Весенние искусствоведческие чтения

2023

К 80-летию
Ольги Алексеевны Уроженко

Spring Art History Conference 2023

To the 80th Anniversary
of Olga A. Urozhenko

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации

Уральский федеральный университет

Весенние искусствоведческие чтения — 2023

К 80-летию Ольги Алексеевны Уроженко

Spring Art History Conference — 2023

To the 80th Anniversary of Olga A. Urozhenko

Сборник научных трудов

Под общей редакцией В. В. Авдеевой,
Л. А. Будриной, С. Е. Винокурова, В. В. Деменовой

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2024

УДК 7.072(063)
ББК 85я43
В38

Рецензенты:
кафедра реконструкции и реставрации архитектурного наследия Уральского государственного архитектурно-художественного университета (заведующий кафедрой — профессор, кандидат архитектуры *М. В. Голобородский*);
Е. П. Яковлева, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Редакционная коллегия:
В. В. Авдеева — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет (председатель);
Л. А. Будрина — кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет;
С. Е. Винокуров — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Уральский федеральный университет; старший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств;
В. В. Деменова — кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет

В38 **Весенние искусствоведческие чтения — 2023 :** К 80-летию О. А. Уроженко = **Spring Art History Conference — 2023 :** To the 80th Anniversary of Olga A. Urozhenko : сборник научных трудов / под общ. ред. В. В. Авдеевой, Л. А. Будриной, С. Е. Винокурова, В. В. Деменовой. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. — 307 с. — Текст : электронный.

ISBN 978-5-7996-3803-0

В сборнике представлены статьи, подготовленные на основе материалов конференции «Весенние искусствоведческие чтения — 2023», посвященной 80-летию доцента кафедры истории искусств Уральского государственного университета (ныне — кафедра истории искусств и музееведения Уральского федерального университета) кандидата философских наук Ольги Алексеевны Уроженко (1943–2021). Статьи студентов и преподавателей вузов, музейных специалистов посвящены актуальным проблем развития искусства Востока и Запада классических периодов и современности.

Предназначен для обучающихся и специалистов в областях искусствознания, культурологии, философии, а также для всех интересующихся искусством.

ISBN 978-5-7996-3803-0 © Уральский федеральный университет, 2024

Содержание

От редакционной коллегии 6

Вместо предисловия 9
В. В. Деменова
Ольга Алексеевна Уроженко — мыслитель, наставник, учитель 10
Н. В. Кобзистова
О гранях педагогической деятельности Ольги Алексеевны Уроженко..... 18

Раздел 1. Искусство Востока 29
А. В. Симонова
Взаимосвязь текста и изобразительной традиции в буддийском искусстве (на примере бодхисаттвы Майтреи) 30
О. В. Шевко
Трансформация образа Будды в скульптуре периода Сукотаи, Таиланд (1238–1378) 35
Н. В. Постникова
Литературные источники жанра кайдан в гравюре укиё-э периода Эдо (1603–1868) 40
А. М. Логинова
К проблеме влияния Рабиндраната Тагора на живопись Гопала Гхоша 45
З. А. Шилова, Т. Ю. Лисицкая-Вдовина
Балет «Красный мак» как интерпретация культуры Востока в СССР 54

Раздел 2. Художественная жизнь Урала и коллекции музеев 29
А. Ю. Хионина
Икона «Господь Вседержитель “Царь царем Великий Архиерей” с предстоящими избранными святыми» из домовой молельни усадьбы Л. И. Расторгуева — П. Я. Харитонова в контексте старообрядческих икон-лечебников 62

Л. А. Будрина
Предметная среда как источник для атрибуции в картине «Девушка с папиросой» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств 72

А. А. Гогичаева
К проблеме изучения творчества Алексея Ивановича Корзухина: атрибуция ряда произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств 83

О. К. Пичугина
Передвижная выставка Императорской академии художеств в Екатеринбурге 28 июня — 10 августа 1887 г. 95

М. В. Агеева
Этапы изучения творчества Михаила Фёдоровича Шемякина, художника Серебряного века в Нижнетагильском музее изобразительных искусств ... 103

И. В. Кудрявцева
«Миру миф», или трудности перевода с «индустриального». Опыт презентации коллекции отечественного искусства конца 1920-х — начала 1930-х годов из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств 114

А. А. Бобрихин, Я. И. Таушканова
Переписка создателя музеев Веры Городилиной и исследователя Нины Хадери 123

А. Н. Афанасьева
Фарфор мастерской князя Н. Б. Юсупова в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств 136

А. Г. Крицкая, С. Е. Винокуров
Парфюмерный набор из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств: к проблеме атрибуции художественного стекла 143

С. Е. Винокуров
Центры художественной обработки мягкого камня в СССР: этапы развития и репрезентация региональной специфики 154

Раздел 3. Искусствоведческие подходы к анализу живописи и архитектуры ... 162

Л. И. Бекмансурова
Деградация колорита произведений итальянской живописи XV–XVI вв.: искаженное восприятие цвета в стилистическом анализе 163

В. В. Авдеева
Западноевропейские картины-моритат как художественное явление исторического примитива XVII–XIX вв..... 171

Е. А. Фоминых
Образ застывшего времени в живописи начала XX века
на примере картины Энрике Серра-и-Ауке «Идолище» 180
Е. В. Ющук
Роль «изобразительных элементов» в художественном языке
конструктивистской архитектуры 185
Г. М. Поляков
Брутализм или брутальность: вневременные качества соцгородов 194

Раздел 4. Искусство конца XIX — XX вв. и современный художественный процесс 202
А. М. Митрохина
Творчество В. И. Быстренина: к проблеме формирования
художественного языка 203
Е. В. Тимошенко
Театрально-декорационная деятельность Василия Денисова
на примере «Садко» в Театре музыкальной драмы 209
Л. О. Воронцова
Женские образы в творчестве современных петербургских
женщин-художниц 220
Г. В. Голынец, Л. А. Гибнер
Творческий метод уральского концептуалиста Владимира Жукова 232
Я. И. Таушканова
Ключевые архетипы в творческом методе Феликса Волосенкова 241
П. Р. Платонова
Архитектоника книги художника: опыт Евгения Стрелкова 248
А. О. Осадчая, М. И. Стихина
Световая инсталляция в природной среде (на примере фестиваля
светового искусства «Не темно») 253
П. А. Столбова
Виталий Жуйков: дерево с удмуртским колоритом 263
И. В. Кудрявцева
«Быть рядом с процессом». Опыт программы «Мастерская»
Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина (2011–2023) 270

Вклад О. А. Уроженко в развитие Уральской искусствоведческой школы 282
Список публикаций О. А. Уроженко 283
Список диссертаций, подготовленных под руководством О. А. Уроженко 287
Список выпускных квалификационных работ (дипломных
и бакалаврских работ, магистерских диссертаций),
подготовленных под руководством О. А. Уроженко 287

От редакционной коллегии

Со дня своего основания в 1960 г. кафедра истории искусств Уральского государственного университета (сегодня кафедра истории искусств и музееведения Уральского федерального университета) стала центром образовательной деятельности, кузницей специалистов-искусствоведов для регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока, а также, как показала практика, столичных музеев. Она была единственной выпускающей искусствоведческой кафедрой, организованной за пределами Москвы и Ленинграда в СССР. Связь учебного процесса с научной работой кафедры изначально стала характерной чертой Уральской искусствоведческой школы. В первые десятилетия студенты заочной и вечерней форм обучения нередко оказывались ровесниками своих учителей, а то и старше их; они вместе работали над общими темами, проводили совместные исследования, готовили коллективные издания. Первой такой публикацией стал сборник «Из истории художественной культуры Екатеринбурга — Свердловска: к 250-летию города» (1974). В дальнейшем стали выходить сборники под названием «Из истории художественной культуры Урала» (1980, 1985, 1988). В этих изданиях публиковали свои статьи уже не только преподаватели кафедры истории искусств, но и известные искусствоведы и художественные критики из других регионов России, Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга).

С 1992 г. регулярно проводятся Весенние искусствоведческие чтения памяти Б. В. Павловского, впервые организованные заведующим кафедрой С. В. Голынцом (1989–2015), и продолженные в 2010-е гг. Т. А. Галеевой (2015–2021). Наряду с преподавателями в них участвовали студенты и аспиранты. С 2022 г. было принято решение о необходимости публикации сборников статей участников конференции[*].

[*] Весенние искусствоведческие чтения — 2022: К 100-летию Б. В. Павловского. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2023. 212 с.

Каждый ежегодный выпуск задуман как посвящение ведущим преподавателям кафедры на протяжении шести десятилетий ее истории, что диктует основные вопросы конференции и тематические блоки сборника, но не ограничивается ими и дает возможность публикации материалов по широкому спектру проблем современного искусствоведения.

Настоящий сборник научных статей подготовлен на основе материалов конференции, состоявшейся 27 апреля 2023 г. и посвященной 80-летию со дня рождения одного из преподавателей-основателей Уральской искусствоведческой школы — доцента кафедры, кандидата философских наук Ольги Алексеевны Уроженко (1943–2021).

В своих исследованиях и преподаваемых курсах О. А. Уроженко плодотворно объединяла проблематику теории и философии пространственных искусств, духовных аспектов культуры и искусства, проблемы синтеза искусств и взаимодействий художественных культур Востока и Запада. Одним из важных качеств Ольги Алексеевны как искусствоведа было умение гармонично сочетать академические познания со способностью мыслить синтетически, концептуально. Этот навык она старалась привить и своим ученикам. Основной ракурс состоявшихся чтений был направлен на раскрытие этой особенности Уральской искусствоведческой школы — соединению фактологических знаний с концептуальным подходом. В связи с этим основным участникам чтений — бакалаврам, магистрантам, аспирантам, преподавателям вузов — было предложено выступить с собственными исследованиями, которые посредством анализа конкретного художественно-исторического материала касаются более общих концептуальных аспектов искусствознания.

Сборник открывают статьи учеников О. А. Уроженко, посвященные различным граням ее научной и педагогической деятельности, а также научным, общественным, социокультурным и выставочным проектам. Логичным продолжением такого предисловия выступают материалы раздела «Искусство Востока» — одного из важных в деятельности Ольги Алексеевны направлений научных исследований.

Второй тематический раздел, посвященный художественной жизни Урала и музейным коллекциям, представляет собой статьи ведущих специалистов кафедры и сотрудников музеев — выпускников кафедры истории искусств и музееведения Уральского университета.

Следующий раздел представляет основные тематические блоки ведущихся студентами и магистрантами кафедры исследований в об-

ласти изобразительного искусства и архитектуры XX в. Примечательно, что в этом разделе представлены материалы, являющиеся научным дебютом студентов первого и второго курса направления «История искусств».

Заключительный раздел посвящен искусству XX в. и проблемам современных художественных процессов. В этом разделе представлены результаты исследовательской деятельности как представителей Уральского университета, так и коллег из ведущих научных учреждений — Государственного Эрмитажа и Санкт-Петербургской академии художеств.

Также в сборнике представлены сведения об основных научных публикациях Ольги Алексеевны Уроженко, защищенных под ее руководством кандидатских диссертациях, а также выпускных квалификационных работах. Знакомство с этими материалами, как представляется, позволит ближе познакомиться с многогранностью и глубиной исследовательских интересов одной из первых выпускниц и впоследствии одного из основных педагогов кафедры истории искусств Уральского университета на протяжении 50 лет.

Вместо предисловия

УДК 7.036 (5)+75.03

Ольга Алексеевна Уроженко — мыслитель, наставник, учитель

Виктория Владимировна Деменова

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

vikina@mail.ru

Аннотация. Статья касается граней личности выдающегося педагога, исследователя, эстетика и философа искусства Ольги Алексеевны Уроженко, 50 лет проработавшей на кафедре истории искусств Уральского государственного университета (ныне УрФУ).

Ключевые слова: Уральская школа искусствоведения, кафедра истории искусств УрГУ, О. А. Уроженко, Н. К. Рерих

Для цитирования: Деменова В. В. Ольга Алексеевна Уроженко — мыслитель, наставник, учитель // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 10–17.

Olga A. Urozhenko — Thinker, Mentor, Teacher

Victoria V. Demenova

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

vikina@mail.ru

Abstract. The article deals with the facets of the personality of the outstanding teacher, researcher, aesthetics and philosopher of art Olga A. Urozhenko, who

worked for 50 years at the Department of Art History of the Ural State University (now UrFU).

Keywords: Ural School of Art History, Department of Art History Ural State University, O. A. Urozhenko, N. K. Roerich

For citation: Demenova, V. V. (2024). Olga A. Urozhenko — Thinker, Mentor, Teacher. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 10–17). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Ольга Алексеевна была одной из первых выпускниц кафедры истории искусств Уральского государственного университета, которая была создана Борисом Васильевичем Павловским в 1960 г. Свой искусствоведческий путь она начала в 1963 г. научным сотрудником Свердловской картинной галереи (сегодня — Екатеринбургский музей изобразительных искусств), а затем до 1970 г. работала в свердловском Комитете по телевидению и радиовещанию.

Как отметил дизайнер Антон Санатин, даже по фотографиям того времени бросается в глаза то, что ей были присущи — и в более зрелом возрасте — красота, врожденная элегантность, особая женская дерзость, а порой и легкое кокетство, и одновременно с этим глубина и необычайная искренняя заинтересованность в собеседнике, умение

вести подлинный диалог, а если нужно, то и мягкая сила убеждения. Была и еще одна черта у Ольги Алексеевны — то, что формулируется выражением «знай наших». Она хорошо водила машину, совершала резкие, порой удивлявшие окружающих поступки, недолгое время жила в Москве, вращаясь в кругу московской богемы того времени, а в 1970 г. первая вышла в прямой международный эфир на Свердловском телевидении. Этим своим профессиональным телевизионным эпизодом она очень гордилась. И было чем, поскольку для советских реалий и зарождающегося регионального телевидения это было почти немыслимо — выход в прямой эфир на международном уровне, короткое интервью с Виталием Воловичем, которое показывали для стран так называемого соцлагеря.

С 1970 по 2020 гг., ровно 50 лет, ее жизнь была связана с Уральским государственным университетом. Неизменная чуткость к новым научным идеям, инновационным подходам вместе с опорой на достижения классической искусствоведческой науки отличали ее лекции, семинары по фундаментальным курсам «Описание и анализ художественных памятников», «Теория искусства», «Искусство Востока: Древность и Средние века», «Серебряный век и Восток».

В 1982 г. в Тбилиси под руководством профессора А. Ф. Еремеева Ольга Алексеевна защитила кандидатскую диссертацию по специальности «Эстетика» — «Пространство произведения искусства как способ существования художественной реальности». И уже по самой формулировке темы и тех категорий, которые она анализирует в работе, таких как «художественное мироощущение», «художественное пространство», «пространственная организация художественного образа», «мироощущение и мипереживание», и по тому, что в третьей главе диссертации эти теоретико-философские дефиниции «приземляются» и применяются на анализе конкретных произведений живописи, становится понятно, что Ольгу Алексеевну интересовало больше всего — как концепции, теоретические осмысления могут помочь на практике в восприятии и в проживании произведения искусства. В дальнейшем в своих публикациях она плодотворно объединит проблематику философии (прежде всего онтологии пространственных искусств) и духовных аспектов культуры и искусства в целом. Поскольку для нее искусство не существовало в виде возвышенной элитарной области, оно было «про жизнь». Оно является помощником, оно, его проживание, как много раз отмечала Ольга Алексеевна, осознание

каких-то конкретных произведений и могут помочь в современной жизни, где практически не осталось духовно-нравственных ориентиров и почти утрачена целостность восприятия мира.

С ней было невероятно интересно говорить, это было действительно наслаждением: и ее близкие люди, и мы, ученики, — все знали это. С чего бы ни начинался разговор, с новой кофточки или проблем в семье, он всегда неизменно заканчивался совместными размышлениями об искусстве. Ольга Алексеевна умела вовремя вспомнить какую-то мысль, которая родилась во время просмотра программы телеканала «Культура», или какую-то работу, фрагмент живописи или спектакля, приводила его в пример, и ты сразу мгновенно все понимал, все внутренние вопросы, что тебя мучали, вдруг исчезали. Очень часто после таких внутренних «мирооткрытий» она, помолчав, говорила: «Какое счастье, что мы искусствоведы, правда? Что у нас есть этот инструмент...» Как ни странно, эта ее сторона как мыслителя, как философа-искусствоведа, раскрывающего перед тобой пространство искусства как пространство жизни, становилась с годами все более востребованной новым поколением студентов. Даже среди обучающихся 2000-х гг. встречались те, кто ее любил, и те, кто ее не понимал. А вот последние годы ее преподавания были совсем другими. Ей нередко аплодировали на первом курсе после прочтения лекций, многократно благодари-

ли. В последние полгода, когда она не могла приходить в университет, — делала для студентов аудиозаписи своих лекций, а студенты ей в ответ писали свои личные пожелания.

У Ольги Алексеевны есть статья «Кризис очевидности как черта современного мироощущения. Вера, надежда, любовь в пространстве беспредельности», которую можно назвать образцом ее подхода. Наверное, именно этот подход — на основе фактологических знаний об искусстве и концептуального мировидения, умение «прожить произведение искусства для того, чтобы преобразить себя» — определил ее интерес и к творческому наследию семьи Рерихов, и к искусству Средневекового Востока, и к русскому космизму, и к проблематике взаимодействий художественных культур Востока и Запада.

С момента создания кафедры в 1960 г. и формирования ее легендарного состава преподавание искусствоведческих дисциплин, связанных с Востоком, было поручено ей. Подход к исследованию искусства как феномена, имеющего метафизическую основу, безусловно, был очень плодотворен для ее учеников, выбравших путь изучения искусства Востока. Концептуальность, основанная на знании «коренных текстов» различных восточных традиций, и знание историко-искусствоведческого материала (досконального изучение конкретных произведений) были неизменными требованиями Ольги Алексеевны. В дальнейшем это позволило многим из ее учеников-«восточников» развивать свои узкопрофессиональные интересы. В 2001 г. состоялась защита кандидатской диссертации А. И. Шинкового «История развития и формирования коллекции японских фарфоро-керамических изделий эпохи Мэйдзи в Иркутском областном художественном музее», в 2004 г. — Батчулуун Сэргэлэн «Образ Цагаан эбугена — Хозяина земли в искусстве монголо-язычных народов: Монголия, Калмыкия, Бурятия», в 2008 г. — В. В. Деменовой «Буддийская металлическая пластика как сосуд Великой Пустоты», в 2022 г. выпустила книгу Н. Е. Бельченко «Индуистский храм как образ танцующего божества». Интерес к духовному и культурному наследию Востока многие годы сближал Ольгу Алексеевну и с доктором философских наук, академиком РАХ М. Ю. Шишиным, который также является ее выпускником-дипломником. В 2010 г., под руководством М. Ю. Шишина состоялась защита кандидатской диссертации Е. А. Антиповой «Формирование и специфика воплощения буддийского художественного канона в скульптуре Монголии», написанная на материале кол-

лекции Бийского краеведческого музея. Годом позднее, в 2011 г., состоялась совместная с М. Ю. Шишиным научно-исследовательская поездка в Индию.

Конечно, не только Восток интересовал О. А. Уроженко и ее учеников. В 2011 г. состоялась защита кандидатской диссертации Н. В. Сербиной «Предмет и межпредметное пространство в живописном произведении», в 2017 — Е. А. Бухаровой «Архитектор Иван Леонидов: космичность умонастроения и эволюция творчества». За каждой из этих работ стоит ее концепция и исследовательский ракурс как руководителя и наставника.

Одно из любимых ее слов — «системщик». Она и сама любила красоту сложных систем, их устойчивость и фундаментальность. Поэтому увлекалась и синергетической парадигмой И. Пригожина, и наработками Тартусской школы в области семиотики и педагогической системой Шалвы Амонашвили.

Наставником она была строгим. Иногда от ее спокойных взвешенных слов шла такая сильная энергетическая волна, что потом ты прилагал все усилия, чтобы не повторять совершенных ошибок. Что могло вызвать такую ее реакцию? Внутренняя несобранность или развязность, интеллектуальная или товарищеская нечистоплотность, когда кто-то юлил или выдавал черное за белое, неуважение к чужой мысли. Сама она была педантична в отношении мыслей, которые кто-то высказывал в ее присутствии, а она развивала или использовала потом в статье, причем это не всегда были искусствоведы или ученые, ей это было абсолютно безразлично, она всегда считала своим долгом указывать или поблагодарить человека в тексте даже за импульс идеи. И, наверное, новые идеи ей ценились больше всего. Идея должна быть сформулирована, как говорила Ольга Алексеевна, «высловлена» и обязательно зафиксирована письменно, только так она обретает бытийность и становится явью.

Она была вдохновителем или непосредственным участником многих выставочных восточных проектов, которые проходили в Центре современной культуры Департамента искусствоведения, культурологии и дизайна. Так, в 2010 г. в рамках Дней тибетской культуры состоялась открытая лекция Еше Лодой Ринпоче, настоятеля буддийского монастыря «Ринпоче Багша», в 2009 и 2018 гг. прошли мастер-классы известной индийской танцовщицы стиля одисси Пратибхи Джены Синг, в 2015 г. лекции декана индологического факультета, профессо-

ра Шашибалы (Дели), многочисленные международные выставочные и научные проекты, посвященные искусству и культуре Индии: «Наука Древней Индии», фотопроект «“Индия — Гималаи” Л. В. Шапошниковой», «Современное искусство Непала и Индии», научно-исследовательский выставочный проект «Пространство гор» и др. Ежегодно с 2010 г. на протяжении нескольких лет совместно с факультетом международных отношений УрФУ Департамент искусствоведения, культурологии и дизайна проводил межфакультетскую конференцию для студентов и аспирантов «Индия: история и культура», выпускали научные сборники.

В каждом вышеперечисленном событии было мощное личностное влияние Ольги Алексеевны, ее внимательное отношения к каждой формулировке, будь то структура курсовой, или описание проблематики конференции, или аннотация к выставке. Думаю, что это внимательное, иногда даже скрупулезное, отношение к написанному слову характерно для всего старшего поколения кафедры истории искусств. Но тексты каждого из них были очень разными. Ольга Алексеевна писала очень плотно по мысли и при этом очень образно, нередко поэтично, а выражая какую-то новую мысль или идею — всегда предельно корректно по формулировкам. Культура выражения мысли, свойственная ей как педагогу, придавала большое своеобразие ее лекциям. Те, кто слушал ее лекции, конечно, помнят бесконечное коли-

чество небольших бумажек-записочек, которые она приносила с собой, и паузы, которые она делала, стараясь найти наиболее точную формулировку. Как сложится пазл лекции, никто не знал (так же, как и она), точной была только тема, а вот конфигураций ее раскрытия было великое множество. Как наставник и как Учитель она никогда не наставляла, в ней не было ни капли «педагога-педагога», который старается тебя в чем-то убедить. Ольга Алексеевна учила просто своим присутствием. Учила не только культуре выражения мысли, но и культуре выражения чувства. Я думаю, многие из ее учеников могут сказать, что в самые вдохновляющие моменты совместной работы можно было почувствовать себя рядом с ней сообщающимся сосудами, вода внутри которых постоянно перетекает из одного в другой, тем самым улучшая свое качество. Это действительно потрясающее чувство сотворчества, которое она нам дарила.

Проиллюстрировать эту мысль и закончить мне бы хотелось словами великого буддийского наставника XIV в. Чже Цонкапы из его труда «Ламрим Ченмо»: «Опираясь на низших, портятся люди, опираясь на равных — пребывают в застое, опираясь на высших — достигают величья. Поэтому на того опирайся, кто выше. Опирайся на высшего — на такого, кто спокоен и нравственно тверд, кто своей мудростью тебя превосходит».

Информация об авторе

Виктория Владимировна Деменова — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: vikina@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2348-8817.

Information about the author

Victoria V. Demenova — PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: vikina@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2348-8817.

УДК 37.013.43

О гранях педагогической деятельности Ольги Алексеевны Уроженко

Надежда Викторовна Кобзистова

Екатеринбургская детская школа искусств № 10, Екатеринбург, Россия

wingsoflife13@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена деятельности О. А. Уроженко как одного из первых организаторов педагогических семинаров Шалвы Амонашвили в Екатеринбурге, научного руководителя свердловской Лаборатории «Гуманная педагогика», инициатора и организатора ряда научно-общественных конференций «Идеи космизма — педагогике и современному образованию».

Ключевые слова: культура, воспитание, искусство, духовность, образование, гуманная педагогика, космизм, Пакт Культуры, охрана культурного наследия

Для цитирования: Кобзистова Н. В. О гранях педагогической деятельности Ольги Алексеевны Уроженко // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 18–28.

On the Facets of the Pedagogical Activity of Olga A. Urozhenko

Nadezhda V. Kobzistova

Ekaterinburg Children's School of Arts No. 10, Ekaterinburg, Russia

wingsoflife13@mail.ru

© Кобзистова Н. В., 2023

Abstract. The article is devoted to an attempt to highlight the activities of O. A. Urozhenko as one of the first organizers of Shalva Amonashvili's pedagogical seminars in Ekaterinburg, scientific director of the Sverdlovsk Laboratory "Human Pedagogy", initiator and organizer of a number of scientific and public conferences "Cosmist Ideas — Pedagogy and Modern Education".

Keywords: culture, upbringing, art, spirituality, education, humane pedagogy, cosmism, the Pact of Culture, protection of cultural heritage

For citation: Kobzistova, N. V. (2024). On the Facets of the Pedagogical Activity of Olga A. Urozhenko. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 18–28). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Спектр педагогической деятельности Ольги Алексеевны Уроженко был очень широк. По ее инициативе и при ее участии, в поле ее идей и размышлений, сотрудничества, сотворчества и поддержки было реализовано множество культурных инициатив, значимых для города и области, были также осуществлены и многие международные проекты.

Где же лежат истоки этой широты? Что сформировало Ольгу Алексеевну как учителя и преподавателя? На что опирались её подходы к педагогической и общественной деятельности? Чьи научные размышления и постулаты были ей близки?

Кандидатская диссертация Ольги Алексеевны посвящена пространству произведения искусства как способу существования художественной реальности. Интерес к этой теме пройдет с ней через все годы — понятие искусства как способа познания, понимания, восприятия мира, «прямого строительства жизни» [1, С. 267], пластические искусства, рассматриваемые как способ приобщения зрителя к бытию, как кратчайший путь воздействия на человека.

В своих статьях и выступлениях Ольга Алексеевна также часто опирается на слова Владимира Вернадского — «научно понять — значит установить явление в рамки научной реальности Космоса» [2, С. 38]. Погружение в логику творческих процессов, их причинно-следственных связей, размышления о подобии микро- и макрокосма, когда, говоря словами поэта, «во всем ... хочется дойти до самой сути...», — привели ее к изучению наследия ученых-космистов, основанного на почитании Высшего единого космического начала, красоты, мудрости.

В русле этой концепции Ольга Алексеевна обращается к восточной мудрости — «Наука есть методика, знание есть искусство». Речь здесь идет об истинном знании, возникающем неизменно в пространстве

индивидуальности человека, в том числе и художника — как необходимого инструмента познания, — через себя, своим вдохновением, переживаниями и ощущениями утонченного духа, являющего в созданном произведении новые грани понимания мира.

Вслед за многими философами и учеными — В. Вернадским, П. Флоренским, Н. Бердяевым, Д. Лихачёвым — Ольга Алексеевна пришла и к пониманию особого места Культуры в жизни:

«Культура — уникальное явление Бытия, основа человеческого существования. Мифы, легенды, верования, история народа, особенности ландшафта, сливаясь в культурно-символическое единство, формируют культуру региона, которая вплетается в ткань Культуры страны, народа, человечества.

Культура — тончайшая субстанция, обеспечивающая связь человека с высшими вечными ценностями, с глубинными слоями жизни, в том числе Жизни как утонченного вселенского, космического явления, придавая человеческому бытию осмысленное существование.

История показывает, что каждый отход от культуры приводит к разрушению, и напротив, приверженность культурному строительству создает процветание как целых государств, так и отдельных регионов. Вот почему культура должна войти в повседневный обиход каждого человека, семьи, школы, государства» [3].

Ольга Алексеевна неоднократно обращается в своих статьях к «Договору об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников», инициированному Николаем Рерихом и известному как Пакт Культуры, в особенности к его первой статье — «Таким же уважением и покровительством пользуются сотрудники вышеназванных учреждений, как во время войны, так и в мирное время». [4, С. 514, 515] «Так Пакт становится договором об охранении человека — носителя и со-творца культуры, ибо без человека культура не существует, каждый ее подлинный сотрудник — сокровище страны и... планеты», — пишет она [5, С. 41].

Основополагающим для Ольги Алексеевны было не просто понимание важности культуры, но осознание необходимости постоянного ее утверждения в пространстве города и страны, ее продвижения силами общественных союзов и организаций, всемерной о ней заботы, ее защиты. Неотъемлемая часть будущего культуры — воспитание подрастающего поколения: и здесь становится закономерным обращение не только к детям и юношеству, но и к учителям, преподавателям, родителям.

«Охранение Культуры — важнейшая задача каждого живущего на Земле человека. Это и осознание ценности вдохновенных духовных импульсов, заложенных в памятниках прошлыми поколениями, когда человек из зрителя превращается в со-творца, деятельностью формируя в пространстве непрерывную живую ткань культуры. Н. К. Рерих отмечал, что пренебрежительное отношение к памятникам культуры — это не отсутствие средств у государства, а непонимание ценности старины.

Выделяя культуру как основу диалога и объединения людей, понимая, что без культурной преемственности невозможна эволюция человечества; осознавая, что решать социальные, экономические и экологические вопросы можно только на основе возрождения духовности, развития искусств, формирования новых направлений в науке и образовании приходим к выводу: только совместными усилиями научных и культурных деятелей, общественности, правительства и руководства регионов можно успешно решить самые сложные социальные проблемы времени» [3].

С пониманием Ольгой Алексеевной роли культуры в нашей меняющейся стране и в мире была связана ее общественная инициатива — во второй половине 1990-х гг. при поддержке академика С. В. Вонсовского в Екатеринбурге было основано Уральское отделение Международной лиги защиты культуры (УрО МЛЗК), вице-президентом которого она была долгие годы.

В это же время в школах России уже работала целая плеяда педагогов-новаторов, стремящихся к творческим подходам в воспитании и образовании. Ольга Алексеевна активно поддержала инициативу группы учителей и родителей и вместе с сотрудниками лиги в 1997 г. при поддержке городского Управления образования организовала первый в Екатеринбурге пятидневный педагогический семинар академика РАО, доктора психологических наук, профессора Московского городского педагогического университета Шалвы Амонашвили «Основы гуманно-личностного подхода к детям в образовательном процессе». Чем оказалась близка Ольге Алексеевне эта концепция? Она несла в себе понимание сложной и многомерной организации детской души, стремление развивать с самых эффективных позиций — позиций сотрудничества, которые базируются на творческом наследии классиков мировой педагогики Я. Коменского, К. Ушинского, Я. Корчака, В. Сухомлинского и многих других мыслителей.

Ш. Амонашвили писал о педагогической философии культуры. «Культура — созидательное, творческое состояние Духа, поэтому надо вовлечь ученика в творческое общение с произведением искусства, утончать чувства, устремлять человека к Высшему. Иначе будет просто обучение ценностям культуры.

...Педагогика культуры — незаметная, идущая от сердца, когда воспитатель не думает, что воспитывает... Подъем духа среди учителей и воспитателей есть утверждение Культуры образования, в котором процветает педагогический гуманизм. Питание нашего внутреннего мира возвышенным и духовным происходит в диалоге между учителем и учеником, в духовной общности людей» [6, С. 26].

В чаше способностей и возможностей ребенка «сияет зародыш зерна культуры» — значит, нужно вкладывать, сеять, давать импульс, направлять, развивать. Можно вспомнить известное выражение: «Ребенок — не сосуд, который нужно наполнить, а факел, который нужно зажечь».

Главной целью Шалва Александрович считает развитие созидательного мышления растущего человека, воспитание благородства духа, отстаивает его право на гуманное к себе отношение. Он пишет о необходимости «активно содействовать профессиональному становлению учителя, обновлению образовательного процесса в школах. Человечество ищет пути преодоления технократизма и разобщенности, вражды и зла в общественной жизни. И мне представляется, что педагогическое мышление и деятельность многих тысяч учителей и воспитателей, всех образовательных учреждений должна стать более гуманной, — это и есть один из важнейших путей облагораживания и духовного возвышения общества» [7].

После проведения семинара Ольга Алексеевна поддержала создание и работу Свердловской лаборатории «Гуманная педагогика», став одним из ее научных руководителей. К этому привела необходимость формирования новой мировоззренческой основы — среди учителей, родителей и широкой общественности из многих организаций города и области. Ольга Алексеевна предлагала темы ежемесячных встреч, задавала направление, формулировала актуальные вопросы. Участники знакомились с интереснейшим наследием классиков мировой педагогической науки, с современными научными достижениями. Шла работа над самим собой — работа родителя и учителя, как ни банально прозвучит, — саморазвитие, изменение восприятия, преобразование своего внутреннего мира. Ольгой Алексеевной были приглаше-

ны и стали также научными руководителями лаборатории профессора УрГУ Н. К. Эйнгорн, Г. П. Сикорская, М. Н. Дудина.

В декабре 2005 г. УрО МЛЗК под руководством Ольги Алексеевны и при поддержке Уральского научно-образовательного центра Российской академии образования и УрГУ был организован второй семинар Ш. Амонашвили. Состоялась и пресс-конференция Шалвы Александровича и организаторов семинара на тему «Нужна ли нам гуманная педагогика?» После нее журналисты писали о том, что этот вопрос не являлся риторическим. С одной стороны, в период становления рыночной экономики в России ярко проявилась тенденция все и вся оценивать с позиции «рентабельно — нерентабельно». «За гуманизм не платят», — такое можно было услышать даже от представителей сферы образования. С другой стороны, опыт работы Ш. Амонашвили показывал, что, как правило, залы не могли вместить всех желающих побывать на семинарах, посвященных именно гуманизму по отношению к детям. Проблемы детства в российском обществе с каждым годом все более усугублялись. Очевидно, что современные подходы к их решению не давали ожидаемого результата. Есть ли выход из создавшейся ситуации? Как относиться к детям, чтобы они не превращались в носителей социальной опасности? Какой должна стать педагогика будущего?

В продолжение работы в русле гуманной педагогики Ольге Алексеевне и сотрудникам УрО МЛЗК также удалось реализовать идею проведения научно-педагогических конференций под общим названием «Идеи космизма — педагогике и образованию» в стенах УрГУ и выпустить научные сборники материалов. Первая из них состоялась в декабре 2003 г. К работе конференции были привлечены ученые, педагоги высшей школы, учителя, общественные деятели, представители УрГПУ, УрО РАО, Областного общественного совета по социальной этике, Областного учебно-методического центра дополнительного образования.

В резолюции, подготовленной Ольгой Алексеевной, говорилось: «В течение XX в. начала формироваться качественно новая картина мира, основанная на синтезе научного, философского и религиозного опыта человечества, а также достижений искусства. Наряду с практическим освоением внешнего космического пространства и развитием представления о существовании других миров, о многообразии форм жизни, — человек стал активно выходить за привычные преде-

лы чувственной очевидности, открывать свой внутренний космос, все более осознавая себя органичной частью единой космической реальности.

Решающую роль в создании и продвижении новых научных представлений сыграли идеи ученых-космистов В. Вернадского, К. Циолковского, А. Чижевского, П. Флоренского, а также труды философов В. Соловьёва, Н. Бердяева, С. Булгакова и искусство крупнейших художников, поэтов и музыкантов “серебряного века”. Особый вклад в развитие идей космизма внесло духовное наследие семьи Рерихов.

Традиционная система образования сегодня слабо ориентирована на идеи космизма, и не готова к стремительным изменениям, происходящим в современном обществе. Ею практически не используется богатое наследие отечественной педагогики К. Вентцеля, В. Сухомлинского, Ш. Амонашвили и других, акцентированное на личности ребенка.

Конференция обратила внимание на актуальные проблемы современного образования:

- содержание образования, отражающее основные законы космической реальности;
- профессиональная подготовка учителя в соответствии с космической картиной мира;
- создание среды для формирования творческого, свободно мыслящего человека, способного реализовать свои высшие потребности и устремления;
- духовно-нравственный мир участников педагогического процесса как его необходимое основание;
- качество учебников, адекватно отражающих космическое миропонимание, обладающих потенциалом развития ноосферного мышления у учащихся.

В докладах конференции было отмечено, что космизм как российское явление, корни которого уходят в основы ментальности народа, наполняет образование смысложизненными идеями» [8, С. 125, 126].

Еще три конференции «Идеи космизма в педагогике и современном образовании» состоялись в 2005, 2008 и 2012 гг. Направление, выбранное в 2003 г., «оказалось плодотворным: пробудило исследовательский интерес, объединило единомышленников, вызвало к жизни темы, актуальность которых с каждым годом неуклонно возрастает. Космическое мышление, основы которого были заложены выдающимися от-

ечественными учеными, философами, деятелями культуры в начале прошлого века, переживает период возрождения и активного введения в философский и научный оборот. Целями конференций были осмысление космизма как уникальной мировоззренческой системы постижения мира и человека и осознание путей и способов обновления педагогического сознания в новом тысячелетии» [9].

Также Ольгой Алексеевной был организован ежемесячный методико-содержательный семинар «Космическая педагогика: прошлое будущему». Его руководителями стали преподаватели УрГУ, УрО РАО, УрГПУ и ученые УрО РАН.

Необходимо сказать еще об одной грани педагогической работы — Ольгой Алексеевной и УрО МЛЗК в 1990-е и 2000-е гг. были организованы одиннадцать выставок Гималайских этюдов Н. К. Рериха из фондов Международного центра Рерихов (Москва), на них всегда неизменно проходили программы для подрастающего поколения — это были мастер-классы, концерты, беседы у картин — встречи для детей и юношества, по задумке Ольги Алексеевны направленные на понимание роли искусства. Для Екатеринбурга такая работа была новаторской. На встречи приглашали интереснейших собеседников: астрономов, историков, известных математиков и физиков, биологов; путешественников-полярников, альпинистов; исследователей и знатоков Урала — археологов, геологов, писателей и поэтов; известных в городе архитекторов, журналистов, педагогов и психологов. Были и творческие встречи, объединенные лозунгом «Мы живем в Космосе, и Космос живет в нас», на которых взрослые и дети могли принять участие в различных художественных акциях. Подобная форма общения неизменно привлекала многих горожан.

По инициативе Ольги Алексеевны и Международного Совета рериховских организаций имени С. Н. Рериха, председателем которого она была избрана в 2005 г., прошел ряд Международных общественных форумов «Как охраним живую ткань Культуры?» Их задачей стало объединение усилий с лучшими представителями научной, педагогической и культурной общественности, с органами законодательной и исполнительной власти конкретного региона с целью выработать ряд социально значимых действий в защиту его культурного наследия.

Внимание этих форумов было привлечено к геокультурным ландшафтам. Основываясь на концепции формирования ноосферного тела

Земли В. И Вернадского, концепции Культуры Н. К. Рериха, идеях П. А. Флоренского «о существовании “особой части вещества”», «проработанной духом», «отличающейся особой стойкостью образований», «вовлеченной в круговорот культуры...», — Ольга Алексеевна писала о возможных путях преображения географических пространств в «ноосферное тело с возможностями нового развития» [10, С. 14].

«Не будем ориентироваться на сиюминутные результаты... будем стараться сеять зерна культуры», создавать ее «животворящую ткань», ибо «общая интонация культуры ... необычайно ценна и резонансна на уровне регионов» [11, С. 151].

На открытии Форума детских инициатив и творчества (преемника идеи детской ассамблеи в Болгарии) в Перми в 2009 г. Ольга Алексеевна так приветствовала его юных участников: «В единении разных поколений, в возможности сотворчества и содружества лежит залог движения вперед, залог созидания. Пройдет всего несколько лет, и вы, наши юные друзья, будете лечить, будете управлять, учить. Но для любого процесса закладываются зерна. Есть нечто, что летит быстрее образа эпохи, быстрее формы времени, в котором мы живем, — это мысль, это наши замыслы. ...Хочется пожелать, чтобы ваши замыслы совпадали с большими ритмами большой жизни в ее планетарном и даже космическом смысле, ибо все мы — дети Земли, внуки Солнца и правнуки Звезд» [12, С. 6].

Подобные форумы и фестивали были подхвачены педагогами не только в России, но и в других странах.

Ольга Алексеевна сама никогда не переставала учиться, в ней жил постоянный интерес к новым исследованиям в разных областях науки. Множество тем рождалось в поле ее интересов, и она щедро делилась ими, иногда предлагая неопределившемуся с темой студенту до десятка вариантов...

В ней просто и гармонично жило служение идее воспитания, ответственность, даяние и дарение идей, которые можно было подхватить.

У нее были характерные черты настоящего учителя — умение ставить правильные вопросы, находить объяснения и ответы, делиться найденным с учениками, поддерживать их инициативы, при этом говорить по сознанию слушающего. Особое внимание всегда уделялось точности формулировок, верно и вовремя произнесенному слову.

Все, кто работал с Ольгой Алексеевной, ценили это искусство сотрудничества и сотворчества — вовремя делать нужный шаг навстре-

чу, многое находить совместно — в общем поле размышлений, изучений проблемы. Тут была и требовательность — чтобы вывести ученика на новый уровень работы над проблемой, акцентировать бытийные стороны рассматриваемых процессов, — и чуткость, внимание к особенностям ученика. С ней было возможно чтение любимых стихов — как форма знакомства на первом курсе, свободное общение в рамках условного «интервью» или дискуссии...

Философия космизма была культурным полем Ольги Алексеевны, из которого в том числе легко общаться с учениками всех возрастов, объяснять смыслы, создавать исследовательские работы. В этом процессе шло формирование человека будущего — каким бы пафосным это ни показалось, — но ведь естественно, что в процессе образования мы идем вслед за Лихачёвым, Сухомлинским, Вернадским, Амонашвили и ведем за собой тех, кто осуществит строительство будущего.

Сегодня мы реально видим эту преемственность — продолжение широко развернутой Ольгой Алексеевной работы — в учениках, преподающих во многих школах и вузах, в сотрудниках частных школ и детских садов, вдохновленных семинарами гуманной педагогики, в работе различных объединений, работающих в этом русле, например, Мастерской гуманной педагогики или Детской академии гуманной педагогики на Урале.

Недавний одиннадцатый Международный Форум «Культура и экология — основы устойчивого развития» в Уральском федеральном университете, прошедший в рамках проведения Всемирного Дня Культуры, — еще один пример продолжения педагогической просветительской работы, начатой Ольгой Алексеевной.

«Не государственные указы, а народное, общественное сотрудничество и частная инициатива необходимы... долгосрочные воспитательные и образовательные программы многих организаций и многих сотрудников... Неукоснительная, ни на миг не прекращающаяся работа пробуждает культурное сознание спящих масс. Опираясь на содействие мировой общественности, формируется то необходимое “моральное напряжение”, ... которое способно побудить/вынудить государственные учреждения к решениям в пользу Культуры. ...Мобилизация мыслей, чувств, духовных устремлений человека и человечества на защиту культурного наследия... является залогом подлинного, а не мнимого, механизма эволюции. ...Сегодня — дело за нами» [5, С. 49–51].

Список источников

1. Уроженко О. А. Пластические искусства как способ приобщения к Бытию // Искусство как способ познания : материалы международ. обществ.-науч. конф. М., 1999.
2. Вернадский В. В. Научная мысль как планетное явление. М., 1991.
3. VI Международный общественно-научный форум «Как охраним живую ткань Культуры?». URL: https://clck.ru/362fuZ.
4. Знамя Мира. М., 2005.
5. Уроженко О. А. Пакт охранения Культуры — Пакт Н. К. Рериха как выражение философии космической реальности // Культура и мир — священный оплот человечества : материалы VIII Международ. обществ.-науч. форума, посвящ. 75-летию Пакта Культуры. Пермь, 2012.
6. Амонашвили Ш. А. В чаше ребенка сияет зародыш зерна Культуры. М., 2008.
7. Амонашвили Ш. А. Краткая информация об издательстве // Издательский дом Шалвы Амонашвили. URL: https://clck.ru/362fyR.
8. Идеи космизма в педагогике и современном образовании : материалы науч.-пед. конф., 2003 г. Екатеринбург, 2004.
9. Идеи космизма — педагогике и образованию: место человека на пути эволюции. Обзор научно-общественной конференции. URL: https://clck.ru/362g25.
10. Уроженко О. А. О геокультурном пространстве Урала: от мифологемы к ноосфере // Культура — синтез действенного блага : материалы Международ. обществ. форума. М., 2007.
11. Уроженко О. А. Выступление на Круглом столе «Без Культуры чего достигнем?» // Культура — синтез действенного блага : материалы Международ. обществ. форума. М., 2007.
12. Мы вместе играем, творим и растем : материалы форума детских инициатив и творчества. Пермь, 2009.

Информация об авторе

Надежда Викторовна Кобзистова — преподаватель, Екатеринбургская детская школа искусств № 10 (Екатеринбург, Россия). E-mail: wingsoflife13@mail.ru.

Information about the author

Nadezhda V. Kobzistova — Teacher, Ekaterinburg Children's School of Arts No. 10 (Ekaterinburg, Russia). E-mail: wingsoflife13@mail.ru.

Раздел 1

Искусство Востока

УДК 7.04

Взаимосвязь текста и изобразительной традиции в буддийском искусстве (на примере бодхисаттвы Майтреи)

Алина Владиславовна Симонова

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

avlsimonova@gmail.com

Аннотация. Иконография Майтреи в буддийском искусстве насчитывает 45 форм. Обратившись непосредственно к буддийским текстам, мы увидим, что Майтрея упоминается во многих сутрах. Статья посвящена аспектам влияния письменных источников на возникновение той или иной иконографии.

Ключевые слова: буддийское искусство, бодхисаттва Майтрея, иконография, сутра, буддийский канон, письменный источник

Благодарности. Автор выражает благодарность научному руководителю — кандидату искусствоведения, доценту Виктории Владимировне Деменовой.

Для цитирования: Симонова А. В. Взаимосвязь текста и изобразительной традиции в буддийском искусстве (на примере бодхисаттвы Майтреи) // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 30–34.

The Interrelation of Texts and Image in Buddhist Art (on the Example of Bodhisattva Maitreya)

Alina V. Simonova

© Симонова А. В., 2023

Ural Federal University named after the first President
of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

avlsimonova@gmail.com

Abstract. The iconography of Maitreya in Buddhist art has 45 forms. In Buddhist texts, Maitreya is mentioned in many sutras. The article is devoted to the aspects of the influence of written sources on the emergence of a particular iconography.

Keywords: Buddhist art, bodhisattva Maitreya, iconography, sutra, Buddhist canon, written source

Acknowledgments. The author expresses her gratitude to a Scientific Supervisor — Victoria V. Demenova, PhD (Art History), Associate Professor.

