институт культуры и искусств

Якутск, Российская Федерация

В условиях глобальных климатических изменений и активного освоения Арктики вопросы комфортного проживания человека в экстремальных условиях становятся ключевыми для архитектурной практики и градостроительной политики. Особый интерес представляет адаптация исторической архитектуры к современным требованиям энергоэффективности, социокультурной динамики и технологической интеграции.

В данной статье рассматривается потенциал трансформации общественных пространств Якутска на примере двух знаковых исторических объектов – Национальной библиотеки им. А. С. Пушкина и Реального училища. Проведен сравнительный анализ современных подходов к ревитализации, включая проект Регионального центра консервации и реставрации на базе библиотеки и дизайн-концепцию многофункционального культурного центра в здании училища. Особое внимание уделено методологии адаптивного использования, синтезу традиционных архитектурных решений и инновационных инженерных систем, учитывающих специфику криолитозоны. Результаты исследования демонстрируют успешные модели дизайн-ревитализации, которые сочетают сохранение исторической памяти, укрепление региональной идентичности и внедрение технологий, актуальных для устойчивого развития арктических городов. Делается вывод о том, что подобные проекты выступают катализатором социально-экономической активности и способствуют формированию новой урбанистической парадигмы на Крайнем Севере.

**Ключевые слова:** ревитализация; трансформация; дизайн среды; общественные пространства; модернизация; историческое наследие; постсоветские пространства; креативные индустрии; адаптивное использование; вечная мерзлота; культурная идентичность.

Арктические регионы России, в том числе Республика Саха (Якутия), сталкиваются с комплексом вызовов, связанных с экстремальными климатическими условиями, удаленностью от основных экономических центров и хрупкостью экосистем. Эти факторы требуют особого, научно обоснованного подхода к проектированию, реконструкции и управлению общественными пространствами. В условиях глобальных изменений климата и продолжающихся процессов урбанизации возрастает значимость адаптации исторической застройки к современным стандартам комфорта, безопасности и энергоэффективности. При этом ключевой задачей становится не просто модернизация инфраструктуры, а сохранение и актуализация культурного кода территории, ее уникального историко-архитектурного наследия.

Якутск, один из старейших сибирских городов России с почти 400-летней историей, является наглядной лабораторией, где проблемы сохранения и трансформации архитектурных памятников стоят особенно остро. Город обладает значительным количеством объектов культурного, архитектурного наследия, которые, с одной стороны, являются материальными носителями исторической памяти, а с другой — зачастую физически

и морально устарели, не отвечая запросам современного общества. В данной статье рассматриваются два ключевых объекта, символизирующих разные грани этой проблемы и демонстрирующих различные пути ее решения: здание Национальной библиотеки им. А. С. Пушкина, успешно прошедшее модернизацию и получившее новые функции, и здание Реального училища — памятник, находящийся в состоянии глубокого упадка и ожидающий своей ревитализации.

Целью данной статьи является рассмотрение искусствоведческих исследований и проектов, связанных с комплексным анализом потенциала трансформации исторических зданий Якутска в актуальные, многофункциональные общественные пространства, обеспечивающие устойчивое развитие городской среды в условиях Арктики. Предпринятые авторами исследования ставят перед собой такие задачи, как проведение историко-архитектурного анализа зданий Национальной библиотеки РС (Я) и Реального училища; выявление ключевых современных подходов и принципов дизайн-ревитализации, применяемых в условиях Крайнего Севера. Важным является исследование кейса создания Регионального центра консервации и реставрации на базе Национальной библиотеки как при-



мера успешной интеграции новых функций в историко-архитектурный контекст. Анализ дизайн-концепции культурного кластера в здании Реального училища и оценка ее потенциала позволяет обобщить влияние подобных проектов на социокультурную и экономическую среду Якутска.

Методология исследования включает сравнительный анализ, историко-архитектурный метод, метод case-study (анализа конкретных случаев), а также визуальный и проектный анализ.

Здание Национальной библиотеки спроектировано и построено в начале XX века по инициативе прогрессивного губернатора И. И. Крафта. Финансирование осуществлялось за счет средств, собранных от частных лиц, включая торговцев чаем и местных предпринимателей, что подчеркивает высокий уровень общественной инициативы того времени. Строительство, начатое в 1909 году, было завершено к 1911. Двухэтажное здание из красного кирпича, изначально предназначенное для публичной библиотеки и музея, стало архитектурным символом просвещения и культуры в столице Якутии. Архитектором проекта выступил К. А. Лешевич, внесший неоценимый вклад в градостроительство Якутска [4]. Его работа — это не просто строительство, а вклад в формирование новой, современной городской среды.

Здание библиотеки — яркий пример эпохи поздней эклектики с сильным влиянием элементов модерна. Этот период в архитектуре российских провинций характеризуется отходом от классицистической и барочной ордерной системы в сторону более рациональных, утилитарных форм. Небольшой объем здания говорит о его камерном масштабе, и при этом пропорции здания приземистые и устойчивые, что диктовалось функциональным назначением, для него также характерна осевая симметрия, которая подчеркивает официальный статус. Здание имеет четкое горизонтальное членение, два основных этажа и выразительный венчающий карниз. На рациональность подхода указывает и отсутствие сложных барочных или классицистических объемов. Вся выразительность постройки проявляется в архитектурных элементах и декоре, поскольку «кирпичный стиль» предполагает отказ от штукатурки поверхностей и использование декоративной кладки лицевого кирпича.

Начало XX века — время расцвета модерна, который не мог не затронуть и провинцию. Эле-



Клементий  
Адамович  
Лешевич.  
Фото, улучшенное  
при помощи ИИ  
Источник URL:  
<https://cdn.nlrs.ru/s1/medialibrary/cb2/content-img.jpeg>  
Дата обращения  
25.11.2025

Klementiy  
Adamovich  
Leshevich.  
Photograph  
refined using AI  
available at: <https://cdn.nlrs.ru/s1/medialibrary/cb2/content-img.jpeg>  
(accessed 25/11/25)

менты здания библиотеки, очертания оконных проемов, форма крыши имеют более мягкие, скругленные контуры, отличные от строгой геометрии классицизма. Строительство из кирпича без оштукатуривания было самым практичным решением для Якутии и отвечало характеру финансирования (средства частных лиц), где всегда важен разумный баланс. Безусловно, проект библиотеки отвечал принципам «демократизации» архитектуры в России того периода, «кирпичный стиль» использовался для строительства заводов, вокзалов, училищ и публичных библиотек, и это здание символизирует общественную инициативу и прогресс, что полностью соответствует его функции.

Архитектор К. А. Лешевич в данном проекте демонстрирует синтез академической школы и современных ему тенденций. Сохраняя классицистическую основу в виде симметричной композиции и ясности объемного решения, он наполняет ее новым, современным содержанием. Следует отметить, что здание Национальной библиотеки в Якутске является ярким репрезентативным образцом общественной архитектуры российской провинции начала XX века. В его художественном облике нашли отражение ключевые для эпохи тенденции — рационализм, смягченный пластичными новациями модерна, и подчиненный классицистической дисциплине план. Этот архитектурный сплав символизирует идеи общественного прогресса, реализованные

Здание Республи-  
канской научной  
библиотеки  
им. А. С. Пушкина.  
Якутск (Россия).  
1925

Фото из архива  
Национальной  
библиотеки РС (Я)

The building  
of the Republican  
Scientific Library  
named after  
A.S. Pushkin.  
Yakutsk (Russia).  
1925

Photograph from  
the archive of the National  
Library of the Republic  
of Sakha (Yakutia)

через практичную, экономичную и эстетически выверенную форму, что соответствует духу времени и месту своего возникновения.

На протяжении своего существования здание претерпело несколько реставраций, наиболее значительные из которых пришлись на 2001-2003 годы. К началу XXI века сооружение, несмотря на свою историческую, архитектурную ценность, во многом перестает отвечать современным требованиям по энергоэффективности, доступности, в том числе для маломобильных групп населения, и функциональной гибкости. Суровый климат Якутска, характеризующийся экстремально низкими зимними температурами и значительными перепадами, выдвинул на первый план вопросы теплопотерь и необходимости внедрения сложных инженерных систем [4].



Реальное училище, построенное в 1911 году, является еще одним выдающимся памятником архитектуры Якутии рубежа XIX-XX веков, архитектором был Александр Иванович Кудрявцев, областной инженер Якутской области, городской архитектор Якутска (по совместительству). Стоит заметить, что Кудрявцев преподавал в Реальном училище и женской гимназии. Строительными работами занимался инженер Николай Владимирович Баумгартен, областной инженер Якутской области [2]. Строительство здания Реального училища, длившееся три года, стало событием общероссийского масштаба. Как сообщали «Санкт-Петербургские ведомости», это было одно из первых в Сибири крупных зданий на водяном отоплении, возводимое «по последнему слову строительной техники» на вечной мерзлоте.

Сдержанный, но торжественный фасад с большими окнами, нетипичными для северной архитектуры, и продуманная анфиладная планировка интерьеров демонстрировали стремление к порядку, иерархии и созданию современного и комфортного образовательного пространства [1].

Облик здания Реального училища гармонично сочетает репрезентативность с новаторскими для своего времени инженерными и планировочными решениями. Объемно-пространственная композиция и пропорции сразу выделяют его в городской застройке и символизируют масштабность просветительской миссии. Двухэтажное здание имеет акцент на вертикальную устремленность, именно это сообщает ему динамизм и отличает от более статичных административных зданий. Устойчивость объема, необходимая для условий вечной мерзлоты, сочетается с ощущением легкости, которое создают большие оконные проемы — нетипичные для Севера. Прямоугольные окна выполняют не только утилитарную функцию, а именно — максимальное использование естественного света в условиях долгой зимы, но и символическую, олицетворяющую открытость, просвещенность и оптимизм эпохи. Можно сказать, этот смелый архитектурный жест напрямую связан с функцией здания быть «окном в мир».

Архитектурная форма здесь напрямую подчинена функции и комфорту обитателей. Большие окна и анфиладная планировка как элементы гуманистического подхода были направлены на создание психофизиологически комфортной, светлой, здоровой образовательной среды, что воспринимается как знак перехода от «казарменной эстетики» учебных заведений XIX века к современной



трактовке образовательного пространства.

Стилистика училища отражает общую тенденцию использования во многом «упрощенных», рациональных форм модерна для строительства общественно значимых объектов. Этот подход был лишен излишеств классики и обладал достаточной репрезентативностью, чтобы подчеркнуть государственную или общественную важность постройки.

Вскоре после ввода в эксплуатацию выявился роковой просчет проекта: при строительстве в полной мере не были учтены особенности вечномёрзлых грунтов. Тепло от котельной привело к деформации фундамента и образованию трещин в стенах уже к 1915 году. Это наглядный пример того, как даже передовые для своего времени технологии без учета локальной специфики могут привести к негативным последствиям. Несмотря на проведенные работы по укреплению фундамента и перемещению котельной, здание на протяжении всей своей истории продолжало сталкиваться с проблемами, обусловленными сложными грунтовыми условиями [1; 6].

После закрытия училища в здании размещались различные учреждения: Госстрой, Якутский педагогический институт, факультеты Якутского государственного университета. Эта смена функций является примером стихийного адаптивного использования. Однако к 2000-м годам объект пришел в упадок. Экспертиза 2006 года констатировала его аварийное состояние: железобетонные сваи покрылись трещинами, деревянные перекрытия сгнили. На данный момент здание разрушено более чем на 80%, что, согласно нормативам, требует уже не реставрации, а реконструкции [1].

Современная парадигма работы с историческим наследием в условиях Севера и Арктики основывается на нескольких взаимосвязанных принципах, таких как функциональная гибкость и адаптивное использование. Пространства должны быть способны трансформироваться под различные сценарии использования — от тихого чтения и научной работы до публичных лекций, выставок и коворкинга. Адаптивное использование (adaptive reuse) позволяет вдохнуть новую жизнь в исторические здания, найдя для них экономически и социально целесообразную функцию, отличную от первоначальной. Проблема сохранения аутентичности и интеграции новых элементов говорит не о «мумификации» объекта, а о бережном сохранении его духа и ключевых элементов (фасадов, планировочной структуры,



деталей) при тактичном внедрении современной архитектуры и технологий.

Для города Якутска первостепенной задачей для исторических архитектурных объектов многие годы остается энергоэффективность и климатическая устойчивость, и модернизация предполагает усиление теплоизоляции ограждающих конструкций, установку энергоэффективных окон, внедрение «умных» систем отопления, вентиляции и кондиционирования (HVAC), способных работать в экстремальном температурном диапазоне, а также использование возобновляемых источников энергии, где это возможно. Кроме того, обеспечение доступности и инклюзивности, беспрепятственного доступа в здание и комфортного перемещения по нему для всех групп населения, включая людей с ограниченной мобильностью, становится неотъемлемым требованием. Внедрение систем виртуального доступа

Реальное училище.  
1930-е годы  
Фото из архива

Secondary school.  
1930s.  
Photograph from the archive

Здание реального  
училища. Якутск.  
2018  
Фото М. Васильевой

Building  
of the Secondary  
School. Yakutsk. 2018.  
Photograph by M. Vasilyeva

к ресурсам, интерактивных экспозиций, систем навигации и медийного оборудования является залогом соответствия запросам цифровой эпохи.