For citation: Simonova, A. V. (2024). The Interrelation of Texts and Image in Buddhist Art (on the Example of Bodhisattva Maitreya). In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 30–34). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Анализ произведений искусства, созданных в русле буддийской традиции, не представляется полным без исследования коренных текстов. Как отмечает В. В. Деменова, «искусство как таковое для буддизма не существовало вне контекста религиозной доктрины; оно являлось частью сакрального процесса. Как феномен и как понятие оно не было отделено от аспектов познания, пути, являясь их составной частью» [1, С. 38]. Сутры, фиксирующие различные проявления буддийской философской мысли и содержащие в себе онтологические принципы учения, не могут игнорироваться и в поле искусствоведческого анализа. Подобный междисциплинарный подход, соединяющий в себе искусствоведение и буддологию, необходим, чтобы не сводить изучение произведения сакрального искусства к перечислению его внешних характеристик, а, напротив, найти ключ к выявлению его сущностных свойств. Это представляется особенно актуальным в работе с иконографией бодхисаттв.

В настоящей статье мы обратимся к бодхисаттве Майтрее, образ которого особенно почитался уже с первых веков нашей эры. Майтрея — бодхисаттва и будущий Будда, пребывающий на небесах Тушита в ожидании своего явления на земле. Считается, что Майтрея явится через много веков и тогда в мире наступит время процветания и блаженства. О Майтрее японский мастер школы тэндай-сю говорил: «солнечное свечение будды Шакьямуни уже скрылось за далеким облаком, и мы

пока еще не увидели проблеск лунного света сострадательного будущего будды Майтреи» [2, С. 2054].

Бодхисаттва Майтрея не только упоминается во многих ключевых сутрах буддизма, например в «Лотосовой сутре», но и появляется в ранних текстах нескольких буддийских школ. Так, в каноне Тхеравады Майтрея кратко упоминается в «Дигха-никае»; среди канонических текстов Муласарвастивады он появляется в «Дивьявадане»; в «Махавасту» школы Локоттаравада Майтрея стоит на первом месте в списке будущих будд.

Также существует целый ряд текстов, которые полностью строятся вокруг фигуры Майтреи. Несмотря на то, что подобные произведения чрезвычайно сложно датировать, одним из самых ранних считается санскритский текст «Майтреявьякарана» и его хотанская версия «Майтреясамити», где описывается будущее явление Майтреи на землю. Мы знаем, что текст был переведен на китайский язык Дхармаракшей (265–316) уже в III в. н. э., Кумарадживой (384–417) столетием позже и затем Исином (673–727) примерно в 701 г. н. э. [3].

Исходя из анализа доступных нам ранних текстов, мы можем отметить, что в них практически отсутствует иконографическое описание Майтреи как во время его пребывания на небесах Тушита, так и во время его явления на землю. Таким образом, имеющаяся информация не может объяснить иконографию многих образов, особенно относящихся к раннему периоду, т. е. гандхарские и матхурские. Более того, немногочисленные описания, имеющиеся в текстах, не всегда согласовываются с деталями изображений. Также имеют место вариации в деталях, описанных в текстах, а иногда одинаково могут описываться разные бодхисаттвы. Несмотря на это, ранние тексты представляются особенно важными для понимания роли Майтреи на разных этапах распространения учения.

Так как на данный момент идентификация бодхисаттв по позам и жестам в большинстве случаев не представляется возможным, атрибуция ранних произведений искусства представляет собой определенную исследовательскую проблему. Локеш Чандра, известный исследователь буддийской иконографии, фиксирует 45 иконографических форм Майтреи, однако все они представляют собой разные вариации мудр, которые в том числе могут встречаться и у других бодхисаттв. В этом случае мы можем обратиться к атрибутам. Так, у ранних изображений Майтреи Локеш Чандра отмечает следующее: «Часть его длинных волос стянута в пучок на голове, а остальные спускаются

по спине. Его волосы — его корона (джата-мукута). В короне — ступа. В руке у него — ветка нагакесары (шафран)» [2, С. 2056].

В IV–VII вв. образ Майтреи по Шелковому пути доходит до Китая, а затем и до Корейского полуострова. Л. Ланкастер отмечает, что на территорию Кореи буддизм проникает именно в то время, когда почитание Майтреи достигло своего пика в Китае, а интерес к бодхисаттве превосходил интерес к фигурам Будд Шакьямуни и Амитабхи [4, С. 135]. И если в Китае культовые практики вокруг фигуры Майтреи постепенно уступали место будде Амитабхе и будде Бхайшаджьягуру, то в Корее значимость Майтреи только росла, укреплялась и в VII в. достигла своего пика.

Мы знаем как минимум три более поздних текста, посвященных Майтрее, которые были распространены на этих территориях — это две сутры о перерождении Майтреи и «Сутра о достижении Майтрейей состояния будды». Их санскритские варианты не были найдены, поэтому самые ранние версии, которые у нас имеются — это китайские тексты. То, что эти тексты дошли до Кореи, мы знаем благодаря сохранившимся комментариям на них, сделанным корейским буддийским монахом Вонхё (617–686 гг. н. э.). На английском они были опубликованы в 2012 г. в «Собрании сочинений корейского буддизма в тринадцати томах», составленном корейский орденом Чоге и Калифорнийским университетом Лос-Анджелеса [5].

Эти сутры Майтреи сосредотачиваются на прекрасных временах, которые наступят, когда Майтрея придет, а также предоставляют более подробные описания: как описания окружающего пространства, каким оно станет во время прихода Майтреи, так и более конкретные описания самого бодхисаттвы. Так, например, в одной из сутр мы находим следующее: «Майтрея будет сидеть в лотосовой позе. Золотой блеск его тела и красные лучи света, которые оно испускает, будет ярче сотен тысяч солнц... Его тело будет 16 лиг высотой и отмечено 32 великими признаками будды и 80 вторичными. На голове у него будет пучок, а волосы будут напоминать цвет берилла. Его божественная корона будет украшена драгоценностями» [6].

О текстах известный буддолог Е. А. Торчинов писал следующее: «Буддийская традиция утверждает, что все сутры являются записью подлинных слов Будды, произнесенных им для своих наиболее совершенных учеников. Позднее эти тексты были сокрыты Буддой и пребывали в сокрытии до тех пор, пока не появились люди, способные понять их» [7, С. 104]. Интерпретация текстов задача очень трудная,

и пока подобная работа может скорее поставить новые вопросы, чем предоставить какие-либо ответы. Поскольку линия передачи учения, тексты и визуальные образы не состоят в линейной взаимосвязи, тема представляется очень плодотворной для дальнейшего исследования.

Список источников

1. Деменова В. В., Уроженко О. А. Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 141 с.

2. Chandra L. Dictionary of Buddhist iconography. New Delhi: International academy of Indian culture: Aditya Prakashan, 2003. Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. P. 1851–2140.

3. Yaldiz M. Maitreya in literature and in the art of Xinjiang // Kizil on the Silk Road: Crossroads on Commerce and Meeting of Minds. Mumbai : Marg Publications, 2008. P. 67–83.

4. Lancaster L. Maitreya in Korea. In: Maitreya: The Future Buddha / Ed. by A. Sponberg, Helen Hardacre. New York : Cambridge University Press, 1988. P. 135–153.

5. Collected Works of Korean Buddhism / Ed. by A. C. Muller. Seoul : Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. Vol. 6. 535 p.

6. The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy // Translating the Words of the Buddha. URL: https://clck.ru/365sjj (date of access: 24.04.2023).

7. Торчинов Е. А. Философия буддизма Махаяны. СПб. : Петербург. Востоковедение, 2002. 315 с.

Информация об авторе

Алина Владиславовна Симонова — студент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: avlsimonova@gmail.com.

Information about the author

Alina V. Simonova — Student of the Department Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: avlsimonova@gmail.com.

УДК 739

Трансформация образа Будды в скульптуре периода Сукотаи, Таиланд (1238–1378)

Ольга Вячеславовна Шевко

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

olgashevko14@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается проблема трансформации образа Будды в таиландской скульптуре периода Сукотаи (1238–1378). Главной задачей ставится выявление факторов, которые повлияли на формирование устойчивого пластического канона в буддийской скульптуре, определившего последующие тенденции в искусстве Таиланда.

Ключевые слова: буддийское искусство, искусство Таиланда, скульптура, период Сукотаи, буддийская иконография

Благодарности. Автор выражает благодарность научному руководителю — кандидату искусствоведения, доценту кафедры истории искусств и музееведения Виктории Владимировне Деменовой.

Для цитирования: Шевко О. В. Трансформация образа Будды в скульптуре периода Сукотаи, Таиланд (1238–1378) // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 35–39.

Transformation of Buddha Image in the Sukhothai Period Sculpture, Thailand (1238–1378)

Olga V. Shevko

© Шевко О. В, 2023

Ural Federal University named after the first President
of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

olgashevko14@gmail.com

Abstract. The article addresses the problem of transforming the Buddha image in Thai sculpture from the Sukothai period (1238–1378). The main task is to identify the factors that influenced the formation of a stable plastic canon in Buddhist sculpture, which determined subsequent trends in the art of Thailand.

Keywords: Buddhist art, Thai art, sculpture, Sukothai period, Buddhist iconography

Acknowledgments. The author is grateful to Scientific Supervisor — Victoria V. Demenova, PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies.

For citation: Shevko, O. V. (2024). Transformation of Buddha Image in the Sukhothai Period Sculpture, Thailand (1238–1378). In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 35–39). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Буддизм пришел на территорию современного Таиланда еще в III в. до н. э., но укоренился у монских племен только в VI–VII вв. На тот момент распространенными образами были Будда в позе маравиджайя и стоящий Будда с перстосложением в виде витаркамудры, жестом, свойственным буддизму махаяны. Гибкое искусство монов довольно легко перенимало черты кхмерской и индийской традиции. Приблизительно в XIII в. учение тхеравады вытеснило прочие ответвления буддизма и распространилось на большую часть Юго-Восточной Азии. К тому времени, в 1238 г., было основано первое крупное независимое тайское государство Сукотаи. Оно имело тесное взаимодействие с искусством Гамполы и Нижней Бирмы, параллельно перерабатывая предшествующие монские традиции и внося новые элементы в облик Будды.

В искусствоведческой среде буддийскому искусству Таиланда уделяется не так много внимания, по сравнению с искусством Индии, однако во второй половине XX в. интерес к нему возрос сначала у зарубежных исследователей, а позже и у наших соотечественников. А. Б. Грисволд, внесший значительный вклад в изучение искусства данного периода, предложил понятие скульптурной школы Сукотаи и в ходе своих исследований пришел к выводу, что Сукотаи не был на-

следником некой единой художественной традиции. Ранее немецкий ученый А. Салмони связывал появление школы с VII–VIII в., когда монские территории находились под властью кхмеров, однако позже Р. ле Мэй оспорил его точку зрения, отметив полное отсутствие общих черт между возникшим пластическим каноном Сукотаи и кхмерским изображением Будды, в то же время не исключая сингальское влияние. Как правило, большинство исследователей рассматривает в основном исторический аспект проблемы, который, несомненно, играет важную роль в формировании устойчивого пластического канона. Тем не менее спектр явлений, повлиявших на трансформацию образа Будды в скульптурной традиции Сукотаи, намного шире и требует тщательного изучения с разных сторон.

В скульптуре этого периода распространен образ Шакьямуни, на котором впоследствии концентрировалось все искусство Таиланда. Будда изображался в монашеском одеянии с открытым правым плечом, в число других характерных черт входили крупная овальная голова с врезанным U-образным контуром подбородка, длинные оттопыренные наружу мочки ушей с отверстиями, брови, выделенные тонким рельефом, а также массивная грудь, резко контрастирующая с довольно узкой нижней частью торса, широкие покатые плечи, отсутствие острых углов в силуэте и выпуклый живот с углублением в районе пупка.

Иконография во многом определялась священными буддийскими текстами. Мастера руководствовались канонически описанными признаками Будды, изложенными в палийской литературе, таким образом воплощая их в скульптуре. Ярко прослеживаются в изображении Будды такие метафоры как «руки круглые, как хобот слона, и достаточно длинные, чтобы касаться коленей», «кисти, как лотосы, которые вот-вот расцветут», «нос как клюв попугая» и др.

Также важной отличительной чертой искусства периода Сукотаи считается изображение Просветленного во всех канонических позах, а т. е. сидя, стоя, лежа и во время ходьбы. «Невесомый шаг», попытки передачи которого встречались еще в ранних индийских рельефах II–I вв. до н. э., был потрясающе выполнен в круглой скульптуре Сукотаи. Это стало, пожалуй, одним из наиболее самобытных приемов в искусстве всей Юго-Восточной Азии. Каноничным является изображение сидящего Будды в позе вирасана, в которой голень и ступня правой ноги покоятся на левой ноге.

В качестве еще одного важного фактора, повлиявшего на иконографию, можно рассматривать смену материала, используемого для создания скульптур. Мастера Сукотаи вместо камня начали работать с бронзой и позолотой. Отлитая бронзовая скульптура благодаря своей фактуре отличалась гладкой поверхностью, мягкими изгибами и обтекаемыми формами тела и лика, которые в целом сделали сакральный образ намного изящнее и даже женственнее, нежели в изображениях предшествующего периода Дваравати. В обновленном представлении черт лица Будды также отразился этнический тип самих тайцев, что, пожалуй, происходило во многих странах Востока в момент осознания собственной идентичности. Стоит отметить, что именно в период Сукотаи в скульптуре начали появляться исключительно тайские предметы атрибутики, как например ушниша в форме кетумалы (языка пламени), происхождение которой, как предполагают исследователи, могло быть вдохновлено сингальской традицией.

В 1438 г. Сукотаи было завоевано Аютией, которая позже синтезировала традиции двух государств. Тем не менее устойчивый пластический канон, сформировавшийся в Сукотаи, был чрезвычайно самобытным, что сделало его эталоном и образцом для подражания на столетия вперед. Трансформация образа Будды стала результатом совокупности множества факторов, включая культурный аспект, литературу, внешние влияния и прочие обстоятельства, которые еще предстоит исследовать.

Список источников

1. Blagden C. O. Sculpture in Siam. By Alfred Salmony. pp. xviii 52, 12½ × 9, 70 plates, 1 map. London : Ernest Benn, Ltd., 1925 // Bulletin of the School of Oriental and African Studies. 1926. Vol. 4, Iss. 1. P. 194–196.

2. Art from Thailand / Ed. by R. L. Brown. Mumbai: Marg, 1999. 104 p.

3. Gosling, Betty. Reflections on a “Golden Age” // Archaeology. 1990. Vol. 43, No. 4. P. 24–31.

4. Griswold A. B. New Evidence for the Dating of Sukhodaya Art // Artibus Asiae. 1956. Vol. 19, No. 3/4. P. 240–250.

5. Griswold A. B. The Buddhas of Sukhodaya // Archives of the Chinese Art Society of America. 1953. Vol. 7. P. 5–41.

6. le May, R. An Introduction to Sculpture in Siam // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1929. Vol. 55, No. 320. P. 212–226.

7. Деменова В. В. Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 1 (40). С. 173–183.

8. Дешпанде О. П. Скульптура Юго-Восточной Азии в Эрмитаже. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. 144 с.

Информация об авторе

Ольга Вячеславовна Шевко — студент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: olgashevko14@gmail.com.

Information about the author

Olga V. Shevko — Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: olgashevko14@gmail.com.

УДК 76.03/.09

Литературные источники жанра кайдан в гравюре укиё-э периода Эдо (1603–1868)

Наталья Владимировна Постникова

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

nstavins@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается феномен японского литературного жанра кайдан (повествование о необычайном и странном), который способствовал появлению в гравюре укиё-э периода Эдо (1603–1868) особого подвида изображений, иллюстрирующих мистическую тему.

Ключевые слова: гравюра укиё-э, японский литературный жанр кайдан, период Эдо, японское искусство

Для цитирования: Постникова Н. В. Литературные источники жанра кайдан в гравюре укиё-э периода Эдо (1603–1868) // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 40–44.

Literary Sources of the Kaidan Genre in Ukiyo-e Prints of the Edo Period (1603–1868)

Natalia V. Postnikova

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

nstavins@mail.ru

© Постникова Н. В., 2023

Abstract. The article examines the phenomenon of the Japanese literary genre kaidan (stories about the extraordinary and strange), which has caused the emergence of a special type of images illustrating the mystical theme in the ukiyo-e prints of the Edo period (1603–1868).

Keywords: ukiyo-e print, kaidan japanese literary genre, edo period, japanese art

For citation: Postnikova, N. V. (2024). Literary Sources of the Kaidan Genre in Ukiyo-e Prints of the Edo Period (1603–1868). In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 40–44). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Японский литературный жанр кайдан, или же «повествование о необычайном и странном», представляет собой собрание историй о сверхъестественном и пугающем. Героями этих историй выступают сверхъестественные существа, которые занимают главную или второстепенную роль в сюжете [1]. Специфичность жанра обусловлена не только тем, что он является феноменом японской культуры, но и тем, что он проникает в изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Так, в гравюре укиё-э периода Эдо появляется особый подвид изображений, иллюстрирующий литературу жанра кайдан, а к концу XIX в. появляются самостоятельные изображения, вдохновленные этим жанром.

Говоря об исследованности этого жанра, стоит отметить, что литературный жанр кайдан преимущественно собирался в сборники и сопровождался комментариями от составителя. Одним из первых среди западных исследователей, кто начинает собирать в единые сборники разного рода кайданы, является востоковед Л. Хирн (1850–1904). Также основатель японской фольклористики Я. Кунио (1875–1962) являлся собирателем старинных и современных японских легенд и преданий.

В XX и XXI вв. ряд русских исследователей, таких как кандидат филологических наук Г. Б. Дуткина, советский востоковед, доктор филологических наук Н. И. Конрад (1891–1970), советский и российский историк и японист А. Н. Мещеряков являются составителями, переводчиками и авторами предисловий к японской классической, волшебной и фантастической литературе. Также Г. Б. Дуткина является единственным исследователем литературного жанра кайдан в России. В ряде своих статей исследователь освещает тему литературного жанра кайдан и демонов низшей мифологии.

Что же касаемо вопроса о подвиде изображений, иллюстрирующих жанр кайдан, то единого исследования в настоящее время нет. Мистическая тема в гравюре укиё-э является сопроводительным «материалом» в статьях исследователей, касающихся жанра кайдан и населяющих его существ. Подобные статьи прослеживаются в ряде таких журналов как «Азиатские фольклорные исследования» (1963–2007), «Азиатская этнология» университета Нандзан, «Институт фольклора» (1964–1982) Индианского университета и др. Также в этих журналах тема кайдана рассматривается исследователями с разных сторон, (театр, искусство, литература).

Итак, до XVII в. жанр кайдан существовал преимущественно в устной форме: рассказы о необычайном и странном включали в себя сказки, мифы и легенды, распространенные среди жителей городов и деревень Японии. Одним из популярных сюжетов легенд является лисица оборотень: принимая облик девушки-красавицы, хитрая лиса пытается добиться своей желаемой цели. Так, например, мастера японской гравюры периода Эдо изображали легенду о монахе Гэнё и его встрече с духом лисицы-оборотня.

Также мистическая тема периодически появляется в различных литературных жанрах. В эпоху Хэйан (794–1185) мистические настроения появляются в романтических повестях. К примеру, «Сказание о старике Такэтори» повествует о богине Кагуе, что жила на земле в семье собирателя бамбука. Также большее влияние мистическая тема оказывает на прозу сэцува. Этот жанр относится к средневековой японской литературе, повествующей о бытовых зарисовках, религиозной притче и реже фантастической теме. К примеру, в «Историях, собранных в Удзи» XIII в. тема необычного и странного раскрывается подробнее: в повествовании появляются духи, черти и оборотни, но в этих рассказах сверхъестественные существа более комичные, чем устрашающие.

В XVII в. кайдан — повествование о необычайном — окончательно закрепляется в японской культуре и оформляется как жанр. Не ограничиваясь устными рассказами, мастера создают отдельные сборники этого жанра — кайдансю (собрания кайданов). Одним из примеров таких сборников являются «Рассказы ночной стражи» (1677). Мистическая тема здесь уже не второстепенная: сверхъестественные существа находятся на одной повествовательной линии с главными героями.

Такие собрания кайданов, как «Сто рассказов» и «Ночные рассказы», являются более традиционными сборниками рассказов о необы-

чайном и странном. Мистическая тема в этих сборниках выступает ядром рассказа и его целью является напугать слушателя.

Окончательным признанием литературного жанра кайдан является появление новелл, где главными героями уже были необычные существа. К примеру, в новелле «Рассказы из ста провинций» (1686) писателя И. Сайкаку (1642–1693) повествуется о жизни сверхъестественных существ словно они обычные люди. Человек в этих новеллах может запросто стать мстительным или несчастным призраком, а лисы-оборотни строят козни в отношении людей.

Особую популярность тема загадочного и странного занимала в драматургии. Большую роль для развития жанра кайдан в японской гравюре сыграл именно театр Кабуки. Излюбленной темой в период Эдо на сцене кабуки являлись привидения и призраки [2]. Особой популярностью отличалась пьеса Ц. Намбоку IV (1755–1829) о мстительном духе Оивы — «Происшествие Ёцуя на тракте Токайдо» (1825). В этой пьесе мстительный дух преследует своих мучителей до того момента, пока те не сойдут с ума или же умрут.

Популярность литературного жанра кайдан и его отражение в мистических сюжетах гравюры укиё-э приходится на период Эдо. В одной из своих статей Г. Б. Дуткина пишет, что «Эпоха Эдо принесла колоссальные перемены в быт и культуру Японии: расцвела городская культура, начали бурно развиваться торговля, ремесла, сформировалось третье сословие (торговцев и ремесленников) с его специфическим менталитетом и психологией, стало возможно свободно перемещаться по стране. И постоянно находившиеся в странствиях путешественники, и торговцы, и ремесленники способствовали “обмену” местными фольклорными сюжетами, что в свою очередь подстегнуло интерес к “старине”, к народным верованиям и легендам. Новая (массовая) литература предназначалась не только для круга избранных, теперь книги стали доступны всем без исключения. Книгоиздатели переходят к ксилографическому способу печатания, тексты обильно сопровождаются богатыми иллюстрациями» [3, С. 28].

Подытожив, можно сказать, что образы литературного жанра кайдан являются «зеркалом» жизни японского народа: желание отомстить, необъяснимые происшествия, забавная история, что приключилась с путником по дороге домой, и многие другие события жизни находят свое отражение в необычных существах. А после уже эти образы находят свое воплощение в японской гравюре, которая при

помощи своей самобытности в полной мере раскрывает мистические истории.

Список источников

1. Marks A. Japanese Yokai and Other Supernatural Beings. Authentic Paintings and Prints of 100 Ghosts, Demons, Monsters and Magicians. Tuttle Publishing, 2023. 240 p.

2. Shimazaki, S. The End of the 'World': Tsuruya Nanboku IV's Female Ghosts and Late-Tokugawa Kabuki // Monumenta Nipponica. 2011. Vol. 66, No. 2. P. 209–246.

3. Дуткина Г. Б. «Душа Японии» в зеркале японского кайдана // Японские исследования. 2016. № 3. С. 25–41.

Информация об авторе

Наталья Владимировна Постникова — студент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: nstavins@mail.ru.

Information about the author

Natalia V. Postnikova — Student of the Department Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: nstavins@mail.ru.

УДК 7.036 (5)+75.03

К проблеме влияния Рабиндраната Тагора на живопись Гопала Гхоша

Арина Михайловна Логинова

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

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

arinaloginova42@gmail.com

Аннотация. Во второй четверти XX в. в Индии получает развитие движение индийского модернизма. Живописцы этого направления соединяли в своих произведениях художественные приемы Индии и стран Европы, а также стремились вписать современное искусство региона в международный художественный контекст. В статье рассматривается творчество Гопала Гхоша, основателя первой группы художников-модернистов в стране, и возможные влияния на него живописных экспериментов Рабиндраната Тагора.

Ключевые слова: Рабиндранат Тагор, Бенгальское Возрождение, индийский модернизм, Гопал Гхош, искусство Индии, влияние

Благодарности. Научному руководителю — кандидату искусствоведения, доценту Виктории Владимировне Деменовой.

Для цитирования: Логинова А. М. К проблеме влияния Рабиндраната Тагора на живопись Гопала Гхоша // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 45–53.

On the Problem of the Influence of Rabindranath Tagore on the Painting of Gopal Ghosh

Arina M. Loginova

© Логинова А. М., 2023

Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

arinaloginova42@gmail.com

Abstract. In the second quarter of the 20th century, the movement of Indian modernism was developing in India. The painters of this trend combined in their works the artistic techniques of India and European countries, and also sought to fit the contemporary art of the region into the international artistic context. The article examines the work of Gopal Ghosh, the founder of the first group of modernist artists in the country, and the possible influences on him of the painting experiments of Rabindranath Tagore.

Keywords: Rabindranath Tagore, Bengal Renaissance, Indian modernism, Gopal Ghosh, Indian art, influence

Acknowledgments. Scientific Supervisor — Victoria V. Demenova, PhD (Art History), Associate Professor.

For citation: Loginova, A. M. (2024). On the problem of the influence of Rabindranath Tagore on the painting of Gopal Ghosh. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 45–53). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Во второй четверти XX в. в Индии получает развитие движение индийского модернизма. Зародившись в русле Бенгальского Возрождения, обширного процесса, затронувшего все стороны социальной и культурной жизни страны и направленного на возрождение традиционной культуры Индии, модернизм стремился уйти от национальной традиции и вписать себя в международный художественный контекст.

Одним из ярких представителей индийского модернизма и основателем Калькуттской группы (1943), первой группы художников-модернистов в Индии, был Гопал Гхош. Несмотря на широкую известность как самого Гопала Гхоша, так и Калькуттской группы на сегодняшний день исследования, посвященные художнику, малочисленны. Среди крупных работ можно назвать лишь монографию М. Двиджендры 1966 г. [1] и работу доктора С. Кумара Маллика Gopal Ghose: A Jubilant Quest for the Chromatic 2013 г. При этом авторы упоминают изучение Гхошем живописных техник А. Тагора, основателя Бенгальской школы живописи, уделяют внимание формообразованию в работах художника и его увлечению французским современным искусством, однако

практически не исследуют возможные влияния на творчество Г. Гхоша других известных индийских мастеров. Думается, что живописные эксперименты Рабиндраната Тагора — поэта, драматурга, философа, по сути явившим в себе воплощение идей Бенгальского Ренессанса [2], а с 1928 г. известного художника, также могли оказать влияние на развитие всей живописи модернизма в стране и на творчество отдельных художников, в частности Г. Гхоша. В подтверждение этой теории можно заметить, что Р. Тагор одним из первых в свойственной ему свободной манере начал соединять в произведениях приемы изобразительного искусства региона со средствами художественной выразительности современной Европы*. Выставки автора получили огласку как в родной стране, так и за рубежом. Помимо этого, поэт и литератор был лично знаком с многими художниками, в т. ч. с Г. Гхошем, которые интересовались его мнением по поводу своих работ.

Р. Тагор обратился к своим изобразительным экспериментам в 1928 г. в возрасте 67 лет. Спустя 2 года, в 1930 г., в парижской галерее «Пингаль» состоялась его первая персональная выставка. После успеха во Франции автор неоднократно выставлялся как в родной Индии, так и в странах Запада. Г. Гхош был знаком с живописью Тагора, а также знал самого поэта лично. В 1937 г. художник прибыл в Шантиникетан на 5 дней и посетил литератора в его глиняном доме Шьямали. При себе у живописца было рекомендательное письмо от А. Тагора и большой пейзаж с изображением Бирхума. Высокая оценка творчества Г. Гхоша Р. Тагором стала важным стимулом для дальнейшего развития художника [4].

Среди многочисленных живописных произведений Р. Тагора можно выделить как зарисовки на полях его сочинений, так и абсолютно самостоятельные работы: пейзажи, натюрморты, рисунки с изображениями людей, цветов, животных и птиц. В своих пейзажах художник работает с плавными линиями, создающими формы, прорабатывает пространство изображения небольшими штрихами или мазками цвета (рис. 1). Нанесенные друг на друга и рядом, хаотичные цветовые пятна придают различным элементам пейзажа — деревьям, траве и т. д. — особую воздушность, буквально наполняя работу воздухом и создавая особое

* Живопись поэта, отличающаяся большой художественной свободой, стала открытием для культурного сообщества Индии, которое впервые познакомилось с ними 10 октября 1928 г. на факультете искусств Кала-Бхаван в Шантиникитане, где была организована выставка по случаю приезда Сюй Ши-Мо (переводчик Р. Тагора в Китае в 1924 г.) [3, P. 86]. Думается, что экспозицию видели не только ученики, преподаватели и гости университета, но и многие Калькутты.

пространство в рамках листа. Еще одна черта пейзажей Тагора — ритмичность, которая задается стволами деревьев и кронами растений.

Рис. 1. Р. Тагор. Пейзаж. 5 апреля 1937. Рабиндра Бхавана

Г. Гхош реализовал свой талант в разных живописных жанрах: в натюрмортах, картинах с изображением птиц и цветов, в зарисовках на социальные темы (голод 1943–1944 гг.), но большую часть работ мастера составляют пейзажи. В независимости от ландшафта, сельского или городского, для подавляющей части произведений автора характерны ритмичность, плавность линий, наполненность пространства воздухом и активное свободное движение кисти. Как и пейзажам Тагора, пейзажам Гхоша присущ особый динамизм: как правило, художник пишет коротким четким мазком (рис. 2). Яркие пятна цвета, наложенные рядом и друг на друга, сплетаются между собой, создавая новые оттенки, передавая свет и тень. По сути, как и Р. Тагор, художник пишет не просто дома и деревья, луга и травы — мастер пишет световоздушную среду, создавая особую, объединяющую все части произведения ткань пространства. Таким же образом разрабатывает среду в своих пейзажах Р. Тагор. При этом оба автора используют контрастные пятна чистых цветов.

В 1950-х гг. в творчестве Г. Гхоша появляются произведения с изображениями цветов [5, P. 37]. Изображение растений имеет важное значение для искусства Индии. Природные мотивы можно увидеть не только в живописных произведениях, но и в скульптуре и даже архитектуре. Это явление не что иное, как проявление идеи единения человека и природы.

В цветах Г. Гхоша (рис. 3) и Р. Тагора (рис. 4) можно увидеть близкую манеру изображения и схожее понимание цветка как главного героя произведения. Это выражается в неразрывной связи цветка и окружающего пространства.

Рис. 2. Г. Гхош. 1956 (из книги Sanjoy Kumar Mallik. Gopal Ghose a jubilant quest for the chromatic. Akar Prakar in collaboration with the National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2013)

Для авторов цветы становятся не просто декоративным элементом, украшением листа — они главные герои работы, сгустки живой энергии, выделяющиеся из Пространства, но в то же время являющиеся его неотъемлемой частью. Художникам не важен элемент натуроподобия, они оба работают со свободными формами и мазками разных, иногда контрастных цветов. Таким образом, думается, что произведения Р. Тагора и Г. Гхоша близки друг другу не только на стилистическом уровне, но и на более тонком уровне восприятия и ощущения объекта в пространстве листа.

Рис. 3. Г. Гхош. 1956 (из книги Sanjoy Kumar Mallik. Gopal Ghose a jubilant quest for the chromatic. Akar Prakar in collaboration with the National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2013)

Рис. 4. Р. Тагор. 1934

Еще одна часть живописного наследия Г. Гхоша — изображение птиц. В произведениях автора на эту тему чувствуется его хорошее знание искусства родной страны, в т. ч. Бенгальской школы, живописи А. Тагора и традиций Китая. Работы художника на тему птиц написаны в различных манерах. Так, к примеру, павлин кисти Гхоша 1955 г. композиционно, технически и стилистически отсылает зрителя к аналогичной работе А. Тагора, а его птица на ветви 1942 г. (рис. 5) показывает знание живописца традиционной китайской живописи. Совсем в другой художественной манере написаны произведения 1956 (рис. 6) и 1960-х гг. (рис. 7). На обоих работах птицы изображены в профиль, произведения отличает контрастность цвета и свободный размашистый мазок. Автор не пишет форму, а высекает и вычленяет ее, при этом выделяя своих персонажей контрлинией, линией светлого цвета или ореолом вокруг фигуры. Хотя в этих работах с легкостью угадывается вид птицы, художник не стремился к натуроподобию, а искал живую форму. В своих живописных экспериментах Р. Тагор нередко изображал птиц (рис. 8). Как правило, птицы поэта написаны в одинаковой манере: это обобщенное изображение в профиль, литератор не ставил своей задачей изображение какого-то конкретного вида, формы птиц художника неправильные, фантазийные, но живые. Художник работал с яркими контрастными цветами, прорабатывая лишь какие-то отдельные, важные для него детали. Излюбленный прием Р. Тагора вычленения и извлечения птиц из пространства — контрлиния, тонкая светлая полоска цвета, показывающая силуэт персонажа и отделяющая его от пространства фона. Иногда мастер усиливал этот эффект, прибегал одновременно и к контрлинии, и к выделению пространства вокруг птицы более светлым цветом.

Рис. 5. Г. Гхош. 1942 (из книги Sanjoy Kumar Mallik. Gopal Ghose a jubilant quest for the chromatic. Akar Prakar in collaboration with the National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2013)

Рис. 6. Г. Гхош. 1956 (из книги Sanjoy Kumar Mallik. Gopal Ghose a jubilant quest for the chromatic. Akar Prakar in collaboration with the National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2013)

Рис. 7. Г. Гхош. 1960 (из книги Sanjoy Kumar Mallik. Gopal Ghose a jubilant quest for the chromatic. Akar Prakar in collaboration with the National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2013)

Рис. 8. Р. Тагор. 1930–1931

Таким образом, анализируя пейзажи и работы с изображениями цветов и птиц Р. Тагора и Г. Гхоша, можно прийти к выводу о ряде влияний на живопись последнего. Р. Тагор был одним из первых художников в Индии, кто не просто откликнулся на идеи европейской современной живописи, а, имея глубокие знания об искусстве родной страны и стран Запада, подсознательно переработал их и создал свой уникальный живописный стиль, новый и ранее неизвестный для родной страны изобразительный язык. Думается, что влияние живописных экспериментов поэта было не только стилистическим, но и на более тонком уровне понимания и ощущения пространства произведений и сгущения ткани этого пространства до уровня отдельных предметов. Анализ и понимание взаимосвязей между произведениями двух художников дают возможности для более глубокого и детального изучения живописи Гопала Гхоша и раскрывают его творчество в новом контексте.

Список источников

1. Moitra, D. Gopal Ghose. New Delhi : Lalit Kala Akademi, 1966. 36 p. (Contemporary Indian Art Series).

2. Деменова В. В., Логинова А. М. Особенности живописных портретов Рабиндраната Тагора: иконография и символизм // Вестник РГГУ. Сер.: Философия. Социология. Искусствоведение. 2020. № 3 (22). С. 150–164.

3. Som S. Tagore's Paintings: Versification in Line. Niyogi Books, 2011. 96 p.
4. Ghose G. Aamaar shilpojeebon // Parichay. Autumn number. 1976. P. 36–40.
5. Mallik S. K. Gopal Ghose: A Jubilant Quest for the Chromatic. New Delhi : Mapin Publishing, 2013. 224 p.

Информация об авторе

Арина Михайловна Логинова — аспирант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия); старший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: arinaloginova42@gmail.com.

Information about the author

Arina M. Loginova — Postgraduate Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia); Senior Research Officer, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia). E-mail: arinaloginova42@gmail.com.

УДК 792.8

Балет «Красный мак» как интерпретация культуры Востока в СССР

Злата Александровна Шилова[1],
Татьяна Юрьевна Лисицкая-Вдовина[2]

Екатеринбургская академия современного искусства,
Екатеринбург, Россия

[1] zlata9199shilova@mail.ru

[2] butikova.eliz@mail.ru

Аннотация. В статье раскрываются образы, созданные Р. Глиэром и М. Курилко, воплощенные Е. Гельцер в балете «Красный мак». Описывается история создания балета и особенности постановки, выделяются драматические, музыкальные и хореографические нововведения балета.

Ключевые слова: культура Восточной Азии, балет «Красный мак», драматургия, политическая тема в балете, постановка, хореография, музыка

Для цитирования: Шилова З. А., Лисицкая-Вдовина Т. Ю. Балет «Красный мак» как интерпретация культуры Востока в СССР // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 54–60.

Ballet “Red Poppy” as an Interpretation of Oriental Culture in the USSR

Zlata A. Shilova[1], Tatiana Yu. Lisitskaya-Vdovina[2]

Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, Ekaterinburg, Russia

© Шилова З. А., Лисицкая-Вдовина Т. Ю., 2023

[1] zlata9199shilova@mail.ru

[2] butikova.eliz@mail.ru

Abstract. The article reveals the images created by R. Glier and M. Kurilko, embodied by E. Geltzer in the ballet "Red Poppy". The history of the creation of the ballet and the features of the production. Dramatic, musical, and choreographic innovations of ballet. Features of political influence in the culture of the USSR.

Keywords: culture of the East, ballet "Red Poppy", drama, political theme in ballet, staging, choreography, music

For citation: Shilova, Z. A., & Lisitskaya-Vdovina, T. Y. (2024). Ballet "Red Poppy" as an Interpretation of Oriental Culture in the USSR. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 54–60). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В 1921 г. в Китае была образована коммунистическая партия во главе с Мао Цзэдуном. А спустя три года проходит I Всекитайский съезд Гоминьдана, где принимается курс на союз с китайскими коммунистами и СССР. Поднебесная выбирает коммунистический путь развития.

Советская власть и общественность не могли не обратить внимания на появление идеологического «собрата». Тематика, связанная с китайской культурой, стала активно интересовать творческих деятелей, чему свидетельствует созданный в 1927 г. балет «Красный мак».

История этого хореографического шедевра началась в 1925 г., когда дирекция московского Большого театра объявила конкурс на балетную постановку с актуальной темой, отражающей события в современном обществе. Состоялось несколько заседаний Художественного совета театра, на которых присутствовал среди прочих председатель Всероссийского общества драматургов и композиторов Рейнгольд Морицевич Глиэр, который, как и другие композиторы, активно интересовался современными сюжетами. Но либретто так и не было найдено. Наконец, когда дирекция театра уже была готова объявить конкурс несостоявшимся, известный театральный художник Михаил Иванович Курилко предложил оригинальную идею. Немного ранее Курилко прочитал в газете «Правда», сообщение о том, что «в результате происков империалистов задержан советский пароход «Ленин» с продовольствием для китайских трудящихся». Поделившись этой информацией с коллегами, художник с ходу предложил сюжет для сценического вопло-

щения. Содержание будущего либретто, которое впоследствии напишет Курилко, зафиксировано в стенограмме того заседания.

Поскольку это был первый опыт в сочинении балетного сценария, Михаил Иванович попросил помощи у легендарной примы Большого театра Екатерины Васильевны Гельцер (к тому времени балерине исполнилось 50 лет). Оценив перспективу сценического материала, имеющего огромный потенциал, Гельцер с воодушевлением оказывала активную помощь в создании либретто, как и впоследствии всего спектакля.

Постановку хореографии первого и третьего актов доверили молодому артисту балета и начинающему балетмейстеру Льву Александровичу Лащилину. Второе действие сочинял балетмейстер Василий Дмитриевич Тихомиров. Гельцер вновь принимает участие в постановочном процессе. Балетмейстерами учитывались не только возможности балерины в части самой хореографии (лексического наполнения и актерской содержательности), но и пожелания в области музыкального решения.

В написании музыки, окрашенной колоритом Китая, Глиэру помогла его работа со студентами Коммунистического университета Востока, в котором композитор преподавал, и где имел возможность познакомиться с национальным бытом и культурой Китая. Для передачи образа Востока используется пентатоника, а также челеста, гонг, треугольник и ксилофон [1, С. 123].

Нередко Екатерина Васильевна обращалась к композитору с просьбой изменить написанное, аргументируя пожелания несоответствием своего видения характера героини или драматургии сцены. Мнения балерины и композитора совпадали не всегда. Так, например, Глиэр был против сочинения так называемых «вставных номеров», но по настоянию Гельцер, все же согласился (подтверждение тому сцена во втором действии в адажио фениксов).

Что касается образа главной героини Тао Хоа (имя переводится «красный мак») — актерский талант Гельцер позволил с необычайной достоверностью воплотить все тонкости характера и темперамента китаянки. Критики сравнивали её с фарфоровой статуэткой и отмечали точность мимической игры, выразительность поз, передавших оттенок восточноазиатской экзотики, а также виртуозную танцевальную технику [2, С. 35].

Создание спектакля проходило в непростых условиях. Во время работы над балетом сменилось руководство Большого театра, и было

принято решение приостановить постановочный процесс. Усилием руководителя объединения рабочих корреспондентов журналиста М. М. Ашинского, и очередным участием Е. В. Гельцер, спектакль был спасен благодаря организованным ими творческим встречам с трудовыми коллективами заводов.

На этих мероприятиях авторы и постановочная группа балета делились своими замыслами о прерванной постановке. Заводские встречи выявили глубокую заинтересованность трудящимися темой и идеей спектакля, в результате чего работу удалось возобновить.

Премьера балета «Красный мак», состоявшаяся 14 июня 1927 г., была встречена публикой восторженно. Что касается театральных критиков, то, несмотря на остросоциальность темы, их мнения резко расходились в общей оценке балета. Однако это не помешало в следующие два сезона показать «Красный мак» более двухсот раз.

Судьба балета оказалась крайне успешной, но весьма непростой. За время своей жизни композиция спектакля претерпела несколько существенных изменений. Наличие пантомимных сцен и дивертисментных номеров позволяло в последующих трех редакциях добавлять новое.

Одна из таких дивертисментных жемчужин — знаменитый танец русских моряков «Яблочко», созданный для этого балета. Номер был поставлен Лащилиным. Именно в этой хореографии ярко проявил себя молодой артист балета, будущий гениальный постановщик и педагог, создатель и руководитель знаменитого Ансамбль народного танца Игорь Александрович Моисеев.

Главным театральным зрителем молодой Советской державы был, конечно, простой народ: рабочие, военные, моряки. Понимая, что академическая музыка сложна для восприятия, а молодой пролетарский зритель еще не имеет достаточного эстетического воспитания, Глиэр решил использовать для создания номера «Яблочко» две знаменитых песни русских моряков: «Интернационал» и «Яблочко» [3, С. 34]. Помимо этого, только всеми любимая народная мелодия могла выразить чувство патриотизма и тему содружества. Идея оказалась весьма успешна, и эта музыкальная тема проходит контрапунктом в экспозиции и в номере китайских рабочих, оправдывая задумку объединения различных народов и культур.

Оригинальный матросский танец станет образцом Советского хореографического искусства и повлияет на дальнейшее развитие народной

танцевальной культуры СССР. По сегодняшний день хореографическая миниатюра «Яблочко» является неизменной «визитной карточкой» отечественного народно-сценического танцевального искусства.

В 1929 г. состоялась еще одна премьера этого спектакля — уже на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Музыкальная партитура для этой версии была сильно переработана Глиэром, о чем писал Б. Асафьев [4, С. 238].

Редакцию хореографии осуществляли: первого акта — художественный руководитель балетной труппы Федор Васильевич Лопухов; второго акта — балетмейстер Владимир Иванович Пономарев; третьего акта — Леонид Сергеевич Леонтьев. В значительной степени были переработаны многие танцевальные сцены. Балетмейстеры отказались от приёмов, иллюстрирующих Китай, как причудливую страну. Все внимание теперь было сосредоточено на показе жизни трудового народа.

Именно этот вариант постановки ставился на сценах зарубежных балетных театров, первая из которых состоялась на сцене рижской Национальной оперы в 1933 г. [3, С. 34].

В 1949 г. Китай становится Народной Республикой. В связи с этим важным мировым событием состоялась очередная редакция спектакля. Для третьей версии Глиэр внес кардинальные правки в либретто, изменив одного из ключевых персонажей. Действие балета теперь было перенесено в 1930-е гг. Кроме этого, судьба Тао Хоа становится не только драматической, но и трагической, приобретая патриотическую окраску — девушка погибает, спасая коммуниста Ма Личена [1, С. 120]. Несмотря на столь кардинальные изменения, третья версия оказалась настолько популярна, что спектакль шел не только на сцене театра, но и в Центральном парке культуры и отдыха в Зелёном театре.

В 1950 г. состоялась последняя редакция музыкальной партитуры балета. Кроме этого, Глиэром было изменено и название спектакля на «Красный цветок». Изменение в названии балета связывают с негативной реакцией китайской партийно-правительственной делегации на название балета. В Китае мак, как растение, имел устойчивую ассоциацию с опиумом.

Но сама постановка на сцене четвертой версии состоялась в 1957 г., уже после смерти композитора.

Балет «Красный мак» по праву можно считать первым Советским балетом. Новаторство заключалось не только в оригинальном содер-

жании, которое, в отличие от предыдущих спектаклей (опирающихся, как правило, на сказочные темы и сюжеты [1, С. 134], основывалось на реальных событиях, поднимало актуальные современные проблемы и отражало взаимоотношения с иностранными государствами.

Впервые в балетном спектакле главным героем выступил «простой народ», боровшийся с капиталистическим обществом. Кроме того, был создан яркий образ положительного героя — Советского моряка.

Также удачной творческой находкой оказалось изобретенное сценографическое оформление «революционных» сцен, которое затем, как пишет В. М. Богданов-Березовский, нашло свое продолжение в балетах «Лауренсия» и «Пламя Парижа» [5, С. 14].

Название балета, как и незабываемый образ героев, надолго закрепились в предметах и вещах массового потребления. После выхода первого же спектакля возникла мода на «все китайское». Искусствовед М. С. Колева пишет: «элементы классического танца, китайский колорит, тема жертвенной любви несчастной красавицы Тао Хоа и советского капитана, сны, навеянные курением опиума, наконец, появление красных партизан и цветок красного мака, символ любви и победы, — все это требовало какой-то материализации в частной жизни» [6, С. 34]. В стиле Шинуазри можно было приобрести множество вещей: предметы интерьера, одежду и аксессуары, парфюмерию и мыло, сладости. Даже спустя 35 лет после премьеры, в 1965 г. в СССР выпускаются почтовые марки, посвящённые балету «Красный цветок».

«Красный мак» стал отправной точкой эпохи соцреализма на академической сцене и ознаменовал начало популяризации балетного искусства среди «простого советского зрителя». Нельзя переоценить влияние, оказанное этим гениальным хореографическим произведением на следующие поколения композиторов, драматургов, либреттистов и на формирование их художественно-эстетического вкуса.

Список источников

1. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М. : Музыка, 1986. 221 с.

2. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.

3. Киселева Н. В. «Красный мак» Р. М. Глиэра: постановки на сценах европейских театров // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 32–37.

4. Киселева Н. В. Р. М. Глиэр «Красный цветок» (к вопросу о музыкальной драматургии) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 1 (25). С. 230–245.

5. Богданов-Березовский В. М. Красный мак. Л. : ЛГАТОБ, 1937. 24 с.

6. Колева М. С. Советский стиль. Парфюмерия и косметика. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2014. 144 с.

Информация об авторах

Злата Александровна Шилова — студент кафедры актуальных культурных практик, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург, Россия). E-mail: zlata9199shilova@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8602-2214.

Татьяна Юрьевна Лисицкая-Вдовина — доцент кафедры актуальных культурных практик, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург, Россия). E-mail: butikova.eliz@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0000–0002–6900–1728.