Масштабная реконструкция здания Национальной библиотеки РС (Я) в 2019-2022 годах стала примером последовательного применения вышеуказанных принципов. Главным приоритетом было сохранение фасада из красного кирпича, являющегося визитной карточкой здания. Была улучшена теплоизоляция, что значительно снизило энергопотребление. Внедрены «умные» системы управления микроклиматом, которые в условиях Якутска являются не роскошью, а необходимостью. Эти системы позволяют поддерживать стабильную температуру и влажность, что критически важно как для комфорта посетителей, так и для сохранения библиотечных фондов. Внутреннее пространство было реорганизовано. Помимо традиционных читальных залов, появились зоны коворкинга, многофункциональные лектории и интерактивные залы. Библиотека трансформировалась из сугубо книгохранилища в многофункциональный общественный и коммуникационный хаб [3]. Кульминацией этого процесса стало открытие в октябре 2024 года Регионального центра консервации и реставрации библиотечных фондов. Этот проект вывел функцию библиотеки на качественно новый уровень. Центр, ставший седьмым в России, решает стратегические задачи: позволяет реставрировать уникальные документы (включая дореволюционные издания и рукописи) на месте, не вывозя их за пределы республики. Это особенно важно для хрупких материалов, плохо переносящих транспортировку в условиях климатических контрастов; образовательная функция центра (учебный класс) направлена на подготовку и повышение квалификации реставраторов и библиотечарей всего Дальневосточного и Арктического регионов. Оснащение центра (оборудование для бесконтактной оцифровки, вакуумные столы, климатические камеры) делает его не только производственной, но и научно-исследовательской площадкой [5].

Как отметил президент Российской библиотечной ассоциации Вадим Дуда, этот центр «сыграет огромную роль в развитии всего региона», что подчеркивает его трансформационную, выходящую далеко за библиотечные рамки функцию [5].

Предложенная авторами дизайн-концепция ревитализации Реального училища является попыткой найти адекватный ответ на вызовы, стоящие перед объектом, находящимся в критическом

состоянии. Концепция предполагает воссоздание исторического фасада с изменениями в цвете и материалах покрытия. Инновационным решением является предложение по использованию медиапроекций для динамического оформления фасада, что позволяет адаптировать внешний облик здания под проводимые мероприятия. В интерьерах доминирует минимализм, что создает нейтральный, «незагруженный» фон, который контрастирует и в то же время гармонирует с сохраняемыми историческими фрагментами (арки, участки стен).

Функциональное наполнение в рамках концепции предлагает создать на базе училища многофункциональный культурный (креативный) кластер. На первом этаже предполагается ресторанный комплекс, который будет служить точкой притяжения и формирования гостеприимной атмосферы. Второй этаж является коллективным пространством, включающим молодежный кластер, выставочную зону, трансформируемую библиотеку, музей города Якутска и информационный центр для туристов. Такое сочетание функций направлено на создание синергетического эффекта и привлечение разнообразной аудитории. Концепция учитывает негативный опыт прошлого. В рекомендациях по реконструкции заложены мероприятия по сохранению мерзлого состояния грунтов основания: устройство проветриваемого подполья, организация эффективного отвода поверхностных вод, создание отмостки и система мониторинга температурного режима грунтов. Также планируется усиление фундамента, кирпичных стен и полная замена деревянных перекрытий.

Этот проект призван не просто восстановить стены, но и вернуть зданию статус важного общественного центра, наполнив его современными смыслами и активностями.

Создание реставрационного центра в библиотеке и потенциальное возрождение Реального училища оказывают многоуровневое воздействие на город. Якутск укрепляет свои позиции как интеллектуальная и культурная столица Дальнего Востока и Арктики, и появление таких высокотехнологичных учреждений, как реставрационный центр, привлекает в город специалистов высокого класса, ученых, исследователей. Оба объекта расположены в историческом центре города, вблизи других значимых учреждений (музеев, институтов). Их взаимодействие создает синергетический эффект, превращая центр Якутска в мощную точку притяжения для образования, науки и культуры. Уникальный реставрационный центр и креативный



кластер в историческом здании могут стать новыми точками притяжения для туристов, в том числе и для специализированного, культурно-познавательного туризма. Работа центра по сохранению документального наследия Якутии и создание музея города в стенах Реального училища напрямую способствуют формированию исторического самосознания, укреплению связи между поколениями и популяризации культурного наследия народов Севера. Ревитализация содействует созданию новых рабочих мест (не только в сфере культуры, но и в смежных — гастрономия, туризм, IT), оживлению деловой активности, повышению инвестиционной привлекательности территорий.

Опыт ревитализации Национальной библиотеки и разработанная концепция для Реального училища в Якутске демонстрируют две взаимодополняющие модели трансформации исторического наследия в условиях Арктики. Первая — это «эволюционная» модель, когда успешно функционирующий объект культурного наследия последовательно модернизируется и насыщается новыми, более сложными функциями (библиотека -> многофункциональный центр -> научно-реставрационный хаб). Вторая — «революционная» модель, направленная на спасение и полное переосмысление объекта, находящегося в забвении, с приданием ему принципиально новой идентичности (заброшенное училище -> креативный культурный кластер).

Обе модели объединяет комплексный подход, сочетающий бережное отношение к исторической субстанции со смелым внедрением современных технологий, архитектурных решений и функциональных программ. Эти проекты наглядно показывают, что в условиях Крайнего Севера сохранение культурного наследия неразрывно связано с задачами технологического развития, энергетической устойчивости и социального комфорта.

Успешная реализация таких проектов способствует формированию в Якутске качественно новой городской среды — умной, комфортной, открытой и при этом глубоко укорененной в своей истории и культуре. Этот опыт, безусловно, может и должен быть тщательно изучен и адаптирован для других арктических и северных городов России, стоящих перед аналогичными вызовами. Дальнейшие исследования в этой области должны быть направлены на разработку типовых решений и нормативной базы, регламентирующей процессы ревитализации с учетом специфики криолито-



зоны, а также на мониторинг и оценку долгосрочного социально-экономического эффекта от уже реализованных проектов.

*Исследование выполнено по Программе развития АГИКИ на 2022-2030 годы в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030. Дальний Восток».*

#### Литература

1. Архитектурная мастерская «ПРОЕКТ БАЙКАЛ». Научно-проектная документация для проведения работ по реставрации и приспособлению на объекте культурного наследия. Раздел «Предварительные работы». Т. 1. Исходно-разрешительная документация. — Улан-Удэ, 2018. — 77 с.
2. Базилевич, М. Е. Гражданские инженеры — архитекторы Якутска (середина XIX — начало XX в.) // Урбанистика. — 2021. — № 3. — С. 21-33. DOI: 10.7256/2310-8673.2021.3.36507. — URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=36507](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36507) (дата обращения 15.08.2025).
3. Ежегодный доклад о деятельности муниципальных библиотек Республики Саха (Якутия) за 2023 год / сост. Г. Ф. Леверьева, Т. А. Харлампьева; ответст. за вып. С. В. Максимова. — Якутск: РИЦ НИЦ НБ РС(Я), 2024. — 128 с.: ил., цв. ил.
4. Леверьева, Г. Ф. Национальная библиотека Республики Саха (Якутия): история и современность. — Новосибирск: НБ РС (Я), 2000. — 83 с.
5. Национальный проект «Культура»: целевые показатели и основные результаты // Обсерватория культуры. — 2019. — Т. 16. № 2. — С. 156-159. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-156-159.
6. Петров, П. П. Лешевич К. А. Основатель градостроения в Якутской области Российской империи // Международный научно-исследовательский журнал. — 2020. — № 4 (94). — С. 101-106.

*3D-визуализация коридора. 2022.  
Фото Е.А. Осиповой*

*3D visualization of a corridor. 2022.  
Photograph  
by E.A. Osipova*

#### References

1. Arhitekturnaya masterskaya «PROEKT BAIKAL» [Architectural studio "PROJECT BAIKAL"]. Nauchno-proektnaya dokumentaciya dlya provedeniya rabot po restavracii i prisposobleniyu na ob"ekte kul'turnogo naslediya. Razdel «Predvaritel'nye raboty». T. 1. Iskhodno-razreshitel'naya dokumentaciya [Scientific and design documentation for restoration and adaptation works on a cultural heritage site. Section "Preliminary Works". Vol. 1. Initial permits and documentation]. Ulan-Ude, 2018, 77 p.
2. Bazilevich, M. E. Grazhdanskije inzheneri — arhitektory Yakutskaja (seredina XIX — nachalo XX v.) [Civil Engineers and Architects of Yakutsk (Mid-19th — Early 20th Century)]. Urbanistika [Urban Studies], 2021, no. 3, pp. 21-33. DOI: 10.7256/2310-8673.2021.3.36507, available at: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=36507](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36507) (accessed 15/08/2025)
3. Ezhegodnyj doklad o deyatel'nosti municipal'nyh bibliotek Respubliki Saha (Yakutiya) za 2023 god [Annual Report on the Activities of Municipal Libraries in the Republic of Sakha (Yakutia) for 2023]. Compilers G. F. Leveryeva, T. A. Harlampyeva; ex. ed. S. V. Maksimova. Yakutsk: Regional Information Center of the National Library of the Republic of Sakha (Yakutia), 2024, 128 p.
4. Leveryeva, G. F. Nacional'naya biblioteka Respubliki Saha (Yakutiya): istoriya i sovremennost' [National Library of the Republic of Sakha (Yakutia): History and Modernity]. Novosibirsk, National Library of the Republic of Sakha (Yakutia), 2000, 83 p.
5. Nacional'nyj proekt «Kul'tura»: celevyje pokazateli i osnovnye rezul'taty [National Project "Culture": Target Indicators and Main Results]. Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 2, pp. 156-159. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-156-159.
6. Petrov, P. P. Leshevich K. A. Osnovatel' gradostroeniya v Yakutskoj oblasti Rossijskoj imperii [The Founder of Urban Planning in the Yakutsk Region of the Russian Empire]. Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal [International Research Journal], 2020, no. 4 (94), pp. 101-106.

*Открытие  
регионального центра  
консервации  
и реставрации. 2024  
Фото М. Гореховой*

*Opening of the Regional  
Center for Conservation  
and Restoration. 2024  
Photograph  
by M. Gorokhova*



#### Об авторах

Осипова Елена Анатольевна — аспирант, преподаватель кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства народов Арктики Арктического государственного института культуры и искусств  
E-mail: [luanat98@mail.ru](mailto:luanat98@mail.ru)

Черова Сардана Николаевна — аспирант, преподаватель кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства народов Арктики Арктического государственного института культуры и искусств  
E-mail: [ms.sardana@mail.ru](mailto:ms.sardana@mail.ru)

Петрова Анна Григорьевна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой дизайна и декоративно-прикладного искусства народов Арктики Арктического государственного института культуры и искусств  
E-mail: [kundune@mail.ru](mailto:kundune@mail.ru)

#### Osipova Elena Anatolyevna

Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Design and Decorative and Applied Arts of the Arctic Peoples, Arctic State Institute of Culture and Arts

#### Cherova Sardana Nikolaevna

Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Design and Decorative and Applied Arts of the Arctic Peoples, Arctic State Institute of Culture and Arts

#### Petrova Anna Grigorievna

Candidate of Arts, Professor, Head of the Department of Design and Decorative and Applied Arts of the Arctic Peoples, Arctic State Institute of Culture and Arts



EDN: GEKGYO  
УДК 745

## “GEMSTONE PAINTING” BY ALEXANDER SERGIN

Klavdia I. Stelmakh  
Alexandra V. Leonova

Magadan Regional Museum of Local Lore  
Magadan, Russian Federation



**Abstract:** The article is devoted to the 100th anniversary of the birth of Alexander Andreevich Sergin (1925-2002), who was at the origins of artistic processing of gemstone in the Magadan region. Biographical information about A. A. Sergin – a geologist, a gemstone-carving artist, and a veteran of the Great Patriotic War is presented, based on archival data and a collection of his works in the funds of the Magadan Regional Museum of Local Lore. His own author's interpretation of the direction of gemstone-carving art in the style of “Florentine mosaic” is considered.