Information about the authors

Zlata A. Shilova — Student of the Department of Actual Cultural Practices, Ekaterinburg Academy of Contemporary Art (Ekaterinburg, Russia). E-mail: zlata9199shilova@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8602-2214.

Tatiana Yu. Lisitskaya-Vdovina — Associate Professor of the Department of Current Cultural Practices, Ekaterinburg Academy of Contemporary Art (Ekaterinburg, Russia). E-mail: butikova.eliz@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6900-1728.

Раздел 2

Художественная жизнь Урала и коллекции музеев

УДК 75.046

Икона «Господь Вседержитель “Царь царем Великий Архиерей” с предстоящими избранными святыми» из домовой молельни усадьбы Л. И. Расторгуева — П. Я. Харитонова в контексте старообрядческих икон-лечебников

Алина Юрьевна Хионина

Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Екатеринбург, Россия

icons@emii.ru

Аннотация. Икона избранных святых из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, выполненная в мастерской Богатырёвых для домовой молельни Л. И. Расторгуева, представляет собой икону-лечебник. Нестандартный подбор святых и размещение в верхней части образа Господа Вседержителя в иконографии «Царь царем Великий Архиерей» демонстрируют комплексное отношение заказчика к проблеме телесного и духовного существования.

Ключевые слова: старообрядцы, поповцы, Урал, Л. И. Расторгуев, мастерская Богатырёвых, иконопись, старообрядческая икона, невьянская икона, иконы-лечебники, икона избранных святых.

Для цитирования: Хионина А. Ю. Икона «Господь Вседержитель “Царь царем Великий Архиерей” с предстоящими избранными святыми» из домовой молельни усадьбы Л. И. Расторгуева — П. Я. Харитонова в контексте старообрядческих икон-лечебников // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 62–71.

© Хионина А. Ю., 2023

The Icon of Christ Pantocrator with Selected Saints in prayer within a Context of Old Believers' Icons "Healers"

Alina Yu. Khionina

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

icons@emii.ru

Abstract. The icon of selected saints from the collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts made by Bogatyryovs' studio for private prayer room of L. I. Rastorguev's house is an example of Old Believers' type of icons called "healers". Non-typical selection of saints and the figure of Christ Pantocrator in eschatological iconography in the top of composition demonstrate a complex attitude to the issue of corporeal and spiritual existence.

Keywords: Old Believers, popovtsy (accepting priesthood), Ural, L. I. Rastorguev, Bogatyryovs' studio, icon painting, Old Believers' icons, Nevyansk icons, icons "healers", icon of selected saints.

For citation: Khionina, A. Yu. (2024). The Icon of Christ Pantocrator with Selected Saints in prayer within s Context of Old-believers' Icons "Healers". In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 62–71). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Икона «Господь Вседержитель "Царь царем Великий Архиерей" с предстоящими избранными святыми» (рис. 1) из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ) входит в комплекс икон, написанных в 1814–1822 гг. в мастерской Богатырёвых для домовой молельни усадьбы Льва Ивановича Расторгуева, расположенной на Вознесенской горке в Екатеринбурге. Икона избранных святых не входила в иконостас и была размещена в ряду аналогичных по размеру икон на стенах молельни в нижнем ряду [1, С. 219–220].

Рис. 1. Икона. Господь Вседержитель «Царь царем Великий Архиерей» с предстоящими избранными святыми. 1814–1822. Мастерская Богатырёвых, Невьянск. Дерево, шпонки врезные сквозные профилированные, шпонки врезные торцовые, левкас, паволока, золочение, темпера. 91,0×55,5×3,0. ЕМИИ. Происходит из домовой молельни усадьбы Л. И. Расторгуева — П. Я. Харитонова

Данная икона с избранными святыми — вариант старообрядческих икон-лечебников, представляющих собой собрание святых, которым официальная агиография или народное благочестие приписывали чудеса исцеления. Особое распространение старообрядческие иконы-лечебники получили в конце XVIII — первой половине XIX вв.

Наиболее распространенный тип икон-лечебников иконографически и композиционно отличается от иконы из собрания ЕМИИ и связан с гравюрой «Сказание киим святым каковые исцеления от Бога даны и когда память им» (далее — «Сказание»), появившейся, по мнению И. Л. Бусевой-Давыдовой, не позднее 1820–1830-х гг. и имевшей происхождение из старообрядческой среды, о чем свидетельствует цензурный запрет Священного Синода 1866 г. на распространение по-

добных изображений [2, С. 20]. Как копии гравюры, так и многочисленные рукописные копии текста «Сказания» в различных вариациях были широко распространены в старообрядческой среде [3, С. 14].

О. Ю. Тарасов отмечает, что особая приверженность к иконам-лечебникам является отличительной чертой именно русского благочестия, несмотря на общеевропейское распространение в Новое время практики обращения к молитвенным заступникам [4, С. 73–75].

Подобная икона-«целебник» из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (ЦМиАР), композиционно основанная на «Сказании», датирована XVIII в. [5], что указывает на появление этого иконографического типа «лечебников» уже в это время.

Кроме икон-лечебников, на которых упоминаемые в тексте рукописи святые написаны на одной доске в рамках единой композиции либо в клеймах на полях к чтимым богородичным образам, святые из этого списка также изображались отдельным чином на старообрядческих складнях-иконостасах. На некоторых подобных памятниках рядом с изображением святых прямо цитировался текст «Сказания», как и на иконах, композиционно связанных с одноименной гравюрой.

Икона избранных святых из собрания ЕМИИ композиционно связана не с гравюрой «Сказания», но с другой, не менее распространенной в старообрядческой среде в различных вариациях иконографической схемой «Собора святых». Особенно популярна в старообрядческой поморской иконописи была иконография «Образа всех российских чудотворцев», производная от этой иконографической схемы и бытовавшая, по заключению Е. М. Юхименко, исключительно в беспоповских молельнях [6, С. 169].

Появление и широкое распространение иконографии «Образа всех российских чудотворцев» связаны с особым интересом выговских старообрядцев к агиологии русских подвижников благочестия и, в особенности, с составлением в 1730-х гг. Семеном Денисовым «Слова воспоминательного о российских чудотворцах» (далее — «Слово воспоминательное») к празднику Всех святых российских чудотворцев [7, С. 343–344; 6, С. 167–168]. Иконография «Образа всех российских чудотворцев» впервые появляется в иконописи Выга, по мнению Е. М. Юхименко, генеалогически исходя из позднего варианта иконографии «Субботы всех святых» второй половины XVII в. [7, С. 169–171]. Анализируя иконографию «Образа всех российских чудотворцев»,

Н. В. Пивоварова уточняет, что такая иконография обнаруживает значительно большую близость к иконографии «Образа Всех Новгородских чудотворцев», чем к «Собору всех святых» [8, С. 265–269].

Эта иконографическая схема распространяется и в других старообрядческих иконописных центрах, становясь своеобразным эталоном для композиции икон избранных святых. Влияние выговской иконографии «Образа всех российских чудотворцев» на иконографическую схему иконы-лечебника из собрания ЕМИИ выражено в применении основанного на «Слове воспоминательном» иерархического порядка размещения святых в рядах, а также в наличии в составе избранных святых преподобного Павла Комёльского и праведного Артемия Веркольского.

Избранные святые на иконе Богатырёвых представлены группами в четыре яруса в предстоянии образу Христа. Икона избранных святых имеет цельную упорядоченную симметричную композицию и свойственное старообрядческим изображениям массового предстояния распределение святых по чинам святости: в верхнем ряду симметрично расположены святые бессеребренники, преподобные и мученики; второй ряд полностью состоит из мучеников; в нижнем ряду — преподобные и святительский чин. Состав святых красноречиво свидетельствует о «целительском» назначении иконы.

Второй снизу ярус полностью и центр третьего занимают девять Кизичских мучеников — Феодот, Филимон, Артема, Антипатр, Руф, Феогнид, Феостих, Фавмасий и Магн, которые исцеляли «трясавичные *болезни*». В агиографических памятниках указания на чудеса исцеления впервые появляются у Димитрия Ростовского в составленных им житиях для Четьих-Миней. Чудеса, согласно тексту сочинения Димитрия Ростовского, совершались при перенесении тел святых мучеников в новоустроенный храм: «бесы изгоняхуся, сляченнии исправляхуся, трясавичныя болезни всеконечно врачевахуся» [Цит. по: 8, С. 255].

Традиционная для большинства икон XVIII–XIX вв. иконография Кизичских мучеников связана с гравюрой Леонтия Бунина, опубликованной в 1692 г. — годом позже составления Димитрием Ростовским службы святым мученикам и поучением на день их памяти. В данной композиционной схеме Кизичские мученики представлены в воинских и мирских облачениях, над их головами в верхней части средника размещены мученические венцы, при святых изображены атрибуты их мучений.

Иконы Кизичских мучеников с данной иконографией получили широкое распространение и в старообрядческой среде. Н. В. Пивоварова отмечает наличие указания на целительский дар святых в тексте вирш в картушах, сопровождающих изображение мучеников, на старообрядческой иконе павловского письма из собрания Русского музея* (далее — ГРМ) и в известной лишь по описи В. П. Никольского иконе, находившейся в Соловецком обществе краеведения [8, С. 254–255]. «Девять мучеников//Христос венчаше. Почести венцы//страдальцем даваше, Трясавиц недуг//сии отгоняют, Целбы просящим//людем подавают», — гласят вирши в двух картушах в верхнем поле иконы из собрания ГРМ. По утверждению Н. В. Пивоваровой, иконы Кизичских мучеников локализуются преимущественно в поповских моленных [8, С. 254], что соответствует приверженности и заказчика (Л. И. Расторгуева), и исполнителей (иконописцев Богатырёвых) поповскому согласию.

Изображение Кизичских мучеников на иконе из собрания ЕМИИ не использует сложившуюся традиционную иконографию святых — Кизичские мученики включены в общее предстояние избранных святых, представлены в облачении мучеников и без соответствующих атрибутов. Более того, девять Кизичских мучеников не входили в состав святых, перечисляемых в «Сказании», и обычно не включались в общий состав святых для икон-лечебников.

Третий ярус фланкируют пары святых бессеребренников — братьев Космы и Дамиана Асийских и Космы и Дамиана Римских, изображенных согласно указаниям в распространенных иконописных сводах: Асийские — как средовеки с небольшими бородами, а Римские — подобно святым воинам мученикам Димитрию и Георгию; все четверо — с коробочками и перьями в руках, атрибутами чина святых бессеребренников. Им приписывалась способность помогать при исцелении от всех болезней.

Нижний ярус также замыкают фигуры бессеребренников: справа — преподобный Кир, прославившийся как первый врач в Александрии, и его ученик Иоанн, также помогавший при исцелении всех болезней, в особенности, болезней «чревных», а также оспы, нарывов и струпьев; слева — святой Ермолай Никомидийский, известный по жи-

* Икона опубликована: Пивоварова Н. В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века: Опыт систематического анализа. М. : БуксМАрт, 2018. С. 255.

тию святого Пантелеймона как наставник, обучавший его врачебному делу.

Сам святой Пантелеймон Целитель, также почитавшийся как бессеребренник, согласно старообрядческой традиции изображен в одеянии святого воина и расположен в верхнем ярусе слева. Справа симметрично изображен в белой рубахе отрок Артемий Веркольский, прославленный в XVII в. как святой в чине праведника. Согласно житию праведного Артемия Веркольского, он был поражен в поле молнией в двенадцатилетнем возрасте, посмертно от его мощей происходили чудеса исцеления.

В нижнем ряду в центре размещена фигура святителя Антипы Пергамского. Ученик Иоанна Богослова, чрезвычайно почитаемый в старообрядческой среде, святой Антипа так же, как и отрок Артемий, был известен посмертными чудесами исцеления, а в русской народной и старообрядческой среде особо почитался как помощник при зубной боли.

Слева от святого Антипы изображен Сампсон Странноприимец, прославившийся как врач и создатель странноприимного дома, где «безмездно» принимал странников, нищих и лечил больных.

В третьем ярусе также размещены фигуры преподобного Павла и преподобного Марона, подписанного в старообрядческой традиции как «святой Марой». Преподобный Марон Сирийский получил дар исцеления телесных и душевных недугов за монашеский подвиг отшельничества и почитался как целитель от «огневицы и трясовицы» — горячки и лихорадки.

Под преподобным Павлом подразумевается Павел Комёльский (Обнорский), часто встречающийся на старообрядческих иконах «Образа всех российских чудотворцев» в чине преподобных. Чудеса исцеления, дарованные преподобному посмертно, упоминаются в гимнографических текстах Акафиста, посвященного святому.

Помимо целительского аспекта, объединяющего избранных святых на иконе из собрания ЕМИИ, важной чертой, объясняющей включение в состав избранных святых лечебника нехарактерных для традиции Кизичских мучеников и преподобного Павла Комёльского, являются соприкасающиеся для большинства указанных святых идеи праведности, добровольного мученичества за веру и «ревнительного» отношения к чистоте веры, ярко прослеживающиеся в агиографиях изображенных на иконе святых. Избранные святые на лечебнике ра-

боты Богатырёвых пользовались особым почитанием в старообрядческой среде не только как целители, но в не меньшей степени и как образцы праведности и духовного подвига страдальцев за веру. Характерным акцентом являются фигуры святителей в нижнем ряду лечебника. Старообрядцам поповского согласия были особенно близки и идеологически значимы образы святителей, прославленных в лике мучеников и священномучеников, воплощавших в себе таким образом идею идеального священства.

В верхней части в центре в облачке изображен Спас Вседержитель в иконографии «Царь царем — Великий Архиерей», представленный одновременно как Царь и Первосвященник — визуально воплощенный образ из Первого послания к Тимофею: «блаженный и единый сильный Царь царствующих и Господь господствующих, единый имеющий бессмертие, Который обитает в неприступном свете» (1 Тим. 6:15).

Христос восседает на пышном барочном троне в богатом царском одеянии и золотом камилавке. Правой рукой он благословляет, а в левой держит раскрытое Евангелие с текстом: «Приидите благословении отца моего наследуйте уготованное вам царствие» (Мф. 25:34). Фрагмент Евангелия от Матфея, откуда взят текст, описывает второе пришествие Христа и его власть Страшного Судии: «... приидет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей» (Мф. 25:31).

Предстояние избранных святых образу Господа Вседержителя в старообрядческой иконописи встречается на выговской иконе «Собора Всех святых» из собрания ГРМ* и совершенно не характерно ни для лечебников, ни для разновариантных «Образов чудотворцев». На иконах-лечебниках традиционно изображаются образы чудотворных икон Богоматери; на иконах «Образа чудотворцев» разного состава избранные святые, как правило, предстоят образу «Софии Премудрости Божией», а в верхней части также бывает размещен образ Троицы — Ветхозаветной или Новозаветной в типе Сопрестолия. В старообрядческой традиции на иконах избранных святых образ Господа Вседержителя в верхней части средника обычно встречается в иконах мучеников, что позволяет сделать вывод о неслучайном выборе образа для предстояния, нетипичного для данной иконографии.

* Икона опубликована: Пивоварова Н. В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века: Опыт систематического анализа. М. : БуксМАрт, 2018. С. 268.

Уникальное сочетание образов иконы: святых, составляющих «лечебник», и утверждения «жизни вечной» после Страшного суда, воплощенной в эсхатологической фигуре Христа — Страшного Судии, которой предстоят святые, демонстрирует сложность и комплексную глубину в осмыслении тем болезни, смерти и бессмертия.

Отход от наиболее распространенной иконографической формулы лечебника-«Сказания» и включение в группу избранных святых Кизичских мучеников и преподобного Павла Комёльского, а также особый акцент на святительском чине отражают двойственную природу функциональности рассматриваемого образа. Помимо целительской функции, в образе раскрывается тема мученичества за веру и преданности религиозным идеалам, таким образом объединяя в иконе размышления о путях плотского и духовного существования в преддверии Страшного суда.

Список источников

1 Гончарова Н. А. Невьянское иконописное наследие в музеях Екатеринбурга // Невьянская икона / под науч. ред. Г. В. Голынец. Екатеринбург, 1997. С. 216–226.

2. Бусева-Давыдова И. Л. Избранные святые: возникновение и развитие иконографического типа // XIII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / Ярослав. худож. музей ; сост. В. В. Горшкова, Е. Ю. Макарова. Ярославль, 2009. С. 15–24.

3. Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея / вступ. ст. Н. В. Пивоваровой, И. В. Сосновцевой. СПб. : Palace Editions: Graficart, 2008.

4. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М. : Прогресс: Традиция, 1995.

5. Икона «Целебник» / Госкаталог. URL: https://clck.ru/3664Ct (дата обращения: 25.04.2023).

6. Юхименко Е. М. Выговская икона «Образ всех российских чудотворцев» // ТОДРЛ. 2014. Т. 62. С. 167–174.

7. Юхименко Е. М. «Слово воспоминательное о святых чудотворцах, в России воссиявших» Семена Денисова как отражение культурно-агиологических начинаний Выга // ТОДРЛ. 2010. Т. 61. С. 329–344.

8. Пивоварова Н. В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века: Опыт систематического анализа. М. : БуксМАрт, 2018.

Информация об авторе

Алина Юрьевна Хионина — старший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: icons@emii.ru.

Information about the author

Alina Yu. Khionina — Senior Research Officer, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia). E-mail: icons@emii.ru.

УДК 75.041.4+687.12+661.856.622.8+613ю84

Предметная среда как источник для атрибуции в картине «Девушка с папиросой» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств

Людмила Алексеевна Будрина

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

ludmila.budrina@gmail.com

Аннотация. Атрибуция произведений изобразительного искусства требует комплексного подхода, включающего в себя не только искусствоведческий анализ стилистики произведения и живописной манеры художника, внимание к технико-технологическим особенностям, но и обращение к вестиментарным и социальным нормам. В статье содержится анализ предметной среды неподписанного произведения живописи из екатеринбургского музея, выявляются сюжетные параллели и предлагается уточнение датировки полотна.

Ключевые слова: русская живопись XIX в., мода, малахит, атрибуция

Для цитирования: Будрина Л. А. Предметная среда как источник для атрибуции в картине «Девушка с папиросой» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 72–82.

Material Culture as a Source for the Attribution of the Painting “Girl with a Cigarette” from the Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

Ludmila A. Budrina

© Будрина Л. А., 2023

Ural Federal University named after the first President
of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

ludmila.budrina@gmail.com

Abstract. The attribution of the fine art pieces needs the application of different methods, such an art history and stylistic analyze, an attention to the technological details, but also can't be realized without the knowledge of the vestimentary and social norms. The article proposes the analyze of the material culture details in the unsigned painting from the collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts.

Keywords: 19th century Russian painting, fashion, malachite, attribution

For citation: Budrina, L. A. (2024). Material Culture as a Source for the Attribution of the Painting "Girl with a Cigarette" from the Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 72–82). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Основой настоящей публикации стала статья «Размышления вокруг белой гарибальдийки и малахитовой парюры» (Réflexions autour d'une chemise Garibaldi et d'une parure en malachite) [1], подготовленная автором для вышедшей на французском языке в 2022 г. книги о русской живописи XIX в. Penser l'art russe du XIXe siècle: 30 tableaux vus autrement. С момента передачи оригинального текста в работу сюжет дополнился деталями, что обусловило появление нового варианта статьи.

Введение

Портрет неизвестной пополнил собрание Свердловской картинной галереи (в настоящее время — Екатеринбургский музей изобразительных искусств, ЕМИИ) в 1958 г. Приобретенное у частного лица полотно «Девушка с папиросой» (76,4×62,5 см, Инв. № КП-1330, Ж-983) было атрибутировано как работа 1850-х гг. Петра Ефимовича Заболотского (1803–1866) [2] на основе стилистического сходства манеры живописной манеры. Сегодня это произведение — одно из самых востребованных у посетителей уральского музея, которых привлекает особая эффектность передачи облика.

П. Е. Заболотский [3] — представитель русского бидермайера. Несмотря на то, что художника часто относят к кругу школы А. Е. Венецианова, учеником известного мастера он не был. На выбор сюжетов и манеру письма оказало свое влияние происхождение: Петр Заболотский происходит из семьи бедного ремесленника, он родился в городе

Тихвине Новгородской губернии. Вырваться из провинции и приобщиться к миру искусства ему позволило покровительство Тихвинского помещика, известного мецената Алексея Романовича Томилова, состоявшего членом Общества поощрения русских художников [4].

Его поддержка — и финансовая, и, что не менее важно, моральная — позволила молодому художнику переехать в столицу Российской империи. В 1826 г. он поступает в Академию художеств в качестве «постороннего ученика». Петру Заболотскому потребовалось пять лет чтобы выйти из податного сословия, что было обязательным условием для получения звания художника. В 1833 г. он становится «назначенным Академиком», что открывает ему путь к более обширной практике. Впрочем, получить звание «академика портретной живописи» ему было не суждено: с заданным ему парадным портретом вице-президента Академии художеств графа Ф. П. Толстого Заболотский не справился.

1830-е гг. в творческом наследии мастера отмечены рядом жанровых портретов жителей Петербурга и Тихвина. В череде камерных образов выделяется полотно «Ветеран 1812 года» (1836, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), написанное с унтер-офицера лейб-гвардии Московского полка. Картина полна живого сопереживания герою, что делает ее ярким памятником русского романтизма. Считается, что на создание портрета художника вдохновила поэма М. Ю. Лермонтова «Бородино». Ко времени создания картины относится знакомство живописца с поэтом: Лермонтов оказался среди офицеров, которым Петр Ефимович дает уроки рисования. В 1837 г. Заболотский пишет портрет «М. Ю. Лермонтов в гусарском ментике» (1837, Государственная Третьяковская галерея, Москва) ставший, пожалуй, его самой известной работой.

Следующие 25 лет карьеры художника отмечены возрастающим мастерством, признанным в 1857 г. Академией художеств, присвоившей ему звание «действительного Академика».

Сын Заболотского Петр Петрович (1842 — не ранее 1916) также стал художником. Будучи вольноприходящим слушателем Академии, в 1863 г. он присоединился к Бунту четырнадцати. Впрочем, достаточно быстро пересмотрев свое решение и согласившись работать над предложенной Академией программой. По иронии судьбы конкурс в итоге был отменен и, несмотря на постепенно завоеванное признание в качестве портретиста, Петр Петрович так и не получил академического звания. Среди его моделей были император Александр III и импера-

трица Мария Федоровна, представители придворных кругов и крупной петербургской буржуазии.

Произведение: детали

Внимание публики портрет девушки с папиросой из ЕМИИ привлекает прежде всего тонко переданной игрой света на лице модели. Падающий слева сверху рассеянный свет рисует фигуру, наполняет воздухом объемные полупрозрачные рукава блузки, высвечивает правый висок девушки, заставляет блестеть пышные, разделенные на прямой пробор, приподнятые над лицом и заплетенные в тяжелые низко уложенные косы. Однако особую эффектность полотну придает второй, скрытый, источник света: в правой руке девушка держит зажженную спичку, пламя которой скрыто от глаз зрителя кистью руки. Этот, более теплый, свет отбрасывает яркие блики на лицо девушки, подсвечивая его снизу, освещает притененное плечо, высвечивает широкий черный пояс, туго охватывающий талию модели.

Манера прибирать волосы с акцентированным пробором, приподнятыми надо лбом волосами и низкими образующими корзинки косами была необычайно популярна в 1850–1860-х гг. Многочисленные живописные и фотографические портреты свидетельствуют об этом. Модные журналы помещают описания и схемы исполнения такой прически из четырех кос, перекрещивающихся у основания черепа. Успех этой прически среди работающих женщин был особенно велик: волосы оставались прибранным весь день, держались лучше, чем в свободных валиках, а аккуратные косы производили гораздо более деловое впечатление, чем завитые локоны. Так, американский модных журнал Godey's Lady's Book в июле 1860 г., описывая эту прическу, отмечал, что она считается наиболее подходящей среди гувернанток викторианской Англии [5, P. 76].

Пристально следивший за европейскими публикациями и державший своих читательниц в курсе последних новинок моды Старого света уже упомянутый журнал Godey's Lady's Book в январе 1862 г. сообщал: «Заметной парижской новинкой сезона, которой, судя по всему, суждено произвести революцию в костюме дам, стала "рубашка Гарибальди" из фланели, мериноса, муслина, камбрика, фуляра или пике... Этот красивый и самый элегантный предмет одежды, который сегодня носят леди» [6, P. 21].

Революционность этого нового предмета гардероба заключалась не только в его названии в честь деятеля итальянского Рисорджимен-

то и вдохновленным цветом рубашек бойцов его войска насыщенном красном оттенке его первых моделей. Палитра тканей и их расцветок для дамских рубашек быстро ширилась. Впервые в европейском дамском костюме нового времени на смену платью пришел комплект из рубашки и юбки, позволявший легко разнообразить облик даже стесненным в средствах представительницам мещанства.

Уже в марте 1862 г. американский модный журнал сообщал, что с рубашкой Гарибальди следует носить «юбку молочницы» — широкую, из однотонной шерсти красного, серого или белого цветов, отделанную по подолу одной или несколькими бархатными лентами [7, P. 312]. Кроме того, к юбке с блузкой Гарибальди советовали носить широкий пояс, который был призван закрыть стык двух деталей костюма и зафиксировать складки свободной блузы.

Во французском издании, посвященном истории моды, встречается еще одно название такой блузки-рубашки — «русская рубашка» (chemise russe) [8, P. 205]. Также автор появившейся в 1875 г. публикации делает интересное замечание: простота сочетания такой блузки с юбкой заставили их быстро уступить место другим модным новинкам.

Впрочем, покинув гардероб светских модниц, практичный ансамбль прочно занял место в обиходе не только модниц, но и тружениц. Отмечают, что такая одежда была своего рода манифестом независимости, к которому прибегали слушательницы курсов — так называемые курсистки.

Приведенные в июньском номере журнала [9, P. 589] подробные рисунки блузок Гарибальди — свободных, с широкими рукавами, приспущенной линией плеча, минимальным вырезом горловины, небольшим воротничком под горло — позволяют идентифицировать подобные предметы в коллекциях музеев и частных собраниях. Так, примеры блуз этого фасона 1860-х гг. американского и европейского производства хранятся в Музее Метрополитен. В одной из частных американских коллекций удалось обнаружить блузу не только идентичного кроя, но и схожего материала с изображенным на полотне — тонкого белого хлопка с вышитым на нем белыми крапинками. Не может быть никакого сомнения в том, что героиня картины одета именно в блузку Гарибальди по моде 1860-х гг.

Несмотря на простоту костюма, можно предположить, что модели художника было не чуждо кокетство. Подчеркнуть оттенок светло-зеленых глаз помогла полупарюра из малахита: закрепленная у ворота овальная брошь и схожей формы серьги в ушах.

Для России малахит — особый камень. В XIX столетии именно он стал прочно ассоциироваться с роскошью русского двора, опирающийся на богатства недр. За десятилетия, отделяющие первые опыты использования малахита как декоративного материала и портрет девушки с папиросой, уральский камень прошел несколько стадий популярности.

Малахит был обнаружен в медных рудниках Урала в середине XVIII в. Однако открытие его декоративных качеств приходится на конец правления императрицы Екатерины II. В 1780–1790-х гг. создаются первые датированные памятники: столешницы для убранства дворца в московской усадьбе Останкино графа Н. Б. Шереметьева и элементы декора в строящемся для будущего императора Павла I петербургском Михайловском замке.

Первым международным признанием малахита стало отмеченное золотыми медалями экспонирование заказов Н. Н. Демидова парижским бронзовщиками П.-Ф. Томиру и А. Огюсту на Выставке продуктов французской промышленности в 1806 г. Почти сразу последовал крупный дипломатический дар царя Александра I императору Наполеону I: малахитовые предметы должны были скрепить подписанный в 1807 г. Тильзитский мирный договор. Эти два события вывели малахит на европейскую сцену [10].

Последовавшие за этим первым дипломатическим подарком многочисленные отправки малахита к европейским дворам закрепили его статус символа России, доступного лишь представителям элиты [11].

Ситуация начинает меняться, когда в 1835 г. в принадлежащей семьи Демидовых медной шахте был найден колоссальный монолит малахита, вес которого оценивался в несколько десятков тонн. Его открытие сделало возможным использовать облицовку этим камнем архитектурных форм, что привело к созданию малахитовых залов в собственном особняке Демидовых, Зимнем и Большом Кремлевском дворцах [12]. Кульминацией архитектурного использования этого цветного камня стал иконостас собора Святого Исаакия в Петербурге: восемь десятиметровых колонн, пилястры и множество других декоративных элементов из малахита до сих пор поражают воображение посетителей.

На мировой сцене это превращение драгоценного камня в дорогой строительный материал произошло на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне. Для этого смотра достижений на Собственной малахитовой фабрике Демидовых была подготовлена невероятная коллекция, включавшая в себя полтора десятка предметов. Среди них были фане-

рованные малахитовыми пластинками столы и кресла, многометровые вазы самых причудливых форм, камин и великолепные двустворчатые двери четырехметровой высоты [13].

По поводу этой коллекции французский журналист Алексис де Валлон восклицал: «Мы, бедняки, счастливы, если у нас печатка или запонки к манишкам из этого камня, а в России г. Демидов может из него выстроить целый дворец!» [14, С. 25].

Действительно, ювелирные украшения с малахитом долгое время оставались доступными лишь самым привилегированным лицам [15]. Например, известны большие парюры с малахитовыми вставками, принадлежавшие императрице Жозефине и шведской королеве Дезидерии (Жюли Клари, супруге ставшего королем маршала Бернадота). Сохранился и миниатюрный портрет Каролины Мюрат в украшениях из малахита и жемчуга кисти Софи Ленар [16].

По мере того, как на рынке оказывается все большее количество малахита, его ценность постепенно снижается и к последней трети XIX в. он становится привычным материалом для украшений представительниц буржуазии. Плоские кабошоны малахита в тонких золотых оправах становятся эффектным и достаточно доступным аксессуаром. Об этом свидетельствует сохраняющееся насыщение художественного рынка поздневикторианскими брошами, браслетами, серьгами с малахитом в тонких золотых оправах.

Произведение: сюжет

Выделяющая полотно игра со светом — его скрытыми или, наоборот, акцентированно неяркими источниками, характерна для живописи русского романтизма. Достаточно вспомнить «Гадалку со свечой» О. Кипренского (1830, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Гадающую Светлану» К. Брюллова (1836, Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород), «Девушку со свечой» В. Тропинина (1840-е, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Продолжением традиции жанрового портрета с мерцающим светом стало полотно Петра Петровича Заболотского «Уснула» (1867, Мемориальный музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко, Кисловодск). В картине Заболотского-младшего, как и в портрете девушки с папиросой, акцент сделан на виске модели, свет рисует и похожую прическу молодой женщины.

Впрочем, папироса в руке на картине из екатеринбургского музея может свидетельствовать об определенном свободомыслии и ее демон-

страции. Эта деталь, возникшая, вполне возможно, исключительно ради светового эффекта, превращает полотно в своеобразный вызов.

Несмотря на достаточно широкое распространение курения среди женщин в середине XIX в., публично это пристрастие демонстрировалось редко. В живописи трубка или сигарета долгое время были атрибутом экзотических восточных моделей. Однако уже в 1870-е появляются картины с изображением курящих женщин, где вредная привычка становится символом самостоятельности, пусть и не всегда одобряемой обществом. Такова сцена с юными девушками, украдкой закуривающими папиросу, с полотна М. А. Петрова «Пансионерки» (1872, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Во второй половине 1870-х гг. целый ряд женских образов с сигаретой в руках появится в живописи Эдуарда Мане. Героини его «Концерта в кафе» (1879, Художественный музей Уолтерса, Балтимор, США) и особенно «Сливы» (1877, Национальная галерея искусств, Вашингтон, США) знакомят нас с новым явлением: мидинетки парижских бульваров выросли в поколение относительно самостоятельных женщин.

Поиски схожих сюжетов в отечественной живописи привели к двум идентичным произведениям — портретам в тондо, атрибутированным в музеях как работы Николая Александровича Брызгалова (сер. XIX в.). Полотно «Девушка с папиросой» (Д 60 см, инв. № ЕКМ ОФ 551) хранится в Елецком городском краеведческом музее, оно датировано 1859 г. и имеет подпись «Брызгаловъ I-й» [17]. Картина из Иркутского областного художественного музея имени В. П. Сукачева обозначена «Первая папироска» (Д 60 см, Инв. № ИОХМ КП-3180) датирована 1860 г. и подписана «N. Брызгалов I-й» [18]. К сожалению, о художнике известно чрезвычайно мало: он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в 1858 г. получил звание академика Императорской академии художеств, два брата — Александр и Валентин — также были живописцами.

На полностью совпадающих по композиции и деталям полотнах выполнен трехчетвертной поясной портрет юной девушки, одетой в черную пышную юбку, приталенный жакет со скромной отделкой черным шнуром. Широкий рукав жакета позволяет увидеть пышный рукав белой блузки с манжетой, горловина выпускает аккуратный круглый воротник, закрепленный небольшой ажурной брошью, вероятно, из дутого (полого) золота. Аналогичная дутая шарообразная золотая сережка украшает ухо девушки. Прическа с пробором скреплена

сзади шпильками, завершающий одну из них синий шарик с золотой оправой виден над правым плечом девушки. Справа из-за образа картины выступает верх горящей свечи с вытянутым язычком пламени, к которому девушка подносит зажатую в пальцах левой руки папиросу.

Нельзя не отметить, что объединяют произведения Брызгалова и рассматриваемый портрет из ЕМИИ не только сюжет (девушка с папиросой), но и игра с освещением, а также очевидная одновременность создания, подчеркнутая прической, аксессуарами и одеждой героинь.

Выводы

Портрет девушки с папиросой из коллекции екатеринбургского музея безусловно знакомит нас с представительницей мелкой буржуазии — девушкой самостоятельной и неизбалованной, романтическую ноту в изображение которой приносит эффектная игра с освещением.

Любопытно, что портрет этот был повторен. В Национальной галерее Республики Коми (Сыктывкар) хранится практически идентичное полотно «Девушка с папиросой» (Инв. № НГРК КП 423) [19]. Атрибутированное как работа неизвестного художника середины 1860-х гг. оно удивительно близко картине из екатеринбургского музея: тот же размер (76,5×63 см), композиция, свет, незначительно измененное направление взгляда. Единственное отличие — в материале блузки: прозрачные газовые рукава прикреплены к полочке, и спинки из более плотной ткани с чередующимися вертикальными полосами атласного и матового плетения.

Сопоставление живописной манеры художника и присущего ему интереса к эффектам освещения, истории моды, социальных явлений и их отражения в живописи позволяют предложить уточнение датировки (1860-е), а также свидетельствуют о необходимости продолжить исследование авторства замечательного произведения из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Список источников

1. Budrina L. Réflexions autour d’une chemise Garibaldi et d’une parure en malachite // Penser l’art russe du XIXe siècle: 30 tableaux vus autrement / Dir. O. Medvedkova, Ph. Malgouyres. Paris: Mare et Martin, 2022. P. 94–103.

2. Заболотский Петр Ефимович. Девушка с папиросой // Госкаталог. URL: https://clck.ru/3686gm (дата обращения: 15.05.2023).

3. Никонов Н. Художник Пётр Ефимович Заболотский (1803–1866 гг.) // Тихвинец. 1991. № 4. С. 25–40.

4. Врангель Н. Н. Страничка из художественной жизни начала XIX века. А. Р. Томилов // Свойства века. Статьи по истории русского искусства. СПб. : Летний сад, 2001. С. 39–49.

5. Plaited Coiffure // Godey's Lady's Book. 1860. Vol. 61. P. 100.

6. Godey's Lady's Book. 1862. Vol. 64. 106 p.

7. Chitchat upon New York and Philadelphia fashions for March // Godey's Lady's Book. 1862. Vol. 64. P. 102.

8. Challamel A. Histoire de la mode en France. La toilette des femmes depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours. Paris : Bibliothéque du magasin des demoiselles, 1875. 327 p.

9. Novelties for June // Godey's Lady's Book. 1862. Vol. 64. P. 98.

10. Budrina L. Lapidaires parisiens aux services de Nicolas Demidoff: la collection des objets en bronze doré et malachite avec des mosaïques en reliefs des pierres dures réalisés par Thomire (d'après les documents inédits et les collections européennes) // "Les progrès de l'industrie perfectionnée". Luxe, arts décoratifs et innovations de la Révolution française au Premier Empire, actes du colloque, Paris, 13–14 juin 2014 / dir. N. Coquery, J. Ebeling, A. P. Khelissa, P. Sénéchal. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2016. P. 136–145.

11. Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия. Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2020. 208 с.

12. Будрина Л. А. Малахитовые залы Петербурга, России, Европы... // Кафедра Исакиевского собора. Вып. VIII : сб. науч. ст. СПб. : Гос. музей-памятник «Исаакиевский собор», 2011. С. 23–49.

13. Budrina L. La produzione in malachite dei Demidov: sulle trace degli oggetti alla prima esposizione universale // I Demidoff fra Russia e Italia. Gusto e prestigio di une famiglia in Europa dal XVIII al XX secolo / A cura di L. Tonini. Firenze : Leo S. Olschki, 2013. P. 151–176. (Cultura e memoria, vol. 50).

14. Лондонская всемирная выставка (из ноябрьской книжки журнала «Лучи»). СПб. : Тип. штаба отдел. корпуса внутрен. стражи, 1851. 20 с.

15. Будрина Л. А. Камеи на малахите, ювелирные и монументальные. Заметки к датировкам и атрибуциям // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2018. Т. 18, № 1. Челябинск, 2018. С. 78–83.

16. Sophie Liénard. Portrait de Caroline Bonaparte portant une robe blanche et une parure bijoux à décors de perles et de malachite // Christies. URL: https://clck.ru/3686kK (date de la requête: 28.04.2023).

17. Брызгалов Николай Александрович. Картина «Девушка с папиросой» // Госкаталог. URL: https://clck.ru/3686ko (дата обращения: 10.04.2023).

18. Брызгалов Николай Александрович. Первая папироска // Госкаталог. URL: https://clck.ru/3686mH (дата обращения: 10.04.2023)

19. Неизвестный художник. Девушка с папиросой // Госкаталог. URL: https://clck.ru/3686mX (дата обращения: 28.04.2023).

Информация об авторе

Людмила Алексеевна Будрина — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия). E-mail: ludmila.budrina@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8099-5292.

Information about the author

Ludmila A. Budrina — PhD (Art History), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: ludmila.budrina@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8099-5292.

УДК 7.071.1

К проблеме изучения творчества Алексея Ивановича Корзухина: атрибуция ряда произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств

Алана Амирановна Гогичаева

Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Екатеринбург, Россия

russkoe@emii.ru

Аннотация. В статье рассматривается проблема репрезентации творчества малоизвестных художников на примере произведений Алексея Ивановича Корзухина (1835–1894) из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. В ходе исследования был атрибутирован ряд этюдов, эскизов, портретов, долгое время не являвшихся предметом глубокого научного анализа.

Ключевые слова: Алексей Корзухин, живопись, бытовой жанр, портрет, этюд, искусство Екатеринбурга

Для цитирования: Гогичаева А. А. К проблеме изучения творчества Алексея Ивановича Корзухина: атрибуция ряда произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 83–94.

The Problem of Studying the Creation of Alexei Ivanovich Korzukhin: Attribution of a Works from the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Art

Alana A. Gogichaeva

© Гогичаева А. А., 2023

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

russkoe@emii.ru

Abstract. The article deals with the problem of representing the creation of little-known artists on the example of the works of Alexei Ivanovich Korzukhin (1835–1894) for the example of works from the collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts. During the research, a number of studies, portraits were attributed, which were not the subject of deep scientific analysis for a long time.

Keywords: Alexey Korzukhin, painting, portrait, study, art of Ekaterinburg

For citation: Gogichaeva, A. A. (2024). The Problem of Studying the Creation of Alexei Ivanovich Korzukhin: the Attribution of a Works from the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Art. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 83–94). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В теоретических аспектах искусствоведения перед исследователями часто возникает проблема репрезентации малоизвестных художников, о которых оказываются утрачены с течением времени важные биографические сведения, судьба творческого наследия, а полноценные монографии и научные статьи — явление либо крайне редкое, либо по сути совершенно отсутствующее. Тогда как наследие русского реалистического искусства и живописи второй половины XIX в. принадлежит не только крупным и талантливым мастерам — В. Г. Перову, И. Н. Крамскому, И. Е. Репину, В. И. Сурикову и другим, — но и художникам менее значительным, имена которых в искусствоведческой литературе упоминаются лишь вскользь: Е. К. Белякову, В. Ф. Аммону, Л. Л. Каменеву, Н. С. Матвееву и пр. В их число входит и Алексей Иванович Корзухин.

В собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств находится 32 произведения А. И. Корзухина, из которых 25 — предметы живописи, а 7 — предметы оригинальной графики. Биографические сведения о художнике представлены весьма обстоятельно. Он родился в 1835 г. в поселке при Уктусском заводе Екатеринбургского уезда Пермской губернии в семье горнозаводского мастерового — промывальщика золота [1, С. 3]. Первоначальные художественные навыки получил, копируя иконы и создавая портреты родных. Обучался рисованию в Горном училище Екатеринбурга. При поддержке главного

начальника Уральских горных заводов Владимира Андреевича Глинки в 1858 г. поступил в Академию художеств [1, С. 4–5]. За период учебы неоднократно награждался большими и малыми серебряными медалями. Выступил как один из учредителей Санкт-Петербургской артели художников. Принимал участие в российских и международных выставках. Работал в области жанровой, портретной и религиозной живописи. Умер в Санкт-Петербурге в 1894 г., оставив в наследство родным определенную часть своего художественного наследия, о которой еще будет упомянуто в настоящей статье.

Историография жизни и творчества Корзухина не особо внушительна. В прижизненных публикациях сведения о нем случайны и отрывочны. Его имя неоднократно упоминается в статьях В. В. Стасова, который, однако, ограничился лишь самой общей характеристикой творчества художника. Журналист и писатель Ф. И. Булгаков также опубликовал небольшую биографическую статью о нем в справочнике «Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия» [2, С. 199].

Историографический обзор включает в себя статью анонимного автора, опубликованную в номере еженедельного журнала «Огонек» в 1881 г. [3, С. 4]; несколько изданий искусствоведа Владимира Павловича Толстого*, содержащих актуальную для 1948 г. информацию о биографии А. И. Корзухина [4]; ряд крайне содержательных статей Георгия Борисовича Зайцева — искусствоведа и доцента кафедры музееведения и прикладной культурологии Уральского государственного университета имени А. М. Горького

Перу Зайцева принадлежит и научно-популярное издание «Художник Корзухин», выпущенное в 1971 г. Книга представляет собой документальную хронику, в которой текст «оживлен» автором диалогами, цитатами из писем, описанием эмоциональных переживаний А. И. Корзухина, сведениями о его общении с близкими и друзьями.

В 1978 г. в здании Академии художеств СССР Зайцев защитил диссертацию «Творческий путь А. И. Корзухина (1835–1894)», являющеюся первым научным исследованием жизни и творчества этого художника. Диссертация написана на основе дореволюционных и советских изданий по русскому искусству, мемуаров, современной А. И. Корзухину периодической литературы и многочисленных архивных фондов. Наибольший научный потенциал содержался в материалах ЦГИА,

* Издавались трижды — в 1948, 1960, 1962 гг..

Научно-библиографического архива Академии художеств, рукописных отделах Государственной Третьяковской галереи и Русского музея, РГБ, РНБ, ЦГАЛИ СПб, ГАСО, а также личного архива семьи А. И. Корзухина. Работа в центральных и региональных музеях СССР, в. т. ч. в Свердловской картинной галерее, позволила исследователю обнаружить большое количество малоизвестных и совсем неизвестных ранее работ А. И. Корзухина.

Фактологический материал, собранный Г. Б. Зайцевым в ходе работы над диссертацией, послужил основой для нескольких научных статей, опубликованных в сборнике «Из истории художественной культуры Урала» в 1974, 1980 и в 1985 гг. и ставших главными источниками для теоретических и методологических изысканий, изложенных в настоящей публикации.

В статье «Уральский период жизни и творчества А. И. Корзухина» Г. Б. Зайцевым была предпринята попытка систематизировать раннюю живопись художника, разделив ее на уктусский (1835–1848) и екатеринбургский (1848–1858) этапы [5]. В следующей публикации — «Трилогия А. И. Корзухина “Перед исповедью”, “Отъезд из монастырской гостиницы”, “Трапеза в Задонском монастыре”» [6] — не только анализируются эти три жанровые произведения, относящиеся к 1870–1880-м гг., но и приводятся отзывы современников, касающиеся индивидуальности сюжетов картин и положительных сторон композиционных решений. Последняя статья Г. Б. Зайцева — «Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки» [7] — представляет собой подробный обзор последнего этапа творчества художника, который ранее оставался совершенно не освещенным в искусствознании и был связан с участием Алексея Корзухина в передвижных выставках Академии художеств в 1886–1889 гг.

Однако за пределами внимания Г. Б. Зайцева, ставившего перед собой цель собрать все имеющиеся сведения о Корзухине и популяризовать имя художника в искусствоведческой литературе, остались многие произведения из фондов Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Поскольку необходимость изучения коллекций музея, входящая в обязанности их научных сотрудников, идет рука об руку с внимательным отношением к деталям, то в задачи этой публикации входит, во-первых, исследование произведений А. И. Корзухина из собрания ЕМИИ, которые ранее не становились предметом научных изысканий, во-вторых, необходимая актуализация материалов, собранных

Г. Б. Зайцевым, в третьих, уточнение атрибуции ряда произведений с учетом новых данных, накопившихся за последние сорок лет.

Установление провенанса стало одной из основополагающих задач в атрибуции произведений раннего творчества Корзухина, к числу которых относятся портреты родных художника. Портреты были написаны им скрупулезно, тонко, тщательно, лишь портрет отца остался по неизвестным причинам незавершенным. В инвентарных книгах музея зафиксировано, что «Портрет матери»* [8], «Портрет отца»** [9], «Портрет брата»*** [10], «Портрет племянника»**** [11] поступили в Свердловскую картинную галерею в 1939 г. в дар от пионера Василия Глухих, обнаружившего картины в доме, где проживали родственники Корзухина*****. До 1907 г. коллекция портретов родных Корзухина находились в собственности Александра Ивановича Корзухина — брата художника. Затем произведения перешли по наследству к дочери Александра — Марии Корзухиной.

О раннем творчестве художника до нас дошли достаточно скупые сведения. Известно, что с семилетнего возраста (с 1842 г.) он много рисовал. Художественный критик Владимир Викторович Чуйко, неоднократно встречавшийся с Корзухиным в 1860-х гг., писал в некрологе о нем: «Имея не более семи лет, он уже рисовал и написал несколько образов и картин, которые обратили на себя внимание окружающих» [12, С. 393]. Во вступительной статье к каталогу посмертной выставки 1894 г. анонимный биограф пишет о Корзухине: «Еще в раннем детстве покрывал он заборы и стены деревни своими рисунками, 6 лет от роду он начал писать и образа. По рассказам покойного, он возымел это желание внезапно, будучи однажды в церкви, 6 августа» [1, С. 3–4]. Первые работы Корзухина представляли в большинстве своем иконы, а основы светской живописи молодой художник постигал в портретах родных.

В 1848 г. семья Корзухина переезжает из Уктуса в Екатеринбург. В середине XIX столетия этот поселок был еще вне городской черты. На момент переезда Корзухину исполнилось 13 лет. Невозможно с полной уверенностью сказать, что портреты родных были выполнены им именно в Уктусе либо в Екатеринбурге, а теория о делении

* Матрена Степановна Корзухина.
** Иван Сергеев Корзухин.
*** Александр Иванович Корзухин.
**** Павел Александрович Корзухин.
***** Дом располагался по ул. Гастелло, 42. Ныне утрачен.

раннего творчества художника на уктусский (1835–1848) и екатеринбургский (1848–1858) периоды, предложенная Зайцевым, не имеет в своем основании неопровержимых доводов и представляется ненадежной. В соответствие с этой теорией мы бы имели дело с живописными работами, по сути выполненными подростком.

Следующий комплекс произведений Корзухина из собрания ЕМИИ, проанализированных за прошедший год, включает в себя подготовительные работы художника — пять этюдов и один эскиз. Их отличительной чертой являлось то, что ранее произведения не становились предметом научного исследования, не публиковались в монографии Зайцева и нуждались в переатрибуции с установлением приблизительного времени создания. Четыре этюда из пяти были приобретены музеем в 1989 г. у правнука Алексея Корзухина — Алексея Дмитриевича Корзухина.

Этюд Корзухина под кратким наименованием «Пудель» (рис. 1) был написан в процессе подготовки картины «Разлука», первые упоминания о которой относятся к 1867 г. Тогда Корзухин находился в поиске основной идеи для произведения, которое предполагалось представить на первой выставке Товарищества передвижников (1871). Первоначальный эскиз назывался «Прощание сына с матерью», именно он лег в основу сюжета картины «Разлука».

Рис. 1. А. И. Корзухин. Пудель. Этюд к картине «Разлука» (1872, ГТГ). 1867–1872. Холст, масло. 20,0×17,3. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Эскиз упомянут в каталоге картин, этюдов и рисунков, изданном к посмертной выставке Корзухина; он помещен среди произведений, созданных художником за 1867 г. С конца 1860-х гг. Корзухин находился в некоторых разногласиях с ТПХВ, из которого был впоследствии исключен, причем официальной причиной стал тот факт, что художник не успел представить в срок свою работу на первую выставку товарищества. Картина «Разлука» писалась специально для выставки, но была завершена лишь весной 1872 г. и в этом же году экспонировалась на ежегодной академической выставке.

Следующие два этюда Корзухина — «Этюд головы крестьянки» (рис. 2) и «Этюд фигуры мужчины» (рис. 3) — выполнены для картины «Трапеза в Задонском монастыре», которая должна была превратиться в большое эпическое полотно, но так и не была написана. Впервые сведения о картине появляются в биографической справке, приложенной к каталогу посмертной выставки Корзухина, изданному в декабре 1894 г.

Рис. 2. А. И. Корзухин. Этюд головы крестьянки
к картине «Трапеза в Задонском монастыре»
(не осуществлена). 1878–1894. Холст, масло. 13,5×10,6.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

В биографической справке написано: «В 1878 году, будучи на юге России в Задонском монастыре, Алексей Иванович был поражен увиденной им жизнью. Мир богомольцев, калек, убогих, юродивых и ду-

ховенства глубоко заинтересовал его. Затеялась картина “Трапеза за монастырской стеной”. Замысел грандиозный. Для приведения его в исполнение требовались годы. Эскиз картины был набросан, сделано много этюдов. Но на этом дело и остановилось. Нужно было ехать в Петербург, следовательно, помыслы об этой картине отложить в долгий ящик. С тех пор мечта об этой картине не оставляла художника до конца жизни» [6, С. 55–58].

Рис. 3. А. И. Корзухин. Этюд фигуры мужчины
к картине «Трапеза в Задонском монастыре» (не осуществлена).
1878–1894. Бумага на картоне, масло. 19,7×11,9.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Атрибуция «Этюда женской головы» (рис. 4) потребовала определения принадлежности к конкретному произведению художника. Изучение его творческого наследия и сравнительный анализ показали, что этюд был создан Корзухиным в процессе подготовки картины «Девичник» (другое название — «На девичнике»), законченной в 1889 г. и экспонировавшейся в залах ежегодной весенней академической выставки в Санкт-Петербурге.

Рис. 4. А. И. Корзухин. Этюд женской головы к картине «Девичник» (1889, ГРМ). 1888–1889. Холст, масло. 18,3×16,1. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Следующие этюд и эскиз поступили в собрание музея уже от внучки Алексея Корзухина — Гали Фёдоровны Корзухиной*. В 1968 г. музей получил в дар этюд к картине «Крестьянские девочки в лесу» [13], существующей в двух самостоятельных вариациях. Версия 1877 г. находится в частной коллекции за пределами России, версия 1878 г. ныне входит в собрание Пермской государственной художественной галереи.

Определить приблизительное время создания эскизов представляется возможным при наличии данных о времени окончания итоговой картины. Однако иногда процесс осложняется отсутствием информации о том, когда же появился первоначальный замысел произведения. Здесь мы не можем с полной уверенностью определить нижнюю границу создания картины, остается об этом лишь предполагать. Так, уточняя время создания эскиза Корзухина к картине «Поминки на кладбище» [14], поступившего в собрание музея в 1970 г. в дар от Г. Ф. Корзухиной, можно утверждать, что картина была закончена к сентябрю 1865 г., тем самым определив верхнюю границу времени создания эскиза. Предположительно, сюжет картины разрабатывался Корзухиным с 1864 г.

* Корзухина Гали Фёдоровна (1906–1974) — археолог, кандидат исторических наук, специалист в области древнерусской материальной культуры.

Образцом зрелого творчества Алексея Корзухина являлся «Женский портрет» (рис. 5) 1875 г. из собрания ЕМИИ. Произведение поступило в Свердловскую картинную галерею в 1939 г. от Н. Ф. Ушаковой, подтверждающие документы отсутствуют, провенанс утерян. Цель атрибуции состояла в определении личности, изображенной на портрете. В результате многочисленных изысканий и рассмотрении трех версий о предполагаемых моделях было установлено, что на портрете изображена Александра Савельевна Терехова (1844 (?) — 1879) — жена первого профессионального екатеринбургского фотографа Ивана Акинфиевича Терехова и одна из первых красавиц города. Сведения об Александре Тереховой, хоть и крайне скудные, были любезно предоставлены куратором Центра фотографии «Март» Артёмом Вячеславовичем Берковичем. Родители Тереховой — Савелий Данилович и Варвара Степановна Голышевы. Брат — Александр Савич, умер в 1878 г. Сама Александра Савельевна Терехова ушла из жизни в 1879 г. в возрасте 35 лет. Причиной ее кончины могли быть сложные роды, поскольку рядом похоронен ее сын Алексей, но, возможно, здесь имела место вспышка инфекционного заболевания — самая распространенная причина смерти в Екатеринбурге в этот период.

Рис. 5. А. И. Корзухин. Портрет Александры Савельевны Тереховой. 1875. Холст, масло. 62,0×53,0. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

В Музее истории Екатеринбурга хранится фотография Александры, сделанная Иваном Тереховым. Это и стало решающим аргументом в пользу того, что на «Женском портрете» Алексея Корзухина, созданном в 1875 г., изображена Александра Савельевна Терехова.

Иван Терехов был относительно состоятельным человеком, склонным к богемной жизни, поэтому мог заказать Алексею Корзухину портрет своей жены, являвшейся одной из первых в городе красавиц. Сначала дела шли успешно, что позволило Терехову стать купцом 2-й гильдии. В начале 1880-х гг. Терехов оказался в тяжелом финансовом положении и заложил дом в городском банке, однако избежать разорения не удалось. В 1881 г. дом был продан с торгов, Терехов вновь переведен в мещане, а фотомастерская перешла к брату.

Исследование комплекса произведений Алексея Корзухина из собрания ЕМИИ позволило расширить представление о наследии художника. Кроме того, уточнение данных в процессе переатрибуции поставило под сомнение некоторые предположения, ранее выдвинутые Г. Б. Зайцевым. В частности, это касается датировки четырех портретов родных, выполненных Алексеем Корзухиным. Также в результате длительных поисков удалось установить личность изображённой на «Женском портрете» (1875) Корзухина, которой оказалась Александра Савельевна Терехова.

Подводя итог полученным результатам, можно отметить, что репрезентация творчества малоизвестных художников и актуализация более ранних и незаслуженно забытых научных исследований, в частности Г. Б. Зайцева, в современной искусствоведческой литературе является важным аспектом в изучении истории русского искусства второй половины XIX в.

Список источников

1. Каталог картин этюдов и рисунков покойного А. И. Корзухина (1835–1894). СПб. : Тип. Н. Финдейзен и Ко, 1894. 23 с.

2. Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия. Биография, портреты художников и снимки с их произведений. СПб., 1889. Т. 1. С. 199–203.

3. Зайцев Г. Б. Творческий путь А. И. Корзухина (1835–1894) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1978. 17 с.

4. Толстой В. П. Алексей Иванович Корзухин. 1835–1894. М. : Л. : Искусство, 1948. 36 с.

5. Зайцев Г. Б. Уральский период жизни и творчества А. И. Корзухина // Из истории художественной культуры Екатеринбурга-Свердловска. К 250-летию города / отв. ред. Б. В. Павловский. Свердловск, 1974. С. 24–39.

6. Зайцев Г. Б. Трилогия А. И. Корзухина «Перед исповедью», «Отъезд из монастырской гостиницы», «Трапеза в задонском монастыре» // Из истории художественной культуры Урала / отв. ред. Б. В. Павловский. — Свердловск : изд-во Уральского государственного университета, 1980. С. 46–59.

7. Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886–1889) // Из истории художественной культуры Урала / отв. ред. Б. В. Павловский. — Свердловск : изд-во Уральского государственного университета, 1985. С. 36–41.

8. Корзухин Алексей Иванович. Портрет матери // Госкаталог. URL: https://clck.ru/368EHd (дата обращения: 28.06.2023).

9. Корзухин Алексей Иванович. Портрет отца // Госкаталог. URL: https://clck.ru/368EJ8 (дата обращения: 28.06.2023).

10. Корзухин Алексей Иванович. Портрет брата // Госкаталог. URL: https://clck.ru/368ELk (дата обращения: 28.06.2023).

11. Корзухин Алексей Иванович. Портрет племянника // Госкаталог. URL: https://clck.ru/368EMU (дата обращения: 28.06.2023).

12. Чуйко В. А. И. Корзухин // Всемирная иллюстрация. 1894. № 19. С. 393.

13. Корзухин Алексей Иванович. Этюд к картине «Крестьянские девочки в лесу» // Госкаталог. URL: https://clck.ru/368EPs (дата обращения: 28.06.2023).

14. Корзухин Алексей Иванович. Этюд к картине «Поминки на кладбище» (1865, ГРМ) // Госкаталог. URL: https://clck.ru/368ERZ (дата обращения: 28.06.2023).

Информация об авторе

Алана Амирановна Гогичаева — научный сотрудник сектора русского искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: russkoe@emii.ru.

Information about the author

Alana A. Gogichaeva — Research Officer of the Department of Russian Art, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia). E-mail: russkoe@emii.ru.

УДК 7.035

Передвижная выставка Императорской академии художеств в Екатеринбурге 28 июня — 10 августа 1887 г.

Ольга Кузьминична Пичугина

Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алферова, Екатеринбург, Россия

opich2008@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена истории организации и проведения Передвижной выставки Императорской академии художеств в Екатеринбурге в 1887 г. На основании архивных данных и отзывов прессы был определен состав представленных произведений и список участников, а также прослежена история передвижных выставок Академии, проводившихся с середины XIX в.

Ключевые слова: Императорская академия художеств, Екатеринбург, передвижная выставка

Для цитирования: Пичугина О. К. Передвижная выставка Императорской академии художеств в Екатеринбурге 28 июня — 10 августа 1887 г. // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 95–102.

A Travelling Exhibition of the Imperial Academy of Arts in Ekaterinburg from 28 June to 10 August 1887

Olga K. Pichugina

© Пичугина О. К., 2023

Ural State University of Architecture and Art
named for N.S. Alferov, Ekaterinburg, Russia

opich2008@yandex.ru

Abstract. This article is devoted to the history of organization and holding of the traveling exhibition of the Imperial Academy of Arts in Yekaterinburg in 1887. Based on archival data and press reviews, it identifies the composition of the works on view and the list of participants, as well as traces the prehistory of the Academy's travelling exhibitions held since the mid-19th century.

Key words: Imperial Academy of Arts, Ekaterinburg, travelling exhibition.

For citation: Pichugina, O. K. (2024). A Travelling Exhibition of the Imperial Academy of Arts in Ekaterinburg from 28 June to 10 August 1887. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 95–102). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

28 июня 1887 г. в здании екатеринбургской мужской гимназии была открыта передвижная выставка Императорской Академии художеств. Она явилась первым городским художественным событием столь значительного масштаба. Газета «Екатеринбургская неделя» (№ 25 от 30 июня 1887 г.) описывала его следующим образом: «... после молебствия с водосвятием, совершенного пресвященным Нафанаилом ... в присутствии господ Пермского губернатора, Екатеринбургского городского головы, председателя земской управы и многих других почетных лиц ... происходило открытие передвижной выставки Императорской Академии художеств. На выставке представлены работы Семирадского, Перова, Айвазовского, Шишкина, Кившенко, Корзухина, Лагорио, Мещерского и прочих корифеев русской живописи» [1].

Общеизвестен тот факт, что выставка проводилась в Екатеринбурге в связи с работой Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки, в каталоге которой академическая экспозиция «в количестве 117 картин масляными красками и 95 акварелей и рисунков» значилась под № XIV в IV Художественном отделе [2, отдел IV, С. 7]. Представленные на ней произведения входили в отдельный каталог, имеющий название «Указатель передвижной выставки Императорской Академии художеств в 1886–1887 году», рукописный вариант которого, заверенный подписью старшего делопроизводителя канцелярии

Императорской Академии художеств, хранится в архиве Свердловской области [3, Л. 207–214, av., rev.]

Сам факт устройства академической выставки в Екатеринбурге был в некоторой степени волей случая. Об этом подробно рассказывается в Записках УОЛЕ. В июне 1886 г., в разгар подготовки к предстоящей Сибирско-Уральской выставке, Комитет выставки и Уральское общество любителей естествознания обратились к действительному члену УОЛЕ, врачу-педиатру Николаю Александровичу Русских, совершающему поездку в Казань, Москву и Петербург, с просьбой провести переговоры с представителями ряда столичных научных обществ и учреждений. На пароходе, идущем из Перми в Казань, Н. А. Русских познакомился с профессором Академии художеств Василием Петровичем Верещагиным, возвращавшемся в Петербург. Тогда же возникла идея приглашения на Урал выставки Академии. В. П. Верещагин посоветовал обратиться с этим вопросом к профессору Академии Михаилу Петровичу Боткину и конференц-секретарю Петру Федоровичу Исееву [4, С. 53]. При встрече с М. П. Боткиным и П. Ф. Исеевым оба признали организацию академической выставки в Екатеринбурге «делом весьма важным» и обещали оказать ей содействие [4, С. 58–59].

Действительно, идея проведения подобной выставки пала на подготовленную почву. К 1880-м гг. Академия художеств накопила значительный опыт выставочной деятельности. Общедоступные выставки членов Академии проводились ежегодно, начиная с 1795 г. [5, часть LV, С. 14] Середина XIX столетия была ознаменована участием Академии во Всемирных выставках в Лондоне (1862), Париже (1867, 1878), Вене (1873). Причем Академия выступала организатором проектов, представлявших искусство России в перспективе его развития. В состав лондонской выставки вошли произведения А. Лосенко, Д. Левицкого, А. Иванова, О. Кипренского, К. Брюллова, И. Айвазовского, С. Щедрина, А. Венецианова, П. Федотова, уроженца Екатеринбурга А. Корзухина. Экспонентами выставок был не только музей Академии, но частные собрания. В том числе видное место занимали произведения из коллекции П. Третьякова [6. P. 3–4; 7, С. 150; 8, С. 265–291]. В дальнейшем успех, в т. ч. и коммерческий, сопровождавший экспозиции Товарищества передвижных художественных выставок, подвиг Академию к проведению собственных выездных проектов. В 1882 г. такая выставка прошла в Москве. Выездные выставки планировались в Риге, Харькове, Одессе, Казани, Симбирске и других российских городах. [9, С. 55].

Процесс подготовки и осуществления передвижных академических выставок был определенным образом регламентирован. Существовали «Правила о передвижных Академических выставках», упорядочившие как организационные, так и финансовые вопросы их проведения. В частности, пункт второй «Правил» возлагал ответственность за устройство и наблюдение за передвижной Академической выставкой на особый временный Комитет, находящийся под председательством члена Совета Академии и двух членов, выбранных экспонентами предшествующей выставки. В пункте третьем указывалось, что в обязанности комитета выставки входило «принятие и избрание художественных произведений в состав выставки», составление ее маршрута, «устройство и наблюдение за выставками в местах их пребывания», а также «разрешение всех дел до выставки относящихся как по хозяйственной, так и по художественной частям». Решение административных и хозяйственных вопросов Комитет был обязан согласовывать с конференц-секретарем Академии [3]

Пункт четвертый Правил предусматривал, что входная плата должна была устанавливаться в пределах от 5 до 15 копеек. При этом воспитанники учебных заведений и сопровождающие их лица пользовались правом бесплатного входа. Все расходы «по передвижению, устройству выставки и по содержанию личного состава «закрывались за счет особых ассигнований Министерства Императорского Двора. Доходы от выставки полностью поступали в кассу Министерства. Комитет передвижной выставки был обязан отчитываться перед Советом Академии во всех своих действиях, и заканчивал свою работу по возвращении художественных произведений в С-Петербург [3, Л. 204 rev.]. В 1886 г. во временный Комитет по организации передвижных академических выставок входили М. П. Боткин, П. П. Чистяков и В. Д. Орловский [9, С. 65]

Предполагалось, что передвижная выставка Академии в Екатеринбурге продлится с середины июня до середины августа [3, Л. 31 av., rev.]. Ее подготовке уделялось особое внимание. Несомненно, удачным было решение о размещении экспозиции в здании мужской гимназии, которая располагалась в непосредственной близости от павильонов Сибирско-Уральской выставки, проходившей на территории железнодорожных мастерских Екатеринбургско-Тюменской железной дороги в самом центре города [10, С. 78].

Согласно предварительной договоренности с М. П. Боткиным, выставка для Екатеринбурга должна была состоять из произведений жи-

вописи, графики и скульптуры, причем, в основном это должны были быть новые работы. В связи с этим Боткин рекомендовал екатеринбургскому Комитету обратиться к художникам с «воззванием», которое должно было явиться своего рода приглашением к участию в выставке [4, С. 53].

Из архивных источников известно, что произведения в Екатеринбург отправлялись двумя партиями. 22 мая из Петербурга было отправлено 95 работ. На следующий день из Харькова с только что закрывшейся передвижной выставки Академии в Екатеринбург отбыла партия картин в количестве 111 произведений. Специально для экспонирования картин вместе с выставкой из Петербурга были отправлены мольберты. Одновременно на Урал был командирован академик живописи П. А. Черкасов, которому было поручено «устройство выставки и надзор за нею» [3, Л. 31 av., rev.].

Выставка прибыла в Екатеринбург в середине июня. Согласно рукописному Указателю, она состояла из 117 живописных произведений, 18 акварелей, 41 акварельного эскиза театральных декораций и 12 анималистических скульптур барона П. К. Клодта, что даже по современным выставочным критериям считается достаточно представительным. Для Екатеринбурга 1887 г. она явилась, безусловно, событием экстраординарным. Даже учитывая, что город в это время был наводнен желающими увидеть научно-промышленную выставку, число посетителей впечатляет — 26 327 человек.

Опираясь на Указатель передвижной выставки Императорской Академии художеств и обзоры, опубликованные в выпусках газеты «Екатеринбургская неделя» от 5, 7 и 12 июля 1887 г., можно составить приблизительное представление о художественном качестве представленных работ. Экспозиция включала целый ряд произведений крупных российских художников-пейзажистов. Екатеринбургская пресса единодушно ставила на первое место произведения Ивана Константиновича Айвазовского. Его картина «Монте-Карло», в которой «заходящее солнце пронизывает желтым светом прибрежные скалы и небо», была помещена в каталоге выставки. Кроме нее несколько позже автором были присланы еще два полотна — «Ночь у берегов Крыма» и «Кораблекрушение» [11].

Другое яркое имя — Иван Иванович Шишкин, чья работа «Лес», несомненно, занимала на выставке достойное место. Под № 47 в Указателе помещена картина Л. Ф. Лагорио «Шипкинский перевал (Гора

Св. Николая)». Из двух работ Арсения Ивановича Мещерского, значащихся в каталоге под № 60 и 61, «На Черной речке в Боржоме (Кавказ)» и «Побережье Нарвского залива», особое внимание пресса уделила последнему пейзажу [3, Л. 210–214 av., rev.].

Имя профессора Алексея Петровича Боголюбова упоминается в связи с основанным им Радищевским музеем в Саратове. На выставке была представлена его работа «Вид в Нормандии». Один из видных екатеринбургских художников — Владимир Гаврилович Казанцев — также принял участие в выставке. Из четырех его работ, указанных в каталоге, пресса удостоила вниманием «как наиболее понравившуюся» картину «Полдень на Севере». Кроме нее в экспозицию вошли «Солнце село», «На южном берегу» и «Первая пашня». Три работы Константина Яковлевича Крыжицкого «Туманное утро», «Деревенские задворки» и «На рассвете» были охарактеризованы безымянным автором газетного обзора как работы, в которых главенствует «быт и простота».

Исторические и жанровые картины, пожалуй, составляли большую часть представленных на выставке работ, что соответствовало академическим традициям. Профессор К. Б. Вениг был представлен двумя большими картинами «Дмитрий Самозванец» и «Ромео и Джульетта», в которых, как было отмечено в обзоре выставки, замечательно были выписаны аксессуары: «бархат, атлас, золото позументов, сукно драпировок». В. П. Верещагин, который, как уже нам известно, сыграл весомую роль в проведении передвижной выставки Академии в Екатеринбурге, представил работы «Русский воин XVI столетия» и «Усталая». Академик Кившенко представил «Штурм Ардагана» и «Совет в Филях близ Москвы», за которую получил Большую золотую медаль и право на пенсионерскую поездку. Б. П. Виллевальде прислал картину «Казаки в Бауцене в Саксонии в 1813 году», которая находится ныне в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

«Охота» и «Лошади у сарая» П. О. Ковалевского получили восторженный отзыв прессы. «Обе картины прекрасны как по рисунку, так и по жизни и движению», — восклицал автор газетного обзора и помещал по их поводу небольшую литературную новеллу. Уроженец Екатеринбурга Алексей Иванович Корзухин представил на выставке несколько полотен, среди которых «Правительница Софья и стрельцы» и «Надоел». Последняя композиция, представляла собой жанровую сцену, изображающую «самодовольного ловеласа и скучающую барышню», также вызвавшую у посетителей живой интерес.

В. Г. Перов представлял картины «Угощение семинариста», «Весна» и «Молящиеся иноки». В собрании ЕМИИ хранится дипломная работа Станислава Романовича Растворовского «Послы Ермака у Красного Крыльца перед царем Иваном Васильевичем Грозным», входившая в экспозицию выставки и ранее заслужившая Большую золотую медаль Академии. Можно упомянуть также картины Г. И. Семирадского «Христос у Марфы и Марии», П. А. Суходольского «Граф Бисмарк, едущий на охоту в России», Р. Ф. Френца «Въезд в деревню» и «Ледяной дом», «Ловушка» и «После соколиной охоты (в Малой Сахаре)» профессора В. И. Якоби.

На состоявшемся общем собрании членов УОЛЕ была высказана идея «учреждения в Екатеринбурге школы рисования и лепления, а при ней — художественно-промышленного музея» [12]. Созданная при УОЛЕ комиссия под председательством академика Черкасова подготовила проект учебной программы и смету расходов по учреждению музея и школы. Академия художеств оставила городу для организации будущего музея 24 работы, которые и положили начало городскому художественному собранию. [4]. Часть из них была передана впоследствии в коллекцию ЕМИИ.

Идеи, высказанные при участии Академии художеств, воплотились в жизнь в 1901 г., когда при музее УОЛЕ возник художественный отдел и была основана художественно-промышленная школа, положившая начало профессиональному художественному образованию на Урале.

Список источников

1. Екатеринбургская неделя. 1887. 30 июня. № 25.
2. Каталог Сибирско-Уральской художественно-промышленной выставки 1887 года в Екатеринбурге. Екатеринбург, 1887. 359 с.
3. ГАСО. Ф. 101. Д. 53. Л. 207–214, av., rev.
4. Записки УОЛЕ. Екатеринбург. 1887. Т. 10, Вып. 4. 68 с.
5. Кондаков С. Н. Современная летопись Академии художеств // Журнал М-ва народ. просвещения. Новая серия. 1915. Раздел Современная летопись. Часть LV. С. 1–37.
6. Rosalind P. Blakesley. An Unexpected Role Reversal: Pavel Tretiakov and the International Exhibition of 1862 // Apollo. 2017. P. 1–10. DOI: https://doi.org/10.17863/CAM.9063.

7. Чернышова М. Национальное прошлое и настоящее в русской живописи на Всемирной выставке 1867 года // Искусствознание. 2019. С. 136–153.

8. Соколов А. С. Санкт-Петербург на парижских Всемирных выставках 1867–1900 гг. С. 265–291.

9. Равикович Д. А. Местные художественные музеи второй половины XIX — начала XX века // Труды научно-исследовательского института музееведения. М., 1962. Вып. VII. С. 63–117.

10. Зорина Л. И. История Уральского общества любителей естествознания. Екатеринбург : Банк культурн. информации, 1996. 205 с.

11. Екатеринбургская неделя. 1887. 5 июля. № 26.

12. Екатеринбургская неделя. 1887. 2 августа. № 30.

Информация об авторе

Ольга Кузьминична Пичугина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алфёрова (Екатеринбург, Россия). E-mail: opich2008@yandex.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9781-2010.

Information about the author

Olga K. Pichugina — PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Art, Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Alferov (Ekaterinburg, Russia). E-mail: opich2008@yandex.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9781-2010.

УДК 7.071.1 +75.03

Этапы изучения творчества Михаила Фёдоровича Шемякина, художника Серебряного века в Нижнетагильском музее изобразительных искусств*

Марина Владимировна Агеева

Нижнетагильский музей изобразительных искусств,
Нижний Тагил, Россия

artmnt-dir@list.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению творчества московского художника- импрессиониста Михаила Федоровича Шемякина. В статье говорится о том, какие его произведения поступили в качестве дара или закупки в коллекцию Нижнетагильского музея изобразительных искусств, как они реставрировались, как изучались. Описываются книги и статьи, которые удалось написать и издать Нижнетагильскому музею изобразительных искусств о художнике Михаиле Федоровиче Шемякине.

Ключевые слова: Михаил Федорович Шемякин, ученик В. Серова, ученик К. Коровина, выставки в Училище живописи, ваяния и зодчества, выставки Союза русских художников, выставки Салона русских художников, выставки Товарищества передвижных художественных выставок

Для цитирования: Агеева М. В. Этапы изучения творчества Михаила Фёдоровича Шемякина, художника Серебряного века в Нижнетагильском музее изобразительных искусств // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 103–113.

Stages of Studying the Work of Mikhail F. Shemyakin, an Artist of the Silver Age in the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

* Статья публикуется в авторском варианте.

© Агеева М. В., 2023

Marina V. Ageeva

Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, Nizhny Tagil, Russia

artmnt-dir@list.ru

Abstarct. The article is devoted to the study of the work of the Moscow impressionist artist Mikhail F. Shemyakin, it talks about which of his works were received as a gift or purchase in the collection of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, how they were restored, how they were studied. The books and articles that the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts managed to write and publish about the artist Mikhail F. Shemyakin are described.

Keywords: Mikhail F. Shemyakin, a student of V. Serov, a student of K. Korovin, exhibitions at the School of Painting, Sculpture and Architecture, exhibitions of the Union of Russian Artists, exhibitions of the Salon of Russian Artists, exhibitions of the Association of Traveling Art Exhibitions

For citation: Ageeva, M. V. (2024). Stages of Studying the Work of Mikhail F. Shemyakin, an Artist of the Silver Age in the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 103–1113). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В Нижнетагильском музее изобразительных искусств хранится немало произведений русских и зарубежных художников, требующих изучения роли произведения в творчестве автора и раннего местобытования произведения, а также изучения творчества самого художника. С 1946 г. в музее экспонируется портрет «Дама в светлом» 1909 г. исполнения кисти Михаила Федоровича Шемякина (1875–1942), а также его же графический лист «Портрет Ивана Гржимали» поступившие из Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. У научных сотрудников музея всегда возникал вопрос: «Кто же изображены на данных работах?». В 1980-е гг. про жизнь и творчество Михаила Федоровича Шемякина было мало известно, хотя он имел богатый выставочный опыт, начиная с ученических выставок в Училище живописи, ваяния и зодчества 1895–1899 гг. [1; 2], Союза русских художников 1905–1907 гг. [3], Салона русских художников 1905 г. [4, С. 145], Товарищества передвижных художественных выставок [5; 6], «22-х» 1927 г. [7], ОМХ 1928–1929 гг. [8], Первой выставки ОМАХРР [9], и заканчивая выставками предвоенных лет [10; 11].

Экспонировались работы Шемякина и за рубежом: на выставках чешского художественного общества «Манес» в Праге в 1906–1912 гг. [12–14],

международных выставках в Риме (1911) и Венеции (1914) в Берлине в 1922 г. [15]. При жизни у него состоялась только одна персональная выставка в 1938 г. Вступительную статью к каталогу этой выставки написал Игорь Грабарь, назвав художника «интересным мастером портрета», создавшим «произведения незаурядной ценности» [16, С. 3]. Высоко ценил творчество М. Ф. Шемякина и И. Е. Репин, обозначив его «Огненным художником и истинным темпераментом» и «живописцем по страсти» [17, С. 3]. Но монографии о художнике не было.

В 1980-е гг., занимаясь атрибуцией произведений русского искусства из коллекции НТМИИ, я связалась с сыном художника Михаилом Михайловичем Шемякиным, который также был живописцем и замечательм графиком. Он, в своем письме пояснил нам [18, С. 65, 66], что на портрете «Дамы в светлом» изображена Анда Гржимали (1877–1960) — сестра жены художника М. Ф. Шемякина. Сестры, чешки по происхождению — дочери Ивана Войтеховича Гржимали (1844–1915), изображенного на графическом листе. А самого Гржимали в Россию из Чехии пригласил Фердинанд Лауб (1832–1875), тоже чех, основавший и возглавлявший класс скрипки в Московской консерватории. Иван Войтехович сначала работал преподавателем скрипки. Вскоре он женился на дочери Лауба, а после ухода Фердинанда Лауба с преподавательской работы, возглавил скрипичный класс, и работал вплоть до своей смерти в 1915 г. Портрет «Дамы в светлом» очень поэтичный: легкой дымкой сфумато окутана таинственная и загадочная изящная фигура Анды Ивановны. Она получила прекрасное музыкальное образование в Московской консерватории: пела и играла на рояле. Работала над литературными переводами стихов с чешского языка на русский. Сколь артистичен сам образ модели, столь артистичен по живописи и портрет, в котором исключительная роль отведена колориту. Утонченная жемчужно-серая с мерцанием золота охры цветовая гамма рождает поэтический и трепетный в своей недосказанности женский образ. Впоследствии Анда стала женой математика Егорова, но когда в 1930-е гг. он был репрессирован и впоследствии убит, вернулась жить в семью Гржимали-Шемякиных.

В 1999 г. в Государственной Третьяковской галерее состоялась выставка живописи Нижнетагильского музея изобразительных искусств в программе «Золотая карта России». На эту выставку, кроме шестидесяти произведений русского дореволюционного искусства, мы взяли и портрет Анды Гржимали-Егоровой «Дамы в светлом» (рис. 1).

Рис. 1. М. Ф. Шемякин «Дама в светлом.
Портрет Анды Гржимали (Егоровой)». 1909

Один из посетителей выставки сообщил Михаилу Михайловичу Шемякину, что работа его отца, выставлена в Государственной Третьяковской галерее, и он пригласил нас сотрудников музея к себе домой. С тех пор завязалась дружба музейных сотрудников с М. М. Шемякиным, которая продолжалась вплоть до его смерти в 2003 г. Для меня это знакомство было важным и значительным событием в моей искусствоведческой жизни, так как творчеством художника Михаила Федоровича Шемякина, отца Михаила Михайловича я всегда искренне интересовалась, и эту встречу восприняла как знак судьбы. Михаил Михайлович — автор текста «Из воспоминаний коренного москвича». Эту рукопись он начал писать в начале 1990-х гг., и создавал практически до конца своей жизни. Этот материал, в котором Михаил Михайлович Шемякин рассказывает о жизни семьи Гржимали-Шемякиных, мы получили в наш музей вместе с большим архивом художника Михаила Федоровича. Позднее музей сумел издать рукопись, а мне было доверено научным Советом музея написать вступительную статью о Михаиле Михаловиче к его «Воспоминаниям» [1].

Кроме того, Михаил Михайлович отдал большое количество фотографий произведений М. Ф. Шемякина. Осталось только найти их по музеям. Был составлен обобщающий каталог всех произведений художника выставлявшихся на выставках передвижников, общества «Манес», советских выставках, где участовали произведения М. Ф. Шемякина, по каталогам этих выставок. Были вписаны также в каталог все произведения с фотографий архива семьи. И началась длительная

переписка с музеями страны, многие музеи ответили и выслали данные о произведениях Михаила Федоровича. Ведь в начале 2000-х гг., еще не был создан Госкаталог Российской Федерации. Во многих музеях удалось побывать лично: музеи Москвы, Пенза, Клин, Хабаровск, музеи Подмосковья и Санкт-Петербурга, и изучить многие произведения живописца. Одновременно сын отдал музею несколько произведений, нуждающихся в реставрации. Реставратор музея Антонина Александровна Наседкина отреставрировала несколько произведений, в том числе «Пионерки на отдыхе», состоящую из трех частей некогда склеянного и впоследствии распавшегося холста, «Гиацинты у елки», «Женский портрет» и т. д. Необходимо отметить, что музей проделал огромную работу не только по пополнению, но и по сохранению творческого наследия М. Ф. Шемякина. Многие произведения, поступившие в музей, из-за неправильного хранения в условиях квартиры, тесноты и незнания правил хранения, сильно пострадали: жесткий кракелюр, разрывы, осыпи... Часть картин А. А. Наседкина реставрировала в музее, часть особенно трудных — в ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря в Москве.

Мы также приобрели несколько произведений живописи и графики в коллекцию музея. В этом нам помогал Президент Демидовского фонда Владимир Серафимович Мелентев. По просьбе музея, были приобретены несколько произведений, например, живописный портрет Моновар Ашрафи (1944) — жены композитора Мухтара Ашрафи, который хранится в музее музыкальной культуры, картину «Девочка в красном платье. Тамочка» — портрет соседской обаятельной девочки.

Также был приобретен графический «Портрет юноши. Учлет» 1940 г. исполнения. Для Михаила Федоровича Шемякина, как и для многих художников советской России в 1930-е г., обращение к жизни своих современников и их незаурядным делам, было велением не только времени, но и их совести. Тема молодости, физической и в то же время духовной красоты, отражена в портрете Вани Абрамова, ученика летной школы конца 1930–1940 гг. Образ молодого человека в майке, волевого и сосредоточенного, характерен для предвоенного времени и современников художника, много занимавшихся физкультурой, воспитывающих свой патриотический дух в школах Осавиахима. Неизвестно, как сложилаь судьба Вани Абрамова, но он наверняка стал летчиком, как и мечтал. Справа, на графическом изображении, стоит пометка автора «Учлет Ваня Абрамов 16 лет (ных) часов самостоятельных лет-

ных полетов». В списках погибших летчиков в годы Великой Отечественной войны значатся два Ивана Абрамовых...

На деньги Демидовского фонда был приобретен и «Портрет драматурга Сергея Дмитриевича Разумовского». Его настоящая фамилия — Махалов (1864–1942). Он был капитаном 1 ранга, а также кандидатом исторических наук, писателем, поэтом, драматургом, литературным критиком и одним из организаторов «Книгоиздательства писателей в Москве».

Вот так собиралась коллекция произведений Шемякина М. Ф. в Нижнетагильском музее изобразительных искусств, а в литературном архиве Москвы, библиотеке Третьяковской галереи и архиве черпались сведения о людях, изображенных на портретах, высказвания о художнике различных художников и критиков. Из этого богатейшего материала получилась книга-каталог о жизни и творчестве замечательного художника, ученика Валентина Серова и Константина Коровина, Михаила Федоровича Шемякина. Эта книга-альбом была издана в Нижнем Тагиле на спонсорские средства «ЕВРАЗа» [20]. И, самое главное, в результате этой большой работы в Нижнетагильском музее изобразительных искусств оказалось 18 произведений живописи Михаила Федоровича и более 70 листов графики.

Необходимо отметить, что музей проделал огромную работу не только по пополнению, но и по сохранению творческого наследия М. Ф. Шемякина. Сегодня, все произведения М. Ф. Шемякина, хранящиеся в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств имеют хорошую сохранность и экспозиционный вид. В 2006 г. музей показал персональную выставку М. Ф. Шемякина. Из Тульского музея изобразительных искусств (директор музея Марина Кузина) было привезено 5 произведений Михаила Федоровича. Среди них «Московский извозчик» 1910, «Портрет жены в черной шляпе»1911, «Вянущие гиацинты»1910. Из Государственного Русского музея (директор Владимир Гусев) — две картины: «Мать и дитя на солнце» 1907 и «Портрет виолончелистки А. С. Любошиц» 1907, из Тюменского музея изобразительных искусств (директор — Надежда Васькова) «Портрет Дукмасовой»1914, «Пионерка»1934 и «Косец»1928, из Третьяковской галереи (директор Валентин Родионов) «Мать и дитя» 1905. Это было прекрасное дополнение к нашей коллекции. Персональная выставка произведений М. Ф. Шемякина (февраль — март 2006 г.) в Нижнетагильском музее изобразительных искусств проходила в серии выставок «Возвращенное имя», разработанных и осу-

ществленных сотрудниками музея. Выставка заняла весь зал искусства XX в. Оператором тагильского телевидения Михаилом Агеевым и редактором Натальей Егошиной при участии Марины Агеевой был снят фильм об этой выставке и показан не только на местном телевидении, но и на областном. А работа по изучению творчества русского художника-импрессиониста, несмотря на изданную монографию-каталог продолжалась.

Статья о творчестве русского художника была напечатана в журнале Третьяковской галереи «Русское искусство» в 2006 г. [21]. Мы стремились к тому, чтобы о творчестве М. Ф. Шемякина узнали как можно больше людей и стремились ввести в искусствоведческий оборот произведения художника не только из нашего музея, но и коллекций других музеев. Поэтому участвовали в конференции в Новокузнецком музее изобразительных искусств, посвященной комплектованию музеев, я в часности говорила о монографических коллециях в Нижнетагильском музее изобразительных искусств и в том числе о монографической коллекции М. Ф. Шемякина и о его творчестве [22].

Изданную в 2006 г. книгу подарили Лидии Карнауховой, научному сотруднику литературного музея и по совместительству редактору издательства «Белый город», и она предложила издать альбом-монографию о М. Ф. Шемякине. Некоторые музеи словно спохватились и ответили на письма музея. Появлялись дополнительные сведения. И началась работа по подготовке нового второго издания: вносились уточняющие правки в текст, описывались вновь обнаруженные картины, писались письма в музеи с просьбой прислать хорошие воспроизведения и разрешить опубликовать их в будущем альбоме. В 2010-е гг. мне удалось познакомиться с Михаилом Семеновичем Гольдиным, кандидатом искусствоведения, собирателем произведений М. Ф. Шемякина и антикваром, содержащим антикварный отдел в книжном магазине «Москва» на Тверской улице. Ему понравилась идея издать альбом о творчестве Михаила Федоровича, и он обещал выкупить для себя и нашего музея 1000 экземпляров книги. Он познакомил меня и с другими коллекционерами, хранящими у себя произведения Михаила Федоровича Шемякина. Воспроизведения некоторых картин были даны коллекционерами для альбома. В 2010 г. издательством «Белый город»[5] в Италии такой монографический альбом был выпущен. Можно сказать, что музею удалось найти заинтересованных людей, которым оказалось по плечу такое большое и интересное дело, как издание книги о замечатель-

ном художнике. Жаль только, что до этих времен не дожил Михаил Михайлович Шемякин, сын художника. Ведь как он мечтал об этом!

И живопись и графика М. Ф. Шемякина, находящаяся в коллекции НТМИИ были каталогизированы в составе коллекций музея и вышли двумя изданиями, сначала «Каталог живописи первой половины XX века» [23], затем «Каталог оригинальной графики XVIII — I половины XX века» [24], куда вошли ученические графические наброски, выполненные в во время учебы в Училище живописи ваяния и зодчества в XIX в. и в I половине XX в. [25]. Казалось бы, работа относительно популяризации творчества Михаила Федоровича Шемякина была завершена... Но в начале 2017 г. на Нижнетагильский музей изобразительных искусств вышли сотрудники музея русского импрессионизма Москвы с предложением поучаствовать произведениями музея в выставке «Совсем другой художник. Михаил Федорович Шемякин». Мы согласились. И в ходе подготовки выставки они обратились ко мне написать вступительную статью в книгу. В 2017–2018 гг. в музее русского импрессионизма Москвы состоялась выставка Михаила Федоровича Шемякина. На эту выставку Нижнетагильский музей изобразительных искусств предоставил 8 произведений из своей коллекции. Статья Агеевой «Разноцветные осколки. Жизнь и творчество русского импрессиониста» была напечатана в альбоме-каталоге выставки [26].

А впереди 150-летие со дня рождения художника, и Нижнетагильский музей изобразительныъх искусств будет готовить новую выставку Михаила Федровича Шемякина.

Рис. 2. М. Ф. Шемякин «Портрет сына М. М. Шемякина». 1939

Рис. 3. М. М. Шемякин. «Портрет отца М. Ф. Шемякина». 1944

Список источников

1. Выставки картин учеников в училище живописи, ваяния и зодчества. Каталог XXI выставки. — Москва : Тип. Общества распространения книг, 1898.

2. Выставки картин учеников в училище живописи, ваяния и зодчества. Каталог XXII выставки. — Москва : Тип. Общества распространения книг, 1899.

3. Выставка этюдов и эскизов // Голос Москвы. Выставка картин «Союз русских художников». — [Москва, 1905].

4. Архив НТМИИ. Оп. 3. Д. 535. Л. 145.

5. Бурова, Г. Товарищество передвижных художественных выставок: перечень произведений и библиография. 1 т. / Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. — Москва : Искусство, 1952. — С. 370–372.

6. Бурова, Г. Товарищество передвижных художественных выставок: обзоры выставок в периодической печати. 2 т. / Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. — Москва : Искусство, 1959. — С. 452–453.

7. Каталог выставки 22 художников.1927 Апрель. Май. — Москва : Новый печатник, 1927.

8. Выставка художественных произведений Общества московских художников (ОМХ). — Москва : Тип. Соколова и Кузнецова. 1928.

9. Каталог первой выставки ОМАХРР. — Москва : Изд-во АХРР, 1928.

10. Пятая выставка московских живописцев: каталог. Москва. Июль. 1937. — Москва–Ленинград : Искусство, 1937.

11. 7-я выставка союза московских художников: каталог. — Москва–Ленинград : Искусство, 1940.

12. Konecny, Dsan. Peredviznik. M. F. Semjakin a Praha : [чешский яз.] / Dsan Konecny // UMENI. — Rocnik. VII. — 1959. — № 4. — С. 408–414.

13. XX Vystava S. V. U. «MANES» Praze. 1906 : [чешский яз.] / D. Konecny // Vonle Smery, Duben, — 1906. — С. 136.

14. Dilo : [чешский яз.]. — 1910. — № 2. — С. 45.

15. Первая русская художественная выставка / авт. вступ. статей Д. Штеренберг, Редслоб, А. Холитишер. — Берлин. 1922.

16. Грабарь, И. Каталог Выставки произведений художника М. Ф. Шемякина / И. Э. Грабарь. — Москва–Ленинград : Искусство, 1938. — С. 3.

17. М. Ф. Шемякин. Добавление к биографии.17 июня 1944 // Архив ГТГ. Ф.51.

18. Архив НТМИИ. Оп. 1. Дело «Научные изыскания». Т. 2. Л. 65,66.

19. Агеева, М. В. Художник Михаил Михайлович Шемякин // Шемякин М. М. Из воспоминаний коренного москвича. 1991–2002. — Нижний Тагил, 2009. — С. 96–101.

20. Михаил Федорович Шемякин (1875–1944): альбом-каталог/автор текста, сост. каталога М. В. Агеева. — Нижний Тагил : Репринт, 2006. — 118 с.

21. Агеева, М. В. Художник своего времени Михаил Федорович Шемякин / М. В. Агеева // Русское искусство. — Москва, 2006. — № 2. — С. 60–67.

22. Агеева, М. В. Комплектование НТМИИ. «Огненный художник». Творчество художника М. Ф. Шемякин / М. В. Агеева / Музей и вопросы региональной культуры. — Новокузнецк, 2007. — С. 77–83.

23. Михаил Шемякин / авт. текста М. В. Агеева. — Москва : Белый город, 2010. — 48 с.

24. Живопись первой половины XX века из собрания НТМИИ : каталог / Нижнетагильский музей изобразительных искусств ; авторы-составители: Е. В. Ильина, Л. Л. Смирных, М. В. Агеева. — Нижний Тагил, 2004. — 181 с.

25. Русская оригинальная графика XVIII — первой половины XX века: каталог / Нижнетагильский музей изобразительных искусств; авторы вступ. статьи, науч. ред. Елена Ильина, Лариса Смир-

ных ; составители каталога: М. В. Агеева, Е. В. Ильина, Л. Л. Смирных, М. Ю. Комарова ; фот. В. Кулака. — Нижний Тагил : НТМИИ, 2015. — 263 с.

26. Агеева, М. В. Разноцветные осколки. Жизнь и творчество русского импрессиониста / М. В. Агеева // Михаил Шемякин. Совсем другой художник. Каталог выставки 12 октября 2017–17 января 2018 / Музей русского импрессионизма. — Москва, 2017. — С. 58–145.

Информация об авторе

Марина Владимировна Агеева — заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников России, лауреат премии П. М. Третьякова, почетный член Российской Академии художеств, директор, Нижнетагильский музей изобразительных искусств (Нижний Тагил, Россия). E-mail: artmnt-dir@list.ru.