**Keywords:** A. A. Sergin; gemstone-carving art; Florentine mosaic; composition.

**Citation:** LEONOVA, A. V.; STELMAKH, K. I. (2025). “GEMSTONE PAINTING” BY ALEXANDER SERGIN *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 4, № 4 (25), pp. 156–63.*

## «КАМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ» АЛЕКСАНДРА СЕРГИНА

К. И. Стельмах  
А. В. Леонова

Магаданский областной краеведческий музей  
Магадан, Российская Федерация

А. А. Сергин.  
Вулкан. 1985.  
Яшма, кварцит,  
нефрит, халцедон,  
мозаика  
флорентийская.  
15,7×13,1  
Магаданский  
областной  
краеведческий музей

A. A. Sergin.  
Volcano. 1985.  
Jasper, quartzite,  
jade, chalcedony,  
Florentine mosaic.  
15.7×13.1  
Magadan Regional  
Museum of Local History

Статья посвящена 100-летию со дня рождения Александра Андреевича Сергина (1925-2002), стоявшего у истоков художественной обработки камня в Магаданской области. Приводятся биографические сведения об А. А. Сергине – геологе, художнике-камнерезе, ветеране Великой Отечественной войны, основанные на архивных данных и коллекции его работ в фондах Магаданского областного краеведческого музея. Рассматривается его собственная авторская интерпретация направления камнерезного искусства в стиле флорентийской мозаики.

**Ключевые слова:** А. А. Сергин; камнерезное искусство; флорентийская мозаика; композиция.



Магадан сегодня приобрел широкую известность как центр проведения международных фестивалей косторезного искусства. Однако еще один из видов художественного промысла — камнерезное искусство — не получил дальнейшего развития в художественной жизни региона. В Магаданской области практически нет мастеров, работающих в этом направлении, между тем территория Северо-Востока богата множеством драгоценных и цветных минералов, поделочных камней [1, с. 231–233].

В фондах Магаданского областного краеведческого музея представлены художественные произведения из поделочного камня, выполненные геологами, художниками-камнерезами Г. А. Скрипичниковым, Л. Г. Шпилюко, В. П. Гартвином. В 2017 году в музей поступило более 40 картин из цветного камня, переданных безвозмездно Евгенией Васильевной Вишняковой, родственницей жены А. А. Сергина (автора миниатюрных мозаичных картин из камня), с целью сохранения его уникального художественного наследия. Выполненные мастером в стиле флорентийской мозаики они впечатляют искусной работой самодеятельного художника, сумевшего выявить необычайную красоту природных материалов, месторождения которых осваивались геологом Александром Сергиным на протяжении почти 40 лет.

Александр Андреевич Сергин родился 12 марта 2025 года в с. Самайкино Ульяновской области. До начала Великой Отечественной войны учился в Горно-нефтяном техникуме (с 1943 г. Сызранский нефтяной техникум). В возрасте 18 лет был направлен в Куйбышевское пехотное училище [5, с. 15]. В конце 1944 — начале 1945 года младший лейтенант А. А. Сергин командовал взводом автоматчиков, был ранен во время взятия города-крепости Бреслау в Польше. Награжден орденами Отечественной войны I степени, Красной Звезды, медалями. Его «военные университеты» начались с прорыва на Сandomирском плацдарме (западный берег Вислы), где в зимнее время шла подготовка крупномасштабной операции. Александр Александрович вспоминал: «Все, что было до этого, так — бои местного значения. По-настоящему, окрестила война именно в январе 1945-го» [8, с. 3]. Навсегда осталась в его памяти и военная операция по форсированию Одера. Мастер рассказывал: «Мы переправлялись вторым эшелоном (первому досталось сполна). Но и то, что было, потрясло. Огонь, вода, дым. Снаряды летают, мины взрываются». Он вспоминал, как шел со взводом автоматчиков



А. А. Сергин.  
Сandomирский  
плацдарм. 1985.  
Яшмоиды, стро-  
матолит, яшма,  
липарит, мозаика  
русская.  
12,5×17  
Магаданский  
областной  
краеведческий музей

А. А. Sergin.  
Sandomierz  
Foothold. 1985.  
Jasperoids,  
stromatolite, jasper,  
liparite, Russian  
mosaic.  
12.5×17  
Magadan Regional  
Museum of Local History



А. А. Сергин.  
Русь. 1987.  
Халцедон, мрамор,  
яшмоиды, мозаика  
флорентийская.  
15×18,7  
Магаданский  
областной  
краеведческий музей

А. А. Sergin.  
Rus. 1987.  
Chalcedony, marble,  
jasperites,  
Florentine mosaic.  
15×18.7  
Magadan Regional  
Museum of Local History

цепью по вспаханному полю, пропитанному талой водой. И пришлось припадать к мокрой земле, когда немецкие танки столкнулись с танками Красной армии, и бойцы оказались под смертоносным огнем боевых снарядов [5, с. 15]. Эти воспоминания впоследствии получили творческое воплощение в первых работах художника, посвященных теме Великой Отечественной войны.

После окончания войны и демобилизации в 1946 году Александр Андреевич продолжил учебу в Сызранском нефтяном техникуме, недолго работал бурильщиком в тресте «Ставропольнефть». В 1948 году приехал на Север. Поселок Ха-

А. А. Сергин.  
Поселок Хасын,  
Магаданская  
область. Конец  
1980-х  
Фото В. И. Шумкова

А. А. Sergin.  
Khasyn village,  
Magadan region.  
Late 1980s.  
Photo by V. I. Shumkov

сын в Магаданской области стал его постоянным местом жительства. Здесь он работал старшим техником буровых работ, начальником геолого-разведочной партии. После окончания в 1956 году геологоразведочного факультета Томского политехнического института руководил различными партиями по разведке нерудных полезных ископаемых. Как геолог, он внес значительный вклад в создание минерально-сырьевой базы Северо-Востока России. Александр Андреевич и его супруга Зинаида Васильевна Сергина являются первооткрывателями Ланковского месторождения бурых углей (Ольский район, Магаданской области). В 1960 году в поселке Хасын была создана Центральная геолого-геофизическая партия, где А. А. Сергин работал в должности старшего геолога, начальника геологического отдела. С 1990 года, после выхода на пенсию, Александр Андреевич начал заниматься художественной обработкой цветных камней, собранных за многие годы в геологических экспедициях. Со временем увлечение переросло в подлинное творчество, камнерезное искусство стало главным делом его жизни. Естественная красота каменного среза, открывающийся в результате полировки необычный рисунок, похожий на природный ландшафт, направляли взгляд и руку мастера: «Знаете, как бывает: отполируешь образец, и в нем проступает и лес, и река, и горная вершина — все, что может подсказать фантазия... Так родилась мысль попробовать изобразить что-то свое» [8, с. 4]. Умело используя природные свойства материала в работе над картинами из цветных камней, А. А. Сергин пришел к созданию собственного стиля флорентийской мозаики. Отличительными

ее чертами являются изящество вкуса, искусный подбор камня, оригинальное цветовое решение, тонкий рисунок, отсутствие видимых швов, гармония линий и цвета, тщательность исполнения. Необыкновенный художественный эффект этого стиля основан на скрупулезном подборе оттенков камней с использованием их естественного рисунка. При этом тонким каменным пластинкам придают контуры изображаемого предмета или соответствующей детали, а сами пластинки идеально подгоняют друг к другу.

В год 40-летия Победы в Великой Отечественной войне Александр Сергин создал две композиции, связанные с воспоминаниями о его фронтовой молодости: «Навсегда запомнится это холодное тревожное утро. Приведенная в готовность артиллерия, катюши, танки. И на несколько минут затишье перед бурей... А в 5 часов утра началось светопреставление. Ударил одновременно тысячи стволов — и раскололось небо; встала на дыбы земля. Впереди по фронту — сплошной вал огня...» [8, с. 4]. Так через личные переживания военных лет в мозаичной картине из камня «Сandomирский плацдарм» (1985) художник смог лаконично передать «мертвенный отблеск осветительных ракет орудийных залпов, багровую полосу горизонта, пустынный, подчеркивающий масштаб происходящего, пейзаж; он оживет позднее, прошитый грохочущей техникой, россыпью пехоты, венцами разрывов...» [8, с. 4]. Основу картины составили яшмоиды. Такой палитры красок, разнообразия текстуры, как у него, нет ни у какого другого камня: однотонные, равномерно окрашенные, полосчатые, ленточные, пятнистые, пестрые. В окраске яшмоидов преобладают цвета зеленые, желтые различных оттенков, красные, коричневые, реже голубые или синие.

В динамичной композиции «Форсирование Одера» (1985) мастер использовал алтайский камень белоречит, непрозрачную плотную яшму. Несмотря на плоскостность, подчеркнутую геометричность очертаний военной техники, черный клубящийся дым вдалеке создает впечатление подлинности происходящего. Границы маленькой картины будто раздвигаются, позволяя представить масштабы происходящего, вовлекая зрителя в самый эпицентр военных действий.

Для создания картин Сергин выбирал камни, имеющие интересную структуру и весь спектр цветовой гаммы. Такие горные породы, как известняк, мрамор, базальт, гранит, липарит, кальцит, строматолит, не обладающие многоцветно-

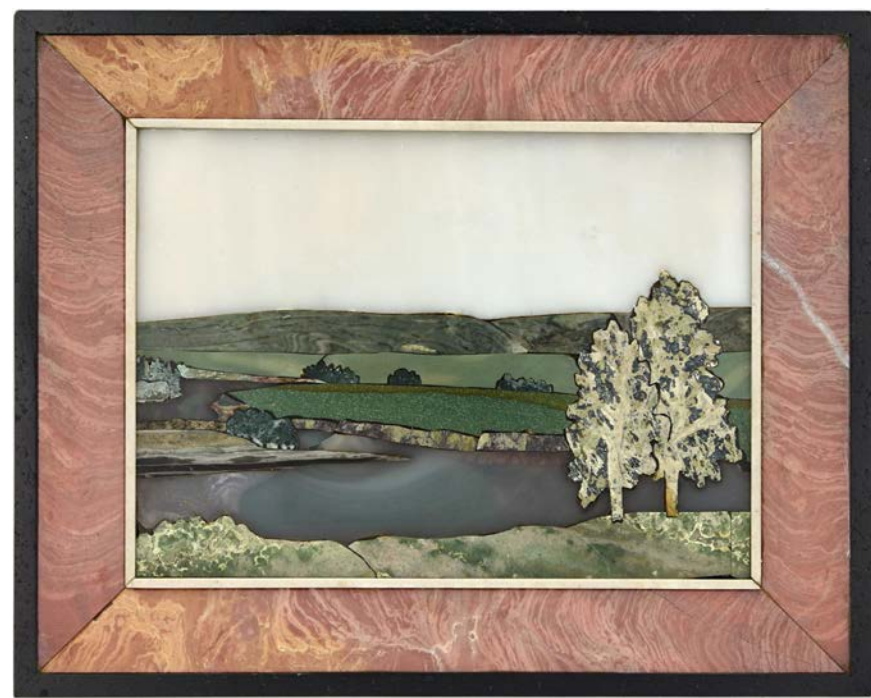




стью, мастер применял для изображения суровых ландшафтов Севера: вершин гор, скал, песчаных берегов, обрывов. Камни: халцедон, опал, оникс использовал для передачи состояния воды. Нередко в свои работы он включал лиственит, по внешнему виду напоминающий пейзажную яшму [4, с. 28], офиокальцит, передающий ярко-зеленые, зеленовато-желтые, серо-зеленые оттенки, и различный белоречит — белый, розовый до желтых, коричневых тонов с примесью серого цвета. Своеобразный мир северной природы проступает в лирических композициях: «Страна багровых туч» (1985), «Ледоход на реке Хасын» (1986), «Осенний сон» (2001). Благодаря правильно подобранным цветовым соотношениям, искусно собранным воедино каменным пластинам, возникает ощущение прикосновения к изящной полупрозрачной живописи.

Особенно вдохновляли художника пейзажи необъятной России. В картинах с удивительной достоверностью изображены ландшафты географических мест, тонко передано состояние природы в разные времена года. Картины «Русь» (1987), «Рязанские просторы» (1986), «Крым. Пляж» (1986), «Чуйская долина» (1992) наполнены глубоким поэтическим чувством любви к родной земле.

Иногда природа готова преподнести мастеру совершенную композицию, когда, например, полированные пластины пейзажных яшм уже сами по себе могут являться произведениями искусства. Исключительной по красоте является пестроцветная яшма (месторождения горы Полковник вблизи г. Орска на Южном Урале). Удивительно разнообразие ее рисунков и окраски [7, с. 49]. Яркие, быстро сменяющиеся краски в виде тончайших полос, широких лент, пятен, колец, нечетких, расплывчатых и резко ограниченных очертаний изменяются на небольшой площади и отличаются рисунком и колоритом в каждом отдельном срезе. Орские яшмы имеют особый колорит с темно-серым, темно-коричневым и почти черным фоном и белыми, палевыми, розоватыми и ярко-красными пятнами на нем. Такая окраска не имеет аналогов у минералов на других месторождениях. Большая группа орских яшм окрашена в буроватые, розоватые и ярко-красные тона с черными и светлыми пятнами [3, с. 162-163]. Благодаря необыкновенному колориту этого камня, Александр Сергин использовал в композиции «Вулкан» гармоничное сочетание орской яшмы (горы) и халцедона (небо) с месторождения Ольское плато<sup>1</sup> в Магаданской области: «Поразительный эффект достигнут при изображении действующего вулкана. Низкое грозовое небо, конус громадной горы, тревожные, неподвижно застывшие багровые тучи... И неожиданно, в центре, как обещание добрых перемен, беловато-голубой тюрбан облака, чуть-чуть подсвеченный лучами закатного солнца» [8, с. 4].



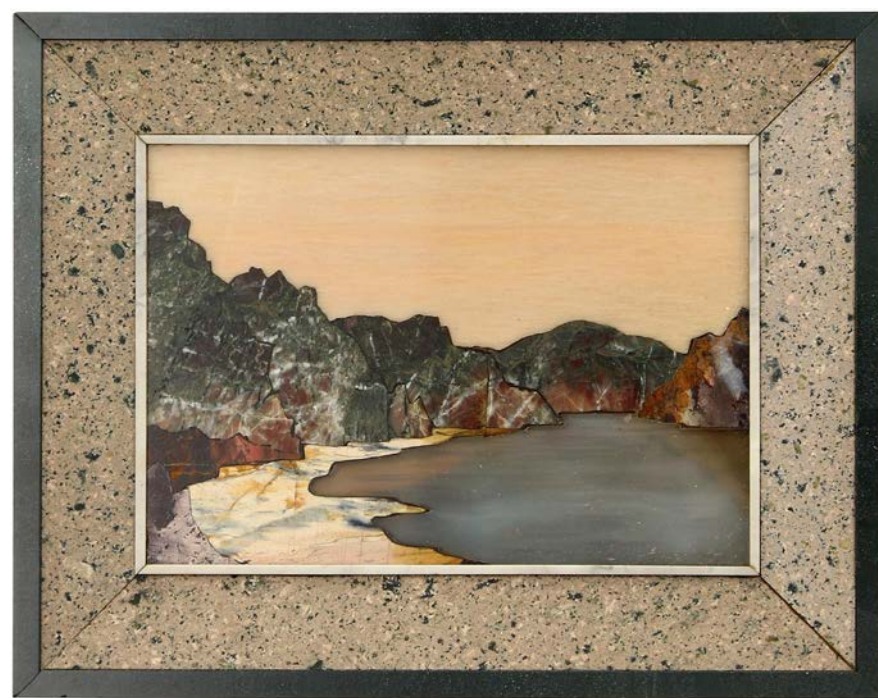
Естественный камень в отличие от искусственного в каждом образце по-своему уникален. Возможность использовать природные особенности поделочных камней, разнообразие их рисунка и окраски позволяют создавать подлинные произведения искусства. «Картины Сергина по стилю чем-то близки примитивизму Пиросмани. В них избирательность, ландшафт сплавляют умиротворенность пейзажа средней полосы России с яркостью колымского лета. Здесь нежно-зеленые оттенки мха с колымских сопот вполне подходят для изображения лугов, а бордово-красное воспоминание о прекрасной северной осени дает экзотическое ощущение сказочного грота» [6, с. 7]. В музейной коллекции представлены работы, выполненные Александром Андреевичем и в технике русской мозаики, передающие своеобразный эффект объемного изображения, когда пластины наслаиваются одна на другую. Оригинально выполнена работа «Вид из грота на озеро» (1997), где на основе пластинчатого материала художнику удалось создать иллюзию отдаленности изображенного пейзажа. В композиции «Розовый грот» (1997) также возникает впечатление дальней

А. А. Сергин.  
Рязанские просторы. 1986. Халцедон, офиокальцит, яшмоиды, строматолит, мозаика флорентийская. 16,6×20,7

Магаданский областной краеведческий музей

A. A. Sergin.  
Ryazan Expanses. 1986. Chalcedony, ophiocalcite, jasperoids, stromatolite, Florentine mosaic. 16.6×20.7

Magadan Regional Museum of Local History



А.А. Сергин.  
Крым. Пляж. 1986 г. Халцедон, гранит, яшмоиды, мозаика флорентийская. 14,3×18,2  
Магаданский областной краеведческий музей

A. A. Sergin.  
Crimea. Beach. 1986. Chalcedony, granite, jasperoids, Florentine mosaic. 14.3×18.2

Magadan Regional Museum of Local History

перспективы, в ней использован родонит, полупрозрачный камень (просвечивает в пластинах до 1,5 см), ярко окрашенный в малиновые и густорозовые тона [3, с. 134]. В сложной композиции «Ноктюрн» (1985) с тончайшими цветовыми нюансами и искусными переходами мастер применил более 100 каменных пластинок [8, с. 4].

Профессиональные знания геолога, глубокое понимание декоративных свойств цветного камня позволили мастеру создать своеобразную галерею мозаичных картин, обладающих высокими художественными достоинствами. Его работы экспонировались во многих городах СССР и за рубежом, в США и Японии. Участвуя в выставках, конкурсах, фестивалях декоративно-прикладного искусства, А. А. Сергин неоднократно становился лауреатом и дипломантом фестивалей народного творчества РСФСР, награжден бронзовой медалью ВДНХ СССР (1987).

Произведения художника были представлены в Магаданском областном краеведческом музее на выставках «Все о камне» (1991) [2, с. 2], «Мир камня» (2006). В 2018 году состоялась персональная выставка «Флорентийская мозаика Александра Сергина», где была показана не только авторская коллекция камнерезных произведений, подаренных музеем, но и образцы цветного и поделочного камня месторождений Магаданской области (агаты, ониксы, халцедон, яшма, яшмоиды Ольского плато, Арманского плато<sup>2</sup>, месторождения Хета<sup>3</sup>). Так в одном пространстве соединились природ-

ный камень и мастерство художника, изящное камнерезное искусство флорентийской мозаики Александра Андреевича Сергина.

#### Примечания

1. Месторождение Ольское плато было открыто в 1933 году Ю. А. Билибиным, а в 1948 году отрядом, руководимым Г. Н. Чертовских, исследовано и описано как уникальное.

Месторождение находится в Хасынском районе в верховьях р. Олы в 140 км к северо-востоку от Магадана. Ольское плато сложено андезитовыми и андезитобазальтовыми толщами позднемелового периода. Продуктивный агатоносный горизонт содержит многочисленные халцедоновые и агатовые миндалины и жеоды. Минерализованные округлые или сплюснутые миндалины и жеоды размером от нескольких сантиметров до 1 м. Масса крупных жеод может достигать 300-400 кг. Миндалины выполнены халцедоном, агатом, кварцем. Агатовые миндалины имеют концентрическое или плоскопараллельное строение. Отдельные слои имеют голубоватосерый, серый, дымчатый, синий и молочно-белый цвета. Особенно красивы агаты с широкой небесно-синей краевой каймой и последующим чередованием более тонких белых и голубых слоев. Полости в жеодах инкрустированы короткостолбчатыми кристаллами горного хрусталя, кальцита или прозрачного аметиста равномерной нежно-фиолетовой окраски. Агатовые россыпи по р. Оле прослеживаются вниз по течению на 25 км.

2. Арманское месторождение расположено в среднем течении р. Арманы, в 60 км к юго-западу от Ольского месторождения. Первые упоминания о находке агатов принадлежат геологу В. В. Закандырину. В 1962 году он составил геологическую карту этого района. По геолого-структурным особенностям Арманское базальтовое плато сходно с Ольским, но имеет меньшие размеры и сильнее эродировано. Продуктивная лавовая толща сохранилась только на вершинах сопот. Крупные миндалины на месторождении не наблюдались. В основном распространены агатовые и агат-кварцевые миндалины размером 3-7 см, лишь единичные достигают в длину 10 и более сантиметров. Форма их обычно уплощенная, эллипсоидальная, реже встречаются миндалины шаровидные и полусферические. Для агата характерна концентрическая зональность с чередованием тонких, контрастных по цвету полос бело-голубой и нежно-розовой окраски, часто с муаровым эффектом. Арманское месторождение является источником распространения агатов в Уптарской впадине и россыпей в аллювиальных отложениях р. Уптар.

3. Месторождение Хета было открыто в 1939 году Б. Л. Флеровым. Здесь начиная с 1940 года работал рудник по добыче касситерита. В 1945 году он был закрыт из-за незначительности запасов и низкого извлечения олова. В 1970-1980-е годы бассейн реки Хеты привлек внимание разведчиков недр и стал известен как географическое место скопления округлых образований в кислых вулканитах. В полости литофизы происходит минерализация особого вида яшмо-агата. Морфология полостей в литофизах различная. Особенно часто встречаются литофизы центрального типа: серповидные, линзовидные, треугольные, звездчатые. Главные минералы, выполняющие полости литофиз, из семейства кремнезема: халцедон, кварц, опал. В окраске яшмоидов преобладающие цвета зелёные, жёлтые различных оттенков, а также красные, коричневые, реже голубые или синие.



### Литература

1. Берег двух океанов: Магаданская область: [Фото-альбом]. — Магадан: Кн. изд-во, 1990. — 343 с.
2. В мире камня // Вечерний Магадан. — 2006. — 29 июня (№ 26). — С. 2.
3. Декоративные разновидности цветного камня СССР. — Москва: Недра, 1989. — 272 с.
4. Драгоценные и цветные камни. — Москва: Наука, 1980. — 292 с.
5. Кирюшин, А. Личная война Александра Сергина // Вечерний Магадан. — 1995. — 24 марта (№ 12). — С. 15.
6. Пановский, Н. Сердце и камень, или Как творчеством лечиться от инфаркта // Магаданская правда в пятницу. — 2001. — 21 декабря — С. 7.
7. Самсонов, Я. П., Туринге, А. П. Самоцветы СССР. — Москва: Недра, 1984. — 336 с.
8. Смоленский, Ю. Сейчас я ищущу «небо» // Магаданская правда. — 1985. — 1 мая (№ 101). — С. 3-4.

### References

1. Bereg dvuh okeanov: Magadanskaya oblast': Fotoal'bom [The Shores of Two Oceans: Magadan Region: Photo Album]. Magadan, Book Publishing House, 1990, 343 p.
2. V mire kamnya [In the World of Gemstones]. Vechernij Magadan [Evening Magadan], 2006, June 29, no. 26, p. 2.
3. Dekorativnye raznovidnosti cvetnogo kamnya SSSR [Decorative Varieties of Colored Gemstones of the USSR]. Moscow, Nedra, 1989, 272 p.
4. Dragocennyye i cvetnyye kamni [Precious and Colored Gemstones]. Moscow, Nauka, 1980, 292 p.
5. Kiryushin, A. Lichnaya vojna Aleksandra Sergina [Alexander Sergin's Personal War]. Vechernij Magadan [Evening Magadan], 1995, March 24, no. 12, p. 15.
6. Panovsky, N. Serdce i kamen', ili Kak tvorchestvom lechit'sya ot infarkta [Heart and Stone, or How to Treat a Heart Attack with Creativity]. Magadanskaya pravda v pyatnicu [Magadan Truth on Fridays], 2001, December 21, p. 7.
7. Samsonov, YA. P., Turinge, A. P. Samocvety SSSR [Gemstones of the USSR]. Moscow, Nedra, 1984, 336 p.
8. Smolensky, Yu. Sejchas ya ishchu «nebo» [I'm now searching for the 'sky']. Magadanskaya pravda [Magadan Truth], 1985, May 1, no. 101, pp. 3-4.