Information about the author

Marina V. Ageeva — Honored Worker of Culture, member of the Union of Artists of Russia, Laureate of the P. M. Tretyakov Prize, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Director of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. Nizhny Tagil, Russia. E-mail: artmnt-dir@list.ru

УДК 347.78.035

«Миру миф», или трудности перевода с «индустриального». Опыт презентации коллекции отечественного искусства конца 1920-х — начала 1930-х годов из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств

Ирина Владимировна Кудрявцева

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

Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия

invelian@yandex.ru

Аннотация. Статья основывается на опыте изучения коллекции отечественной живописи и графики конца 1920-х — начала 1930-х гг. из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусства, а также практике интерпретации и презентации произведений из этой коллекции в рамках выставочного проекта «“Передовая передового”. На стройке новой жизни Урала» (2016). Автор анализирует сложившиеся в музейной практике подходы к экспонированию и трактовкам наследия советского искусства, а также представляет возможные варианты актуализации малоизученных художественных коллекций. Выставочная и проектная деятельность Екатеринбургского музея изобразительных искусств представлена в контексте региональных и российских инициатив.

Ключевые слова: советское искусство 1920–1930-х гг., соцреализм, советский модернизм, современное российское искусство, выставочная деятельность, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, кураторская практика

Для цитирования: Кудрявцева И. В. «Миру миф», или трудности перевода с «индустриального». Опыт презентации коллекции отечественного искусства конца 1920-х — начала 1930-х годов из собрания Екатеринбургского

© Кудрявцева И. В., 2023

музея изобразительных искусств // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 114–122.

“To the World with Myth” or Lost in Translation from “Industrial Language”. The experience of Presenting the Soviet Art of the Late 1920s — early 1930s from the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts

Irina V. Kudriavtseva

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

invelian@yandex.ru

Abstract. The article is based on the experience of studying Soviet paintings and drawings of the late 1920s — early 1930s from the collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts, as well as the practice of interpreting and presenting works from this collection as part of the exhibition project “‘Forefront of the Advanced’. At the construction site of the New Life of the Urals” (2016). The author analyzed the approaches to exhibiting and interpreting the heritage of Soviet art that have developed in museum practice, and also presents possible options for actualization of unknown art collections. The exhibition and project activities of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts are presented in the context of regional and Russian initiatives.

Keywords: soviet art of the 1920s–1930s, sotsrealism, soviet modernism, contemporary Russian art, exhibition practices, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, curatorial practices

For citation: Kudriavtseva, I.V. (2024). “To the World with Myth” or Lost in Translation from “Industrial Language”. The experience of Presenting the Soviet Art of the Late 1920s — early 1930s from the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 114–122). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В небольшой напоминающей кабинетный стол музейной витрине расположены металлические объекты, найденные художницей Сашей Салтановой на одном из уральских заводов и помещенные в качестве реди-мейдов в пространство выставочного зала. Предметы в ее инсталляции «Детали» (2016) предстают в образе археологических артефактов, хранящих свидетельства об эпохе индустриализации первых советских пятилеток. Фрагменты механизмов, утратив свою утилитарность и принадлежность к некогда целой функциональной машине, разложены художницей на поверхности таким образом, что образуют абстрактный пиктографический текст, прочитать который мы не можем. Работа Салтановой посвящена трудностям коммуникации с прошлым, дистанция с которым велика, а язык отдельных свидетельств порой неразборчив или забыт. Как отмечает профессор Колумбийского университета Андреас Гюйссен, «музейный предмет — это уже иероглиф, а не просто тривиальная информация; его прочтение — акт памяти» [1, С. 46]. Действительно, исследования музейных коллекций нередко сопровождаются затруднениями интерпретации произведений искусства и архивных источников. Для рядового посетителя эта работа зачастую остается невидимой, но порой выставочная практика становится не только демонстрацией готовых результатов, но и репрезентацией самого процесса изучения, состоящего из гипотез, экспериментов, заблуждений, находок, и разочарований. Примером такого типа выставки может служить проект Екатеринбургского музея изобразительных искусств «“Передовая передового”. На стройке новой жизни Урала» (24 сентября — 23 октября 2016), обращающийся к коллекции отечественной живописи и графики рубежа 1920–1930-х годов и предлагающий современные трактовки исторического опыта.

Для Урала первая пятилетка (1928–1932) стала переломным этапом, определившим вектор развития региона на десятки лет. За период грандиозных социалистических строек конца 1920-х — начала 1930-х гг. появились десятки новых городов и сотни заводов, население промышленных центров увеличилось более, чем вдвое, во многом за счет переселенцев, мобилизованных «индустриальной лихорадкой» [2, С. 219]. Широкая индустриализация Урала и Сибири, как и многие другие страницы советской истории, до сих пор укутана «покрывалом» советских мифов о трудовых подвигах, радостях и героических буднях. Многочисленные художники, писатели, поэты выезжали на место действия и работали над созданием образа новой уральской

идентичности со скоростью газетных репортеров. Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств дает широкое представление о работе так называемых изобригад в крупнейших центрах уральской промышленности. Обширная коллекция этюдов, эскизов и завершенных живописных и графических произведений, выполненных в период первых пятилеток на Урале столичными и местными авторами, позволяет говорить о насыщенной практике творческих командировок на стройки, а также их определяющей роли в формировании нового художественного языка, на котором и повествуется миф об индустриализации.

Обращение к этой теме имеет определенную сформировавшуюся традицию, выраженную в музейной выставочной практике. В советские годы художественный материала конца 1920-х — начала 1930-х гг. служил доказательством успешности социальных преобразований, являлся своего рода инструментом легитимизации усилий общества, заплатившего колоссальную цену за индустриальный прорыв. Этот подход отчасти сохранился и сегодня, «с легким налетом ностальгии и искренним восхищением героикой эпохи» была создана выставка «Подвиг по плану» (31 августа — 14 октября 2012, ЕМИИ), прославляющая ударников и рядовых участников заводской жизни [3, С. 259]. В несколько ином, критическом по отношению к наследию 1930-х годов, контексте оказались произведения советских художников из коллекции ЕМИИ благодаря, как ни странно, выставке непрофильной. Создатели проекта «Пролетарская одиссея» (1999, Свердловская областная библиотека имени В. Г. Белинского) стремились показать неоднозначность рассматриваемой эпохи через книги, созданные в те годы, дополнив свое повествование оригинальными рисунками Ф. Модорова, Е. Львова, Ф. Лехта, В. Хвостенко и других авторов. Куратор Яна Чиркова так комментирует лейтмотив выставки: «Какой была эпоха 30-х на самом деле? Эпохой Великих строек, массовых репрессий и культа личности? Эпохой Великих странствий, открытий, освоений, трудовых подвигов, великих побед и свершений, эпохой героев? Эпохой Великих амбиций, построения тоталитарного государства, могущественной империи, городов-монстров с непременным памятником Ленину в центре? И тем, и другим, и третьим, и даже четвёртым, и пятым. Нельзя дать однозначного ответа. Мы сделали попытку рассказать о 30-х «изнутри», через издания тех лет. Историки изучают документы и архивы. Очевидцы вспоминают

и пишут мемуары. Из всего этого, как в мозаике, складывается цельная картина эпохи» [4, С. 163].

Несмотря на попытки презентации отечественной живописи и графики 1920–1930-х гг. на индустриальную тему, значительная часть этой коллекции ЕМИИ к 2016 г. практически не выставлялась, оставалась не исследованной и не опубликованной, попросту не востребованной. Выставка «“Передовая передового”. На стройке новой жизни Урала» стала попыткой актуализировать материал 85-летней давности, предпринять своеобразную инвентаризацию художественных практик рубежа 1920–1930-х гг. Особое влияние на выбор методики, а также подхода к исследованию и экспонированию оказал опыт проекта «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным. 1926–1936» (16 июня — 4 июля 2008, Новый Манеж) и кураторская оптика Екатерины Деготь в отношении к искусству советского модернизма, трактуемого «как свободное и критическое высказывание, как первое программное современное искусство в России» [5, С. 9]. Таким образом, одной из ключевых задач проекта «Передовая передового» стало преодоление сложившегося автоматизма изолированного восприятия советского прошлого в логике поляризации между героизацией и обесцениванием. Оба подхода выстраивают отношения с эпохой извне, будто вынося ей «приговор». Возможным выходом из сложившихся к концу 1990-х гг. моделей может стать попытка реконструкции самих отношений и опыта советских художников, своего рода эксперимент, в котором внутринаходимость исследователя и зрителя становятся важным условием.

Основной акцент в проекте «Передовая передового» был сделан на истории художников, путешествовавших на новый индустриальный Урал на рубеже 1920–1930-х гг. Воспоминания и впечатления очевидцев, официальные документы, регламентирующие работу живописцев, графиков и скульпторов, публицистические и архивные материалы и, конечно, сами художественные произведения выбирались в качестве элементов, конструирующих эту историю. Рассказчиками помимо куратора от музея, автора этой статьи выступили современные уральские художники и исследователи: Кристина Горланова, Саша Салтанова, Сергей Рожин, Сергей Потеряев, Анастасия Богомолова, Артем Сурков, Группа «ЖКП», которые все вместе составили своеобразную кураторскую бригаду. Они исследовали музейные и архивные материалы и на их основе подготовили свои новые оригинальные произведения,

выступающие в экспозиции в качестве художественных комментариев исторических работ.

Известный исследователь Андреас Гюйссен в одном из своих эссе отмечает: «новая кураторская практика и новые формы зрительского участия превратили музей в совершенно иное культурное пространство — площадку культурных споров и переговоров» [1, С. 49]. Благодаря привлечению инструментов и практики современного искусства размечается пространство для нетривиальных, лишенных догматизма, новых трактовок. Идея вариативности взгляда на музейные собрания и экспозиции приводит к пониманию каждого отдельного предмета искусства как «объекта общения». В этом случае активную роль получает не только исследователь, но и сам зритель.

Музейное собрание живописи и графики 1920–1930-х гг. в изложении современных интерпретаторов приобрело соразмерные сегодняшнему дню смыслы, история «ожила» путем выстраивания эмоциональных отношений между поколениями художников. После долгого «забвения» изобразительный материал, созданный в эпоху первой пятилетки на Урале, стал вновь востребованным, открылся актуальный потенциал советского опыта, неожиданно ставшего для молодых авторов поводом к обновлению собственной творческой практики. В кураторском манифесте отмечается: «Мы делаем шаг навстречу художникам первой пятилетки, нам представляется важным и актуальным их опыт, их стремление идти навстречу своему времени, быть художниками-практиками, активными изобретателями нового языка искусства. Принимаясь за изучение их художественного наследия, мы выбрали для себя форму коллективного творческого труда, присущую практикам рубежа 1920–1930х гг. Путь бригадной работы — это непросто модель социальных взаимоотношений, подвергаемая современной реконструкции, это — эксперимент, в котором мы не прогнозируем результат, но полагаемся на интуицию самого процесса» [6]. На протяжении нескольких месяцев подготовки проекта кураторская группа стремилась работать сообща, коллегиально обсуждать все предложения по концепции выставки и решению отдельных произведений. Свидетельства и подробную документацию эксперимента можно было увидеть в экспозиции наравне с предметами из музейного собрания.

Одной из экспозиционных доминант стала работа Кристины Горлановой «Лозунги», основанная на высказываниях и тезисах, сформулированных бригадой художников-кураторов в ходе подготовки проекта.

Короткие фразы были расположены под потолком по всему периметру выставочных залов тотальным «надстрочником», выступающим своего рода комментарием к разных разделам выставки: «Художник, иди навстречу своему времени», «Для рефлексии нет инструкции», «Миру миф», «Искусству новые цели» и пр.

Попытки исследовать искусство эпохи индустриализации через реконструкцию опыта художников предпринимались и раньше, но это скорее были отдельные частные эксперименты. Так, художники Павел Отдельнов и Егор Плотников в 2007 г. совершили творческую экспедицию на Новокузнецкий и Западно-Сибирский металлургические комбинаты, обнаружив на месте промышленных гигантов постиндустриальные руины. Произведения, созданные в ходе их поездки, демонстрировались на крупной выставке «Даешь, Кузбасс!» (1 апреля — 10 мая 2021 г., Государственная Третьяковская галерея).

Потенциал музейной коллекции и актуальность изобразительного материала рубежа 1920–1930-х гг. были апробированы в проекте «Передовая передового», его успешный опыт сформировал фундамент для дальнейшей работы и появления мультимедийного проекта «Гиганты Урала. Реконструкция выставки 1931 года» (2017) [7]. На онлайн-платформе были собраны итоги исследования наследия творческой командировки уральской бригады АХР Е. Львова, а также сведения о произведениях, большая часть которых для этой публикации были тщательно обследованы, атрибутированы и реставрированы. Работа над реконструкцией выставки 1931 г. позволила виртуально воссоединить произведения живописи и графики, хранящиеся сегодня в нескольких художественных музеях Урала. Помимо проектов, основанных на презентации фондовых предметов, Екатеринбургский музей изобразительных искусств инициировал выставку «Графический репортаж Николая Аввакумова» (8 ноября 2019–19 января 2020 гг., ЕМИИ), представив редкие предметы и архивные материалы из частной коллекции.

В те же годы свой вариант развития исследования музейной коллекции 1920–1930-х гг. предпринял Челябинский Государственный музей изобразительных искусств, что воплотилось в ряде проектов: «Ударным темпом, полным ходом!» (8 декабря 2016–30 марта 2017 гг., ЧГМИИ), «Здесь встанут стройки стенами...» (21 ноября 2018 г., ЧГМИИ), «Первая пятилетка. Великие стройки Урала» (6 июня — 7 июля 2019 г., Свердловский областной краеведческий музей). Создатели всех трех

выставок исходили из задачи актуализации и наиболее полной презентации советской коллекции.

Сегодня попытки обратиться к изобразительному материалу эпохи 1920–1930-х гг. нередко приводят к появлению выставочных проектов, воспроизводящих оптимистичные и однозначно одобрительные оценки этого явления. Однако перевод с «индустриального» — не всегда подстрочник и требует выработки новых исследовательских и экспозиционных приемов в музейной деятельности. Выставочная практика Екатеринбургского музея изобразительных искусств последних лет предложила интересный и современный ответ на сформировавшийся запрос в регионе на тему индустриального наследия. Дальнейшая разработка этого направления может дать неожиданные и важные эффекты для переоценки региональной идентичности и понимания закономерностей развития искусства в советскую эпоху.

Список источников

1. Гюйссен А. Бегство от амнезии. Музей как массмедиа // Искусство. 2012. № 2. С. 36–51.

2. Баранов Е. Ю. Население и общественные трансформации в СССР: демографические кризисы в условиях «социалистических» преобразований 1930-х гг. (на материале Урала) // Известия Уральского Федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2012. Т. 104, № 3. С. 219–227.

3. Ризнычок И. Подвиг по плану // 2 Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Екатеринбург : ИПЦ УрФУ, 2012. С. 259–261.

4. Чиркова Я. Хождение по книгам (Послесловие к выставке «Пролетарская одиссея. Издания 30-х годов» из цикла «Сокровища Белинки») // Урал. 1999. № 3. С. 160–163.

5. Деготь Е. В поисках советского модернизма // Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным. 1926–1936 / авт.-сост. Е. Деготь. М. : Московский музей современного искусства, 2008. С. 8–9.

6. Обращение к зрителю-художнику (представлено в экспозиции выставки «“Передовая передового”. На стройке новой жизни Урала»). 2016.

7. Сайт проекта «Гиганты Урала. Реконструкция выставки 1931 года». Электронный ресурс. URL: http://giantsoftheurals.ru/(дата обращения: 09.07.2023).

Информация об авторе

Ирина Владимировна Кудрявцева — ассистент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, (Екатеринбург, Россия). E-mail: invelian@yandex.ru.

Information about the author

Irina V. Kudriavtseva — Master of Art History, Research Officer, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia); Assistant of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: invelian@yandex.ru.

УДК 7.072.2+7.077+069.02:7

Переписка создателя музеев Веры Городилиной и исследователя Нины Хадери

Андрей Анатольевич Бобрихин[1],
Яна Игоревна Таушканова[2]

[1,2] Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия
[2] Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

[1] naïve@emii.ru

[2] yana.taushkanova@mail.ru

Аннотация. В статье приводится аргументация более широкого применения методов анализа личных документов в изучении локальной истории искусства и музейного дела. Приводится образцы переписки организаторов музейного дела, художника и искусствоведа. Переписка является малоизвестным эпизодом так называемого «Алапаевского феномена».

Ключевые слова: личный документ, алапаевский феномен, локальная история искусств

Для цитирования: Бобрихин А. А., Таушканова Я. И. Переписка создателя музеев Веры Городилиной и исследователя Нины Хадери // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 123–135.

Correspondence of the Creator of Museums Vera Gorodilina and Researcher Nina Khaderi

Andrei A. Bobrikhin[1], Yana I. Taushkanova[2]

[1,2] Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

[2] Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

© Бобрихин А. А., Таушканова Я. И., 2023

[1] naïve@emii.ru

[2] yana.taushkanova@mail.ru

Abstract. The article provides arguments for a wider application of methods for analyzing personal documents in the study of local history of art and museum work. Samples of correspondence of museum organizers, an artist and an art critic are given. The correspondence is a little-known episode of the so-called "Alapaevsk phenomenon".

Keywords: Personal document, Alapaevsk phenomenon, local art history

For citation: Bobrikhin, A. A., & Taushkanova, Ya. I. (2024). Correspondence of the Creator of Museums Vera Gorodilina and Researcher Nina Khaderi. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 123–135). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В историческом источниковедении давно и устойчиво принята практика опоры на источники личного происхождения, или эгодокументы. В качестве таковых принято рассматривать дневники, мемуары, разного рода частную переписку. Научная ценность таких источников заключается в том, что источники личного происхождения, как правило, содержат свидетельства, которые трудно обнаружить в официальных документах. Историк Питер Берк, настаивал на важности изучения эго-документов для осмысления темы личности в истории. [1, С. 21–22].

Однако в историко-искусствоведческом исследовании эгодокументам уделяется крайне мало внимания, и особенно это касается вернакулярных практик, народных художественных инициатив, деятельности самодеятельных сообществ. Приятным исключением стали публикации дневников и комментариев самодеятельных художников (Павла Леонова, Ивана Селиванова). Избегая вовлечения в дискуссию о правомерности включения документов личного происхождения в корпус важных источников исследования [2, С. 6–13], все же заметим, что, на наш взгляд, именно частная переписка лиц, не состоящих в отношениях зависимости и соподчинения, лишена некоторой нарочитости и приукрашивания, стилистического приглаживания.

Помимо причин академического характера на игнорирование искусствоведами эгодокументов повлиял институциональный характер складывания и существования художественного пространства в СССР

и России в последние 100 лет. Биографии и достижения профессиональных художников прослеживаются по изданным каталогам выставок, этикетажу и афишам, наградам, премиям и присвоенным художникам званиям, институциональным формам сопровождения карьерной траектории. Сопровождение же творческого пути художника-любителя официальными формами признания является исключением, их редко приглашают на большие официальные выставки, а тем более включают в каталоги и вручают награды. Их творческий путь не основан на мемуаротворчестве и лишен дневниковой основы, в немалой степени потому, что меморативным характером обладают их картины и рисунки. Переписка энтузиастов с официальными органами и чиновниками воспринимается последними как досадный казус и общение с неадекватными персонажами и, несмотря на оригинальность суждений или художественное своеобразие стиля письма и речи, как правило, отправляется в корзину. Однако есть и приятные исключения из общепринятых правил.

В процессе подготовки выставки и издания «Алапаевский феномен» нам стали доступны рукописи и письма почетного жителя Алапаевска, члена Демидовской Академии исследователя, коллекционера, музыкального педагога, художника и создателя музеев Веры Борисовны Городилиной. Среди прочих (в Алапаевском архиве и Алапаевском музее искусств) в собрании личных документов В. Б. Городилиной сохранилась переписка с искусствоведом Ниной Арсеньевной Хадери. Нина Арсеньевна Хадери (1936–2013) — искусствовед, методист Областного научно-методического центра Облсовпрофа, создатель музея наивного искусства при МЦ «Гамаюн», многолетний куратор выставок самодеятельных художников. Следует оговориться, что, как часто случается в личной переписке советских людей, иногда бывает достаточно сложным отнести то или иное письмо к категории «служебных» или «личных». [3, С. 172–183], в силу неразделенности «личного» и «общественного» в жизни энтузиастов социалистического строя.

Одной из ключевых персон послевоенного Алапаевска стала не уроженка Урала, Вера Борисовна Городилина (1911–2003), вернувшаяся в СССР с волной «харбинцев». Вера Борисовна была фигурой, оказавшей решающее влияние на художественную среду города. Она известна как создатель музея П. И. Чайковского, активный участник художественных выставок, инициатор создания галереи алапаевских художников, собиратель и реставратор музыкальных инструментов.

В 1947 г. уже взрослым человеком В. Б. Городилина переезжает в Алапаевск, где начинает работать помощником художника драматического театра, преподавателем музыки в школе и музыкальном училище. Преподавание ей нравилось, но и с рисованием она не расставалась, Городилина успешно оканчивает Московский заочный народный университет искусств имени Н. К. Крупской. Она участвует в выставках, посещает художественные студии, активно включается в разнообразные сферы художественной жизни Алапаевска.

С начала 1950-х гг. ее работы можно было встретить на городских выставках: «В 1950 году в ноябре была большая выставка в фойе дворца АМЗ. Тогда был зав [едующим] отд [елом] культ [уры] И. Н. Дерябин, активный поборник искусства. Тогда я впервые участвовала в выставке со своими старыми акварелями — эскизами костюмов к сказке, рисованными еще в Харбине в 1930 году, и двумя художественными афишами к советским фильмам 1940 года для фирмы “Asia films” в Шанхае»[*]. Занималась Городилина и краеведением. «Также меня интересовала история нашего города Алапаевска, и давно уже с первых лет я посещала краеведческий музей (1948 — начало 1950-х), мне хотелось уже тогда ее изображать в рисунках. И вот в 1989 г. городу было 350 лет, а я была давно уже на пенсии и как бы вернулась к миру художников, то задумала обобщить свои представления в виде нескольких бытовых сюжетов, сцен на одной панораме, где впервые появилось селение Алапаевск», — писала Городилина искусствоведу Нине Хадери.

Однажды Вера Борисовна узнала, что в доме, где помещается музыкальная школа, до революции жили управляющие Алапаевским горным округом, в т. ч. горный инженер Илья Петрович Чайковский с семьей. И эта тема — жизнь Чайковского в Алапаевске — всецело ее поглотила. В письме к Н. А. Хадери Вера Борисовна пишет: «Все же основная моя тема, как я занялась изучением жизни П. И. Чайковского в Алапаевске, — это иллюстрация семейного быта и его близких в этом доме, и на эту тему и рисовала много, часть их (рисунков. — А. Б.) в музее Чайковского по альбомам, часть в школе искусств в отдельных картинах»[**]. Музей П. И. Чайковского Вера Борисовна сначала придумала и создала на бумаге, в десятках акварелей и зарисовок восстановив интерьеры и события XIX в. В 1990 г. в Алапаевске был открыт музей Чайковского, большую часть экспозиции которого собрала и собствен-

[*] Городилина В. Б. Воспоминания о К. К. Афанасьеве. Рукопись. Архив автора. С. 1

[**] Городилина В. Б. Автобиография. Рукопись. С. 9.

норучно изготовила В. Б. Городилина. Тему «Жизнь Чайковских в Алапаевске» Вера Борисовна завершила в 1992 г. «и всецело занялась искусством: станковой живописью, иллюстрациями, участвовала на всех выставках местных художников, имея мечту: художественную студию и помещение, объединяющее Алапаевских художников с картинной галерей их работ»*.

С начала 1990-х гг. выставки самодеятельных художников стали проходить в фойе кинотеатра «Заря», их организаторами были сотрудник кинотеатра Алла Соломоновна Агранат и самодеятельный художник Федор Васильевич Ершов. В июле 1992 г. Вера Борисовна Городилина организовала экспозицию в небольшой комнате кинотеатра «Заря» и обратилась к художникам города с призывом пополнить экспозицию картинами. Художники стали мечтать о своем музее, а Вера Борисовна уже начала набрасывать план будущего музея. Она писала: «Главная мечта: объединение художников Алапаевска, выставочный зал, хранилище картин и собственная художественная студия с широким профессиональным охватом любителей искусства».

В 1993 г. на базе объединения «Художник» был создан Алапаевский музей изобразительного и декоративно-прикладного искусства, его вдохновителем и организатором стала Вера Борисовна, а директором Ф. В. Ершов. Городилина передала в фонды новорожденного музея свои работы и множество картин алапаевских художников из своего собрания. В августе 1994 г. музею предоставили отдельное помещение по улице Павлова, 37. А еще у Веры Борисовны была мечта создать музей алапаевского изобретателя Игнатия Софонова. Наивные акварели Веры Борисовны хранятся в коллекциях музеев Алапаевска и Екатеринбурга. За выдающийся личный вклад в культурное наследие края, а также учитывая широкое народное признание художницы, Вере Борисовне Городилиной были присвоены звания Академика Академии искусств и художественных ремесел имени Демидовых и почетного гражданина Алапаевска.

Другой герой нашего повествования — Н. А. Хадери. Нина Арсеньевна была выдающимся искусствоведом, яркой, талантливой личностью. Родилась Н. А. Хадери 8 ноября 1936 г. в Калинине (ныне — Тверь), окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в Ленинграде, получив специальность «искусствовед». Работала в музее изобразительных искусств в Алма-Ате, в Госу-

* Городилина В. Б. Краткая автобиография. Рукопись. С. 2.

дарственном музее искусств Казахстана имени А. Кастеева. Сотрудник музея Людмила Бучинская вспоминает о тех годах: «Нина Арсеньевна увлекалась современным искусством, чувствовала его, читала лекции об искусстве XX в., советского периода, и все время с нами занималась в залах, учила делать экспозиции. Мы должны были из нескольких произведений составить некое гармоничное целое, что и составляет суть экспозицию. И самое главное, она учила нас видеть и воспринимать произведения искусства, что и определяет профессию искусствоведа. Мы все время смотрели и говорили. Она нас вдохновляла говорить, анализировать, влюбляться в эти произведения, она сама смотрела на них вдохновенно, с большим интересом. Кроме того, Нина Арсеньевна любила поэзию, музыку, я ей очень благодарна за то, что она уделяла мне время, брала с собой в кино, читала стихи, она любила Лорку, водила в магазин грампластинок, знакомила с тем, что ее увлекает, воспитывала мой художественный вкус. Живописец Салихитдин Айтбаев ценил Нину Арсеньевну за ее острый, ясный ум и за умение формулировать свою мысль, мудро и ясно анализировать произведение искусства» [4].

Переехав в Свердловск, двадцать лет Хадери проработала старшим методистом Межсоюзного Дома самодеятельного творчества областного Совета профсоюзов, открыла многих самодеятельных художников: Анну Трофимову, Христину Чупракову, Нину Варфоломееву, Виталия Белова, Василия Жука, Альберта Коровкина и других. С 1994 по 2004 гг. Нина Арсеньевна — заведующая музеем народного творчества и научный сотрудник Центра «Гамаюн». В период расцвета «алапаевского феномена» 1971 г. свердловские художники М. Ш. Брусиловский и Г. С. Мосин организовали первую выставку самодеятельной художницы Анны Трофимовой в Свердловске во Дворце культуры имени Дзержинского (в те годы — Межсоюзном Доме самодеятельного творчества Областного совета профсоюзов). Помогала им в этом однокашница по репинской Академии Нина Арсеньевна Хадери.

Вообще Нине Арсеньевне принадлежит честь открывателя многих самодеятельных художников, составивших славу коллекций самодеятельных и наивных художников, в частности участницы «Всемирной энциклопедии наивного искусства» Нины Ивановны Варфоломеевой. На областной выставке произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, проходившей в рамках первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного

творчества трудящихся, художница получила звание лауреата выставки 1975–1976 гг. Из рецензии Н. А. Хадери о выставке: «... приходите на выставку и убедитесь, сколько правдивости, поэтической свежести и духовного здоровья в работах Варфоломеевой» [5, С. 96].

О другом «обитателе» «Всемирной энциклопедии наивного искусства», Альберте Николаевиче Коровкине, Нина Арсеньевна писала: «А. Н. Коровкину не откажешь ни в таланте, ни в самобытности... Непривычные работы А. Н. Коровкина требуют мудрости доверчиво открытых глаз. Только такие глаза найдут в его картинах не просто занимательный рассказ, самобытную художественную форму, но и глубокое проникновение в жизнь, интуитивное, спонтанное, искреннее, которое дано большому художнику. Его духовное здоровье преодолевает ущербность, трагизм времени. Главное в творчестве А. Н. Коровкина — всепобеждающая любовь к жизни, она не прекращается, она наполняет все буйной, плодоносящей силой, проявленной в плодах, цветах, детях. Эта точка зрения на мир, которая так нужна людям нашего времени, когда на новом историческом повороте нас так раздражает и разрушает скрип исторических колес».

Талантливый искусствовед Нина Хадери большую часть своей жизни посвятила работе с народными мастерами и самодеятельными художниками, сыграла значительную роль в формировании государственных и частных собраний наива Свердловска-Екатеринбурга. Нина Арсеньевна создала и курировала Общество самодеятельных художников, выставки и занятия которого проходили в ДК имени Дзержинского. Эти творческие встречи подарили Екатеринбургу талантливых авторов, которые впоследствии и сформировали коллекцию наивного искусства Музейного центра «Гамаюн», а также пополнили собрание Е. В. Ройзмана*. Именно сейчас становится понятным значение выставки Анны Трофимовой 1971–1972 гг.: то была первая демонстрация произведений наивного искусства на Урале — официальная, с большими афишами, проходившая в просторном и светлом помещении. О народных художниках Нина Арсеньевна говорила: «Знаете, чем отличается народное искусство? Его называют еще наивным, примитивным... Но часто из определений исключают главный критерий — талант. Сознание профессионала прежде всего индивидуально. Художник остро реагирует на все происходящее вокруг, поэтому в его произведениях много трагедий. Выходцы же из народа приоб-

* Признан в РФ иностранным агентом.

щены к коллективному сознанию. Оно всегда оптимистично. Как бы ни была тяжела собственная жизнь автора, вы не найдете в произведениях никакой тени. Для этих людей не существует безобразного. У них в пейзажах нет плохой погоды. Они рассматривают мир как Богоустановленный. В нем есть все для того, чтобы человек был счастлив. Поэтому так ценно их искусство»[*].

После триумфа Анны Ивановны стало обычным делом устраивать выставки художников на городских улицах Алапаевска, под гармони и пироги с самоварами. И тут оказалось, что город полон талантами. Так Алапаевск знакомится со сказочными ковриками Христины Денисовны Чупраковой (1902–1984). Нина Хадери писала: «В коврах Христины Денисовны нашло отражение представление народного мастера о мире. В геометрических узорах есть и звездное небо, и цветущие поля, и зеленые вершины гор. Мастер как бы выявляет существенные, структурные основы мироздания, в котором господствует гармония и законченность, многообразие и всё подчиняющий себе ритм. И это отражается в ясности композиции, четкости ритмического построения, завершенности, красоте пропорций»[**]. Н. А. Хадери в 1981 г. организовала выставки произведений Х. Д. Чупраковой в Свердловске и Москве, а затем картины и текстильные панно (коврики) «уральских бабушек» московские специалисты повезли на выставку во Францию.

Сообщество алапаевских художников и алапаевская художественная и музейная жизнь были предметом особой заботы Нины Хадери. Трепетное и, в то же время, профессионально-заинтересованное отношение к музейным проблемам и успехам друг друга мы видим на примере только двух писем из обширной переписки В. Б. Городилиной и Н. А. Хадери.

***

От Городилиной
1993 2/I

Дорогая Нина Арсеньевна!

Благодарю Вас за поздравления с новым 93 годом, но особенно за то, что написали мне, рассказали о близких Вам делах. Это приятная весть, что дом все же освобождается, предназначенный для музея.

[*] Свет немеркнущий//Православная газета. 2003. № 38. С. 13.

[**] Каталог выставки ковров народного мастера Х. Д. Чупраковой / авт.-сост. Н. А. Хадери. Свердловск, 1981.

А у нас все-таки появилось маленькое помещение, где и сделали мы экспозицию тех картин, что находились у меня дома (Баутина, Вилли-амс, Зимин, мои, и тд.), альбомы с рисунками, книги по искусству, которые я принесла все свои из своей квартиры в этот музей, и все биографические данные о наших алапаевских художниках. Кроме этого после открытия и даже к открытию (6 сент.) некоторые алап. художники принесли и свои картины. Даже как-то приехала из Екатеринбурга дочь худ. Шишова и привезла для нашего музея три работы своего отца. Очень деятельная Алла Агранат и в том же помещении кинотеатра «Заря», где музей выделили под выставки большое фойе на 2-м этаже. И в нем Алла творчески осуществляет выставки. Первая была «Натюрморт в творчестве Алап.худ», а сейчас заканчивается «Автопортрет» (их же). Алла удивительно интересно создает эти выставки. Но описания их в местн. газ. нет — некому это сделать: профессионалы не хотят, любители не решаются. Но вот отношение самих художников к этому делу странное.

Один очень отзывчиво, заинтересованно отнеслись, участвуют, помогают в устройстве, другие — как снобы, свысока и даже приглашения игнорируют. Никак не могу понять, чем это вызвано: приветливы, улыбаются, ни в чем не отказывают, а в музей и на выставку ни ногой и на приглашение по деловому странно — обещают, но не приходят. Это преподаватели в школе искусств. Если на 1-ю выставку иони привели учеников своих, то на вторую так и не пришли. А она очень интересна, разнообразна и есть что объяснить ученикам. В общем, очень странное упорство.

Сейчас есть усилия сдвинуть начало: эта комнатка уже мала и Отд. культ. под нажимом Аллы Агранат соглашается поднять вопрос о «статусе», т. е. чтоб у музея был директор, науч. экскурсовод, смотрители и техник — на городской бюджет. Специального дома, конечно, не дадут: а нужно не только под музей, но и картин галерею и студию и выставки и вообще деятельности по искусству и творчеству, то есть настоящие объединения. Не знаю, как этого добьются (сами художники совершенно инертны и ждут когда им преподнесут все на тарелочке, хотя и мечтают о таком своем месте и признании) — но у меня самой уже нет упорства и энергии к общественному горению и нагрузке. Я держусь только еще за студию и сама стала много рисовать. С иллюстрациями пока совершенно покончила и теперь страстно одолеваю «портрет». Каждое воскресение в 3 ч. дня кого-то рисуем. Желающие

на это есть, а вот художников мало. Тоже не понимаю, почему их это не привлекает. Сначала было 5, теперь 3 пока еще верных.

На сгибе: Только бы не распалась, а расцвело счастье!

Перед Новым годом я напросилась музыкальную школу, две недели сидела на уроках, рисовала учеников с их преподавателем. Успела пятерых и отдала директору ДМШ для их коллекции. После каникул собираюсь продолжать тоже.

При музее с сентября была еще студия, тоже по воскресениям днём, ее вела молодая художница Харлова Таня, которая учится в училище на художника заочно, но с ноября она перевела занятия на понед. и среду вечером и я потеряла с ней связь — далеко, темно, холодно. Сначала все было хорошо, но однообразие занятий и ограниченность педагога наскучили, и студийцы разбежались, остались только две. Одна из них посещает и наш портрет, а другая присутствует, но рисовать перестала что-то не в настроении. Мне очень хотелось, чтоб в этой комнате-музее было уютно, чтоб художники встречались, беседовали, показывали свои работы, обсуждали их, рисовали. Но в результате это делаю только я одна, никак не приманиваются остальные. Вот Алла умеет завлекать и активизировать, но ее стихия-выставка. А я ведь теряю слух и это мне, да и всем мешает и мне очень уже хочется совсем отойти от всех дел и пока только рисовать и рисовать.

В. Городилина

***

От Хадери
16.07.91 г.

Уважаемая Вера Борисовна!

Спасибо за письмо. Сочувствую Вашим домашним хлопотам, ибо забирают они много душевных сил.

К сожалению, с запозданием выслали Вам деньги 11 июля (деньги, которые нужно было выслать Вам и Белову, ушли на покупку угля для наших кузнецов, нужно было срочно заплатить, поэтому и с опозданием, наша администрация приносит Вам извинения). Деньги должны прийти в течение 10 дней.

Если денег не будет (а надеюсь, этого не произойдет), просила бы Вас позвонить (57–84–79) или написать (Свердловск, ул. Р. Люксембург, 22 а, Ассоциация «Гамаюн») нашему директору Чикуновой Наталье Николаевне, ибо я не смогу заняться выяснением, так как 18 июля

ухожу в отпуск и уезжаю, а Нат. Ник. уходит в отпуск с 1 августа. Но, думаю, все будет в порядке.

Теперь о вашей идее создания Дома художника. Идея хороша, ибо благотворно создание любого культурного центра, но (не хочется выливать на Ваш энтузиазм ушат холодной воды, но должна сказать честно) художники сейчас так мало готовы вкладывать в общественное дело (но это и понятно: и заработать на семью надо, и творчески поработать, и у Вас нет художника-лидера, готового и объединить остальных и вести студию, так что это может оказаться делом мертворожденным.

Мне думается, что надо активнее использовать Ваш выставочный зал в музее (но даже этой активности у ваших художников пока нет) и сосредоточить ушли на создании художественного салона. Он мог бы разгрузить отчасти художников от халтуры, выставить новых художников, а особенно прикладников (что очень важно, ибо у нас заглохло народное творчество, рукоделие), на проценты от продажи работ можно было бы начать создавать музейный фонд, чтобы не всё ушло из города (да, и денег на музейный фонд ждать похоже неоткуда). А после создания фонда, можно уже всерьез ставить вопрос о доме-музее, студии при нем и пр. Таковы мои соображения на этот счет. Простите, если Вас они огорчили.

И говоря откровенно, Вера Борисовна, хотелось бы, чтобы больше сил Вы тратили на Ваше прекрасное творчество, ибо никто так не расскажет об истории, о жизни, как Вы. Хотелось бы поберечь Вас для этого, это важно.

Еще раз простите за невольно причиненные Вам обиды и огорчения.

С уважением, Н. А. Хадери

***

Выводы. 1. Глубокое историко-искусствоведческое исследование региональных музейных практик и художественного пространства показывает наличие в недавнем советском прошлом драматических историй складывания современного музейного и художественного пространства. За ныне привычными государственными институциями (Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства имени И. Д. Самойлова в Алапаевском районе, Дом-музей Чайковского в Алапаевске и других) скрывается подвижнический, добровольный и бескорыстный труд энтузиастов, самодеятельных музеестроителей, реставраторов и художников.

2. Включение в состав источников исследования художественной истории региона источников личного происхождения (дневников, мемуаров, писем, эскизов картин, комментариев к произведениям) помимо документов, фиксирующих официальную художественную и музейную жизнь — каталогов, афиш, рецензий — позволяет показать детали и нюансы биографии, личностное измерение творческой судьбы автора, продемонстрировать эмоциональный и фактологический фон событий.

3. Личные источники имеют неоценимое значение в исследовании вернакулярных художественных практик, творчества самодеятельных авторов — как художников, так и создателей музеев. Противоречивость художественной ситуации в Советском Союзе заключалась в том, что, с одной стороны, власть всячески поощряла самодеятельное творчество масс, и оно действительно играло большую роль в культурной жизни провинции. С другой стороны — эти практики почти не находили документального отражения и фиксации, позволяющих достойно оценить труд подвижников и хранителей национального достояния.

Список источников

1. Burke P. Representations of the Self from Petrarch to Descartes // Rewriting the Self: Histories from theRenaissance to the Present. London : Routledge, 1997. P. 21–22.

2. Суржикова Н. В. Эго-документы: интеллектуальная мода или осознанная необходимость // История в эго-документах: исследования и источники. Екатеринбург : АсПур, 2014. С. 6–13

3. Шумейко М. Ф. Переписка как исторический источник и особенности ее сохранения и публикации // Крыніцазнаўства, археаграфія, архівазнаўства ў XX — XXI ст. у Беларусі: зб. навук. артыкулаў, прысвечаных 100-годдзю з дня нараджэння М. М. Улашчыка/рэдкал. : С. М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск : БДУ, 2007. С. 172–183.

3. Музей имени Кастеева. URL: https://etage.kz/kasteevmuseum (дата обращения: 02.05.2023).

4. Вторые Чечулинские краеведческие чтения : материалы обл. краевед. конф. (Асбест, 19 сент. 2019 г.)/МБУК «ЦБС» Асбест. гор. окр. ; Центр. гор. б-ка им. А. И. Чечулина ; Информ.-библиограф. отд. ; сост. Н. С. Литвинова ; отв. за вып. Н. В. Спицына. Асбест, 2019. 96 с.

Информация об авторах

Андрей Анатольевич Бобрихин — кандидат философских наук, заведующий отделом наивного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: naïve@emii.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8763-8282.

Яна Ягоревна Таушканова — младший научный сотрудник отдела наивного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: yana.taushkanova@mail.ru.

Information about the authors

Andrey Anatolyevich Bobrikhin — PhD (Philosophy), Head of Naïve Art Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia). E-mail: naïve@emii.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8763-8282.

Yana Yagorevna Taushkanova — Junior Researcher, Naïve Art Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts; Master's Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: yana.taushkanova@mail.ru.

УДК 738.1

Фарфор мастерской князя Н. Б. Юсупова в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств

Анна Николаевна Афанасьева

Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Екатеринбург, Россия

anik517@mail.ru

Аннотация. Коллекция фарфора Екатеринбургского музея изобразительных искусств включает обширный блок отечественного фарфора второй половины XIX — начала XX вв. Систематическое изучение этой части музейного собрания началось лишь в 2010-х гг. и продолжается сегодня. В результате методической исследовательской работы предметы коллекции обретают новые атрибуции, что зачастую позволяет расширить круг производств, представленных в коллекции музея. В статье представлен и проанализирован ряд предметов, атрибутированных в последние несколько лет живописной мастерской князя Н. Б. Юсупова в усадьбе Архангельское.

Ключевые слова: фарфор, декор фарфора, живописная мастерская Н. Б. Юсупова, Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Для цитирования: Афанасьева А. Н. Фарфор мастерской князя Н. Б. Юсупова в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 136–142.

Porcelain of the Workshop of Prince N. B. Yusupov in the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts

Anna N. Afanasyeva

© Афанасьева А. Н., 2023

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

anik517@mail.ru

Abstract. The porcelain collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts includes an extensive block of Russian porcelain from the second half of the 19th — early 20th centuries. A systematic study of this part of the museum collection began only in the 2010s and continues today. As a result of methodical research work, the objects of the collection acquire new attributions, which often makes it possible to expand the range of productions represented in the museum's collection. The article presents and analyzes a few objects attributed in the past few years to the painting workshop of Prince N. B. Yusupov in the Arkhangelskoye estate.

Keywords. porcelain, porcelain decor, painting workshop of N. B. Yusupov, Ekaterinburg Museum of Fine Arts

For citation: Afanasyeva, A. N. (2024). Porcelain of the Workshop of Prince N. B. Yusupov in the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 136–142). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Собрание фарфора Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ) имеет выраженное деление предметов на западноевропейский и отечественный блоки. Внутри каждого из них за время активного исследования коллекции сформировались отдельные комплексы предметов, относящиеся к тем или иным фарфоровым производствам. Эти небольшие группы произведений, как правило, характеризуются единой системой декоративного оформления или сходством отдельных художественных приемов, что позволяет проследить развитие стилевых направлений в произведениях разных периодов, а также взаимосвязь российского и западноевропейского подхода к искусству фарфора.

Благодаря систематическому подходу к изучению коллекции, которое особенно активизировалось со второй половины 2010-х гг., удалось не только провести атрибуцию большей части предметов, но и постепенно определить их место в культурно-историческом контексте, а также в истории формирования музейного собрания. В настоящей статье на основе вышеописанных принципов изучения рассмотрен небольшой комплекс предметов, относящихся к уникальному отечественному производству первой трети XIX в. — живописному заведению князя Николая Борисовича Юсупова (1750–1831) в Архангельском.

Интересно, что все пять предметов, атрибутированные на настоящий момент мастерской Юсупова, не имеют «хрестоматийных» марок, наличие которых бесспорно бы указывало на архангельское производство [1, С. 326–327]. Ввиду этого факта во многом основой для проведения атрибуций стал художественно-стилистический анализ фарфоровых произведений вкупе со сравнительным анализом декоров продукции других производств, в том числе — зарубежных. Ценным источником в этот процессе являлось единственное на сегодняшний день крупное издание, посвященное деятельности мастерской, — составленный Н. Л. Бережной каталог выставки «Изделия фарфорового заведения князя Н. Б. Юсупова в Архангельском» 2009 г. [2]. В каталоге помимо информационной составляющей об этапах деятельности мастерской представлен большой корпус предметов, демонстрирующих особенности декоративного оформления фарфора, выпускаемого предприятием.

В результате проведенного атрибуционного исследования становится очевидной уникальность самого фарфорового производства, являвшегося выражением вкусовых предпочтений его владельца — князя Н. Б. Юсупова, — а также выявленных в музейной коллекции образцов его продукции. Так, были обнаружены самые ранние работы мастерской, причем не только в составе коллекции ЕМИИ, но и среди того корпуса уже атрибутированных произведений, опубликованных в вышеупомянутом каталоге [3]. Это комплекс из 4 предметов — двух чайников, сахарницы и сливочника, которые ранее, вероятно, были частью единого сервизного ансамбля. Предметы поступили в музейную коллекцию в результате большой передачи в 1960 г. по завещанию Константина Трофимовича Бабыкина (1878–1960) — известного свердловского архитектора и коллекционера [4].

О принадлежности этого фарфорового комплекта раннему «живописному» этапу работы мастерской князя Юсупова свидетельствуют сделанные от руки марки на донцах одного из чайников и молочника в виде трех перекрещенных стрел с инициалами латиницей JN и подробно указанными датами — 4 и 11 декабря 1814 г. По аналогии с описанной в каталоге тарелкой из собрания Государственного Русского музея с похожей маркой, датированной 1815 г. [2, С. 147], была установлена принадлежность этого комплекса к продукции мастерской Юсупова. Помимо этого, был проведен сравнительный анализ художественных приемов в оформлении, очевидное наличие которых про-

слеживается и в других произведениях юсуповской мастерской раннего периода [3, С. 71].

В отличие от других частных фарфоровых производств России того времени мастерская в Архангельском не была ориентирована на рыночную конъюнктуру, что отмечается уже в начале XX в. А. В. Селивановым [5, С. 75], а также косвенно подтверждается неясностью датировки начала деятельности предприятия. При этом художественное оформление продукции, выпускаемой архангельской мастерской, часто зависело от вкусовых предпочтений и эстетических пристрастий владельца. Н. Б. Юсупов, долгое время возглавлявший Императорский фарфоровый и стекольный заводы (с 1792 по 1802 гг.), являлся знатоком европейского искусства фарфора, а также наряду с живописью, графикой, скульптурой собрал одну из крупнейших в России коллекций западного и отечественного фарфора [6, С. 438].

Важно отметить, что уже в выше указанных ранних произведениях юсуповской мастерской прослеживается влияние французских мануфактур на декоративное оформление. Князь Юсупов был непосредственно хорошо знаком с фарфоровым производством Франции — не только с Севром, но и многими частными заводами, где им приобретались не расписанные фарфоровые формы для его мастерской [2, С. 12]. Так, предметы юсуповского чайного сервиза во многом повторяют декоративные элементы знаменитых произведений Севрской королевской мануфактуры, создававшихся в наполеоновский период [3, С. 72].