А. А. Сергин. Чуйская долина. 1992. Халцедон, мрамор, яшмоиды, строматолит, лиственит, мозаика флорентийская. 12,1×17,5  
Магаданский областной краеведческий музей

Sergin. Chuya Valley. 1992. Chalcedony, marble, jasperoids, stromatolite, listvenite, Florentine mosaic. 12.1×17.5  
Magadan Regional Museum of Local History

А. А. Сергин. Вид из грота на озеро. 1997. Офиокальцит, халцедон, яшмоиды, лиственит, мозаика русская. 20×25×2,5  
Магаданский областной краеведческий музей

A. A. Sergin. View of the Lake from the Grotto. 1997. Ophiocalcite, chalcedony, jasperoids, listvenite, Russian mosaic. 20×25×2.5.  
Magadan Regional Museum of Local History



### Об авторах

Стельмах Клавдия Ивановна — заведующая экспозиционно-исследовательским отделом Магаданского областного краеведческого музея  
E-mail: stelmakh.ki@magadanmuseum.ru

Леонова Александра Васильевна — главный научный сотрудник экспозиционно-исследовательского отдела Магаданского областного краеведческого музея  
E-mail: leonova.av@magadanmuseum.ru

**Stelmakh Klavdiya Ivanovna**  
Head of the Exposition and Research Department at the Magadan Regional Museum of Local Lore

**Leonova Alexandra Vasilyevna**  
Chief Researcher of the Exposition and Research Department at the Magadan Regional Museum of Local Lore

Фрагмент выставки «Флорентийская мозаика Александра Сергина». Магаданский областной краеведческий музей. 2018  
Фото И. В. Рябова

A fragment from the exhibition "Florentine Mosaics by Alexander Sergin". Magadan Regional Museum of Local History. 2018  
Photograph by I. V. Ryabov

На открытии выставки «Флорентийская мозаика Александра Сергина». Слева направо: С. П. Ефимов — главный научный сотрудник, Е. В. Вифлянцева (даритель коллекции), А. В. Леонова, главный научный сотрудник, куратор выставки. Магадан. 2018  
Фото И. В. Рябова

At the opening of the exhibition "Florentine Mosaics by Alexander Sergin". From left to right: S. P. Efimov, Chief Researcher, E. V. Viflyantseva (donator of the collection), A. V. Leonova, Chief Researcher and exhibition curator. Magadan, 2018  
Photograph by I. V. Ryabov



К. Росляков.  
«Не успеваешь  
родиться – уже увя-  
даешь». Фрагмент.  
Цифровая копия  
работы. Афиша  
цифровой выставки  
«Золото+Болото».  
2023.  
1080×1350 пикс.  
Архив автора статьи

К. Roslyakov. "Before  
You're Born, You're  
Already Withering".  
Fragment. Digital  
copy of the work.  
Poster for the  
digital exhibition  
"Zoloto+Boloto".  
2023. 1080×1350  
pixels  
Author's archive



EDN: BNXFLT  
УДК 7.036

## THE SPATIAL TURN AND CURATORIAL STRATEGIES THROUGH DIGITAL TECHNOLOGIES: THE CASE OF THE EXHIBITION PROJECT “ZOLOTO+BOLOTO” (2023)

Olesya A. Khudyakova  
Center for Contemporary Culture “Zoloto+Boloto”  
Tyumen, Russian Federation



**Abstract:** This article focuses on the curatorial strategy and practice of the digital exhibition project “Zoloto+Boloto” (June 2023), viewed through the lenses of the spatial and digital turns. The question of how curatorial and production practices can serve as instruments for critical analysis of space: geographic, digital, social, and cultural – including the use of digital representation, is at the core. “Zoloto+Boloto” digital project creates opportunities for a broader inquiry: how curators and artists today interpret space – not only as a site of display, but as a mode of representation and a way of existence and dialogue within culture, including through digital technologies.

**Keywords:** curatorial practices; digital exhibition; spatial turn; digital turn; multimedia; local art; digital representation; self-organized initiatives; digital infrastructure.

**Citation:** Khudyakova, O. A. (2025). THE SPATIAL TURN AND CURATORIAL STRATEGIES THROUGH DIGITAL TECHNOLOGIES: THE CASE OF THE EXHIBITION PROJECT “ZOLOTO+BOLOTO” (2023). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 4, № 4 (25), pp. 164-173.

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ПОВОРОТ И КУРАТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ПОСРЕДСТВОМ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: КЕЙС ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА «ЗОЛОТО+БОЛОТО» (2023)

О. А. Худякова  
Центр современной культуры «Золото+Болото»  
Тюмень, Российская Федерация

Статья посвящена описанию кураторской стратегии и практики выставочного проекта «Золото+Болото» (июнь 2023, Тюмень), рассмотренного через призму пространственного и цифрового поворота в современном искусстве. В центре внимания – вопрос о том, как кураторская и продюсерская практики могут стать инструментом критического анализа пространства: географического, цифрового, социального и культурного, в том числе и посредством использования цифровой репрезентации. Анализ проекта «Золото+Болото» становится поводом для размышления над более общими вопросами: как сегодня кураторы и художники работают с пространством – не только с местом показа, но и с формой репрезентации, способом существования и диалога внутри культуры, в том числе посредством цифровых технологий.



*Ключевые слова:* кураторские практики; цифровая выставка; пространственный поворот; цифровой поворот; мультимедийность; локальное искусство; цифровая репрезентация; самоорганизованные инициативы; цифровая инфраструктура.

Вопрос о мультимедийности в современном художественном процессе требует не столько фиксации используемых технологий, сколько осмысления логики, по которой художники, кураторы, культурные деятели взаимодействуют и конструируют культурные высказывания посредством медиа. В контексте цифровых выставок мультимедийность нередко сводится к технологическим приемам: совмещению аудио, визуального и технических слоев, что превращает ее в формальный признак цифрового интерфейса. Однако в кураторских практиках, стремящихся к критической рефлексии медиасреды, мультимедиа становится не просто технической сборкой, а способом организации смыслов — в том числе в работе с пространством, идентичностью и зрительским восприятием. Цифровая выставка «Золото+Болото» (июнь 2023, Тюмень) выступает здесь в качестве кейса, позволяющего рассмотреть мультимедийность не как заданную форму, а как критически сконструированную выставочную логику, в которой взаимодействие звука, изображения, цифровой среды между участниками процесса и зрителями формирует новые условия артикуляции локального контекста в глобальном поле культуры.

Цифровая выставка «Золото+Болото» была запущена на собственном сайте проекта и представляла собой виртуальное пространство — болотный ландшафт, отсылающий к истории возникновения места (городов Сибири, возникших на болотах, в частности Тюмени) и оцифрованных работ художников, встроенных в этот ландшафт. Выставка была задумана как попытка выйти за пределы физического места, сохранив при этом его контекст. Центральная идея, положенная в основу ее концепции, такова: как конкретное место и его особенности влияют на локальные художественные практики, визуальный язык и концепты в работах современных художников и что цифровая форма выставки помогает привнести в этот процесс. В данном случае «местом» выступало не музейное про-

странство, а цифровая среда, сконструированная по мотивам образа локального ландшафта.

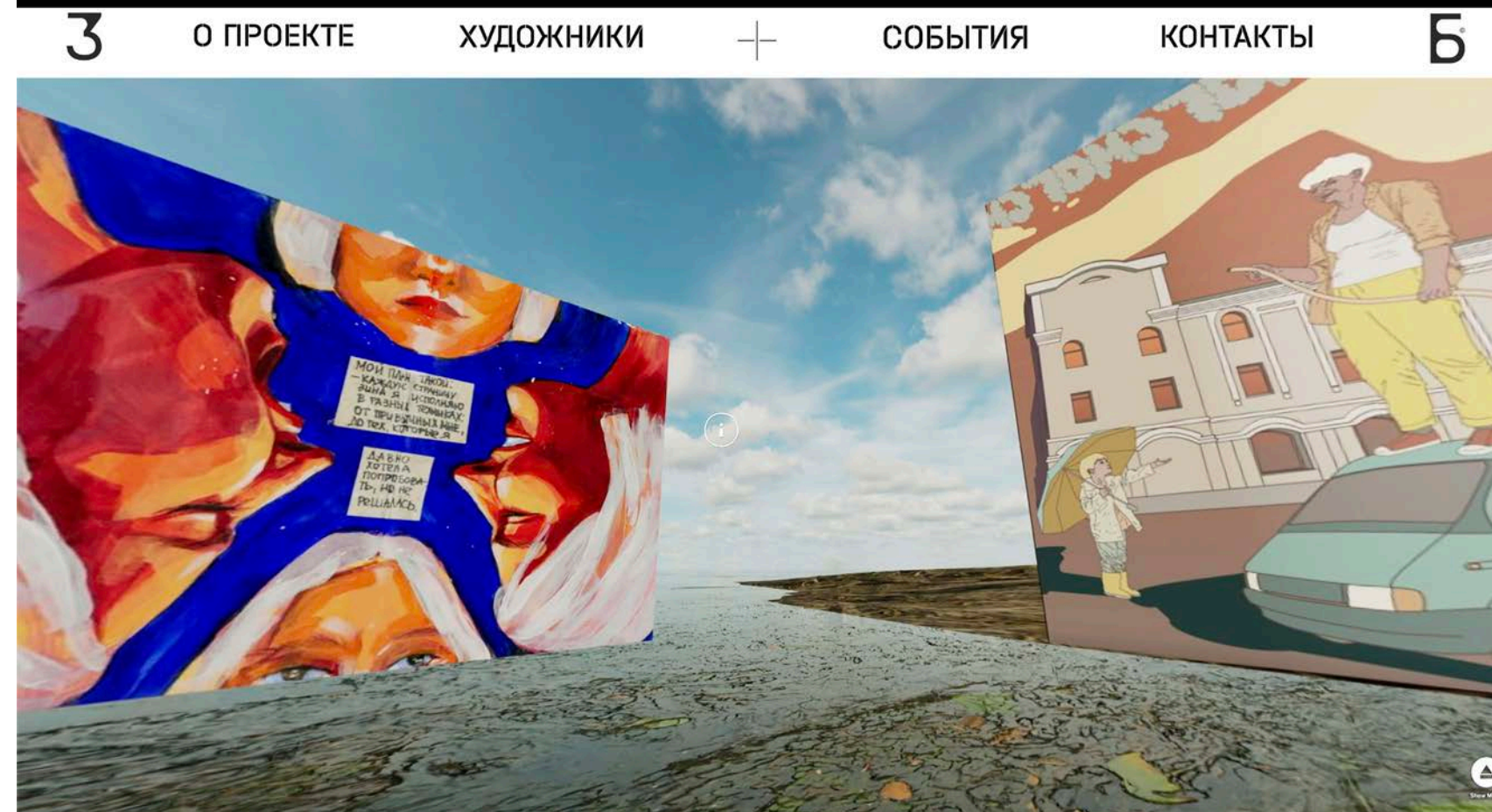
Проект стал попыткой создать инфраструктуру, в которой художественное высказывание молодых тюменских художников становится видимым и доступным. Речь шла не о повторении модели «виртуальной галереи со стенами», имитирующей музейное пространство — такие решения уже стали шаблонными для цифровых художественных проектов. Целью было создать именно выставку — с кураторской концепцией, осмысленным визуальным языком и возможностью зрительского погружения — но в цифровой среде, чтобы выйти за пределы физических ограничений и одновременно погрузить зрителя в локальный контекст. Это контекст не универсального «онлайна», а конкретного места — Тюмени и сибирского ландшафта, в котором работают художники.

В виртуальном пространстве выставки были выделены четыре сцены, на каждой из которых было размещено по четыре объекта современных тюменских художников. Зрители могли перемещаться по этим сценам, взаимодействуя с объектами: включать просмотр видео (работы Марии Фоот, Артема Долгих), специальный звук возле объектов (работы Константина Рослякова и Хайдара Фарукова), проникать внутрь объекта (цифровая инсталляция Лады Ладной).

Кураторская стратегия объединила принципы классического сайт-специфического подхода с возможностями цифровых технологий: виртуальная выставка стала расширением физического места в онлайн-формате. Такой сдвиг позволяет прочесть проект через призму пространственного поворота, описанного Дорис Бахманн-Медик, осмысляющей пространство не как фон или сцену действия, но как сеть политических, культурных, социальных и коммуникационных отношений [1, с. 362]. В такой логике выставка «Золото+Болото» не просто помещает оцифрованные работы в новую среду, но выявляет, как культура формируется на пересече-

*Общая сцена одного из четырех пространств выставки. В кадре: Лена Клейман. Цифровая копия разворота зина «Кто? ХУДОЖНИК»; Артем Долгих. Цифровая видеоработа «Газель». 2023. 144×144 пикс. Скрин сайта цифровой выставки «Золото+Болото», на момент публикации не доступный. Архив автора статьи*

*A general view of one of the exhibition's four spaces. Featuring: Lena Kleiman. Digital copy of the "Who? ARTIST" zine spread; Artem Dolgikh. Digital video work "Gazelle". 2023. 144×144 pixels. Screenshot from the "Zoloto+Boloto" digital exhibition website, unavailable at the time of publication. Author's archive*



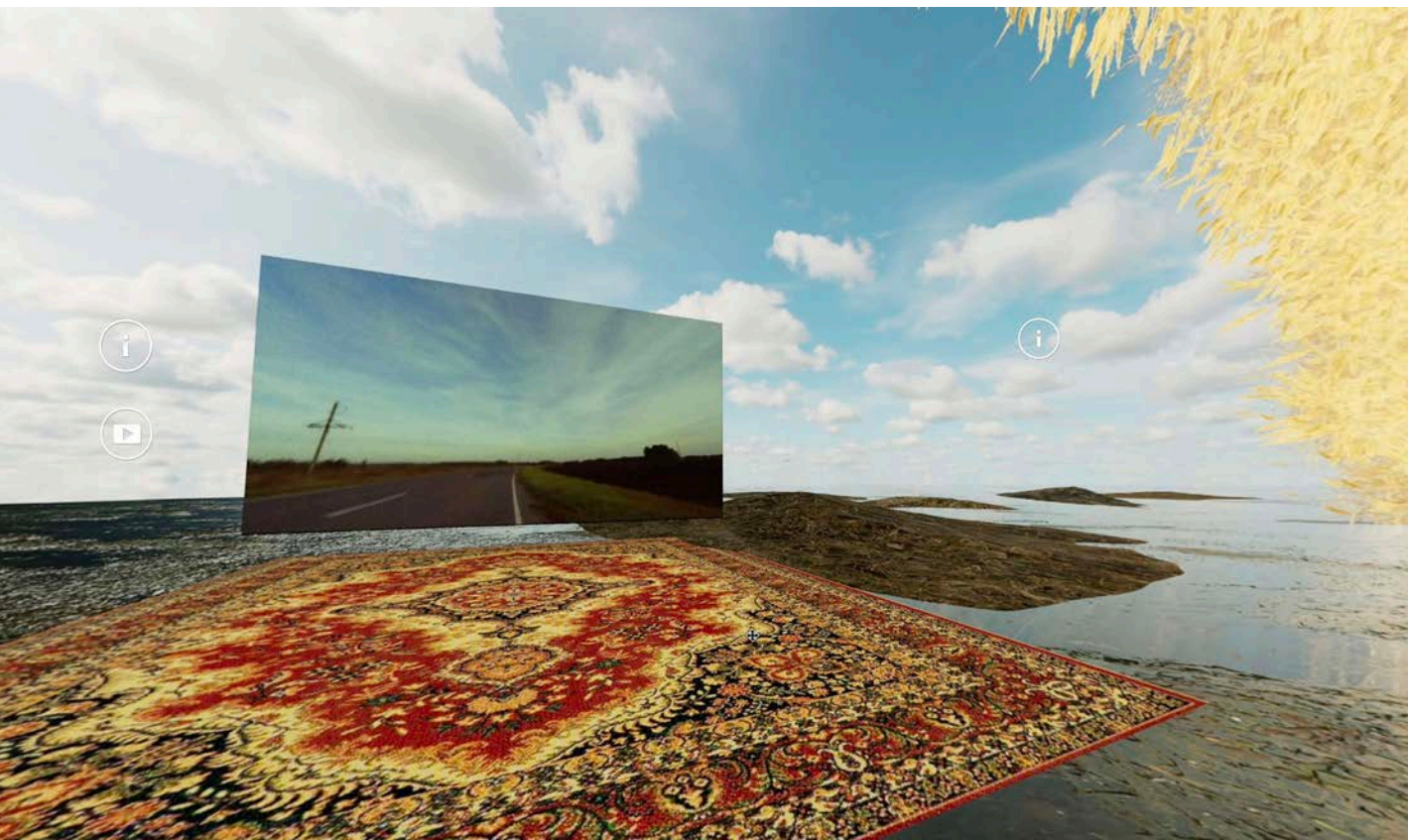
нии границ, локаций и сетей — материальных и символических, локальных и глобальных. Здесь цифровое пространство скорее не фон и не интерфейс, но сцена и инфраструктура для поиска новых форм мышления о месте, среде и культурной артикуляции.

В процессе разработки выставки концепция обговаривалась с художниками: обсуждения строились вокруг возникающего контекста болота, плотно связанного как с географией места нахождения работы и проживания художников, так и самим метафорически и культурным значением. Художникам, отобранным куратором и включенным в проект, предлагалось взглянуть на уже существующие работы и провести самоисследование — выявить в них, как локальная природа и связанный с ней контекст влияют на поднимаемые авторами темы, или, наоборот, определить причины отсутствия такой связи. Всего в выставке приняли участие 17 художников из Тюмени: Нара Биккина, Эльвира Хусаинова, Дмитрий Мартовский, Асия Усманова, Мария Фоот, Александра Мельникова, Хайдар Фаруков, Лада Ладная, Константин Росляков, Дарина Мар-

тынова, Кристина Бабина, Александра Корсак, Диана Халлитулина, Артем Долгих, Лена Клейман, Юлия Старцева, Александр Маслюк, а также куратор выставки и художник сцены Олеся Худякова.

Болота стали центральной темой места, на котором возникли многие сибирские города, в частности Тюмень. Со временем этот природный феномен оказался маргинализированным, но при этом плотно укорененным в самом языке и метафорах, часто описывающих не только городские ландшафты как болота, но и представления о жизни и культуре — «здесь ничего не происходит». По наблюдениям кураторов и художников выставки, болото во многом стало восприниматься в негативном значении. Это и вызвало интерес к исследованию того, как подобное восприятие закрепляется в языке и жизни места, как оно интериоризируется самими художниками и возможен ли сдвиг фокуса — от негативной метафоры к природной составляющей и экологической осмысленности. Таким образом, болота обретают агентность: в проекте они функционируют как активные участники диалога, оказывающие вли-





яние на язык, художественные жесты, метафоры, на саму оптику восприятия. Болотные ландшафты, долгое время остававшиеся на периферии культурного внимания и воспринимаемые как символ застоя или пустоты, возвращаются в поле зрения — как способ говорить о материальном, о чувственном восприятии среды и о локальной памяти, которая формируется не только через образы, но и через ландшафты, где мы живем. При этом цифровое пространство выставки становится не просто новой площадкой, но и пространством перевода — не в смысле языкового, а в логике переводческого поворота, о котором писала в своих эссе Хито Штайерль, когда трансформация происходит в режиме перехода между форматами, контекстами и логиками функционирования [3, с. 8]. Именно такая цифровая «переводимость» — между материальным, символическим и технологическим — открывает возможности для переосмысления маргинализированных территорий, таких как болото, их нового включения в культурный дискурс.

В цифровом виде казалось важным создать образ природного контекста, сделав его при этом не копией и не реалистическим воспроизведением места, но оставляя визуальную часть контекстной и идейной отсылкой. Художником 3D-сцены была

автор статьи и куратор Олеся Худякова. Все сцены и оцифрованные работы были созданы в программе Cinema4D и встроены в виде 360 сюжетов, по которым можно было перемещаться зрителю на сайте проекта [zoloto-boloto.com](http://zoloto-boloto.com). На данный момент выставка и сайт не доступны, так как он создавался и поддерживался за счет личных средств. Поскольку выставка была полностью открыта для бесплатного посещения, не предусматривалась монетизация. Это означало, что для оплаты хостинга, домена и особенно встроенного 360-плеера, необходимо было обеспечивать постоянную техническую и финансовую поддержку, но это не было изначально запланировано. Во многом этот проект был экспериментом, позволяющим оценить возможности создания онлайн-выставок, принципов их сборки и создания без дополнительной поддержки и больших финансовых вложений. Сайт проекта был закрыт после окончания периода работы выставки (с июня 2023 по октябрь 2023).

Выход в цифровой формат был продиктован также желанием посмотреть на локальные художественные практики как на часть глобального современного искусства, вписанного в контекст общего поля культуры. Обращение к цифровым медиа показывает, как они могут использоваться в кураторских и художественных практиках,

*М. Фот.*  
*Лето. Велик.*  
*Город 3. Цифровая*  
*работа. Простран-*  
*ство цифровой*  
*выставки «Золо-*  
*то+Болото». 2023.*  
*1000×1000 пикс.*  
*Архив автора статьи*

*М. Foot. Summer.*  
*Bike. City Z. Digital*  
*work. Space of the*  
*digital exhibition*  
*“Zoloto+Boloto”.*  
*2023. 1000×1000*  
*pixels*  
*Author's archive*



*А. Долгих.*  
*Газель. Цифро-*  
*вая видеоработа.*  
*Пространство*  
*цифровой выставки*  
*«Золото+Болото».*  
*2023.*  
*000×1000 пикс.*  
*Архив автора статьи*

*A. Dolgikh.*  
*Gazelle. Digital*  
*video work. Space*  
*of the digital*  
*exhibition*  
*“Zoloto+Boloto”.*  
*2023.*  
*1000×1000 pixels*  
*Author's archive*

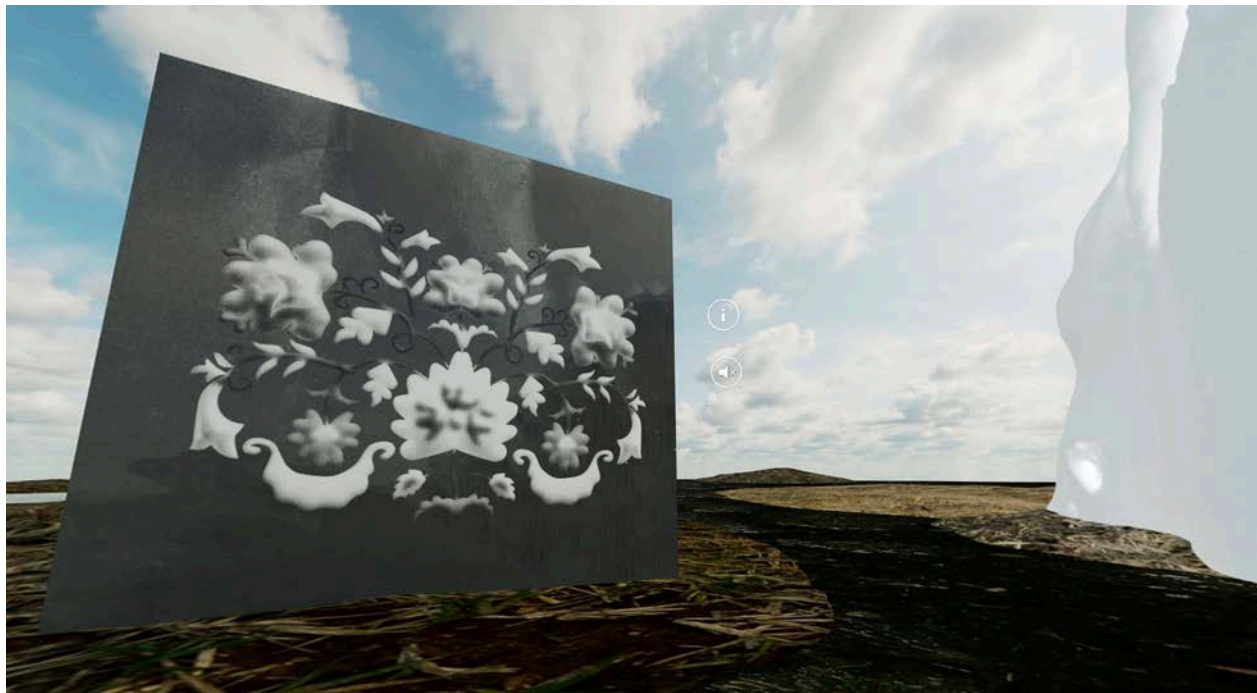
потому что способ использования цифрового формата не сводится к технике — он становится самостоятельным высказыванием. Важен не сам факт выхода в онлайн, а то, как этот шаг обнажает новые условия существования искусства. Уместно в данном случае обратиться к текстам о новых медиа Льва Мановича [2]: его концепция цифрового поворота позволяет понять, что суть перемен не только в технологии как таковой, а в тех логиках, которые она предлагает. Цифра не просто замещает физическое, она собирает новое — модульное, вариативное, самодостаточное. В этих условиях становится возможным то, что в офлайне пока недоступно, — создать выставку без институциональной поддержки и инфраструктурных вложений.

При этом идея цифрового жеста заключалась не столько в самом переходе в онлайн, сколько в том, как это пространство было использовано: не как канал трансляции, а как инструмент создания собственной инфраструктуры показа в условиях ее физической недоступности. В отсутствие достаточных материальных ресурсов и институциональных условий для реализации выставки в офлайн-пространстве, цифровой формат стал способом сохранения независимости куратор-

ского высказывания и реализации его без обращения к капиталоемким механизмам культурного производства. Как подчеркивает Лев Манович, сами по себе цифровые медиа не производят радикально новых эстетических форм — новизна заключается в логике модульности, вариативности и открытой сборки, которая начинает определять не только облик высказывания, но и условия его существования [2, с. 70-75]. Именно эта логика — сборки «изнутри» и «под свои задачи» — становится способом сопротивления культурной инерции. Цифровое пространство перестает быть просто альтернативой и становится местом, где возможно то, что пока невозможно в офлайне. Так выставка превращается не только в пространство для локального художественного высказывания, но и в среду, в которой кураторская инициатива может развиваться как автономная и самостоятельная практика, без необходимости встраиваться в существующие институциональные контуры. Граница между невозможным и возможным проходит не по технологии, а по способу ее культурного применения.