Совсем иной подход к декоративному оформлению сервизных форм отличает небольшой заварочный чайник, также атрибутированный юсуповской мастерской (рис. 1). В музейную коллекцию чайник поступил в 1984 г. по завещанию владелицы большого собрания Нины Григорьевны Кроль (1911–1983).

На донце чайника присутствует вдавленные в тесто литеры Л и G. Букву Л в массе схожего начертания авторы марочников, как и Н. Л. Бережная [1, С. 326; 2, С. 312], относят к ранней маркировке производства в Архангельском, тогда как знак G может относиться к фабрике-производителю «белья» (фарфоровых предметов, готовых к декорированию). Принадлежность к созданию формы на каком-либо европейском или российском производстве еще предстоит определить. Тогда как именно характерное декоративное оформление позволяет, хоть и осторожно, атрибутировать этот предмет продукции мастерской князя Н. Б. Юсупова.

Рис. 1. Чайник. Живописная мастерская Н. Б. Юсупова (?). Первая половина 1820-х. Фарфор; крытье, роспись надглазурная полихромная, золочение. 15,0×16,0×10,0 Инв. № Ф-413. Екатеринбургский музей изобразительных искусств (публикуется впервые)

В качестве наиболее близких к росписи чайника из собрания ЕМИИ образцов можно привести группу небольших чайных пар, датируемых первой половиной 1820-х гг., из собрания музея-усадьбы Архангельское, где на настоящий момент сохранен самый большой комплекс юсуповского фарфора. Представленные в коллекции чашки с блюдцами расписаны в схожей стилистической манере с орнаментальной трактовкой цветочного мотива [2, С. 58–59].

Оформление фона фарфоровых предметов крытьем в пастельных разбеленных оттенках — еще одна важная стилистическая черта, характерная для системы декоров юсуповской мастерской, находившейся под очевидным влиянием западноевропейских стилевых тенденций. В конце XVIII — первой четверти XIX в. развитие европейского фарфора происходит в русле стиля неоклассицизм. В это время оформление строгих лаконичных посудных форм зачастую сводится лишь к орнаментальному декору в сочетании с насыщенными или пастельными оттенками крытья. Так, Н. Л. Бережная отмечает популярность матовой желтой краски в Архангельском, которая, исходя из документов канцелярии Юсупова 1818–1820 гг., «заказывалась в значительно больших количествах по сравнению с другими красками» [2, С. 17].

Важным свидетельством связи мастерской князя Юсупова с частными французскими, о которой упоминается практически во всех опи-

саниях производства, выступают отдельные элементы декоров, часто встречающиеся в эскизах [7] и реализованной продукции (рис. 2) парижской мануфактуры Пьера-Луи Даготи (*Pierre-Louis Dagoty*, 1771–1840). Стилизованные цветочные мотивы Даготи перекликаются с орнаментальными элементами чайника, а также чайных пар, представленных в Архангельском.

Рис. 2. Чашка (фрагмент). Мануфактура Dagoty et Honoré, Начало XIX в. Фарфор; крытье, роспись надглазурная полихромная, золочение. Инв. № RCIN 39908. Royal Collection Trust. Источник фото: https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/39908

Таким образом, в результате проведенного исследования коллекции ЕМИИ среди произведений частного отечественного фарфора были выявлены и атрибутированы достаточно редкие образцы мастерской князя Н. Б. Юсупова. Их изучение, построенное в том числе на анализе декоративного оформления, позволило расширить перечень фарфоровых производств, представленных на сегодняшний день в коллекции музея. Нельзя не отметить также, что изучение предметов частных фарфоровых предприятий расширяет существующие представления о степени взаимосвязи отечественной и западноевропейской художественной промышленности в XIX столетии.

Список источников

1. Дулькина Т. И. Марки российского фарфора и фаянса. 1750–1960. М. : Издательство Ирины Касаткиной, 2003. 420 с.

2. Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н. Б. Юсупова в Архангельском: каталог выставки «Русский фар-

фор. Фарфоровое заведение Н. Б. Юсупова. 1818–1831» / Авт.-сост. Н. Л. Бережная. М. : «Пинакотека», 2009. 328 с.

3. Афанасьева А. Н., Будрина Л. А., Винокуров С. Е. Ранний юсуповский фарфор: к атрибуции произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2022. Т. 2, № 4. С. 68–74.

4. Афанасьева А. Н., Будрина Л. А. Коллекция фарфора и стекла архитектора К. Т. Бабыкина и ее место в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Музей на карте региона: исследование, сохранение, перспективы развития : сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции. Киров : Лобань, 2020. С. 107–117.

5. Селиванов А. В. Фарфор и фаянс Российской империи. Владимир, 1903. 174 с.

6. Савинская, Л. Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых — феномен художественной культуры России второй половины XVIII — начала XX века: от истоков формирования до издания каталога//Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 435–479.

7. Эскизы посуды Dagoty & Honoré. Les Arts Décoratifs. URL: https://clck.ru/377DXE.

Информация об авторе

Анна Николаевна Афанасьева — старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия); магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: anik517@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-4176-7300.

Information about the author

Anna N. Afanasyeva — Senior Researcher, Decorative Arts Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia); Master's Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: anik517@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-4176-7300.

УДК 748

Парфюмерный набор из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств: к проблеме атрибуции художественного стекла

Анастасия Геннадьевна Крицкая[1],
Сергей Евгеньевич Винокуров[1,2]

[1,2] Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия

[2] Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

[1] a.krickaya@gmail.com

[2] serg.vinokuroff@gmail.com

Аннотация. В статье представлен ход исследования парфюмерного набора из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. На этом примере раскрываются основные проблемы, связанные с атрибуцией произведений художественного стекла, и, шире, изучения этого вида декоративно-прикладного искусства в целом. В тексте представлены основные версии, возникавшие в ходе атрибуционной работы, а также основные инструменты исследования, облегчающие изучения произведений художественной промышленности.

Ключевые слова: художественное стекло, двухслойный хрусталь, Baccarat, Boston & Sandwich Glass Company, Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Для цитирования: Крицкая А. Г., Винокуров С. Е. Парфюмерный набор из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств: к проблеме атрибуции художественного стекла // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 143–153.

© Крицкая А. Г., Винокуров С. Е., 2023

Perfume Set from the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts: on the Problem of Art Glass Attribution

Anastasia G. Kritskaya[1], Sergey Ye. Vinokurov[2]

[1,2] Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia
[2] Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

[1] a.krickaya@gmail.com

[2] serg.vinokuroff@gmail.com

Abstract. The article presents the process of the study of a perfume set from the collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts. This example reveals the main problems associated with the attribution of work of art glass, and, more broadly, the study of this type of decorative arts in general. The text presents the main versions that arose during attribution work, as well as the main research tools that facilitate the study of works of the art industry.

Keywords: art glass, two-layer crystal, Baccarat, Boston & Sandwich Glass Company, Ekaterinburg Museum of Fine Arts

For citation: Kritskaya, A. G., & Vinokurov, S. Ye. (2024). Perfume Set from the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts: on the Problem of Art Glass Attribution. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 143–153). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Коллекция художественного стекла Екатеринбургского музея изобразительных искусств не многочисленна. Она объединяет 122 предмета, фрагментарно представляющих основные производства отечественного и европейского стеклоделия середины XVIII — начала XX в. Эти произведения поступали в фонды на протяжении всего периода существования музея, начиная с основания Свердловской картинной галереи в 1936 г. Основными источниками пополнения коллекции стали: Свердловский областной краеведческий музей, Государственный Эрмитаж, а также передачи коллекций и закупки у частных лиц [1].

Отметим, что в комплектовании коллекции художественного стекла не прослеживается закономерности. Некоторые предметы можно объединить условно по месту или времени создания, ряд предметов

и вовсе выбивается из коллекции по тем же признакам. На протяжении долгого времени коллекция художественного стекла в ЕМИИ практически не изучалась. Только в 2015 г. Людмила Алексеевна Будрина, на тот момент заведующая отделом декоративно-прикладного искусства ЕМИИ, исследовала и атрибутировала ряд произведений в собрании музея. Это было обусловлено подготовкой к масштабному выставочному проекту, посвященному послевоенному дару Эрмитажа Свердловской картинной галерее [2].

Атрибуция произведений из стекла и хрусталя вызывает значительные затруднения, это связанно в первую очередь с тем, что стекольные производства в большинстве случаев не ставили клеймо или подпись на свои изделия. Наиболее точно идентифицировать предметы позволяют сохранившиеся ассортиментные каталоги, наиболее активно издававшиеся начиная с середины XIX в. Другим источником для ориентира и изучения выступают произведения с известным провенансом в музейных собраниях, с точной датой и местом изготовления. Однако, относительно предметов, создававшихся в XX в., нельзя не отметить проблему отсутствия эталонных коллекций или публикаций о таковых.

В качестве яркой иллюстрации сложности атрибуции предметов художественного стекла может выступать приобретенный ЕМИИ в 1988 г. у частного лица хрустальный парфюмерный набор. Он включает в себя большой флакон, два флакона меньшего размера и две шкатулки (Инв. № Ф-572, Ф-573, Ф-574, Ф-575, Ф-576) (рис. 1). Все предметы выполнены из двухслойного хрусталя, их поверхности декорированы широкой алмазной гранью и украшениями в виде многолучевых звезд, основание круглое с алмазной звездой в центре.

Рис. 1. Парфюмерный набор. Компания Baccarat (?), до 1930-х. Хрусталь двухслойный (прозрачный, зеленый), выдувание в форму, гранение. ЕМИИ (публикуется впервые)

Отметим, что для советского периода истории музея было характерным отсутствие подробных записей о предметах в инвентарных книгах. Так, при поступлении парфюмерный набор не сопровождался никакими документами, кроме акта, в котором они отражены как предметы из хрусталя XX в., без указания завода и места изготовления, а также без легенды. Ввиду этого предметы могут рассматриваться только в сравнении с рядом близких произведений из собраний музеев и частных коллекций. Среди них есть идентичные по форме и характеру исполнения. Анализ этих произведений позволяет не только приблизиться к атрибуции рассматриваемых предметов, но и изучить особенности деятельности стекольных мануфактур.

Флаконы и коробочки выполнены из хрусталя. Изобретение свинцового хрусталя приписывается англичанину Джорджу Равенскрофту (*англ*. George Ravenscroft, 1632–1683), который в 1676 г. в ходе экспериментов первым в Европе превратил стекло в хрусталь. Добавление свинца позволило придать стеклу непревзойденный блеск, прочность и даже новое звучание. Это отличие от стекла наделило хрусталь характеристиками высшего качества [3, С. 15]. В конце XVIII в. рецепт хрусталя стал известен на севере Франции. Стеклодувы фабрики Сен-Луи (Compagnie des Cristalleries de Sant-Louis) первыми начали производить хрустальные изделия, за ними в XIX в. последовали Баккара (Cristalleries de Baccarat) и еще несколько небольших стекольных заводов [4, С. 45]. Двух- и трехслойное стекло и хрусталь широко распространяются по всему миру в XIX в. Эти предметы более сложны в исполнении, их изготовление требует большего времени и мастерства. Грани или резьба на хрустале с цветным верхним слоем (нацветом), требуют от мастеров высокой точности.

В рассматриваемых нами произведениях обращает на себя внимание высокое качество: чистота, прозрачность и блеск хрусталя, четкость огранки, яркий и ровный цветной верхний слой. Продукцию лишь нескольких производителей в Европе XIX–XX вв. отличает хрусталь такого класса и соответствующего дизайна, а именно Баккара, Мозер (Moser a. s.) и Сэн-Луи.

Сосредоточив работу на поиске и выявлении аналогичных предметов, в источниках, связанных с историей деятельности фирмы Баккара, удалось найти схожие флаконы и коробочки. В монографии «Баккара» Жана-Луи Кюртиса (*англ*. Baccarat by Jean-Louis Curtis, 1917–1995) представлены флаконы, датированные 1885 г., из туалетного набора

аналогичного дизайна с зеленым нацветом (цвет мха) (рис. 2) [5, С. 187]. А в коммерческом каталоге туалетных принадлежностей 1916 г. флаконы и коробочки аналогичных моделей с вариантами красного и синего нацвета.

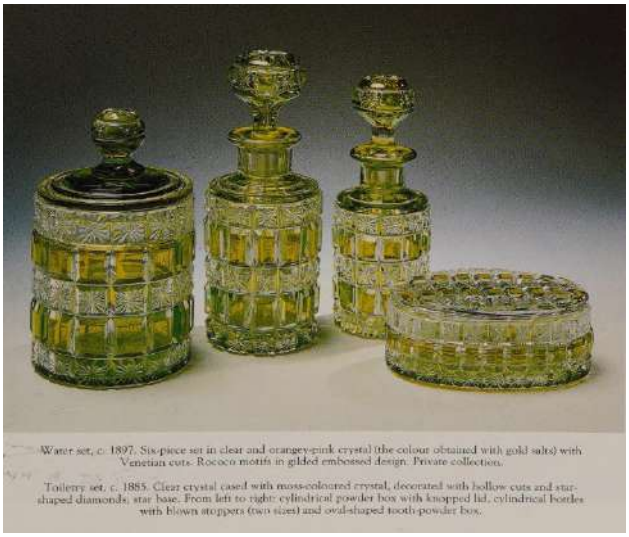

Рис. 2. 1885 г. Комплект из прозрачного хрусталя с нацветом. Иллюстрация из книги Curtis J.-L. Baccarat. London : Thames and Hudson, 1992

Компания Баккара, работающая по сей день, была открыт в 1764 г. в одноименной коммуне (Баккара, Лотарингия) под покровительством Людовика XV. Перекрывая импорт стекольной продукции из Богемии, фабрика росла и развивалась. Знаменательным событием было оборудование печи для хрусталя в 1816 г. Уже в 1820-е гг. хрустальные изделия Баккара успешно участвовали в международных выставках, получали наивысшие награды и на фабрику поступил первый королевский заказ, за которым последовали известность и заказы со всего мира. Цветной хрусталь стал фирменным элементом Баккара с 1840 г., когда на фабрике начал работу инженер Франсуа-Эжен де Фонтенэ (*фр*. François-Eugène de Fontenay, 1810–1884). Этот специалист по цвету создал разнообразную цветовую палитру. Однотонный хрусталь с несколькими цветными слоями (два-три) хрусталя и использование оригинальных цветовых комбинации характерны для продукции Баккара во второй половине XIX в. [5, С. 49–52].

Желание компании производить продукцию для разных сфер позволило в дальнейшем удачно занять место в парфюмерной среде. Баккара выпускала множество моделей парфюмерных сетов, состоящих из нескольких флаконов разного объема, стаканчиков для щеток и расчесок, коробочек и баночек с крышками. Дополнением для таких комплектов был прямоугольный поднос с графином и кубком для воды, держатель украшений и лампа.

Стоит отметить, что использовать запатентованный товарный знак компания начинает в 1860 г., тогда он был в форме бумажной этикетки. Предметы, выпущенные после 1860 г., с сохранившимися оригинальными бумажными этикетками встречаются крайне редко. Бумажная этикетка содержала знак, который компания использовала на протяжении большей части оставшейся части XIX и XX вв.: круглая печать с графином, с чашкой и бокалом с каждой стороны. Только в 1930-х гг. Баккара начала гравировать свою марку на стекле [6, С. 259].

В музейных коллекциях и на антикварном рынке присутствует достаточное количество предметов бренда Баккара. Вещи не имеющие провенанса, клейма или сохранившейся бумажной этикетки, атрибутируют по каталогам. Так же часто можно встретить упоминание о нумерации флаконов и штофов в виде гравировки цифры или буквы, совпадение которых свидетельствует о правильной комплектации. На флаконах с резным дном «номер» может присутствовать только на пробке. Так на целиком сохранившейся пробке одного флакона из собрания ЕМИИ (инв. № Ф-574) была обнаружена гравировка в виде буквы «N». Так же на французском антикварном рынке встречаются лоты из хрусталя без каких-либо знаков с пометкой «подтверждено музеем Баккара, Мёрт-ан-Мозель».

Таким образом, на сегодняшний день можно с определенной долей уверенности атрибутировать рассматриваемый парфюмерный набор фирме Баккара. Эта осторожность обусловлена тем, что подробное изучение и поиск аналогичных произведений позволил выявить еще одного возможного производителя парфюмерного набора.

Так, на обложке альбома «Гид по стеклу Сэндвича. Вазы, флаконы и пробки» Раймонда Барлоу и Джоан Кейс изображены идентичные флаконы (рис. 3). Стоит отметить, что специалисты подробно изучали историю и осколки, обнаруженные на месте фабрики «Бостон и Сэндвич», результатом чего стало издание пяти томов о продукции компании.

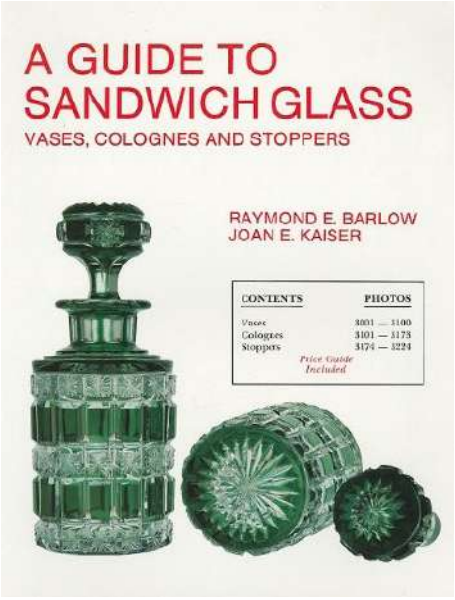

Рис. 3. Обложка альбома «Гид по стеклу Сэндвича. Вазы, флаконы и пробки» Раймонда Барлоу, Джоан Кейс, 1997

Стекольная компания «Бостон и Сэндвич» (*англ*. Boston & Sandwich Glass Company) была основана предпринимателем Демингом Джарвесом (*англ*. Deming Jarves, 1790–1869) в 1825 г. в США, штате Массачусетс. Сэндвич был производственным, а Бостон – распределительным центром. Очень быстро, благодаря высокому качеству продукции, компания приобрела мировую известность. К 1840 г., по описанию историка Фрэнка Чипмана (*англ*. Frank W. Chipman,?–1935), стекло этого предприятия стало настолько популярным, что заказы поступали из Монреаля, Нью-Йорка, Филадельфии и Белого дома, а впоследствии со всего мира. Со временем основную часть продукции заняли изделия из пересованного стекла, очень популярного в США. В результате забастовки рабочих фабрика была закрыта в 1888 г. [7].

Около 1878 г., стекольная компания Бостон и Сэндвич опубликовала торговый каталог, иллюстрирующий почти 2000 предметов, доступные для покупки. Описание прайс-листа предполагало два варианта: некоторые предметы могли быть либо импортированы из Франции и перепродавались компанией — нередкая практика этого предприятия. Второй вариант предполагал копирование мастерами фабрики французских моделей.

Собственные предметы «Бостон и Сэндвич» производили из прозрачного и двухслойного хрусталя. Как сообщают источники, уже в 1846 г. компания выставляла «бесцветное стекло с нацветом» на ежегодной выставке Института Франклина в Филадельфии.

В коллекции Метрополитен музея представлен кувшин из с зеленым нацветом, созданный в период 1843–1867 гг. и еще несколько предметов, изготовленных на фабрике «Бостон и Сэндвич». Эти произведения позволяют отметить высокое качество работы мастеров компании. Рут Уэбб Ли (*англ*. Ruth Webb Lee, 1894–1958), искусствовед, специализирующийся на американском прессованном стекле, имел возможность изучить все сохранившиеся материалы о стекольном предприятии. Результатом стала объемная монография, выпущенная в 1966 г., — «Стекло Сэндвича. История стекольной компании Бостон и Сэндвич». В ней автор подробно описал всю историю предприятия и изделия, в целом высоко оценив качество всей продукции назвав компанию «американской Баккара» [8, С. 438].

Сегодня Сэндвиче открыт музей (Sandwich Glass Museum), посвященный стекольной промышленности и, в частности, местной фабрике. В личной переписке с сотрудниками музея было выяснено, что в собрании музея представлены флаконы лишь с красным и синим верхним слоем хрусталя. Флаконы, изготовленные в Сэндвиче по французскому образцу, на первый взгляд идентичны и не имеют клейма или других знаков.

Нельзя не упомянуть, что в России предметы такого качества и форм исполнялись на Императорском, Гусевском, Дмитровском или Бахметьевском заводах. На стекольные заводы закупали и привозили в качестве образцов продукцию из Франции и Богемии. Предметы полностью копировались, осваивались приемы огранки и гравировки стекла. Так, исследователь А. Чуканова описывает изделия Гусевского завода Мальцовых в своей статье: «Изделия, собранные в образцовой кладовой, выдавались мастерам. Задачей мастера было умение изготовить изделие, не только не уступающее образцу ни по красоте, ни по качеству исполнения, но привнести что-то свое, добавить какую-то новую деталь или новый приём, сохранив общую тему произведения. Особенно активно образцовая кладовая комплектовалась с конца XIX в. до 1917 г. Владелец завода Ю. С. Нечаев-Мальцов (1834–1913) регулярно направлял за границу управляющего А. Ф. Каржавина для покупки новых образцов.» [9]. Можно сказать, что по тако-

му принципу работали все стекольные заводы в России XVIII–XX вв. Примером может служить подставка под флакон из собрания ЕМИИ (Инв. № Ф-537), выполненная мастерами Никольско-Пестровского завода Бахметевых, образцом для которой послужила предмет фирмы Баккара (рис. 4).

Рис. 4. *Слева направо* — Подставка под флакон. Стекло, гутная техника, грань. Франция, 1843. Филиал ГБУК «Пензенская Областная Картинная Галерея им. К. А. Савицкого» — Музей стекла и хрусталя г. Никольска. Источник ГК: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=37793150. Подставка под флакон. Хрусталь, выдувание, гутная техника, гранение. Никольско-Пестровский завод Бахметевых, 1860-е. ЕМИИ.

В заключение отметим, что продолжающееся в настоящий момент исследование позволило, с одной стороны, определить пути поиска информации о возможном производителе парфюмерного набора из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. С другой, эта работа демонстрирует классические для тиражного стекла проблемы изучения, затрудняющие их однозначную атрибуцию. Также стоит сказать, что обращение к предметам художественной промышленности XX в. открывает существенные лакуны в исследовании деятельности даже ведущих отечественных и зарубежных производств.

Список источников

1. Крицкая А. Г., Винокуров С. Е. Коллекция художественного стекла в Екатеринбургском музее изобразительных искусств: формирование, состав, проблемы изучения // Тринадцатые Татищевские чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Екатеринбург, 24–25 ноября 2022 г.). Екатеринбург, 2023. С. 427–433.

2. Будрина Л. А. Художественное стекло // В память о прошлом на будущее. Каталог выставки. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 5 апреля — 2 октября 2016. Екатеринбург, 2016. С. 97–105.

3. Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в Собрании Государственного Эрмитажа : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 228 с.: ил.

4. Transparences. Histoire du verre et du cristal en Lorraine. Serge Domini Éditeur, Ars-sur-Moselle / Musée lorrain, Nancy, 2007. 200 p.

5. Curtis J.-L. Baccarat. London : Thames and Hudson, 1992. 252 p.

6. Moss M., Laurence B. Baccarat, two hundred and fifty years. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 2013. 420 p.

7. Chipman F. W. The romance of old Sandwich glass. With Dictionary of Old Sandwich Patterns / Sandwich Publishing Company Inc. 1932. 158 p.

8. Lee R. W. Sandwich glass; the history of the Boston & Sandwich Glass Company // Wellesley Hills, Mass., Lee Publications, 1966. 590 p.

9. Чуканова А. Влияние немецкой школы художественного стекла на продукцию Гусевского хрустального завода первой половины XX века // Pressglas-Korrespondenz, 2020, № 8. URL: https://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/artikel-2020.htm (дата обращения: 24.05.2023).

10. Delphine G. La création au sein d'une industrie d'art: l'exemple de Baccarat du 18e siècle à 1939 // Une Émergence du design, France 20e siècle. Paris : HiCSA, 2019. P. 86–108.

Информация об авторах

Анастасия Геннадьевна Крицкая — старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: a.krickaya@gmail.com.

Сергей Евгеньевич Винокуров — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия), старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7548-8651.

Information about the authors

Anastasia G. Kritskaya — Senior Researcher of Decorative Arts Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia. E-mail: a.krickaya@gmail.com.

Sergey Ye. Vinokurov — PhD. (Art History), Senior Lecturer of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Senior Researcher of Decorative Arts Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia, serg.vinokuroff@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7548-8651.

УДК 736

Центры художественной обработки мягкого камня в СССР: этапы развития и репрезентация региональной специфики

Сергей Евгеньевич Винокуров

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

Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия

serg.vinokuroff@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена одному из масштабных направлений художественной промышленности СССР — обработке мягкого камня. Упоминаемая сегодня в качестве «народного художественного промысла» эта отрасль камнерезного искусства за годы советской власти сумела преодолеть эти рамки, встав на промышленные рельсы. В обзорной статье представлены основные этапы традиции художественной обработки мягкого камня — от кустарного производства отдельных мастерских до объединения в артели и организации на их основе заводов. Отдельное внимание уделено расширению центров художественной обработки мягкого камня в середине XX в., причинам появления новых заводов, а также проявлениям национальной и региональной специфики рассматриваемых предприятий.

Ключевые слова: камнерезное искусство, художественная промышленность, мягкий камень, СССР

Финансирование: работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-78-00029).

Для цитирования: Винокуров С. Е. Центры художественной обработки мягкого камня в СССР: этапы развития и репрезентация региональной специфики // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 154–161.

© Винокуров С. Е., 2023

Soft Stone Carving Centers in USSR: Stages of Development and Representation of Regional Specifics

Sergei Ye. Vinokurov

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

serg.vinokuroff@gmail.com

Abstract. The article is devoted to one of the large-scale areas of the art industry of the USSR — the soft stone carving. Mentioned today as a "folk art craft", this type of stone-cutting art over the years of Soviet power managed to overcome these limits, embarking on an industrial footing. The review article presents the main stages of the tradition of artistic processing of soft stone — from the handicraft production of individual workshops to the association in artels and the organization of factories based on them. Special attention is paid to the expansion of centers for the artistic processing of soft stone in the middle of the 20th century, the reasons for the emergence of new factories, as well as manifestations of the national and regional specifics of the enterprises in question.

Keywords: stonecarving art, art industry, soft stone, USSR

Funding: this work has been supported by the grants the Russian Science Foundation, RSF 22-78-00029.

For citation: Vinokurov, S. E. (2024). Soft Stone Carving Centers in the USSR: Stages of Development and Representation of Regional Specifics. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 154–161). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Резьба по мягкому камню* является одним из ведущих направлений художественной промышленности СССР, долгое время остающимся за рамками интересов исследователей. Тем не менее обращение к специфике организации производств, специализирующихся на резьбе по гипсам и мрамору, позволяет проследить становление этого вида

* Под мягким камнем в данном случае понимается в первую очередь обработка гипсовых и тальковых минералов, а также мрамора, т. е. камней, имеющих по шкале Мооса невысокую твердость (от 1 до 4).

творчества, выявить общие для советского прикладного искусства черты, а также особенное в различных центрах, в частности проявление региональных и даже национальных черт.

В изданной в 1922 г. работе «Драгоценные и цветные камни» академик А. Е. Ферсман отмечает: «Хотя обработка селенита уже давно известна в ряде деревень Кунгурского и Красноуфимского уездов, тем не менее художественная сторона изделий стоит весьма низко, и банальность форм, некоторая грубость обработки и отсутствие сколько-нибудь художественного руководства заставляют серьезно подумать об улучшении этого вида камнерезного промысла» [1, С. 340–341]. Еще раньше на недостаточно высокий художественный уровень работ уральских резчиков указывают и составители альбома по итогам второй Всероссийской кустарной выставки, состоявшейся в Санкт-Петербурге [2, С. 81–82].

Несмотря на вышеприведенные критические оценки, благодаря активному участию государства уже к середине XX в. ситуация в области обработки мягкого камня значительно меняется, а также ширится количество центров — к Уралу добавляются Краснодарский край, Нижегородская и Архангельская область*. В статье представлены основные этапы развития традиции резьбы по мягкому камню, выявлены особенности отдельных художественных центров СССР, представлен путь трансформации этого вида творчества из «народного промысла» в одно из масштабных направлений художественной промышленности СССР, а также его значение для формирования авторского направления в области резьбы по мягкому камню

Дореволюционное состояние

Относительно дореволюционного состояния традиции обработки мягкого камня можно отметить концентрацию этого промысла на территории Урала, в частности западного склона Уральских гор — территории Кунгурского и Красноуфимского уездов, а также Екатеринбурга и окружающих его городов. Из всех указанных центров наиболее активную роль играл Кунгур и окрестные села, где с середины XIX в. обработка селенита, ангидрита и талькохлорита, известная с более ранних времен, превращается в один из профильных для территории художественных промыслов. Успешность деятель-

* В настоящей статье намеренно не упоминается традиция резьбы по агальматолиту Тувы, имеющая иные основания развития и, как следствие, иной путь развития в СССР.

ности мастерских подтверждается их активным участием на российских и международных выставках (Екатеринбург, 1896; Казань, 1890; Нижний Новгород, 1896; Копенгаген, 1888; Париж, 1889, 1895 и других) [3, С. 200–201].

Вторая половина XIX — начала XX в. характеризуется объединением «кунгурских» мастеров-кустарей сначала в мастерские, а затем в артельные организации, что во многом было обусловлено требованиями рынка, в частности ориентацией на вкус и запросы горожан. Так, среди участников второй Всероссийской кустарной выставки, состоявшейся в 1913 г., была отмечена Покрово-Ясыльская артель кустарей-камнерезов. Опубликованная в альбоме фотография дает представление об ассортименте артели начала XX в., представленным различными настольными украшениями и письменными приборами, анималистической пластикой достаточно условных форм, а также работами, выполненными в русском стиле, имитирующими традиции русской резьбы по дереву как в моделях, так и в характере работы с камнем [2, С. 81].

Альбом выставки 1913 г. дает возможность познакомиться и с редкими сегодня образцами деятельности Мраморской камнерезной мастерской Екатеринбургского земства, специализировавшейся на обработке мраморов (преимущественно белого, добываемого здесь же с середины XVIII в.) [2, С. 81]. Относительно этих работ можно отметить существенно более высокий уровень обработки камня и обращение к актуальным художественным тенденциям в модельном ряде, в частности использование приемов стиля ар нуво и, что любопытно, активное обращение к египетским мотивам, больше характерное для следующего стилевого периода 1920-х–1930-х — стиля ар деко.

Общими для указанных центров на рубеже веков будут следующие черты: обращение к опыту императорской Екатеринбургской гранильной фабрики, ориентация на массового покупателя, недостаток художественной составляющей обучения мастеров-камнерезов. Наметившаяся в середине XX в. в России тенденция приобщения ремесленников и кустарей к искусству прослеживалась во всех сферах художественной промышленности. На Урале, в частности, можно отметить открытие в 1897 г. при народной школе села Мраморское вечерних классов рисования [4, С. 48], а в 1902 г. Екатеринбургской художественно-промышленной школы [5, С. 4–22]. Деятельность этих учебных

заведений и ее влияние на творчество мастеров Кунгура и Мраморского рубежа XIX–XX вв. — важная, но практически не раскрытая страница уральского камнерезного искусства.

Обработка мягкого камня в 1920–1930-е

Новый этап в развитии этой отрасли камнерезного промысла пришелся на важные для нового государства десятилетия. На сегодняшний день этот период в силу целого ряда причин остается наименее изученным. Однако даже те фрагменты деятельности уральских предприятий, работающих с мягким камнем, которые были реконструированы специалистами, позволяют говорить о важной роли художественной обработки мягкого камня в сфере художественной промышленности СССР (тем более это справедливо на фоне резкого падения объемов производства из цветного камня). Подтверждение этому находится, в частности, в Постановлении совнаркома СССР о подготовке к международной выставке в Париже 1937 г., где среди центров «народного изобразительного» искусства были отмечены камнерезы Кунгура и впервые упоминаемые нежегородские мастера села Барнуково, речь о которых пойдет ниже [6, С. 27–28].

Рассматриваемый период для уральской традиции обработки мягкого камня характеризуется дальнейшим укрупнением производств. Так в Кунгурском районе в 1920-е гг. известно уже не менее пяти артелей, несколько из которых в конце десятилетия объединились в одну крупную — Горно-Иренское промыслово-кооперативное товарищество. В 1929 г. здесь же открывается филиал Свердловской гранильной фабрики — так называемый «цех мягких камней», преобразовавшийся в 1936 г. в завод № 4 треста «Русские самоцветы». Постепенно становится очевидной необходимость в художественном образовании мастеров, выразившаяся сначала в конце 1920-х гг. организацией при Горно-Иренской артели курсов повышения квалификации, а в 1936 г. будет открыта Кунгурская профтехшкола.

Отметим, что в это же время, в 1930 г., в Арзамасской области (сегодня Нижегородская) открывается новое производство — артель «Борнуковская пещера», специализирующаяся на художественной обработке гипсовых пород. Однако уже через десять лет в этих активных процессах наступает пауза. В годы войны камнерезное производство, как и большинство предприятий художественной промышленности СССР, было переориентировано на военные и бытовые нужды.

Расцвет отрасли в 1950–1960-е

Наибольший интерес в области традиций обработки мягкого камня представляет период первых послевоенных десятилетий. На волне всеобщего подъема и усилившегося внимания правительства к художественной промышленности и народным промыслам происходит, с одной стороны, возвращение к довоенным объемам производства старых уральских предприятий, с другой — в это время в других регионах, где позволяла материальная база (наличие каменного сырья), возникают новые заводы, специализацией которых являлась обработка ангидрита и талькохлорита.

Среди них отметим Хаджохский завод треста «Русские самоцветы», созданный в селе Каменномостском Краснодарского края в 1950-е гг. История завода начинается в 1953 г. с организации небольших камнерезных мастерских, впоследствии реорганизованных в еще один завод всесоюзного треста. Работы мастеров Хаджохского завода отличает большое разнообразие форм и приемов декора, нередко отсылающих к традициям декоративного искусства Северного Кавказа [7]. За несколько лет молодому предприятию удалось встать в ряд ведущих художественно-промышленных центров СССР.

Нельзя не отметить и мастеров Архангельского завода камнерезных изделий, созданного в 1952 г. на базе открытых месторождений цветного и мягкого камня (ангидрита и талькохлорита). Ассортимент предприятия в 1950-е — 1960-е гг. демонстрирует, с одной стороны, тяготений к мотивам и приемам традиционного для региона косторезного промысла (Холмогорская резьба по кости), с другой — тесное сотрудничество со специалистами Научно-исследовательского института художественной промышленности (далее — НИИХП) в направлении расширения модельного ряда.

Действительно, для заводов, специализирующихся на художественной обработке мягкого камня, взаимодействие с НИИХП в первые послевоенные десятилетия оказалось ключевым. Художественное руководство деятельностью предприятий, о проблемах которого ярко и активно велась дискуссия во второй половине 1950-х — начале 1960-х гг., было сполна восполнено присылаемыми из Москвы моделями. Стоит отметить, что знакомство с архивными материалами НИИХП, сохранившимися во Всероссийском музее декоративного искусства и публикующимися на портале Госкаталог, позволяет проследить сразу две линии предлагаемых к вводу в производство изде-

лий. Одна из них подразумевала общие для всех предприятий модели (ажурные коробочки, анималистические фигурки, осветительные приборы и т. д.). Вторая, более интересная, учитывала региональные и национальные особенности в зависимости от местоположения завода, истории региона, в котором он находится.

Вышесказанное позволяет говорить о важной роли традиций художественной обработки мягкого камня в СССР. Развитие «старых» производств», активный запуск новых предприятий в 1930-е — 1950-е гг. заложили основы для развития отдельных крупных центров обработки гипсовых и тальковых пород. Несмотря на массовый характер продукции, частое использование спускаемых сверху моделей, указанный период способствовал появлению на указанных заводах в последующие десятилетия целого ряда профессиональных художников, основным материалом творчества которых стал мягкий камень.

В рамки одной небольшой статьи невозможно вместить всю информацию о деятельности предприятий, обрабатывающих мягкий камень. Это тем более сложно, учитывая, что интерес к их истории и ассортименту до настоящего времени практически не проявлен, что открывает большие возможности для дальнейших научных изысканий, которые, внесут важный вклад в понимание феномена декоративно-прикладного искусства СССР.

Список источников

1. Драгоценные и цветные камни России / [Соч.] А. Е. Ферсмана при содействии сотрудников Отд. драгоцен. камня Комис. Н. И. Владавец (опис. Петерг. фабрики и абразион. матер.), Р. Б. Россиенская (мраморы), В. В. Мостовенко (Екатеринб. фабрика) [и др.] ; Рис. и черт. выполнены худ. Комис. Альмой Бонштедт. Т. 1. — 1920. — 420 с.

2. Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. / сост. под ред. А. В. Прахова. Петроград : Главное управление землеустройства и земледелия, 1914. — 21 с, 88 л.

3. Будрина Л. А. Мягкий камень // Путешествие в мир камня: Музей истории камнерезного и ювелирного искусства / Сост., науч. ред. В. В. Филатова. — Екатеринбург : Издательский дом «Автограф», 2007. — С. 200–201.

4. Максяшин А. С. Художественное образование на Урале. — Екатеринбург : Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2003. — 109 с.

5. Ярков С. П. Екатеринбургская художественно-промышленная школа (1902–1917) // Из истории художественной культуры Екатеринбурга — Свердловска. — Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1974. — С. 4–23.

6. Будрина Л. А. Камнерезы Среднего Урала 1920-х — 1930-х годов: самоучки или «академики»? // Личность автора в народном, наивном и непрофессиональном искусстве Урала. Сборник материалов I Всероссийской научно-практической конференции. 1–2 ноября 2012 г. — Екатеринбург, 2014. — С. 25–29.

7. Русские самоцветы : альбом. — М. : Внешторгиздат, [б. г.]. — 88 с.

Информация об авторе

Сергей Евгеньевич Винокуров — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия), старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7548-8651.

Information About the Author

Sergey Ye. Vinokurov — PhD (Art History), Senior Lecturer of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia), Senior Researcher of Decorative Arts Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia). E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7548-8651.

Раздел 3

Искусствоведческие подходы к анализу живописи и архитектуры

УДК 75.02+7.023

Деградация колорита произведений итальянской живописи XV–XVI вв.: искаженное восприятие цвета в стилистическом анализе

Лиана Ильнуровна Бекмансурова

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

l-bekmansurova@mail.ru

Аннотация. Стилистический анализ — один из основных методов экспертизы живописных произведений. На основании рассуждений о цвете строится оценка образной составляющей живописной композиции. Отсутствие знаний о деградировавших со временем участках живописи влечёт за собой неверную интерпретацию колористической выразительности произведения, созданного несколько столетий назад.

Ключевые слова: цвет, деградация колорита живописи, нестойкие художественные материалы, стилистический анализ, комплексная искусствоведческая экспертиза, итальянская живопись

Благодарности. За предложенную идею темы работы автор выражает благодарность кандидату искусствоведения, старшему преподавателю кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета — Сергею Евгеньевичу Винокурову. За помощь в проведении исследования автор благодарит научного руководителя кандидата искусствоведения, доцента кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета — Ольгу Кузьминичну Пичугину.

Для цитирования: Бекмансурова Л. И. Деградация колорита произведений итальянской живописи XV–XVI вв.: искаженное восприятие цвета в стилистическом анализе // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 163–170.

© Бекмансурова Л. И., 2023

Degradation of Color in Italian Paintings of the 15th–16th Centuries: Distorted Perception of Color in Stylistic Analysis

Liana I. Bekmansurova

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

l-bekmansurova@mail.ru

Abstract. Stylistic analysis is one of the main methods of examination of paintings. Based on reasoning about color, the assessment of the figurative component of a painting composition is built. Lack of knowledge about the areas of painting degraded over time leads to a wrong interpretation of the coloristic expressiveness of a work created several centuries ago.

Keywords: color, degradation of color in painting, unstable art materials, stylistic analysis, comprehensive art history expertise, Italian painting

Acknowledgments. The author is grateful to PhD (Art History), Senior Lecturer of the Department of Art History and Museum Studies of the Ural Federal University — Sergey Ye. Vinokurov for providing the idea for the theme of the work. The author is grateful to Scientific Supervisor, PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies of the Ural Federal University — Olga K. Pichugina for her help in conducting the research.

For citation: Bekmansurova, L. I. (2024). Degradation of Color in Italian Paintings of the 15th–16th Centuries: Distorted Perception of Color in Stylistic Analysis. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 163–170). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Согласно ГОСТ Р 57424–2017 [1] комплексное исследование произведений живописи и графики включает проведение искусствоведческих, технико-технологических, источниковедческих и иных видов исследований, выбор которых зависит от особенностей объекта экспертизы. Зачастую, когда атрибуция и экспертиза вызывают сложности, с которыми не справляется искусствоведческий анализ, на помощь приходит исследование материальных составляющих живописи (технико-технологическая экспертиза (ТТЭ)) [2, С. 297], которое даёт

возможность получить дополнительную информацию об авторе, сузить хронологические рамки создания произведения, уточнить и/или подтвердить некоторые детали.

Стилистический анализ — один из основных методов исследования произведений пластических искусств в классическом европейском искусстве. Его цель — выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю, выделить в структуре отдельного произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника [3, С. 160]. Одной из магистральных составляющих метода, в том числе является описание цветового компонента произведения, его колористической выразительности. Именно цвет первостепенно связывает картину со зрителем. На основании рассуждений о цвете строится оценка психоэмоциональной составляющей живописной композиции и, зачастую, поиск и присваивание характерным имеющимся цветам определённых смыслов и символов*.

Изучая такой аспект живописи как цвет, важно учитывать одну из существенных особенностей, характерную для картин, созданных несколько столетий назад. Многое из того, что мы видим было изменено временем. В процессе длительного бытования картина подвергается различными уничижительными для неё внешним условиям окружающей среды, параллельно происходят неизбежные собственные изменения физико-химических свойств материалов, используемых художниками. Также нередко произведения претерпевали вмешательства человека (ранние радикальные реставрации). Всё это в большей или меньшей степени приводит к деградации изначального баланса цвета живописи. А значит существенно искажает восприятие колористического качества современными зрителями и исследователями. Это, в свою очередь, затрудняет понимание методов работы художника.

В каждой эпохе и национальной школе определённые цвета несли характерные для них смыслы. Следствием деформации первоначально цвета художественных материалов (первостепенно — нестойких пигментов минерального или органического происхождения) является

* Известно, что часто художники использовали приём «шифрования» особых значений персонажам или сюжету, которому посвящена картина, именно через цвет того или иного участка/предмета на своей работе.

не только неверная интерпретация колористической выразительности произведения, но и ложное понимание символов, присущих цвету. Оба этих положения являются существенными проблемами при искусствоведческом анализе на современном этапе.

Приведём несколько примеров неверной дешифровки символов, передаваемых посредством определённого цвета, а также неверной интерпретации того или иного цветового участка композиции, которые часто встречается при стилистическом описании живописных произведений итальянских мастеров XV–XVI вв. Так, на картине «Мистическое рождество» Сандро Боттичелли (рис. 1, *а*) деградации были подвергнуты элементы одежд ангелов, прописанные ярь-медянкой, а также трава в нижней части композиции. Зелёная красочная смесь из пигмента ярь-медянки с использованием льняного масла в качестве связующего особенно часто использовалась в станковой живописи в период XV–XVI вв., благодаря своей первоначальной яркости и полупрозрачности, которой сложно было добиться с помощью применения иных материалов. Однако со временем пигмент имеет тенденцию к необратимым изменениям, приобретая коричневый тон.

а *б*

Рис. 1. Сандро Боттичелли. Мистическое Рождество. 1500. Холст, масло. 108,6×74,9 см. NG1034. Национальная галерея (Лондон, Великобритания):

а — общий вид картины [6]; *б* — фрагмент картины, иллюстрирующий одежды ангелов коричневого тона, прописанные красочной смесью на основе ярь-медянки [6]

Коричневому сейчас цвету одежд ангелов (рис. 1, *б*) было приписано особое значение, которое изначально для данного элемента было несвойственно. А. Никонова в своей статье пишет: «Ангелы в развевающихся белых (символ невинности), коричневых (символ отказа от материальных благ) и оранжевых (символ божественной любви) одеяниях держат в руках оливковые ветви, <...>» [4]. Приписывание символа отказа от материальных благ коричневому цвету одежд Ангелов, является некорректным суждением и искажает первоначальный замысел художника в интерпретации исследователя, т. к. было выявлено, что ныне коричневый цвет одежд — продукт деградации зелёной ярь-медянки в масляном связующем под действием ультрафиолетового излучения [5, P. 13128].

К группе красных органических пигментов относятся: краплак (марена) и кармин, получаемые из вытяжек растений, а также кермес, приготавливаемый из женских особей насекомого Cocus Ilicis. Они широко использовались в эпоху Возрождения, но с течением времени оказались подвержены сильному обесцвечиванию. Часто наблюдается чрезмерно бледная розовая драпировка, являющаяся результатом реакции красного лака на свет. Теперь уже белое одеяние Мадонны в «Коронации Богородицы» Лоренцо Монако (рис. 2) изначально было тёмно-розовым.

Рис. 2. Лоренцо Монако. Коронация Богородицы. 1414. Дерево, темпера. 506,0×447,5 см. Галерея Уффици (Флоренция, Италия) [9]

Сейчас белые участки создают дисбаланс во всей цветовой композиции. Первоначальный цвет сегодня можно увидеть лишь при рассмотрении пробы с плаща в микроскоп. Однако, редко можно встретить описания, учитывающие данный аспект несмотря на то, что это изменение было изучено в 80-е гг. XX в. [7, P. 6], а также белые участки значительно выбиваются из общего цветового баланса композиции: «Дева Мария, молодая, с красивым широким лицом, одета в светло-жёлтое платье и белый плащ из тонкой матовой материи. Складки этого плаща — ещё одно достижение Лоренцо...» [8].

В описании «Благовещения» Чима де Конельяно (рис. 3) читаем: «Золотистый тёплый свет, жёлтый цвет, которым наполнена вся картина, проникает в зрительские сердца, располагая к размышлению о <...> Боге» [10]. Однако заполняющий всю композицию охристо-жёлтый цвет — не что иное как потемнение лака*, что хорошо видно на работе после реставрации (рис. 3, *б*), где описанный охристый тон отсутствует.

а *б*

Рис 3. Чима де Конельяно. Благовещение. 1495. Холст (переведён с дерева), масло. 136,0×107,0 см. ГЭ-256. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия):

а — общий вид картины после реставрации, в т.ч. после расчистки поверхности картины от потемневшего покровного лака [11]; *б* — общий вид картины до реставрации [12]

* Потемнение лака, приобретение им коричневато-охристой тональности значительно искажает первоначальный колорит картины и является одной из самых распространённых причин изменения общей цветовой композиции живописи. При этом происходит изменение оптических свойств покровных лаков за счёт протекания фотоокислительно-восстановительных реакций под действием ультрафиолетового излучения на поверхности красочного слоя.