Несмотря на расширенные возможности цифровой среды: навигацию, множественность сцен, цифровую сценографию, взаимодействие со зри-





Х. Фаруков.  
Забывший орнамент. Цифровая работа. Пространство цифровой выставки «Золото+Болото». 2023. 1000×1000 пикс.  
Архив автора статьи

H. Farukov.  
Forgotten Ornament. Digital work. Space of the digital exhibition "Zoloto+Boloto". 2023. 1000×1000 pixels  
Author's archive



Л. Ладная.  
Вертеп. Цифровая инсталляция. Пространство выставки «Золото+Болото». 2023. 1000×1000 пикс.  
Архив автора статьи

L. Ladnaya.  
Nativity Scene. Digital installation. Exhibition space "Zoloto+Boloto". 2023. 1000×1000 pixels  
Author's archive

телем в проекте оказалось ограниченным. Выставка предполагала доступ из любой точки, без физического присутствия, тем самым обеспечивая расширенную географию охвата. Однако формат не предусматривал организованной формы об-

ратной связи. У зрителя была возможность перемещаться по сценам, взаимодействовать с объектами, а также фиксировалась статистика времени пребывания на сайте. Но отсутствовали встроенные механизмы для диалога: формы коммента-

ев, отзывов, пользовательских маршрутов или даже минимальной метки присутствия. Связь с куратором допускалась только по почте, что практически исключало рефлекссию аудитории как часть выставочного опыта.

Это ограничение обнажает одну из ключевых проблем цифровых кураторских стратегий: фокус на репрезентации может вытеснять вопрос участия. Если выставка создается как пространство не только показа, но и высказывания, то зрительская позиция не может быть исключительно пассивной или «контролируемой» — она должна быть предусмотрена как часть общей инфраструктуры смысла. В отсутствие форм обратной связи кураторский жест становится замкнутым — он предполагает коммуникативность, но не обеспечивает ее.

Таким образом, цифровая среда требует переосмысления медиума как среды со-присутствия: пространства, в котором зритель потенциально может не только воспринимать, но и воздействовать — через жесты внимания, комментарии, маршруты или иные формы соучастия. Это задача на перспективу и необходимое условие для дальнейшего развития цифровых кураторских практик.

Цифровой формат функционирует как самостоятельная выставочная логика: он позволяет обойти институциональную инфраструктуру, открыв пространство, где локальное артикулируется на собственных условиях. Говорить о локальном в глобальном контексте сегодня означает не просто расширить доступ к высказыванию, но переопределить сами условия его видимости — так, чтобы локальное не растворялось в универалистских моделях репрезентации, а могло предъявлять себя на собственных основаниях, в логике своего контекста. Такой выбор можно рассматривать как критическую реакцию на ограниченность локального институционального поля, в том числе на отсутствие физических площадок и высокую стоимость производства физического выставочного проекта. Цифровая платформа становится не просто технологической альтернативой, но и политическим пространством, в котором можно протестировать иные модели кураторства, обращения к аудитории, инфраструктуры доступа.

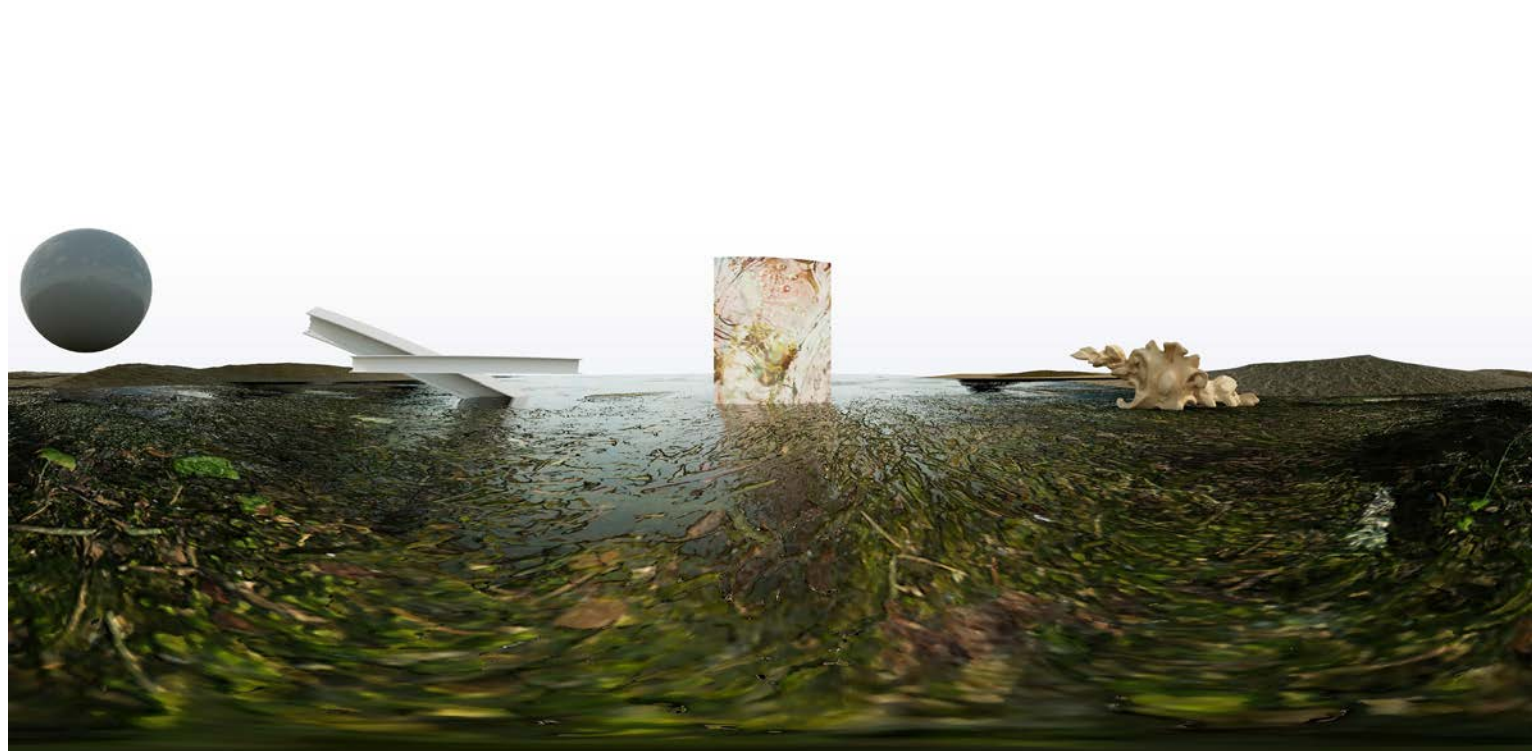
Важно, что при этом сохраняется фокус на художественном высказывании как способе мышления и субъективного представления о месте, имеющем значение в любом разнообразии,

в котором к нему обращаются. Локальные художественные практики становятся не замкнутой системой локального культурного производства, но рассматриваются как автономные формы мышления, имеющие значение в глобальном контексте того, что происходит в современном искусстве. Выход в цифровую среду позволяет говорить о них не как о региональных примерах, но как о полноправных участниках глобального художественного поля, в котором вопрос не в географии, а в способности сформулировать собственную и контекстуально встроенную позицию, при этом, безусловно, связанную с тем контекстом и теми условиями, внутри которых конструируется и производится. Цифровое пространство функционирует не как инструмент «переноса» выставки в онлайн-среду, а как площадка с собственной логикой, задающей новые отношения между произведениями, местом и зрительским восприятием.

Создание выставочного проекта «Золото+Болото» показало, что кураторская работа в условиях самоорганизованной инициативы — это не только концептуальное наполнение и визуальная сборка выставки, но и необходимость продумывать инфраструктуру ее документирования и дальнейшей репрезентации. Отсутствие команды, институциональной поддержки и устойчивой инфраструктуры неизбежно отразилось на охвате и сохранении проекта. В этом смысле сама статья может рассматриваться как попытка автоэтнографического жеста — зафиксировать опыт, который иначе не был бы описан и осмыслен. Она важна не только как исследование кураторской стратегии, но и как форма архивирования инициативы, возникшей на отдалении от инфраструктурных и ресурсных центров — Москвы, Санкт-Петербурга или Екатеринбурга.

Несмотря на завершение выставки, проект «Золото+Болото» стал началом разговора о месте — о том, кто в нем живет и работает, какие художественные жесты возникают, как они связаны с локальной средой и почему часто оказываются на периферии внимания. Это был способ высказать то, о чем нам самим важно говорить: о видимости и невидимости художественного высказывания, о маргинализации определенных пространств и культурных явлений, об опыте, который формирует не только язык искусства, но и структуру его предъявления. Мы увидели, как важно наличие инфраструктуры, в которой





искусство может быть услышано, увидено и под-  
держано — не только как высказывание, но и как  
способ мышления о себе и своем месте.

Став экспериментальной попыткой выстро-  
ить условия для видимости художественного  
высказывания в цифровой среде, проект «Золо-  
то+Болото», изначально задуманный как одно-  
разовая выставочная инициатива, постепенно  
трансформировался в основу для формирования  
самостоятельного культурного пространства. Воз-  
никая как ответ на дефицит инфраструктурных  
возможностей и необходимость создания среды,  
способной поддерживать локальное искусство  
вне институциональных рамок, он дал импульс  
к появлению центра современной культуры «Зо-  
лото+Болото» — уже в офлайн-формате, в г. Тю-  
мени по адресу: Орджоникидзе, 51. Объединяя  
разнородные практики, возникающие на пере-  
сечении художественного, исследовательского  
и повседневного опыта, центр сегодня включает  
в себя несколько резидентов: галерею З+Б, не-  
зависимый книжный магазин «Никто не спит»,  
кофейню «ИОН», керамические мастерские Леры  
«Руками» и Даши Гассман, а также открытую би-  
блиотеку «Космическая королева», функциониру-  
ющую как публичная коллекция, и небольшой  
архив локальных инициатив.

#### Литература

1. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в гуманитарных науках. — Москва: Новое литературное обозрение, 2017. — 504 с.
2. Манович, Л. Язык новых медиа. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
3. Штайерль, Х. По ту сторону репрезентации: эссе / пер. с нем. Е. Маленинска. — Нижний Новгород: Красная Ласточка, 2021. — 200 с.

#### References

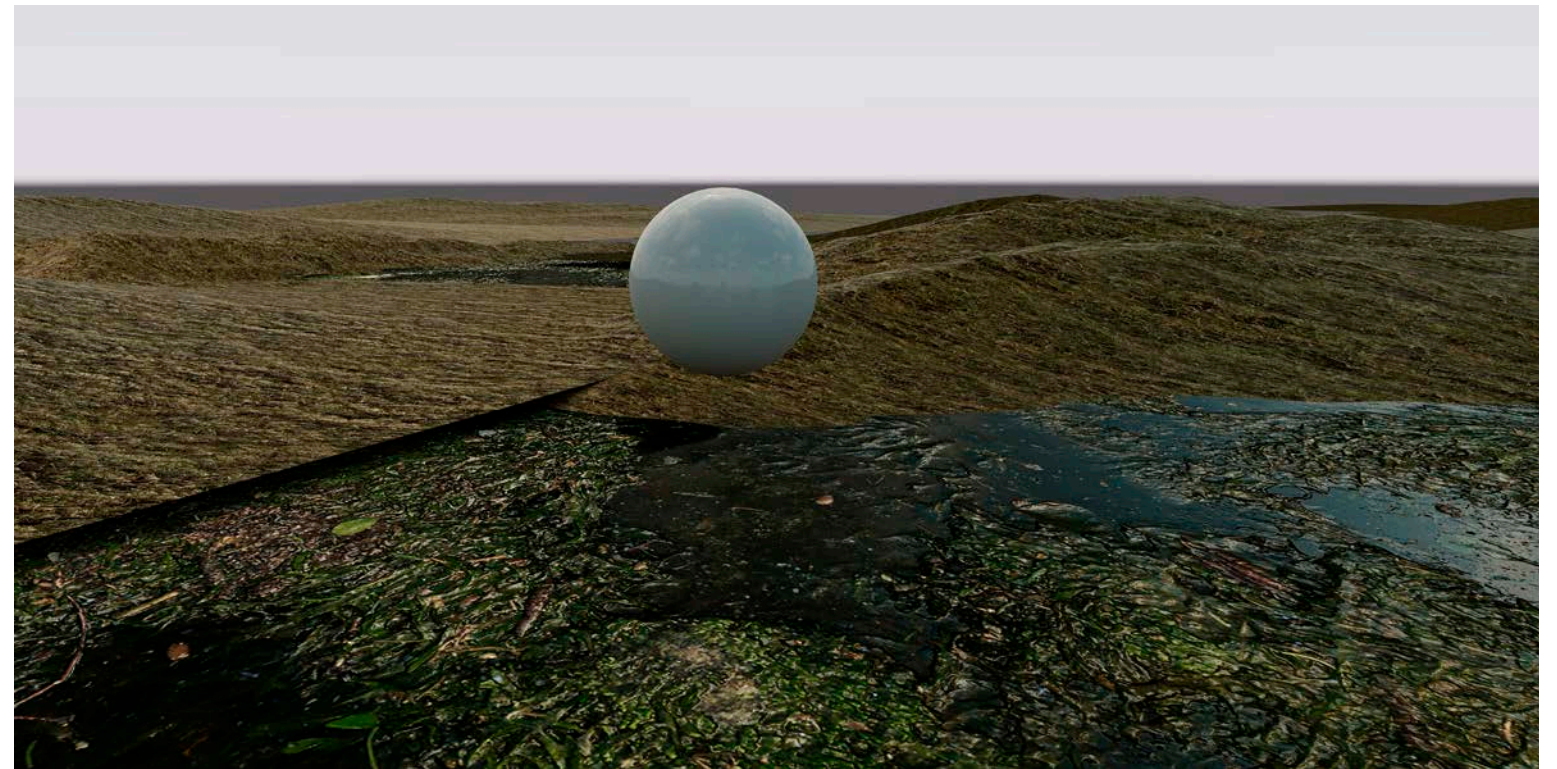
1. Bakhmann-Medik, D. Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v humanitarnykh naukah [Cultural Turns: New Directions in the Humanities]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, 504 p.
2. Manovich, L. Yazyk novykh media [New Media Language]. Moscow, Ad Marginem Press, 2018, 400 p.
3. Steyerl, H. Po tu storonu reprezentacii: esse [Beyond Representation: an esse]. Transl. from German by E. Maleninska. Nizhny Novgorod, Krasnaya Lastochka, 2021, 200 p.

#### Об авторе

Худякова Олеся Алексеевна — куратор, соосновательница Центра современной культуры «Золото+Болото», г. Тюмень  
E-mail: hudyakovao.a@gmail.com

#### Khudyakova Olesya Alekseevna

Curator, co-founder of the Center for Contemporary Culture "Zoloto+Boloto", Tyumen



Нулевая сцена –  
разработка кон-  
цепции визуального  
оформления  
выставки и встро-  
енных в нее объек-  
тов

Zero Scene –  
development  
of the concept for  
the visual design of  
the exhibition and  
the objects built  
into it

О. Худякова.  
Сцена разработки  
визуальной кон-  
цепции выставки  
«Золото+Болото».  
1280×720 пикс.  
Архив автора статьи

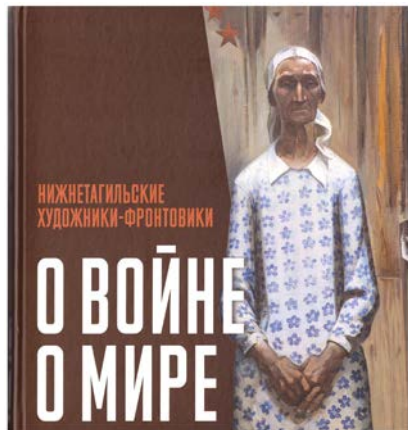
O. Khudyakova.  
Scene from the  
development of the  
visual concept for  
the "Zoloto+Boloto"  
exhibition.  
1280×720 pixels  
Author's archive





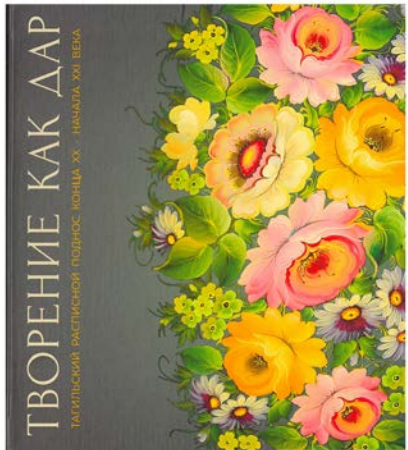
Нижнетагильский музей изобразительных искусств. К 80-летию со дня открытия / авт. текстов М. В. Агеева, Д. О. Алексеева, О. Е. Бетехтина, А. А. Бусыгина, И. И. Буторина, Н. А. Гундырева, М. Ю. Давыдова, М. Ю. Комарова, О. В. Лебедева, А. А. Наседкина, Т. О. Подольский, Л. Л. Смирных, Л. А. Хайдукова, К. В. Чиркова, А. Л. Шемякина; дизайн, верстка М. Е. Трухин; фот. В. А. Кулак, М. Е. Трухин, С. В. Рововых; отв. за вып. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; Правительство Свердловской обл., Администрация города Нижний Тагил, МБУК НТМИИ. — Нижний Тагил, 2024. — 194 с.: ил.

Юбилейное издание посвящено 80-летию со дня открытия Нижнетагильского музея изобразительных искусств и содержит три тематические части. В первой части раскрывается история создания музея, комплектования коллекции, содержит рассказы о личностях, принимавших участие в его становлении и развитии. Во второй части демонстрируются произведения из коллекции НТМИИ, наиболее ярко отражающие характер и принцип ее комплектования. Третья часть посвящена работе отделов музея. Книга содержит большой иллюстративный материал.



О войне. О мире. Нижнетагильские художники-фронтовики / авт. текстов М. В. Агеева, М. В. Булавин, И. И. Буторина, Н. А. Гундырева, М. Ю. Комарова, О. В. Лебедева, Т. О. Подольский, Л. Л. Смирных, К. В. Чиркова, А. Л. Шемякина; дизайн, верстка М. Е. Трухин; фот. В. А. Кулак, М. Е. Трухин; отв. за вып. С. В. Юрчишина, М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; Администрация города Нижний Тагил, МБУК НТМИИ. — Нижний Тагил: Репринт, 2025. — 274 с.: ил.

Издание посвящено тагильским художникам — участникам Великой Отечественной войны. Десять монографических очерков рассказывают о боевом пути и творческой биографии фронтовиков. В издание вошли исторические очерки кандидата исторических наук М. В. Булавина, что включает личные истории в пространство истории страны.



Творение как дар. Тагильский расписной поднос конца XX — начала XXI веков: альбом-каталог / авт. ст. М. В. Агеева, Л. А. Хайдукова, Л. Л. Смирных; авт.-сост. каталога Л. Л. Смирных, Л. А. Хайдукова; науч. ред. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева, Л. Л. Смирных; фот. В. А. Кулак, М. Е. Трухин; верстка М. Трухин; рук. проекта М. В. Агеева; МК Свердл. обл., НТМИИ. — 2-е изд., доп. — Нижний Тагил: Репринт, 2024. — 220 с.: ил.

Иллюстрированный альбом «Творение как дар. Тагильский расписной поднос» — второе дополненное подарочное издание, посвященное уникальному тагильскому народному промыслу — лаковой живописи по металлу. Альбом подготовлен на основе коллекции лаковой живописи по металлу Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Он включает каталог произведений и справки о 53 мастерах подносного промысла второй половины XX — начала XXI века.



Павел Голубятников. Возвращенное имя / Исконный свет Салафиила. Проект 2012 / Шелест тихих слов / Стихи художника / авт. текстов М. В. Агеева и др.; дизайн, верстка С. М. Лавряшина, М. Е. Трухин; фот. М. Е. Трухин и др.; отв. за вып. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; МБУК НТМИИ, Благотворительный фонд В. Потанина. — Нижний Тагил: Репринт, 2025. — 316 с.: ил.

Издание «Павел Голубятников. Возвращенное имя / Исконный свет Салафиила» создано в рамках грантового проекта при поддержке Благотворительного фонда В. Потанина. Представляет собой переиздание с дополнениями трех публикаций 1997 и 2012 года. Состоит из трех разделов. В первом публикуется биография П. К. Голубятникова с хронологической таблицей главных событий из жизни художника, текстами писем и воспоминаний К. С. Петрова-Водкина, Д. Д. Бурлюка, учеников мастера. Включает также полный каталог произведений П. К. Голубятникова из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств, полный список выставок, библиографию. Во второй раздел вошли статьи участников и фотографического архив экспозиции проекта 2012 года. В третьем разделе опубликованы стихи П. К. Голубятникова и статья о его поэтическом наследии.



Исконный свет Салафиила. Фестиваль светоживописи. Каталог / сост. каталога Н. А. Гундырева; дизайн, верстка С. А. Березин; отв. за вып. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; Благотворительный фонд В. Потанина, МБУК НТМИИ. — Нижний Тагил: Репринт, 2025. — 50 л. в папке: ил.

Каталог «Фестиваль светоживописи» издан на средства грантовой поддержки Благотворительного фонда В. Потанина в рамках реализации проекта «Исконный свет Салафиила». Сорок шесть буклетов, представляющих участников проекта, дополнены каталогом произведений и собраны в папку.



Олег Подольский. Философия творчества. Скульптура / авт. ст. Э. Э. Россель, М. В. Агеева, К. Г. Баданина, Е. В. Ильина, Е. А. Крюкова, Г. Л. Курманаевская, В. Н. Наседкин, Л. Л. Филатова; сост. каталога Н. А. Гундырева, Т. О. Подольский; науч. ред. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; дизайн, верстка Н. А. Гундырева; фот. А. С. Алиев, В. А. Кулак, Д. В. Тевяков, М. Е. Трухин; библиогр. И. И. Буторина, отв. за вып. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; Правительство Свердловской обл., Международный Демидовский фонд, МБУК НТМИИ. — Нижний Тагил, 2024. — 104 с.: ил.

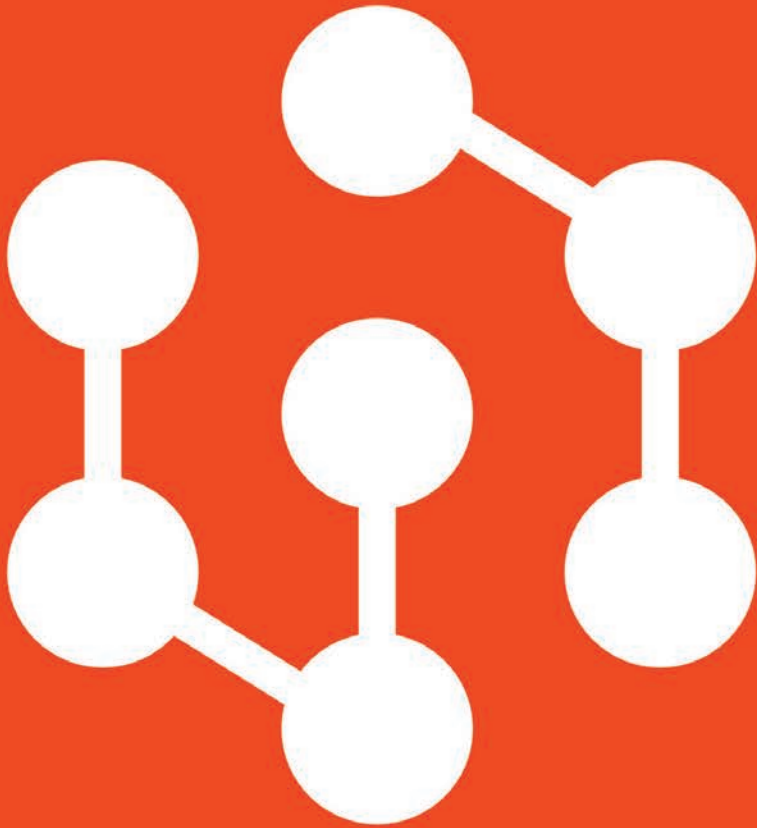
Монографический альбом посвящен творчеству тагильского скульптора Олега Васильевича Подольского (1946-2022). Содержит искусствоведческие статьи о творчестве художника, воспоминания друзей, учеников. Среди авторов: М. В. Агеева, К. Г. Баданина, Е. В. Ильина, Е. А. Крюкова, Г. Л. Курманаевская, В. Н. Наседкин, Л. П. Филатова. В издании представлены произведения из собрания семьи художника, музеев Нижнего Тагила, Екатеринбурга, Кургана.





**Смотреть на мир... Живопись Николая Корзнякова: альбом-монография / концепция, авт. текста, сост. справ. материалов М. Ю. Комарова, О. В. Лебедева; науч. ред. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева, М. Ю. Комарова, О. В. Лебедева, Л. Л. Смирных; библиогр. И. И. Буторина; концепция дизайна Н. А. Гундырева; дизайн, верстка М. Е. Трухин; фот. М. Н. Корзняков, М. Е. Трухин; отв. за вып. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева; МБУК НТМИИ. — Нижний Тагил, 2024. — 100 с.: ил.**

Монографический альбом посвящен творчеству тагильского живописца Николая Михайловича Корзнякова (1958-2013). В издании представлены произведения, хранящиеся в семье художника, частных коллекциях, собрании Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Большинство работ публикуется впервые. В книгу включены архивные фотографии и дневниковые записи художника. Представлена биография Н. М. Корзнякова, дополненная справочными материалами: участие в выставках, награды, библиографический список. В статье научных сотрудников Нижнетагильского музея изобразительных искусств М. Ю. Комаровой и О. В. Лебедевой раскрывается творческая деятельность художника.



С И Б И Р С К И Й  
Ф Е Д Е Р А Л 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  
РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО: НАСЛЕДИЕ И ПОИСКИ