Должны ли мы избегать обсуждения цвета, потому что не можем видеть произведение таким, каким оно было? Однозначно нет. В отличие от наших предшественников сегодня в нашем распоряжении есть высокоточные (многие из которых неинвазивные), методы исследований. Они могут дать нам возможность видеть сквозь поврежденные поверхности и интерпретировать и реконструировать то, что мы видим с точки зрения их первоначального вида. Важно использовать ТТЭ комплексно, совместно с искусствоведческим анализом, для более точного описания. Однако, как было отмечено ранее, на данный момент учёт аспекта старение цвета является редким в искусствоведческой практике стилистического анализа, особенно отечественной, и влечёт за собой систематические ошибки и неточности.

Принимая во внимание все вышесказанные положения, можно утверждать, что сегодня недостаточно визуально рассматривать живописное произведение, созданное несколько столетий назад для верной трактовки его колористической выразительности и знаков, скрытых за цветом. При анализе искусствоведам необходимо учитывать, где в изученных картинах есть или может быть существенная трансформация цвета, которая нарушает цветовой баланс картины, это должно быть такой же частью знаний, как и соответствующие документальные свидетельства.

Список источников

1. ГОСТ Р 57424–2017. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. М. : Стандартинформ, 2017. IV. 11 с. URL: https://goo.su/9rzxz (дата обращения: 20.05.2023).

2. Степанова О. А., Пичугина О. К. Применение метода ядерного магнитного резонанса для анализа связующего масляной живописи // Сфера знаний: вопросы продуктивного взаимодействия наук в XXI веке : сборник статей. Казань : СитИвент, 2018. С. 297–305.

3. Золотарёва Л. Р. Описание и анализ произведения искусства эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия АлтГУ. 2012. № 2. С. 157–162.

4. А. Никонова. Сандро Боттичелли. Мистическое Рождество // LiveJournal. 2023. URL: https://goo.su/7uo8oFa (дата обращения: 11.05.2023).

5. Photochemical Origin of the Darkening of Copper Acetate and Resinate Pigments in Historical Paintings / M. Alter, L. Binet, N. Touati [et al.] // Inorganic Chemistry. 2019. № 58 (19). P. 13115–13128. URL: https://goo.su/3ZzbG (date of access: 02.06.2023).

6. Sandro Botticelli "Mystic Nativity" // The National Gallery. URL: https://goo.su/bMlwmoT (date of access: 30.06.2023).

7. Hall M. B. Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. New York : Cambridge University Press, 1994. 274 p.

8. А. С. Клещев. Лоренцо Монако. Коронование Марии со святыми и ангелами // История европейской авторской живописи в представлении дилетанта. 2019. URL: https://goo.su/aUS0Kqv (дата обращения: 20.05.2023).

9. International Gothic Room // Virtual Uffizi Gallery. 2019. URL: https://goo.su/VMpg4N (date of access: 30.06.2023).

10. Петряков Р. Чима да Конельяно «Благовещение» // Из СССР. 2017. URL: https://goo.su/SpEKo (дата обращения: 20.05.2023).

11. Чима да Конельяно. Благовещение // Государственный Эрмитаж. URL: https://clck.ru/34d38v (дата обращения: 30.06.2023).

12. Чима да Конельяно. Благовещение // Артхив. 2005. URL: https://goo.su/sdZ5Yk (дата обращения: 30.06.2023).

Информация об авторе

Лиана Ильнуровна Бекмансурова — магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: l-bekmansurova@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0009-5472-9538.

Information about the author

Liana I. Bekmansurova — Master's Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: l-bekmansurova@mail.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0009-5472-9538.

УДК 7.03 + 7.067

Западноевропейские картины-моритат как художественное явление исторического примитива XVII–XIX вв.

Вера Владимировна Авдеева

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

v.v.avdeeva@urfu.ru

Аннотация. В статье рассматривается специфика развития и появления одного из неизученных направлений исторического примитива Нового времени в Западной Европе — картин-моритат, ставших, с одной стороны, носителей зрелищной ярмарочной культуры того времени. С другой стороны, они показывают первые образцы непрофессионального творчества, которое пользуется стилистическими приемами «высокого» искусства, их неакадемизм выдает отсутствие световоздушной перспективы, неумелое построение пространства, незнание анатомии. Их авторами были неизвестные художники-самоучки, которые создавали свои работы маслом или темперой на холсте. Заказчиками картины-моритат выступали уличные музыканты (или «скамеечные певцы») для того, что иллюстрировать ими свое представление на ярмарочных площадях.

Ключевые слова: исторический примитив, народное искусство, выступление уличных певцов моритат, «скамеечные певцы», текст моритат, картины-моритат, художники-любители, лубок, балаганный театр

Для цитирования: Авдеева В. В. Западноевропейские картины-моритат как художественное явление исторического примитива XVII–XIX вв. // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 171–179.

© Авдеева В. В., 2023

Western European Murder Ballad Posters (Moritaten) as Artistic phenomenon of the primitive art of the 17th–19th centuries

Vera V. Avdeeva

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

v.v.avdeeva@urfu.ru

Abstract. The article discusses the specifics of the development and emergence of one of the unexplored areas of the primitive art of the New Age in Western Europe — pictures (or murder ballad pictures (known as well as "Moritaten" in German)), which, on the one hand, became carriers of the spectacular fair culture of that time. On the other hand, they show the first examples of non-professional creativity that uses the stylistic techniques of "high" art, their non-academicism betrays the lack of light-air perspective, inept construction of space, ignorance of anatomy. Their authors were unknown self-taught artists created who their works in oil or tempera on canvas. Street musicians (or "bench singers") were the customers of the murder ballad pictures ("Moritaten") in order to illustrate their performance at the fairgrounds with them.

Keywords: primitive art, popular folk art, shocking ballad picture show (Moritat), "bench singers", murder ballad, murder ballad posters (Moritaten), amateur artists, lubok poster, street theater

For citation: Avdeeva, V.V. (2024). Western European Murder Ballad Posters (Moritaten) as Artistic Phenomenon of the Primitive Art of the 17th–19th Centuries. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 171–179). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Аспекты изучения исторического примитива в контексте художественной культуры отдельного региона или страны становится востребованными в современном искусствознании. Тем более, что данный ракурс в российской науке заострялся относительно давно на рубеже XX–XXI вв. Тогда к нему обратились многочисленные отечественные исследователи, среди которых М.А. Бессонова (1945–2001)[*], А.В. Ле-

[*] Бессонова М.А. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. сб. ст./АН СССР, ВНИИ искусствознания. М. : Наука, 1983. — С. 6–28 ; Бессонова, М.А. Избранные труды / Редколл. Т.С. Беляева и др. М. : BALTRUS, 2004. 335 с.

бедев[*], К. Г. Богемская (1947–2010)[**], Г. Г. Поспелов (1930–2014)[***], В. Н. Прокофьев (1928–1982)[****], Л. И. Тананаева[*****], Т. С. Юрьева (1943–2021)[******] и многие другие. Наиболее точно определил специфику исторического примитива Алексей Валентинович Лебедев, для которого «примитив возникает как неотторжимая часть формирующего искусства Нового времени» [1, С. 11], называя этот тип примитива генетическим. В построении нашей гипотезы важно заострить внимание на тех самых «народных толщах художественно-исторической памяти» [2, С. 14], которые заложены в художественном примитиве Нового времени. В самой этимологии слова «примитив (от лат. primitivus — первый, самый ранний) — памятник искусства, относящийся к раннему этапу его развития, не имеющий признаков профессионального совершенства» [3, 476], заложено отсутствие высокого уровня «... закономерно возникшегося и развивающегося, необходимого компонента его системы» [4, 22]. К историческому примитиву относятся явления отечественной «низовой» культуры лубок и парсуна, появившиеся в XVII–XVIII вв. Определяя статус примитива как «исторический», мы закрепляем его во временных этапах XVII–XIX вв. Тем самым разграничивая его с примитивом XX в., в котором «... первичная, изначально генетически данная человеку способность к твор-

[*] Лебедев А. В. Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII — первая половина XIX века : автореферат дис. ... д-ра иск. : 17.00.08 / Гос. Третьяковская галерея. Москва, 1995. 61 с. ; Примитив в России // Примитив в России XVIII–XIX века: иконопись, живопись, графика / Каталог выставки. М.,1995 ; Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., 1995 / Отв. ред. А. В. Лебедев. М. : ГТГ, 1997. 182 с.; «Тщанием и усердием»: Примитив в России XVIII — середины XIX века. М. : Традиция, 1998.

[**] Примитив в искусстве: грани проблемы / Под ред. К. Г. Богемской М. : РИИ 1992; Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб. : Алетейя, 2001; Искусство вне норм. М. : БуксМАрт, 2017.

[***] Поспелов Г. Г. Бубновый валет: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / 2-е изд., [доп.]. М. : Пинакотека, 2008. 288 с.

[****] Прокофьев В. Н. К проблеме примитива в изобразительном искусстве. Декоративное искусствоСССР.1981. № 4. С? —?. ; О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. сб. ст. / АН СССР, ВНИИ искусствознания. М. : Наука, 1983. С. 6–28.

[*****] Тананаева Л. И. Между Андами и Европой: шесть очерков об искусстве вице-королевства Перу. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. 305 с. ; О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII — XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени/Отв. ред. В. Н. Прокофьев. сб. ст./АН СССР, ВНИИ искусствознания. М.: Наука, 1983.С. 29–43.

[******] Юрьева Т. С. Портрет в американской культуре XVIII века. СПб. : Бельведер, 2001. 104 с.

честву...» [5, 131] фиксирует историческую традицию примитива, который «осваивает, хранит, перерабатывает память близкую...» [2, 18].

Итак, обратимся непосредственно к анализу наших моритат-изображений, которые по праву являются редкими и даже в какой-то мере уникальными примерами западноевропейского исторического примитива. Какую же «художественно-историческую» память они нам передают? Сознательно не беря во внимание культурно-историческую составляющую, в которой тяга к зрелищности уличного театра и возможность представлять тексты песен (моритат) на сценах и площадях городских ярмарок превращает по словам английского исследователя Тома Чисмана в «The Shocking Ballad Picture Show» [6]. Мы же сделаем акцент на художественно-выразительных сторонах самих картин-моритат, ставших, по мнению Б. М. Соколова, яркой «иллюстрацией к балладам ярмарочных исполнителей» [7, 23].

Впервые в России в 1999 г. упоминание о картинах-моритат встречается у искусствоведа Б. М. Соколова [7]. Затем интерес к моритат проявляется у лингвистов, например, Л. Н. Пузейкина[*], рассматривает моритат как одну из распространенных форм немецкого фольклора, а именно народной песни. В 1970–1990-е гг. выходят труды западноевропейских исследователей: Р. С. Штеммле, С. Писке, Б. Дрекслера, А. Векманна, В. Браунгардта, К. Ванья, Д. Нойланда-Китцерова[**]. Также важную роль в осмыслении моритат является каталог «Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt Museum Europäischer Kulturen» (1999, Том I), любезно подаренный для кабинета истории искусств департамента автору статьи в 2013 г. во время кратковременной стажировки Элизабет Титмайер, директором Музея европейской культуры Берлина.

[*] Пузейкина Л. Н. Немецкий песенный фольклор и исследование народных песен // Немцы в Санкт-Петербургской губернии: история, язык, песни. СПб. : Нестор-История, 2013. С. 129–149.

[**] Herzeleid auf Leinewand. Sieben Moritaten / Herausg. und vorgetr von R. S. Stemmle. Berlin: Bruckmann, 1962. 84 S ; Vanja Konrad. Bilder unterwegs // Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa : Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer / K. Vanja, I. Ziele. Berlin, 1999. Band I. S. 243–267 ; Vanja Konrad. Jahrmarkt // Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa : Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Band I. S. 258–264 ; Braungard Wolfgang. Bänkelsang // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte / Hrsg. von K. Weimar u. a. Bd 1. 3. Berlin : de Gryeter, 1997. S. 190 ; Pieske Christa. Hölbing, Adam // Schleswig-holsteinisches biographisches Lexikon. Band 5. Wachholtz, Neumünster, 1979. S. 139 ; Neuland-Kitzerow Dagmar. Gedruckte Vorlagen — gestickte Bilder // Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa : Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer / D. Neuland-Kitzerow. Berlin, 1999. Band I. S. 354–356.

По всей вероятности, над созданием картин-моритат в Новое время работали как раз художники исторического примитива. Это были как правило непрофессиональные художники XVII–XIX вв. К их числу относились анонимные художники ярмарочных вывесок (Schildermaler), домашние художники (Zimmermaler), мастера вотивного искусства (ex voto) и др. [8, 105]. Умение соединять текст с бесхитростными изображениями выдавал руку неизвестного художника вывесок. Свою работу они выполняли за гонорар, и нередко их уровень был ближе «низовым» формам творчества, порой к китчевым, нежели профессиональным. Такие заказные произведения получили также название «Moritatenschild», что означало «вывеска», «табличка» или «плакат», которое кроме назидательной характеристики несло «и рекламное ... предназначение — наглядно визуализировать ″музыкально озвученную″ новость» [8, 102]. Это по сути была иллюстрация к песенке-рассказу, так называемой уличной балладе морально-назидательного характера. Происхождение слова «картина-моритат» обязана своим название изображаемой сцене «об убийстве» (от слова «Mordtat», в котором «Mord» — «убийство», «Tat» — «поступок, действие») или «о морали» (от слова «Moralität») [9, S. 488]. Под ним подразумевается обращение к публике с желанием поделиться историями о совершенных злодеяниях — преступлениях, убийствах и других случаях, приведших к смерти, ... но и отдает их на суд общества, заставляя задуматься о морально-нравственных ценностях [8, 99]. Мастера ex-voto, которые своими работами «создавали момент участия и сопричастия акта исцеления» [10, 26], тоже работали по заказу «скамеечных музыкантов» («Bänkelsänger») в скрипториях при монастырях или храмах, они тоже брали гонорар за свою работу и их имена были неизвестны. О роли домашних художников известно меньше всего. Что их всех объединяло? Это заказ исполнителей моритат, так называемых «Bänkelsänger», стоявщих на деревянной скамейке или площадке (Bänkel) (рис. 1).

Действительно, эти музыканты использовали для выступлений небольшие площадки-скамеечки, имитирующие театральные подмостки. Размеры площадки зависели от количества изображенных на ней картин-моритат, иллюстрирующих тексты уличных баллад. На импровизированных подмостках могли расположиться от пяти до семи моритат-вывесок, занимавших в длину вплоть до восьми и десяти метров, а в высоту — до трех метров [Цит. по 8, 102].

Рис. 1. Йоханн Георг Траутманн (1713–1769).
Ярмарочная сцена с исполнителем моритат. Фрагмент.
Около 1750, масло, медь, 35×40. Наследие доктора
Марианны Румпф, Берлин; Элке Кнорр, Гаага*.

Как хранились эти «морально-назидательные картинки»? Скорее всего «скамеечные музыканты» между выступлениями хранили картины-моритат в скрученном виде. Их постоянная транспортировка, температурные перепады воздуха приводили масляную технику живописи к плачевному состоянию, лишь штучные образцы исторического примитива Нового времени сохранились. К таким образцам исторического примитива принадлежат сохранившиеся картины-моритат, в частности Адама Хёльбинга (1855–1929), хранятся в музее Нойштадт, Шлезвиг-Гольштайн и Музее фольклора, Берлин) (рис. 2). А. Хёльбинг создавал работы для торговых мест на городских улицах, кроме того, в фотоателье писал передние и дальние фоны. Известность получил на рубеже XIX — начала XX вв. как мастер картин-моритат. Его заказчиками стали в тот период известные уличные музыканты («Bänkelsänger»): супруги Кохи, В. Хитце, Э. Кохлер. Подражание реализму с элементами сентиментализма, фризовость композиций, примитивистская манера исполнения, с включением рубленного шрифта в заголовках — отличали творческую манеру Адама Хёльбинга. По словам одного из исследователей его творчества К. Писке, его монумен-

* Взято из каталога Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer Berlin, 1999. Band I. S.259–260

тальные полотна напоминали «вывески в необычных выразительных цветах, со множеством саркофагов, сценами похорон и бракосочетаний, что в те времена показывалось и приносило большой доход» [Цит. по: 8, с. 106].

Рис. 2. Адам Хёльбинг (1855–1929). Дети капитана Бельмонта. Холст, масло. 1910–1920-е гг. Нойштадт / Гольштайн. 260×166. Музей фольклора, Берлин. Из коллекции Беккера*.

На сегодняшний день, изучение западноевропейской «низовой» художественной культуры Нового времени способствуют пониманию интереса современного общества к зрелищным формам с точки зрения «художественно-исторической памяти». Именно объясняют, как моритаты стали уникальной формой исторического примитива XVII–XIX вв., в котором новости и трагические события передавались в необычной художественной форме. Моритат соединяет в себе несколько компонентов: изобразительный (картины), музыкальный (баллады), тексты (тетради) и театрализованный (выступления). Своими художественно-выразительными приемами — колористическому решению, построению формы, излишней эмоциональности картины-моритат близки лубку и вывеске, а по зрелищности — балаганным формам уличного театра.

* Взято из каталога Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa : Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Band I. C. 262

Список источников

1. Лебедев А. В. Примитив в России // Примитив в России XVIII–XIX века: иконопись, живопись, графика : каталог выставки. М., 1995. С. 9–27.

2. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / отв. ред. В. Н. Прокофьев. М. : Наука, 1983. С. 6–28.

3. Примитив // Аполлон: изобразительное и декоративное искусство : терминологический словарь / под ред. М. Кантора. М. : Эллис Локк, 1997. С. 476.

4. Островский Г. Примитив в контексте русского искусства XVIII — начала XX веков // Примитив в искусстве: грани проблемы/под ред. К. Г. Богемской М. : РИИ 1995. С. 21–35.

5. Голынец Г. В. Профессиональное, самодеятельное и наивное искусство: о границах // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 3 (116). С. 129–132.

6. Cheesman T. The Shocking Ballad Picture Show. Oxford : Berg Publishers, 1994. 240 p.

7. Соколов Б. М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки / под общ. ред. И. Е. Даниловой. М. : Прогресс-Традиция, 1999. С. 9–35.

8. Авдеева В. В. Моритаты: история развития и распространения немецких морально-назидательных картинок в XVII–XX вв. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 98–113.

9. Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Bearb. von W. Mitzka. Berlin, 1963. 921 s.

10. Авдеева В. В. Истоки наивного искусства Германии XX века: специфика художественной традиции // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2011. № 1 (87). С. 25–36.

Информация об авторе

Вера Владимировна Авдеева — заведующий кафедрой истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: v. v. avdeeva@urfu.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5688-6010.

Information about the author

Vera V. Avdeeva — PhD (Art History), Associate Professor, Head of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: v. v.avdeeva@urfu.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5688-6010.

УДК 7.047

Образ застывшего времени в живописи начала XX века на примере картины Энрике Серра-и-Ауке «Идолище»

Елизавета Алексеевна Фоминых

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

elizaveta.zaiko@bk.ru

Аннотация. Проблема изображения “остановившегося времени” интересовала многих художников (К. Фридрих, К. Малевич, Р. Магритт и др.). Отсутствие времени могло быть представлено как ощущение вакуума и изоляции (Де Кирико) и как ощущение «подвешенного», «висящего» пространства (Серра-и-Ауке). На примере работы «Идолище» Серра-и-Ауке исследуется возможность живописи передавать ощущение «замкнутости времени», «протяженности» как ожидания конца.

Ключевые слова: символизм, испанская живопись, живопись XIX–XX веков, Энрике Серра-и-Ауке

Благодарности. Автор выражает благодарность научному руководителю, доценту кафедры истории искусств и музееведения Екатерине Александровне Бухаровой.

Для цитирования: Фоминых Е. А. Образ застывшего времени на примере картины Энрике Серра-и-Ауке // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 180–184.

The Image of Frozen Time in the Painting by Enrique Serra y Auque “The Idol”

Elizaveta A. Fominykh

© Фоминых Е. А., 2023

Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

elizaveta.zaiko@bk.ru

Abstract. The problem of the image of "Frozen time" interested many artists (K. Friedrich, K. Malevich, R. Magritte, etc.). The absence of time could be represented as a feeling of vacuum and isolation (de Chirico) and as a feeling of "suspended", "hanging" space (Serra-i-Aucke). Using the example of the work "Idolishe" by Serra-i-Aucke, the possibility of painting to convey the feeling of "closure of time", extension as an expectation of the end is explored.

Keywords: symbolism, Spanish painting, painting of the 19th-20th centuries, Enrique Serra y Auque

Acknowledgments. The author expresses gratitude to the scientific supervisor, associate professor of the Department of Art History and Museology Ekaterina A. Bukharova.

For citation: Fominykh, E. A (2024). The Image of Frozen Time in the Painting by Enrique Serra y Auque "The Idol". In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 180–184). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Передача ощущения остановившегося времени интересовала живописцев многих исторических эпох и стилей, это состояние пытались уловить художники, относящиеся к разным художественным направлениям. Образ застывшего времени можно увидеть в картинах Рене Магритта "Пронзенное время", Каспара Фридриха "Странник над туманным морем", Де Кирико "Меланхолия" и др. В рамках рассматриваемой проблемы стоит обратить особое внимание на работы каталонского художника Энрике Серра-и-Ауке, работавшего в Италии на рубеже XIX–XX веков и близкого течениям символизма и неоклассицизма.

У Серра-и-Ауке есть несколько полотен схожих между собой по атмосфере, состоянию и композиции — это «Идолище», «Пейзаж с руинами католической часовни» и «Закат солнца на Понтийских болотах». Пред нами предстает меланхоличный водный пейзаж, в который вписана одна фигура, имеющая какое-то духовное значение: либо памятники, посвященные языческим богам, либо это развалины религиозных сооружений, либо оставленные часовни, что можно увидеть на полотне «Пейзаж с руинами католической церкви», которая находится в собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге.

Безмолвная тишина и покой — так можно охарактеризовать данное произведение. Композиция статична, несмотря на то, что ее центр смещен в правую часть. Картина уравновешивается при помощи стены деревьев заднего плана и растительности ближнего плана. Пространство здесь замкнуто.

В картине «Идолище» лес замыкает пространство, в котором расположен идол. Оставляя зрителя внутри пространства, в вакууме, художник полностью огораживает этот островок от действительности. Плотная стена из деревьев в некоторых местах почти полностью закрывает небо, что делает практически невозможным определение конкретного времени дня. Создается впечатление, что человек находится в другом мире, который изолирован от настоящего. Недоступность этого места — это первый пазл, который заставляет смотрящего почувствовать себя оторванно, отчужденно.

Идолище и природа здесь выступают как визуализация образов вечности. Как нечто, существующее вне времени, вне пространства, как что-то самобытное. Несмотря на то, что идол вероятнее всего сделан руками человека, его стоит рассматривать как символ веры, как концепцию сакрального, существующего вне времени и пространства. Вода здесь также выступает как образ вечности, но ей стоит уделить немного больше внимания. Большинство мифов о сотворении мира вязаны со стихией воды. В рассматриваемом произведении она является символом жизни, но отсутствует динамичность в её изображении. Перед нами стоячая вода, которая визуально больше напоминает зеркало. Однако в образе стоячей воды не считывается ощущение застоя или заболоченности, а звучит жизнь как нечто протяженное, вечно существующее, всегда находящееся вокруг человека. Однако Вода здесь существует не только как мотив “НЕ движения”, но и играет важную роль в создании мистической атмосферы, создании ощущения двоемирия. Это ощущение усиливают горизонтальные ритмы и параллельные прямые, в виде абсолютно не искаженных отражений крон деревьев в глади воды. Водная гладь напоминает большое зеркало, которое отражает окружающее пространство, и выступает в роли оверхности соприкосновения реального и нереального.

Похожее ощущение создают картины Де Кирико, у которого также есть несколько полотен, схожих по атмосфере, композиции и настроению. На них изображены типичные итальянские площади. Для Де Кирико характерно использование повторяющихся мотивов: белых

домиков и красной башни. Работы Де Кирико вызывают очень похожее ощущение изоляции и вакуума, но с другим эмоционально-чувственным оттенком. Вакуум внутри картины Энрике Серра-и-Ауке больше схож с состоянием, когда место подвешивают где-то в пространстве, и вакуум здесь воспринимается как не опасная изоляция. Однако картины Де Кирико производят более тревожное впечатление. "Меланхолия и тайна улицы" создает такое ощущение вакуума, что кажется, что из полотна выкачали весь воздух. Такого состояния художник достигает при помощи использования больших цветовых плоскостей, четко выверенных теней, вытянутых сооружений и объектов, которые даны в разных аксонометриях, что усиливает ощущение нереальности происходящего.

На обоих полотнах запечатлен момент мгновения до неизбежного, что усиливает ощущение остановившегося времени. "Идолище" напоминает сон, но в отличии от "Меланхолии и тайны улицы", не кошмарный сон. Атмосфера картины тревожна, но не пугающа, мистична, но не ужасающа. Время идёт очень медленно, едва ощутимо как раз за счет едва уловимого воздуха. Состояние воздуха больше напоминает штиль, безветрие. Но при этом время никак не соотносится с какой-то реальностью, здесь время просто существует, как вечное, протяженное, недвижимое. Само место существует отдельно, находясь где-то вне. Складывается впечатление, что изображен какой-то зацикленный промежуток времени перед неизбежным. Время замыкается, находясь между вечностью и чем-то неминуемым, которое оттягивается до бесконечности.

Список источников

1. Шарлотта Дуглас Малевич и де Кирико // Лебеди иных миров. — Москва : Три квадрата, 2015. — С. 329–357.

2. Яковлева Н. А., Чаговец Т. П. Анализ и интерпретация произведений искусства. — Москва : «Высшая школа», 2005. — 550 с.

3. Королева С. В. Символизм рубежа 19–20 вв. : дис. кандидат искусствоведения наук: 17.00.04. — 2010. — 224 с.

4. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании. Вып. I: Пространство и время художественного мира. — М., 2000

5. Шаповников Б. В. Эстетика числа и циркуля: неоклассицизм. — Москва: РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ, 1926. — 87 с.

6. Виппер Б. Р. «Введение в историческое изучение искусства»: Изобразительное искусство. — Москва : 1985. — 177 с.

7. Онлайн-коллекция Екатеринбургского музея изобразительных Искусств. URL: https://i-z-o.art/ (дата обращения: 22.04.2023).

Информация об авторе

Елизавета Алексеевна Фоминых — студент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: elizaveta.zaiko@bk.ru.

Information about the author

Elizaveta A. Fominykh — Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: elizaveta.zaiko@bk.ru.

УДК 000 721.012.6

Роль «изобразительных элементов» в художественном языке конструктивистской архитектуры

Елена Витальевна Ющук

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

yulen4u4@gmail.com

Аннотация. В данном исследовании изучается проблема разработки «изобразительных элементов» в архитектуре конструктивизма. Основное внимание акцентируется на противоречии между абстрактным языком конструктивизма, отказывающимся от изобразительных элементов на уровне теоретических обоснований, и использовании визуальных метафор на уровне объемно-пространственной композиции. Как влияет мир визуальных аналогий на художественный образ отдельных сооружений, мешает ли этот приём формированию стиля конструктивизма в целом — таковы основные вопросы, решаемые автором данного исследования.

Ключевые слова: конструктивизм, советская архитектура, изобразительные символы, искусство XX века, искусствоведение

Благодарности. Автор выражает благодарность научному руководителю — кандидату искусствоведения, доценту кафедры истории искусств и музееведения УрФУ Екатерине Александровне Бухаровой.

Для цитирования: Ющук Е. В. Роль «изобразительных элементов» в художественном языке конструктивистской архитектуры // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 185–193.

The Role of “Pictorial Elements” in the Artistic Language of Constructivist Architecture

Elena V. Yushchuk

© Ющук Е. В., 2023

Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

yulen4u4@gmail.com

Abstract. This study examines the problem of the development of "visual elements" in the architecture of constructivism. The main attention is focused on the contradiction between the abstract language of constructivism, which rejects pictorial elements at the level of theoretical justifications, and the use of visual metaphors at the level of three-dimensional composition. How does the world of visual analogies affect the artistic image of individual structures, whether this technique interferes with the formation of the style of constructivism as a whole — these are the main questions solved by the author of this study.

Keywords: constructivism, soviet architecture, visual symbols, art if XX century, art criticism

Acknowledgments. I express my sincere gratitude to my supervisor — Ekaterina A. Bukharova, PhD (Art History), Associate Professor, for the patience and sensitivity shown to the young researcher.

For citation: Yushchuk, E. V. (2024). The Role of "Pictorial Elements" In the Artistic Language of Constructivist Architecture. In *Spring Art History Reading — 2023* (pp. 185–193). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Конструктивизм, как стиль в архитектуре, возник в 1920-х гг. и в скором времени быстро распространился на весь Советский союз. Он интересен тем, что отказывается от формирования зданий с помощью классического метода, то есть не основывается на антропоморфных фигурах. Вместо этого конструктивизм выстраивает здания благодаря общим фигурам или же простым геометрическим формам. Важнее всего функциональное назначение, проявившееся в облике сооружений через эстетизацию конструкций, и «воспевание» новых материалов. Архитекторы отказываются от излишеств и декоративности, здания становятся лаконичными, простыми и рациональными.

В начале 1930-х гг. начинается возвращение к классичности. Ее гибкость позволила использовать старые ассоциации в новых метафорах и смыслах [1, С. 166]. Начинается формирование предпосылок к становлению единого монументального стиля, который стремится «навстречу» массовому зрителю. Это приводит к поощрению в архитектуре таких качеств как «зрелищность» и «изобразительность». По-

являются метафоры, связанные с образами труда или государственной символикой.

Архитектура конструктивизма и постконструктивизма начинает приобретать новые изобразительные элементы, которые отражаются в их формах. Это может быть сделано либо с помощью дополнения образа «беспредметного» сооружения, либо с помощью «закладывания» знака в план здания.

Например, здания могут иметь индустриальные или механические мотивы, отсылающие к тракторам, кораблям, автомобилям или другим видам или частям транспорта. Такие элементы определяют формирование культурной направленности человека нового века.

Примером зданий-машин может служить Ростовский академический театр драмы им. М. Горького в Ростове-на-Дону, архитекторами которого являются В. Щуко и В. Гельфрейх (рис. 1).

Рис. 1. Архитекторы В. Щуко и В. Гельфрейх. Ростовский академический театр драмы им. М. Горького. 1903–1935. Фото В. Косова

Сам театр ассоциируется с формой трактора. Ее заметно и с рассмотрения перспективы человеческого роста, и с высоты. Отчетливо видны «гусеницы» здания, облицованные ленточными окнами. Из-за них создается ощущение движения театра на нас. Это чувство усиливает колоннада с торцов здания и скошенная крыша с наплывом массы вперед. Различные элементы, по типу горельефа, входа в те-

атр и другие части, напоминают детали трактора: фары и прямой отвал соответственно.

Другим зданием с механицистической тематикой является Гараж Госплана в Москве. Архитекторы К. Мельников и В. И. Курочкин (рис. 2).

Рис. 2. Архитекторы К. Мельников и В. И. Курочкин.
Гараж Госплана в Москве. 1934–1936. Фото неизвестного автора

Своим фасадом здание напоминает автомобильную фару. Сверху, либо же на его плане, сходства отсутствуют. Главными массами здания являются фигуры круга и прямоугольника.

Круговой объем, расположенный в левой части здания, располагает в себе окна, что придает ему аутентичный вечерний облик в виде горящей фары. Прямоугольный объем справа, в свою очередь, украшен вертикальными полосами, аналогичными тем, которые присутствуют на воздуходувах.

Рассматриваемым в рамках данной статьи третьим зданием является здание Динамо, расположенное в нашем городе и разработанное архитектором В. Д. Соколовым (рис. 3).

Здание выполнено в виде парохода и состоит из простых закругленных форм. Имеет двухчастное строение, балконы в виде палуб и окна-иллюминаторы.

Оно хорошо вписывается в окружающую среду и является его главным звеном, формирующим вид водного пространства нашего города. За счет своей формы и отдельных дополнительных деталей, здание выглядит как теплоход, пришвартованный к берегу и готовый к отплытию.

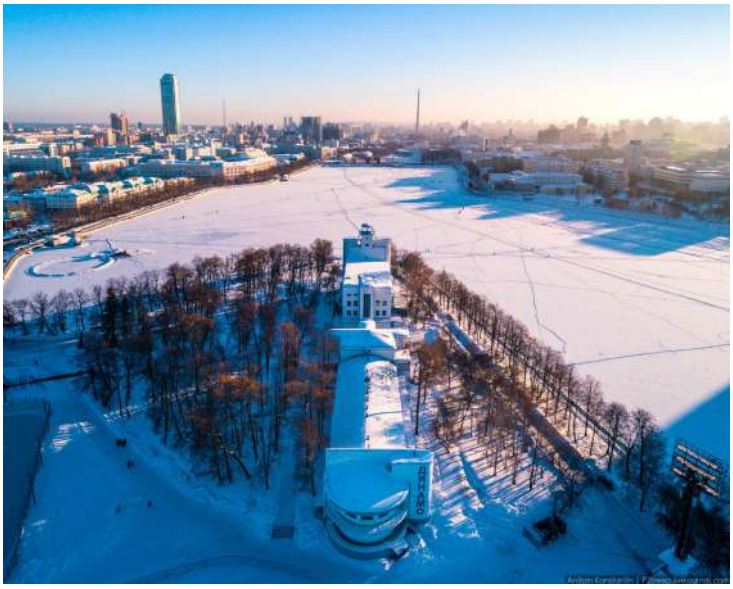

Рис. 3. Архитектор В. Д. Соколов. Дом физкультуры «Динамо». 1928–1931. Фотография К. Антипина

Анализируя представленную группу зданий, можно отметить четкую метафоричность, заложенную в их формировании. Они хотят казаться динамичными и движущимися, соблюдая заложенный в них смысл транспорта, механизма. Для того, чтобы усилить сходство с их реальными прототипами, здания дополняются разнообразными элементами. Однако, из-за простоты своего строения некоторые скорее приобретают черты макетов относительно своих оригиналов.

Особое место в архитектуре конструктивизма занимают здания-знаки, чья внешняя оболочка не обосновывается функцией или конструкцией, либо дополнена классическими элементами.

Таким зданием стал Центральный театр Советской Армии в Москве, архитекторами которого являются К. Алабян и В. Симбирцев (рис. 4).

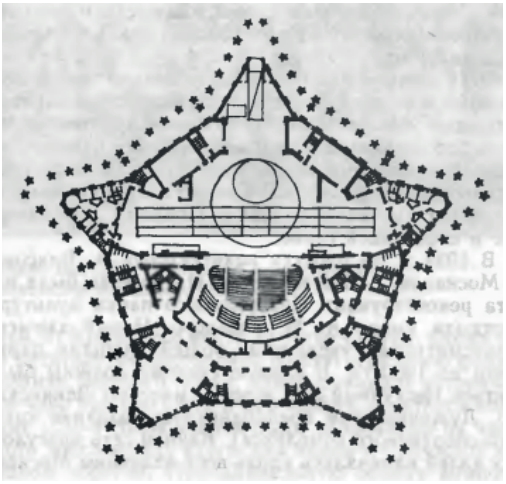

Рис. 4. Архитекторы К. Алабян и В. Симбирцев. Здание Театра Советской Армии на площади Коммуны. 1923–1940. План здания из книги А. В. Иконникова «Архитектура Москвы. XX век»

Визуальное восприятие данного здания на человеческую перспективу позволяет отметить его монументальность. Благодаря ярусной композиции здание «вытягивается» верх, что придает ему еще большую выразительность и торжественность. Колоннада усиливает этот эффект.

Расположение плоскостей фасада находится под углом друг к другу, создавая вид «распростертых рук». Возникает эффект приветствия и гостеприимства, словно театр готов принять каждого посетителя своими открытыми объятиями.

Полное понимание формы и концепции данного здания возможно при изучении его плана. Все части Театра Советской Армии подчинены фигуре звезды, её отражение мы можем найти даже в сечении колонн. Активное использование знака звезды является проявлением идеологической направленности данного здания, которая демонстрирует силу и мощь Красной армии [4, С. 103].

Другой известный знак — серп и молот — также находит свое отражение в архитектуре, например, в здании Фабрики-кухни в Самаре, выполненном архитектором Е. Н. Максимовой.

Главными формообразующими этого здания являются полукруг и прямоугольники. Использование этих простых геометрических фигур создает знакомый образ серпа и молота, символизирующий единство рабочих и крестьян. Кроме того, данную связь подчеркивают наземные переходы между корпусами, размещенные на бетонных колоннах.

Перед преобразованием в постконструктивистское здание, Фабрика-кухня обладала огромными вертикальными витражами, которые в сочетании с полукруглыми выступами создавали ритм и придавали зданию динамики. Большая остекленная площадь фасада создает ощущению кристальной прозрачности происходящих в здании процессов, что определенно внушает доверие и располагает к себе.

Еще одним зданием конструктивизма является Жилищный комбинат НКВД, архитекторами которого являются И. П. Антонов, В. Д. Соколов, А. М. Тумбасов, А. Н. Стельмащук (рис. 5).

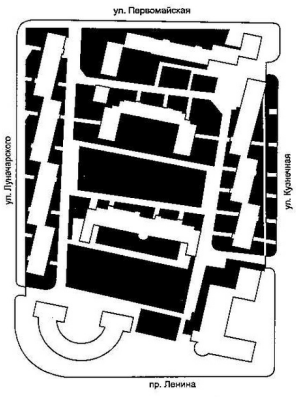

Рис. 5. Архитекторы И. П. Антонов, В. Д. Соколов, А. М. Тумбасов, А. Н. Стельмащук. Жилищный комбинат НКВД. 1929–1936. План архитектурного комплекса из книги «Конструктивистские городки Свердловска 1920–1930-е гг. », 2019.

Происхождение знаков, заложенных в данном здании, до сих пор остается предметом дискуссий. Некоторые эксперты высказывают мнение, что в плане ансамбля изображены серп и молот, а корпуса являются разивающимися красными флагами [5, С. 88]. Другие исследователи убеждены в том, что здания, расположенные под углом в 10 градусов — это зубья серпа, рядом с которым находятся колосья. Эркеры на корпусах только сильнее дополняют эту теорию. Кроме того, есть предположение о том, что в плане Городка чекистов заложена аббревиатура СССР. Однако, невозможно однозначно определить наличие указанных знаков в общей композиции ансамбля.

А. В. Иконников в своей книге «Искусство, среда, время. Эстетическая организация городской среды» высказывает хорошую мысль:

«Символика проявляется в предметно-пространственном окружении на многих уровнях организации формы, связывается с функционированием вещей и зданий. Органически вплетенная в повседневность, она далеко не всегда осознается и замечается как особый язык актуальной культуры, значимый для стабильности нашего поведения и поддержания общественных структур» [1, С. 163].

Как жительница Городка чекистов, хочу подтвердить высказывание Андрея Владимировича: проходя каждый день по дворам этого памятника конструктивизма, не получается уловить ту метафору, которую автор вкладывал в план пространства архитектурного ансамбля.

Можно заметить лишь складное и гармоничное сочетание всех зданий друг с другом, даже несмотря на отсутствие симметрии. Корпуса, размещенные по ломанной П-образной линии, будто бы создают вакуум от внешнего пространства: не слышно никаких машин, да и остальных признаков, характерных для шумного центра города. В совокупности с минималистичной и четко продуманной архитектурой, обилием зелени и закрытостью двора, появляется ощущение другого мира. И этот мир будто бы тебе до боли знаком, но он отличается от всего, что ты раньше знал. Он крайне камерный и родной.

Последние архитектурные произведения объединяет представление изобразительных метафор лишь в плане. Такие архитектурные объекты создают новую реальность, подчеркивают и восхваляют значимость строящейся страны. Но наблюдая здание со своего роста, обычные люди не всегда могут понять, какое значение мог вкладывать создатель.

Проводя анализ данных произведений, хочется отметить, что в основном, используемые визуальные аналогии дополняют аскетичный облик сооружений и могут разнообразить окружающую среду, в которую они вписаны. Архитектура становится интереснее, парадоксальнее и сложнее. Знаки, метафоры и аналогии делают лаконичную архитектуру конструктивизма более доступной и понятной для восприятия простого горожанина, но при этом несколько ограничивают, нарушают сам стиль, так как архитекторам приходится сопрягать функциональность и изобразительность. И в этом диалоге зачастую изобразительность становится главенствующей, иногда в ущерб функциональности.

Художественный язык конструктивистской архитектуры строится на выразительности ритмов, напряжённости соединяемых простых элементов — линий, плоскостей, объёмов, создавая предпосылки для проживания масштабных пространственных ощущений, чувствова-

ния пульсации ритмов города и планетарных стихий. Использование изобразительных знаков смещает восприятие конструктивистского произведения в сторону обыденных интерпретаций из области социальных и идеологических культурных пластов, что в свою очередь значительно ограничивает пафос конструктивизма как «архитектуры будущего», «архитектуры нового мира».

Список источников

1. Иконников А. В. Искусство, среда, время. Эстетическая организация городской среды. М.: Советский художник, 1984. — 336 с.
2. Екатеринбург. Наследие конструктивизма / науч. ред.: А. А. Стариков; отв. ред.: Е. В. Штубова. Екатеринбург: Независимый ин-т истории материальной культуры, 2009. 159 с.
3. Смирнов Л. Н. Конструктивизм в памятниках архитектуры Свердловской области. Екатеринбург, 2008. 257 с.
4. Иконников А. В. Архитектура Москвы. XX век. М.: Моск. рабочий, 1984. 222 с.
5. Пискунова Л. П., Янков И. В., Старостова Л. Э. Конструктивистские городки Свердловска 1920–1930-е гг. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. 88 с.
6. Токменинова Л. Городок чекистов. Жилой комплекс НКВД. Екатеринбург: TATLIN, 2012. 48 с.

Информация об авторе

Елена Витальевна Ющук — студент кафедры истории искусств и музееведения, лаборант мультимедиатеки «Русский музей. Виртуальный филиал», Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: yulen4u4@gmail.com.

Information about the author

Elena V. Yushchuk — Student of the Department of Art History and Museum Studies, Laboratory assistant of the Multimedia Library “Russian Museum. Virtual Branch”, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: yulen4u4@gmail.com.

УДК 72.036

Брутализм или брутальность: вневременные качества соцгородов

Григорий Максимович Поляков

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

g.m.poliakov@urfu.ru

Аннотация. В данной работе рассматриваются уникальные архитектурные черты советских соцгородов, приводится обоснование использования такой характеристики как «брутальность» для фиксирования архитектурных особенностей исследуемых территорий, уделяется особое внимание рассмотрению указанной характеристики в контексте изучения влияния Брутализма как международного архитектурного течения на образность советской гражданской архитектуры.

Ключевые слова: архитектура СССР, советский модернизм, Брутализм, архитектура соцгорода, Уралмаш

Для цитирования: Поляков Г. М. Брутализм или брутальность: вневременные качества соцгородов // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 194–201.

Brutalism or Brutality: Timeless Qualities of “Sotsgorod”

Grigory M. Polyakov

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

g.m.poliakov@urfu.ru

© Поляков Г. М., 2023

Abstract. This paper examines the unique architectural features of Soviet «sotsgorod», provides a rationale for using such a characteristic as “brutality” to fix the architectural features of the studied territories, pays special attention to considering this characteristic in the context of studying the influence of Brutalism as an international architectural trend on the imagery of Soviet civil architecture.

Keywords. USSR architecture, Soviet modernism, Brutalism, socialist city architecture, Uralmash

For citation: Poliakov, G. M. (2024). Brutalism or Brutality: Timeless Qualities of “Sotsgorod”. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 194–201). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Города-заводы являются одной из специфических форм поселений, свойственной России и не типичной для Европы. Освоение новых территорий и развитие промышленности приводило к созданию новых заводов, вокруг которых создавались городские общности. Особое развитие данная концепция получила в советскую эпоху. Новая государственная политика определяла масштабную индустриализацию страны. Уже в конце 1920-х гг. были заложены первые заводы и комбинаты индустриализации. Безусловно такие города-заводы отличались от возведенных в предыдущие эпохи образностью, семантикой, формой. Для осуществления утопических идей советского государства требовалось разработать новую форму городов-заводов — абсолютно упорядоченных, зонированных городских территорий, систематизирующих и концентрирующих жизнь человека на достижении глобальных целей — развития промышленности, государства, коммунизма и т. д. Такой «формой» стал соцгород — как невероятный пример утопической архитектуры XX в. Именно в этой градостроительной форме мы будем фиксировать брутальные черты, выявленные здесь самой «природой» данных городов. Эстетика грубой физической силы, тяжелого рабочего труда, ощущение первопроходничества — все эти качества невольно переходят на города-заводы, воспевающих и эстетизирующих «брутальные» промышленные образы. Однако такая характеристика как «брутальность» не использовалась для фиксирования ранее представленных нами качеств. В данной работе необходимо уделить особое внимание возникновению данной характеристики в архитектурном дискурсе, возникшего в Великобритании 50-х гг. XX в.

Английская архитектурная среда начала 1950-х гг. характеризовалась острой и системной полемикой по вопросам определения будущей

градостроительной концепции развития Великобритании, в первую очередь Лондона. Основной площадкой для интеллектуальных споров выступало Архитектурное управление Совета Лондонского графства, разделенное на сторонников традиционализма — приверженцев стиля, базировавшегося на сентиментальном отношении к традиционным зданиям XIX в. — со скатными крышами, кирпичными и оштукатуренными стенами, балконами, нарядной окраской, с тенденцией к сложными деревянным деталям и к живописной группировке домов на участке, — и новаторов — молодых архитекторов, остро ощущающих, что современная архитектура потеряла всю свою силу и находится под «гнетом» политиков и творцов, утративших интеллектуальную энергию начала XX в. Архитекторы-нигилисты стремились отмежеваться от традиционалистов и сформировать «свой» архитектурный стиль, основанный на создании «честной архитектуры» в достаточно сложной послевоенной действительности. В этом процессе борьбы традиции и новации зарождается абсолютно новое для Англии направление в архитектуре — брутализм.

Идейные вдохновители брутализма Э. и П. Смитсон стремились создать новую постмодернисткую архитектурную форму, обращенную на японский опыт ценности природных, необработанных материалов и их тектонической связи в сооружениях и к идее вывода формы из-под «тотального контроля» устаревшей английской эстетики с помощью применения нарочито грубых форм и образов. В последствии Ле Корбюзье смог точнее воплотить «витавшие в воздухе» идеи английских архитекторов. Он эстетизировал принцип грубости. В «Жилой единице» в Марселе Ле Корбюзье противопоставляет монотонности и гладкости «интернационального» стиля массивную монолитность формы, грубость стремящегося к поглощению городского пространства симметричного прямоугольного объема. Железобетонный каркас строения, не скрывается за декоративной облицовкой, а сохраняет открытость неровного и необработанного бетона. Арбетон как независимый, самостоятельный материал сочетается с яркими цветовыми вкраплениями. Именно Ле Корбюзье смог сформировать брутализм как определенную архитектурную систему для дальнейшего визуального подражания.

В советском модернизме по-своему трансформируются мировые тенденции брутализма. В попытке достижения масштабных объемов индустриального строительства Н. С. Хрущев провозгласил борьбу

с излишествами в архитектуре. Требование к тотальной аскетичности образов и невозможность оперативного воспроизведения мирового опыта приводило к тому, что бруталистские идеи трансформировались в определенные «усредненные» архитектурные приемы. Внешние эстетические особенности брутализма очень схожи с теми, что были приняты в СССР с приходом новых архитектурных эталонов эпохи хрущевской оттепели: минималистичность, массивность, аскетичность и геометричность простых призматических форм. Использование идей брутализма становится попыткой добавить в архитектурную практику некоторые эстетические свойства в очень упрощенном виде. Особенно ярко данная тенденция находит свое воплощение в жилой архитектуре.

Однако, как мы упоминали ранее, в Советском Союзе брутальность как определенное качество архитектуры мы можем отметить в индустриальных соцгородах, таких как Магнитогорск, Новокузнецк, Большой Сталинград, Челябинский тракторный завод, Уралмаш. В данной работе мы остановимся на изучении соцгорода Уралмаш как яркого примера осуществления данной концепции.

Район Уралмаш был создан в эпоху первой пятилетки, направленной на индустриализацию страны и создания новых крупных промышленных центров. Строительство нового соцгорода началось летом 1926 г. Уже в 1931 г. по проекту Моисея Рейшера создается первая конструктивистская постройка — Белая башня (водонапорная башня УЗТМ), приковывающая внимание отечественных исследователей и в наше время. В начале 1930-х гг. на строительство Уралмашзавода прибывают иностранные специалисты, преимущественно из Германии (например, Бела Щеффлер — выпускник Баухауза), которые оказывают достаточно сильное влияние на трансформацию облика данной городской территории. Вместе со строительством нового «поселка Уралмашзавода» формируется определенная мифология, неразрывно связанная с концепций «первопроходничества» (фронтрира), борьбы с необузданной стихией для достижения глобальных целей, обеспечивающих «всеобщее благо». Ощущение суровости и сложности данного процесса формирует определенное представление об архитектурном облике. Основным требованием к нему становится не только связь с авангардным конструктивистским началом, но и демонстрация «торжества человека над природной стихией», трансформирующаяся в достаточно брутальный образ архитектуры рассматриваемой нами эпохи.

В данной работе мы изучим четыре примера, способные ярко охарактеризовать эстетические качества и продемонстрировать уникальность исследуемого нами пространства в контексте изучения «брутальности», существующей на грани с грубостью, как определенного качества архитектуры, выбранной нами городской территории.

Рис. 1. Заводоуправление УЗТМ, арх.: П. В. Оранский, Б. М. Шефлер, 1935, г. Екатеринбург. Автор фотографии: Vyacheslav Bukharov

Заводоуправление УЗТМ, П. В. Оранский, Б. М. Шефлер, 1935 г. (рис. 1). Сложная композиция, состоящая из «пяти разноэтажных, смещенных друг относительно друга» объемов и образующих в плане латинскую букву F, становится символом торжества «промышленного общества». Общая монотонность фасада, формируемая за счет всего двух главных визуально эстетических и практических элементов — ленточных окон, категорично разделяющих объем здания на равные этажные блоки, в которых основную массу объема определяет не пропорциональное сочетание окон и стен, а преимущество серого бетона, создающего визуально тяжелый и достаточно дробный фасад здания, а также строгая конструктивная геометричность. Проследить эстетическую суровость данного сооружения мы можем не только в цветовом решении, но и в отсутствии визуальной эстетизации. Ощущение монотонности образа разбавляется небольшими сбивками ритма ленточных окон более широкими то в нижнем, то в верхнем ярусе (динамическая структура).

Рис. 2. Дом с универмагом, арх.: М. В. Рейшер, П. В. Оранский, 1934. ГАСО

Дом с универмагом М. В. Рейшер, П. В. Оранский, 1934 г. (рис. 2) должен был стать частью общего градостроительного концепта с лучевидным направлением улиц от центральной проходной УЗТМ. V-образная форма здания на эскизе эстетизируется под требования неоклассики и является частью пост-конструктивистского течения в архитектуре. Словно уже разработанный конструктивистский концепт был зафиксирован в городском пространстве грозно возвышающимся над центральным входом объемом, визуально напоминающим тяжеловесную триумфальную арку. Встроенная в угловой — парадный фасад полуротонда, поддерживаемая тонкими столбами, демонстрирует помпезный характер сооружения. Она направляет динамично раскрывающийся визуальный облик радиальной улиц, устремленных от центральной проходной завода к жилым кварталам.

«Брутальный бетон» — именной такой характеристикой наделялись советскими исследователями многие современные им сооружения. Особенно ярко данная тенденция прослеживалась в архитектурных образах гражданских строений. ДК УЗТМ, 1981 г. (рис. 3) — финальный архитектурный эксперимент Уралмашзавода. К грандиозному сооружению ведет гигантский пандус, приводящий зрителя к суровому призматическому объему, окруженному по периметру массивными стенами, в грубом монолите которых изредка появляются небольшие оконные проемы. Глухая и затягивающая солнечный свет остеклённая

четвертая грань объема является парадным входом и позволяет «украденным» солнечным лучам наполнить светом большой холл Дома культуры. Данное сооружение тесно связано с бруталистской эстетикой, благодаря нарочито выявленным в фасаде конструктивным частям (выступающие ризалиты, балочные перекрытия) и инженерным элементам (выведенные из общего объема здания лестничные проемы). Брутальность в данном контексте мы воспринимаем как определённый набор качеств, влияющий на трансформацию визуальных образов сооружений. Брутализм успешно интегрируется на почве «брутальной архитектуры» и формирует более сильные образы.

Рис. 3. ДК УЗТМ, арх.: Г. И. Белянкин, 1981 г.
Автор фотографии: Vyacheslav Bukharov

Подводя итоги, мы можем предположить, что в советской архитектурной среде существовали «внутренние процессы», приводившие к брутальности как к эстетическому качеству. Проявление брутальности воспринимается архитекторами как некое главенствующее качество, характеризующее сдержанность градостроительных решений, его близость к декламированным общественным процессам, однако данное качество усиливается при наложении сформированных идей Брутализма на «почву» советского модернизма и образует новый визуальный код. Важно отметить, что «брутальность» не стоит приравнивать к грубости, «кондовости», формирующих нарочито диссонирующий образ с окружающим пространством, находящийся уже за гранью «привычного», «обывательского».

Список источников

1. Белоголовский В. А. Взгляд из XXI века на советский модернизм 1955–1985 гг. // Жилищное строительство. 2010. № 11. С. 49–52.
2. Бенэм Р. Новый Брутализм. Этика или эстетика? М. : Стройиздат, 1973. 200 с.
3. Иконников А. В. Архитектура Москвы: XX век. М. : Московский рабочий, 1984. 224 с.
4. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2 томах. М. : Прогресс-Традиция, 2001. 656 с.
5. Хазерли О. Воинствующий модернизм. Защита модернизма от его защитников. М. : Кучково поле, 2019. 192 с.
6. Шрамова М. С. «Параллели жизни и искусства»: влияние фотографии на эстетику «Нового брутализма» // ACADEMIC STUDIES. 2021. № 1. С. 41–57.
7. Banham R. The New Brutalism // Architectural Review. URL: https://clck.ru/368Quo (date of access: 21.10.2022).

Информация об авторе

Григорий Максимович Поляков — магистрант кафедры истории искусств и музееведения, ассистент научно-образовательного центра цифровой гуманитаристики, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E- mail: g. m.poliakov@urfu.ru.

Information about the author

Grigory M. Polyakov — Master's Student of the Department of Art History and Museum Studies, Assistant of the Scientific and Educational Center for Digital Humanities, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: g. m.poliakov@urfu.ru.

Раздел 4

Искусство конца XIX — XX вв. и современный художественный процесс

УДК 76.03/.09

Творчество В. И. Быстренина: к проблеме формирования художественного языка

Анастасия Максимовна Митрохина

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Россия

anamit1@rambler.ru

Аннотация. В статье рассмотрено творчество художника В. И. Быстренина конца XIX — начала XX вв. Анализ выполнен на основе экслибрисов и офортов, созданных художником в эпоху Серебряного века. Произведена попытка систематизации творчества графика и выявлена специфика формирования его художественного языка.

Ключевые слова: В. И. Быстренин, русская графика рубежа XIX–XX вв., стиль модерн, офорт, гравировальное искусство, техника гравирования

Для цитирования: Митрохина А. М. Творчество В. И. Быстренина к проблеме формирования художественного языка // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 203–208.

Creativity of V. I. Bystrenin, on the problem of the formation of an artistic language

Anastasia M. Mitrokhina

St. Petersburg State Repin Academy of Fine Arts,
Saint-Petersburg, Russia

anamit1@rambler.ru

© Митрохина А. М., 2023

Abstract. The article examines the work of the artist V. I. Bystrenin of the late XIX — early XX century. The analysis is based on the ex-libris and etchings created by the artist in the era of the Silver Age. An attempt is made to systematize the creativity of the graphic artist and is revealed the specifics of the formation of his artistic language.

Keywords: V. I. Bystrenin, Russian graphics of the turn of the XIX — XX centuries, Art Nouveau style, etching, engraving art, engraving technique

For citation: Mitrokhina, A. M. (2024). Creativity of V. I. Bystrenin on the Problem of the Formation of an Artistic Language. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 203–208). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В период конца XIX — начала XX вв. отмечается особое влияние социальных и историко-политических факторов на формирование художественного языка в графических произведениях отечественных художников. Профессор М. Ю. Герман отмечал, что: «Прежние идеалы исчезали, новые казались опасными и разрушительными, и за дымящимися руинами прежних художественных иллюзий едва ли различались новые вершины» [1, С. 31]. К числу художников-граверов переломного периода можно по праву отнести В. И. Быстренина, который формирует собственный графический язык, опираясь на эстетические и стилевые особенности, заключавшие в себе характерный отпечаток эпохи.

Перед русским искусством на рубеже XIX–XX вв. стояли первостепенные задачи выбора общего культурного будущего страны. Его волновали вопросы разницы между искусством прошлого поколения и новым искусством, каково их взаимовлияние и вектор будущего развития. Появление в Европе нового стиля в искусстве отразилось на отечественной культуре рубежа XIX–XX вв. Модерн с его субъективно-идеалистическими взглядами на мир и своей оторванностью от действительности долгое время не принимался его современниками. Однако со временем он становится новым мироощущением эпохи, со своей художественной системой. Заслуга модерна заключалась в признании и выяснении значения индивидуальности художника, что дало возможность передавать особо сложные и утонченные эмоции души и впечатления. В своем стремлении выразить собственную индивидуальность художник прибегал к современным формам воплощения и открытию новых путей для усовершенствований. В. Д. Сарабьянов в своей книге отметил, что «общие для стиля модерн качества скрепляли разнородные стилизации» [2, С. 70].

В. И. Быстренина в модерне прежде всего привлекла его декоративность и ритм текучих линий. Вместе с тем в его творчестве возникает собственное понимание этого стиля, где он использует оригинальное построение технических приемов и смысловую трактовку образов. Его ранние листы подчеркивают тот факт, что он хороший рисовальщик, обладающий убедительным техническим мастерством. Быстренин в свои эстампы не вносит цвет, он работает только контрастами чёрного и белого. Ему удается передавать объем фигур и предметов благодаря четкой прорисовке контуров, светотени и воздушной среде, за счет чего изображения не выглядят плоскими и перегруженными.

Приемы гравирования Быстренин изучал, начиная с 1892 по 1902 гг., когда обучался в Императорской Академии художеств и занимался в граверном классе профессора В. В. Матэ [3, С. 61]. Его офортный эскиз, относящийся к этому периоду с обнаженной натурщицей и головой африканской женщины довольно внушительного размера. Выбранная компоновка в листе задает характер всей композиции. Гравер, используя игру света и тени создает проработанный с их помощью образ африканки, подчеркивая ее самобытность. Автор добавляет детали головного убора как часть этнического костюма героини, раскрывая психологизм образа.

В 1899 г. Быстренин создает репродукцию с «Портрета пожилой женщины», предположительно принадлежащего кисти Рембрандта ван Рейна. Внимательно подойдя к материалу, график с помощью плотных сетчатых модулей штриховки наполняет пространство листа, тем самым создает глубокий тон фона, обволакивающий фигуру. Героиня представлена с застывшим и в то же время задумчивым выражением на лице, ее фигура отделена от фона еле уловимым штрихом, что дополнительно усиливает эффект свечения. Используя густой тон, автор придает образу загадочности. Исполнение копий с образцов великих мастеров являлось важным элементом в оттачивании технического мастерства в гравировальном классе В. Матэ [3, С. 54].

Работа «Медресэ в Самарканде» также значительна по размеру для техники офорт и вызывает интерес своей выстроенной композицией. Здесь гравер уделяет внимание и фигурам, выведенным на передний план, и площади двора, и архитектуре строений. Выделяя каждый элемент обособленно, художник затем объединяет их в единое сочинение. График использует мягкие световые переходы, редким штрихом подчеркивает элементы костюма и пространство двора, не перегружая их деталя-

ми. Архитектурная часть композиции решена с помощью теневых и световых приемов, двухэтажные аркады стрельчатых ниш точно переданы ровно направленной штриховкой. Посредством использования подобных методов в работе достигнута атмосфера камерности и сакральности.

Эскиз «Негритянской женщины» в технике офорт демонстрирует умелую работу гравера над формированием тональных переходов. Уверенный штрих и проработка световых градаций выстраивают образ героини, а правильно выбранные световые акценты в листе его выразительно подчеркивают. Авторская идея компоновки и понимание художником форм оживило ученический набросок. Эти одни из первых работ офортиста выполнены в академической манере.

Работу «Улица Парижа», выполненную в 1900 г., можно отнести к годам обучения в гравировальном классе В. В. Матэ. В композиции гравером выхвачен участок с вереницей выстроившихся карет вдоль парижской улицы. Фасады домов, деревья, экипажи всё довольно тесно соотнесено в пространстве листа. Многочисленные детали второго плана уравновешены незначительными элементами первого. Перспектива имеет низкую точку горизонта и своим диагональным движением стремиться к правой части эстампа. Тоновые переходы от светлого к тёмному и наоборот придают объем созданному графиком пространству. Использованный в эстампе прием довольно экспрессивен и своим сочинением отличается от привычной реалистической подачи, свойственной граверам прошлых лет.

Следующий офорт «Рыбак» создан Быстрениным в том же году. В композиции гравер вывел на первый план обнаженную жилистую фигуру рыбака, склонившегося и разделывающего свой скудный улов прямо на берегу реки. Необычная поза выглядит натуралистично за счет использования разнонаправленных линий и световых пятен, которые формируют фигуру рыболова. Тонким вертикальным штрихом график оформляет растительность по берегам реки, наполняющую пространство произведения. Художнику вновь за счет техничного и экспрессивного использования штриховки удается передать градацию света и тени и воспроизвести атмосферу солнечного летнего дня, передав его настроение, словно он писал кистью, а не использовал резец.

Пейзаж «Сумерки на Неве», сюжет которого представляет пространство реки с разнообразными кораблями в ее акватории. Тонкими штрихами в офорте график выражает мачты парусных судов, притаившихся на глади тихой воды. Трубы пароходов выпускают светлую дымку,

которая подчеркнута тональным переходом и оформлена еле уловимыми линиями. В правом углу листа гравер представляет план кормы деревянного судна, прорабатывая его фактуру линейным направленным штрихом с использованием переходящей силы тона. Поверхность реки выполнена разнонаправленной штриховкой, подчёркивающей её состояние. Эстетические элементы в данной работе не состоят в том, как именно изображена гравером та или иная форма, а в том, какие это затрагивает эмоции и какое настроение создает.

Рассматривая портрет Якова Карловича Грота, выполненный В. И. Быстрениным к «Трудам» вице-президента Императорской Санкт-Петербургской академии наук, изданным в 1903 г. [4]. В работе можно обнаружить умело совмещенную игру света и тени, верность линий и штрихов. График, уточняя задний план, не лишает возможности сфокусироваться на герое, смотрящим проницательным и сосредоточенным взглядом. Офортист своеобразно решает пространство листа, наполняя деталями верхнюю и центральную часть, лишая всякой нагрузки его нижнюю область. Такой прием построения композиции отличен стилистически и эстетически от сложившихся традиций передачи изображения в начале и середине XIX в. Здесь заметно обновление в средстве выражения формы, через экспрессию штрихов.

В своем творчестве В. И. Быстренин также обращается к книжному знаку. Художник в экслибрисах прежде всего стремиться передать изящное графическое украшение, при этом не забывая об идейном содержании работ. Несколько экслибрисов, выполненных в 1902 г. в технике офорт, график посвятил М. Я. Ария, заведующему технической частью издательства Академии художеств. Один из них представляет фигуру сидящей в пол-оборота женщины с развернутыми в руках свитками. Расположение элементов в композиции, и сама необычность позы, и некая декоративность ярко демонстрируют проявление стилистических особенностей модерна, которые в сочетании с довольно размашистым штрихом сформировали данный экслибрис. Другой книжный знак представляет силуэт полуобнаженной женщины с декоративными элементами фона, обыгранный линиями и плавными тоновыми переходами, напоминающими карандашный эскиз. В этой работе художника также чувствуется влияние «нового стиля».

Используя разнообразные сюжеты в творчестве, В. И. Быстренин стремился добиться значительного уровня мастерства в искусстве гравирования. В каждом из его произведений проявляются отличитель-

ные черты технического и стилистического единения, которые ярко отразились в раннем периоде формирования художественного языка графика, под влиянием распространившегося на рубеже XIX–XX вв. в России стиля модерн. Исследуя работы В. И. Быстренина, можно обнаружить, что они экспрессивны и уравновешены. В них нет хаотично разложенных линий и сложных ракурсов. Усовершенствованные приемы гравирования и созданные с их помощью эстампы демонстрируют сформировавшуюся особенность графического языка художника-гравера, вобравшего в себя стилистические особенности модерна, выразившиеся в творчестве. Созданные В. И. Быстрениным эстампы вызывают не только интерес, но и становятся изобразительными примерами стиля модерн в отечественной графике рубежа XIX–XX вв.

Список источников

1. Герман М. Ю. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб. : Азбука-классика, 2003. 476 с.

2. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М. : АСТ-пресс: Галарт, 2001. 301 с.

3. Федорова В. И. В. В. Матэ и его ученики. Л. : Художник РСФСР, 1982. 206 с.

4. Труды Я. К. Грота/под ред. проф. К. Я. Грота. 1903. VIII, 628 с. Т. 5: Деятельность литературная, педагогическая и общественная: Ст., путевые впечатления, заметки, стихи и дет. чтение. (1837–1889): С прил. портр.-офорта работы худож. В. И. Быстренина. URL: https://clck.ru/377n2i (дата обращения 05.04.2023).

Информация об авторах

Анастасия Максимовна Митрохина — аспирант кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: anamit1@rambler.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0002-0118-5417.

Information about the authors

Anastasia M. Mitrokhina — Postgraduate Student of the Department of Russian Art, St. Petersburg State Repin Academy of Fine Arts (Saint-Petersburg, Russia). E-mail: anamit1@rambler.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0002-0118-5417.

УДК 000 7.035.7+792.03+792.075

Театрально-декорационная деятельность Василия Денисова на примере «Садко» в Театре музыкальной драмы

Елена Викторовна Тимошенко

Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Екатеринбург, Россия

timoshenko@emii.ru

Аннотация. В статье рассматриваются самостоятельные театральные работы В. И. Денисова периода 1910-х гг. Основное внимание уделено оформлению оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова в Театре музыкальной драмы в 1913 г. К анализу привлечены рисунки Денисова, эскизы костюмов и декораций, архивные документы, фото и публицистика современников.

Ключевые слова: русский символизм, Василий Денисов, сценография, Театр музыкальной драмы, Иосиф Лапицкий, декорационное искусство, режиссерский театр

Для цитирования: Тимошенко Е. В. Театрально-декорационная деятельность Василия Денисова на примере «Садко» в Театре музыкальной драмы // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 209–219.

Theatrical Scenic Art of Vasily Denisov on the Example of “Sadko” at the Musical Drama Theater

Elena V. Timoshenko

© Тимошенко Е. В., 2023

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

timoshenko@emii.ru

Abstract. The article deals with Vasily Denisov's independent theatrical works of the period of the 1910s. The main attention is paid to the set design of the opera "Sadko" by N. A. Rimsky-Korsakov at the Musical Drama Theatre in 1913. Denisov's drawings, sketches of costumes and scenery, archival documents, photographs and journalism of contemporaries are involved in the analysis.

Keywords: Russian symbolism, Vasily Denisov, scenography, Musical Drama Theatre, Iosif Lapitsky, theatrical scenic art, director's theater

For citation: Timoshenko, E. V. (2024). Theatrical and Decorative Activity of Vasily Denisov on the Example of "Sadko" at the Musical Drama Theater. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 209–219). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Характерной и в то же время уникальной персоной в искусстве начала XX в. можно назвать Василия Ивановича Денисова, который, несмотря на отсутствие профессионального художественного образования, выработал собственный стиль, отвечающий идее синтеза искусств, адекватный «стилю эпохи» и символическому восприятию мира. Тем не менее Денисов зачастую воспринимается как скромный очевидец художественных процессов рубежа XIX–XX вв, а между тем Василий Иванович — художник, всегда следующий путем собственных художественных и технических исканий, с широким диапазоном экспериментов в живописи, монументальной росписи, книжной и театральной графике. Особый интерес в его творчестве представляют театральные работы — сценографические эксперименты, выполненные в период развития режиссерского театра совместно с рядом выдающихся деятелей-новаторов, таких как К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, И. М. Лапицкий, Ф. Ф. Комиссаржевский, С. И. Зимин и др.

Однако театральное наследие Денисова до сих пор полностью не изучено. Имеющиеся публикации о театральной деятельности художника ограничены и основываются на совместной работе художника с Всеволодом Мейерхольдом, как в статье С. В. Голынца «Василий Денисов: итоги и проблемы изучения» [1]. В театроведческой литературе имя Денисова упоминается в монографии Н. Д. Волкова «Мейерхольд» [2], в сборнике «Мейерхольд и художники» [3] подробнее представлена

сценография Денисова на материалах Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. Нами уже были рассмотрены поздние декорационно-оформительские работы Денисова конца 1910-х — начала 1920-х гг., такие как цирковая скульптурная сюита «Самсон-победитель» (1919) в Цирке А. Саламонского совместно с Конёнковым [4] и постановка пьесы «Маугли» (1920) к открытию Первого государственного детского театра Генриетты Паскар в Москве [5], которые во многом являлись новаторскими и экспериментальными, а также были отмечены современниками.

Театр музыкальной драмы (1912–1919) — ТМД

Оперный театр, открытый 24 декабря 1912 г. Иосифом Михайловичем Лапицким в помещении Большого зала консерватории на Театральной площади в Санкт-Петербурге. Лапицкий — руководитель и главный режиссер ТМД, опиравшийся на идеи художественного реализма К. С. Станиславского, — привнёс в оперу достижения драматического театра. В «Основных положениях Театра Музыкальной Драмы» Лапицкий выдвинул следующее: «Путь кажущейся правды или художественного реализма избирает ТМД основной своей работой, подразумевая под художественным реализмом не узкое стремление изображать действительность, а выполнение художественной логики» [6]. Таким образом, ТМД стремился к идейной и визуальной целости постановки, непрерывности действия.

Денисов к работе в ТМД был приглашен самим Лапицким, где в течение двух сезонов с 1912 по 1913 гг. оформил две оперы: «Садко» Н. А. Римского-Корсакова и «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка в переводе Саввы Мамонтова. Также Денисов написал декорации для оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского (3 картины) и выполнил множество эскизов для «Каменного гостя», «Парсифаля», «Фауста» и «Снегурочки», которые впоследствии не были осуществлены [7]. Из театральных работ, фотографий и публицистики сохранились преимущественно материалы к постановке «Садко», которую подробнее мы и рассмотрим в данной статье, основываясь на материалах: Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Российского национального музея музыки, Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО», отдела рукописей Государственного Русского музея и архивного фонда Российской государственной библиотеки искусств.

Опера-былина «Садко» Н. А. Римского-Корсакова

Премьера состоялась 5 (18) февраля 1913 г., но поскольку постановка готовилась в очень сжатые сроки в первый для ТМД сезон, то ожидания публики не оправдались, спектакль критиковался за недостаток «срепетованности» и недоработанность, поэтому постановка была снята с показа через три сезона.

В задачи нашего исследования не входил полный анализ данной постановки, поэтому недочеты в исполнении хора и оркестра, спорные дирижерские эксперименты М. Бихтера рассмотрены не будут. Вместо этого сконцентрируемся на художественном оформлении спектакля, которое обвинялось в «отсутствии воды» и стилистического единства.

В данной постановке не был выдержан основной принцип театра — принцип художественной целостности. К работе над сценографией «Садко» были приглашены сразу двое: Борис Израилевич Анисфельд и Василий Иванович Денисов, художники совершенно разные по опыту, духу, колориту и художественному языку. Таким образом, намеренно Лапицкий лишал художника возможности единолично решать визуальное воплощение спектакля. Сценографический план режиссер готовил самостоятельно, разделяя разные по характеру сцены между живописцами, так художники выступали в качестве исполнителей и большой творческой свободы не получали. Лапицкий объяснял это следующим образом: «Мы смотрели на живописное оформление не как на выставку картин одного художника, а как на выявление в декорации содержания данной картины, часто по характеру, времени и стилю ничего общего не имеющей с другой, из той же оперы» [8]. Отсюда и большинство обвинений в стилистической неоднородности и недостатке художественной дисциплины, касающихся и других постановок Театра музыкальной драмы.

Борис Анисфельд был привлечен к работе над постановкой, т. к. он уже работал в 1911 г. над оформлением декораций и костюмов «Подводного царства» балетной части «Садко» для антрепризы Дягилева. «Садко» Анисфельда отличался смелыми колористическими решениями, контрастными и насыщенными цветами.

Василий Денисов же был приглашен потому, как тема водной стихии прослеживалась в его декоративных панно и станковой живописи: «Разлив Волги» (1903. Холст, масло. 69,5×214. Пермская государственная художественная галерея), «Морское дно» (1907. Холст, масло.

194×267. Государственный Русский музей) и др. Также сказался опыт в театре В. Мейерхольда, где художник работал над условными и плоскостными символистскими декорациями. И в живописи, и в театрально-декорационном оформлении Денисов придерживался особого колористического решения — холодной палитры, построенной на цветовых нюансах и тоновой близости оттенков, что придавало его работам фантастический и волшебный флер.

Несмотря на то, что выбор обоих художников Лапицким вполне закономерен и оправдан, тем не менее сценография постановки одобрения рецензентов не получила.

Критика сценографического решения

Рецензии премьерного показа «Садко» в Театре музыкальной драмы в целом не отличались оптимизмом, но в одном критики были единогласны — в постановке не удалось передать сказочную атмосферу подводного царства и морской стихии: «декорация прозрачного лазоревого подводного терема неудачна. Она ... не дает иллюзии воды, не фантастична ... очень уж прозаична» [9]. В рецензии журнала «Театр и искусство» декорации сцен на озере и море описываются как «обезвоженные»: «Откуда эта странная “водобоязнь” декоратора? Картина на Ильмень-озере без единой капли воды... Вовсе неинтересна и декорация подводного царства. В заключительной картине царевна Волхова разливается рекой, которая на декорации тоже отсутствовала. А ведь Садко — прямо морская опера, по изобилию в ней страниц, посвященных изображению водной стихии...» [10].

Исключением стала публикация в художественно-литературном журнале «Огонек» — единственная хвалебная рецензия с шестью фотографиями. Фоторепродукции дают примерное представление о грандиозном масштабе проделанных работ над костюмами и декорациями, среди которых: Садко, настоятель новгородский, и гусляр Нежата в стилизованных на русский лад костюмах; припадающая к реке мистическая и неземная Волхова, со струящимися волосами-водорослями, в тонком полупрозрачном одеянии. Финальная эпическая картина общим кадром — новгородцы приветствуют Садко, вернувшегося из подводного царства. Публикация сопровождалась следующим отзывом неизвестного автора: «Крупным музыкальным событием в Петербурге явилась постановка редко идущей знаменитой оперы Римского-Кор-

сакова. Много труда положено было для музыкального и стильного художественного воспроизведения одного из лучших творений Корсакова. Опера прошла без купюр и спектакль продолжался почти шесть часов» [11].

Анализ театральных эскизов и архивных фотографий

В связи со столь разгромными рецензиями относительно сценографии «Садко» обратимся к подготовительным эскизам Василия Денисова и сравним их с реализацией постановки по архивным снимкам из Российского национального музея музыки и фонда Лапицкого Российской государственной библиотеки искусств.

Рис. 1. Фотокопия. Пир (Акт I-й). «Садко»,
опера Н. А. Римского-Корсакова. Постановка Театра музыкальной драмы.
Санкт-Петербург. 1913. Российский национальный музей музыки

Сохранившиеся фотоизображения позволяют оценить решение орнаментального декорирования новгородских хором (рис. 1), в горизонтально расположенных узорах, которых можно узнать изобретенный Денисовым для «Вечной сказки» (1906. Театр В. Ф. Комиссаржевской) прием, заимствованный из анатомических справочников: «До меня для орнаментов художники пользовались растительным миром, цветами, листьями и другими мотивами из животного мира, а я взял не использованные никем мотивы из микроскопических разрезов ткани» [12, С. 109]. К сожалению, эскизов этой сцены не сохранилось, а монохромное фото не позволяет оценить колористическое решение орнамента и сходство со срезами тканей учебников по анатомии. Стоит отметить значительный недостаток в исполнении костюмов и декораций, в оформлении были использованы грубые ткани и картон, орна-

менты нанесены широкими мазками, что особенно бросалась в глаза в росписи костюмов (рис. 2).

а *б* *в*

Рис. 2. Фотографии из оперы «Садко», Театр музыкальной драмы, Санкт-Петербург, 1913 г. Бромосеребряный отпечаток. Российская государственная библиотека искусств:

а — певец В. А. Левицкий в роли Садко; *б* — певец К. С. Исаченко в роли Индийского гостя; *в* — скоморох

Отвечая на критику о том, что в постановке не хватало водных мотивов, обратимся к оригинальным эскизам Денисова «Бурное море» (рис. 3) и «Море» (1913. Картон, гуашь. 49×60. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина), «Корабль в море» (1913. Картон, гуашь. 51×70. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина) и «Подводное царство» (1913. Бумага, акварель. 56×76,8. Государственный выставочный центр «РОСИЗО»), в которых морская стихия является смыслообразующией и визуальной доминантой. Так, в «Бурном море» поднимающаяся на манер Хокусая волна подчеркнута ритмом грозовых туч и занимает преобладающее положение в композиции. Корабль Садко дан крупно, но находится в угнетенном положении относительно надвигающейся волны. Тем не менее приведенные выше эскизы были реализованы лишь частично, т. к. не соответствовали первоначальной режиссерской задумке.

Рис. 3. Эскиз декорации. Бурное море. «Садко». 1913. Холст на дереве, масло. 85,5×106. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Рис. 4. Эскиз декорации. Торжище. «Садко». 1913. Картон, гуашь, белила. 70,6×92,5. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Отдельно стоит рассмотреть визуальное решение корабля Садко — одного из основных элементов объемной и функциональной части декораций. Обращаясь к эскизам Денисова (рис. 3, 4) мы видим одномачтовую красную ладью с высоко загнутым заостренным носом в виде стилизованной резной зооморфной головы и приподнятой квадратной кормой и ажурным фальшбортом. Парус из легкой и наполненной воздухом материи дан полупрозрачным цветом. В то время как на фотографии «Садко с дружиною на корабле» (рис. 5) заметно топорное решение носового украшения, бортовые орнаменты нанесены, словно в спешке и неумелой рукой — каждая декоративная волна узора написана с разной толщиной и степенью закругления. Парус из плотной и мятой ткани расположен низко на короткой мачте, что придает кораблю коренастый и тяжеловесный вид. Тем не менее удачен эффект погружения судна — ниже ватерлинии на поверхность подводной части борта нанесены узоры в виде бликов и теней от морских волн, что является, пожалуй, единственным плюсом данной сцены.

Расхождения в театральных эскизах и итоговой сценографии действительно значительны и объясняются режиссерскими решениями.

Рис. 5. Фотокопия. Садко с дружиною на корабле. «Садко», опера Н. А. Римского-Корсакова. Постановка Театра музыкальной драмы. Санкт-Петербург, 1913. Российский национальный музей музыки

Ученик, товарищ и биограф Денисова Всеволод Воинов в своей монографической рукописи так вспомнил работу в ТМД: «В течение двух сезонов (1912–1913) Денисов работал в театре музыкальной драмы, но здесь ему не предоставлялось особенной свободы в осуществлении его планов, и работа в этом театре не могла уже так удовлетворить художника. Целиком Денисову пришлось написать здесь только две оперы: «Садко» и «Гензель и Гретель» и то с большими искажениями по требованию администрации театра» [7]. Оперный певец Сергей Левик вспоминал, как Лапицкий прорабатывал постановки, в т. ч. делал карандашные наброски для каждой сцены: «создавая режиссерскую партитуру на основе своего восприятия музыки, он [Лапицкий] дорисовывал карандашом же первоначальный эскиз, общий план декораций и в таком виде предлагал его художнику для завершения, предостерегая против существенных отклонений в планировке сцены» [13].

Выводы

Можно предположить, что нарочитый примитивизм в изготовлении костюмов, корабля и задников обусловлен попыткой Лапицкого обратиться к принципам условного театра, разработанным В. Мейерхольдом, однако вместо стилизации и условности, декорации получились

простоватыми и низкокачественными, что особенно ярко проявилось на контрасте с натуралистической многочисленностью артистов. По-видимому, также на художественное воплощение постановки сказался недостаток времени для реализации декораций и отсутствие нужного технического оснащения в Театре музыкальной драмы. Стоит принять во внимание и то, что «Садко» был первой попыткой решения сказочно-фантастического сюжета для ТМД и для Лапицкого как режиссера, самолично разрабатывающего сценографический план, отчего постановка оперы «Садко» не была реализована согласно подготовленным Денисовым эскизам и оказалась неудачной, в т. ч. в сценографическом решении.

Список источников

1. Голынец С. В. Василий Денисов: итоги и проблемы изучения // Материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения», Пермь, май 2014 г. Пермь : Книжный мир, 2015. С. 73–91.

2. Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. Л. : Academia, 1929. Т. 1: 1874–1908. 407 с. ; Т. 2: 1908–1917. 493 с.

3. Мейерхольд и художники / ред.-сост. В. О. Семеновский. 2-е изд., испр., доп. М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. 400 с.

4. Тимошенко Е. В. Василий Денисов и Сергей Коненков: история взаимоотношений // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» / отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, Е. И. Зимакова. М. : МАКС Пресс, 2021.

5. Тимошенко Е. В. Художник Василий Денисов в Первом детском театре Генриетты Паскар // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2020»/отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. 2 изд., перераб. и доп. М. : МАКС Пресс, 2020.

6. Лапицкий И. М. Основные положения Театра музыкальной драмы: брошюра, выпущенная к открытию театра. 1912 // РГБИ. Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, К. 3, Ед. хр. № 16.

7. Воинов В. В. Рукопись «Материал к биографии Денисова Василия Ивановича и характеристики его творчества» для издания «Россия в ее прошлом и настоящем» // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 13. Л. 1–58.

8. Лапицкий И. М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения: статья, машинопись, 1939 // РГБИ. Арх. фонд 15. И. М. Лапицкий. К.1. Ед. хр. 32.

9. Тимофеев Г. «Садко» Римского-Корсакова в Театре музыкальной драмы // Речь. Петербург. 1913. № 37. С. 6.

10. Черногорский. Музыкальные впечатления: Садко в театре «Музыкальной драмы» // Театр и искусство. № 6. С. 135.

11. Денисов В. И. Газетные вырезки о «САДКО» Римского-Корсакова в постановке Музыкальной Драмы с декорациями В. И. Денисова // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 35. Л. 2.

12. Коленда В. К. Моя работа как художника в театре В. Ф. Комиссаржевской // Театр. 1994. № 7–8. С. 109.

13. Левик С. Ю. Записки оперного певца. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Искусство, 1962. С. 623.

Информация об авторе

Елена Викторовна Тимошенко — старший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: timoshenko@emii.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8771-0086.

Information about the author

Elena V. Timoshenko — Senior Research Officer, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, (Ekaterinburg, Russia). E-mail: timoshenko@emii.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8771-0086.

УДК 75.041

Женские образы в творчестве современных петербургских женщин-художниц

Лилия Овсеповна Воронцова

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

lilivoron@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается вопрос восприятия образа женщины в изобразительном искусстве на примере творчества петербургских современных художниц. Взяв лучшие достижения предшественников и обогатив их новыми исканиями, мастера подготавливают базу для развития искусства в будущую эпоху.

Ключивые слова: изобразительное искусство Санкт-Петербурга, классические традиции, женщины-художницы, репрезентация женского образа

Для цитирования: Воронцова Л. О. Женские образы в творчестве современных петербургских женщин-художниц // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 220–231.

Image of Women in the Works of Contemporary Saint-Petersburg Female Artists

Lilia O. Vorontsova

State Hermitage, Saint-Petersburg, Russia

lilivoron@yandex.ru

Abstract. The article considers the question of perception of the image of women in the fine arts on the example of contemporary Saint-Petersburg

© Воронцова Л. О., 2023

female artists' work. Relying on the best achievements of the predecessors and enriching them with new searches, artists preparing the base for the progress in future art.

Keywords: Fine arts of Saint-Petersburg, classical traditions, women-artists, representation of the women's images

For citation: Vorontsova, L. O. (2024). Images of Women in the Works of Contemporary Saint-Petersburg Female Artists. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 220–231). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

В Санкт-Петербурге живут и работают замечательные мастера, чье творчество заслуживает пристального внимания и изучения. К примеру, в скульптуре Ольга Панкратова, в фарфоре Надежда Вострякова, высокой изобразительной культурой обладают художницы, творящие в религиозном искусстве, как, например, Юлия Бехова, в графике Елена Базанова, в живописи Вера Мыльникова, Ольга Шведерская, Геля Писарева, Анастасия Николаева-Берг, Дарья Коллегова, Екатерина Грачева и др.

В данной работе я остановила свой выбор на творчестве женщин-художниц, представительниц разного поколения, являющихся ключевыми фигурами «женской линии» петербургского искусства и представляющих петербургскую точку зрения на искусство: Татьяны Фёдоровой, Ларисы Кирилловой, Нины Рыжиковой, Татьяны Рауш и на примере их творчества рассмотрела проблему восприятия образа женщины в изобразительном искусстве.

Каждая из этих художниц обратила пристальное внимание на проблему судьбы женщины в современном мире. Сумев ярко и целостно отобразить в своих произведениях самоощущение женщины в новых исторических и социальных условиях, ее понимание окружающей реальности и чувственное восприятие действительности.

Татьяна Сергеевна Фёдорова — одна из ярких художниц-реалистов нашего времени. Ее картины о женском мире: о счастье, о материнстве, о семье, о дружбе и любви. Знакомые сюжеты приобретают в них новую значимость, главный смысл которых заключается не в повествовательном начале, а в анализе внутреннего мира персонажей.

В картинах живописца гармонично сочетается мастерство и новизна мироощущений. Тонко передана домашняя интимность и класси-

ческая монументальность. Творчество художницы современно, при этом угадывается чувственная красота реалистической живописи эпохи Возрождения — эпохи прекрасной, но противоречивой. Лейтмотив нашего времени в произведениях Татьяны Сергеевны одухотворен техникой живописи великих творцов.

Обладая ярким талантом и индивидуальностью Фёдорова при помощи совершенного рисунка, виртуозности исполнения и лучезарности тончайших слоев красок воплощает свои идеи и мысли в картинах.

Зачастую работы Татьяны Фёдоровой цитируют произведения великих мастеров прошлого, но это не является копированием или повторением. Художница заимствует лишь основной мотив работ титанов живописи, например, картина «И тело, и цветок — плоды Природы» (1993) имеет композиционное и сюжетное сходство с известным произведением Рафаэля «Три грации», а в работе «Обнаженная» (1988) героиню можно сопоставить с Венерой Джорджоне и с Венерой Урбинской Тициана.

Подобно мастерам Ренессанса Татьяна Сергеевна стремится к созданию идеально прекрасного образа, полного чувственной прелести женской красоты. И все же отличает картину от произведений венецианских художников то, что в ней нет ощущения спокойствия, единства человека и окружающего его мира. Девушка на полотне «Обнаженная» не похожа на мифологическую героиню, она современна, вместе с тем интерьер комнаты заставляет усомниться в реальной природе происходящего. Героиня чувствует себя неловко и не защищённо в окружающем её пространстве.

Фёдорова обращается к темам, которые всегда волновали живописцев, трактуя их с новой глубиной. В картине «Жизнь-театр» (1991) (рис. 1) сцена, кажущаяся жанровой на первый взгляд, не несет в себе ничего бытового.

В работе явно узнаются композиционные приемы и отдельные фигуры, заимствованные из картины Сандро Боттичелли «Весна», в которой художник воспевает красоту жизни. В произведении Татьяны Фёдоровой заложен философский смысл, к этому отсылает название работы — известная фраза монолога Жана из комедии У. Шекспира «Как вам это понравится»: «Весь мир — театр; В нем женщины, мужчины, все — актеры». Пространство на холсте напоминает театральное, где есть кулисы из гирлянд фруктов и цветов, декорации, образующие площадку театра-жизни и персонажи, которым судьбой уготовлена

определенная роль. Ведь каждый человек — это огромный мир со своими страстями и печалями, мечтами и переживаниями.

Рис. 1. Т. С. Фёдорова. Жизнь — театр. 1991.
Холст, масло, 70×61

Творчество художницы духовно связано с культурой Ренессанса. Картина понимается Татьяной Сергеевной как облагороженная реальность, в основе которой лежит красота ясной и точной линии, уравновешенность композиций, насыщенность цветовой гаммы и некоторая кротость образов, при всей своей убедительности и конкретности. Великолепие произведений Фёдоровой не в новизне выбранных сюжетов, а в способности обыгрывать знакомый мотив в современном ключе непосредственно и лирично, превращая его в интимное повествование.

Искусство современной петербургской художницы Ларисы Николаевны Кирилловой интересно и примечательно. Мастер прежде всего в своих работах воспевает красоту, изящество и достоинство, вдохновляясь необыкновенно притягательной силой воздействия женского образа в многогранных его ипостасях — возлюбленной, матери, хранительницы домашнего очага и труженицы.

Говоря об истоках творчества Ларисы Николаевны, необходимо отметить особую роль в сложении стиля, которую сыграл ее учитель Виктор Михайлович Орешников, воспитанник известного живописца Кузьмы Петрова-Водкина. Художественный язык известных мастеров близок Кирилловой по художественным приемам — цветовой гамме, плоскостности, тончайшим переходам светотени и единству световоздушной среды.

Обращаясь к внутреннему миру человека, художница стремится раскрыть образ прекрасной современницы, рассказывая о переживаниях, заботах и радостях своих героинь. Возвышенная одухотворенность, правдивость и непосредственная передача характеров моделей в произведениях Кирилловой перекликаются с прекрасными образами русских женщин в картинах А. Венецианова, З. Серебряковой, К. Петрова-Водкина.

Знаковыми являются автопортретные работы мастера. В картине «Автопортрет» 1974 г. (рис. 2) образ художницы полон той гармонии, мягкой и спокойной грации, к которой стремились художники Ренессанса, но при этом наделен глубокой внутренней силой.

Рис. 2. Л. Н. Кириллова. Автопортрет. 1974.
Холст, масло. Инв. № Ж-1014. Русский музей

Поэтическое начало выражено в картине «У вишни» (1977) (рис. 3).

Рис. 3. Л. Н. Кириллова. У вишни. 1977. Холст, масло

Лариса Николаевна представляет в произведении разных по возрасту персонажей. В работе сложное переплетение подлинных эмоций, чувств и представлений о любви. В ней есть безмолвный разговор жестов, присущий искусству эпохи Возрождения.

Особую интимность и красоту современной жизни Лариса Кириллова передает в формах традиционной живописи, опираясь на творческое наследие предшественников, прежде всего З. Серебряковой и К. Петрова-Водкина, но делает это по-новому ярко — неординарно и самобытно.

Картину «Девушки села Черное» (1974) отличает присущее художнице соединение портретности и приподнято-лирического строя. Можно сказать, что Кириллова превращает произведение в своего рода групповой портрет. Застыв в неподвижности, они словно запечатлены объективом фотоаппарата. Сущность характеров героинь отражена в деталях их поведения, жестах и позах.

Жизнеутверждающе смотрится сцена, изображенная в работе «На уральской земле» (2007). Обращаясь к художественным традици-

ям и высокой духовности старого искусства, главным образом, к наследию К. Петрова-Водкина, Лариса Кириллова изображает в картине историю, которую можно воспринимать как живописную метафору мироздания человеческой жизни, где конкретно — и вместе с тем возвышенно и поэтично — передается мастером самое замечательное чувство — материнская любовь.

Кириллова не ставит перед собой экспериментальных задач. Каноны старого искусства не являются для мастера строгой схемой. Живописец свободно компонует сцены, находя смелые композиционные и колористические решения. Обращаясь к женской теме, в своем творчестве Лариса Николаевна создает в своих картинах яркие и выразительные образы, наполненные той самой гармонией к которой стремились художники Ренессанса.

В приоритете у петербургского живописца Нины Константиновны Рыжиковой не эффектность и даже не мастерство исполнения, которым она обладает на высоком уровне, а передача как можно острее настроения, ощущаемого на данный момент времени.

Творчество Нины Рыжиковой обращается к реализму, но в него художница вносит нотки фантазии, ретроспективизма, характерный для представителей «Мира искусства» и символистов. Её работы проникнуты чувством загадочной действительности.

У Нины Константиновны получается создать ощущение двух параллельных миров — реального, в котором существует зритель и воображаемого, где проживают персонажи и между этими мирами есть невидимая и непреодолимая граница, не позволяющая наблюдателю вмешиваться в жизнь, которая происходит в картине, а только созерцать ее.

В подходе Рыжиковой к явлениям жизни нет ничего мрачного, унылого как в смысле сюжета, так и в отношении форм, линий и красок. В произведениях нет сентиментальной идеализации, приукрашивания реальности. Автор творчески отражает те стороны действительности, которые внутренне близки ей, затрагивают и волнуют художницу — оптимистичные, умиротворенные и светлые моменты жизни.

В ранней работе «Портрет в Петергофе» (1994) выявляется выразительный стиль Нины Рыжиковой, проникнутый духом итальянского искусства XV–XVI вв., отражается представление гармонической сферы бытия, насыщенной тихой радостью и спокойствием, где женщина является своего рода символом, выражающим красоту, душевность и любовь.

Художница лишь приоткрывает внутренний мир героинь, подмечая самые выразительные особенности характера, давая им эмоционально сдержанную характеристику. На её полотнах действительность видится реальной, но сочиненной. В творчестве мастера появляются серии произведений: мотив сна, замок на песке, качели, прятки.

Во сне человеку предстает мир чудесный и магический, это «другая реальность» с её необыкновенными персонажами и фантастическими событиями. О таком трогательном моменте рассказывается в работе «Сон в летнюю ночь» (2011).

Тема хрупкости, иллюзорности окружающего мира, непостоянства затрагивается в цикле работ «Замок на песке». Тему «замка на песке» можно ассоциировать с символом бренности бытия и течения времени. В картине «Замок на песке» (2007) текучесть форм, линий вызывает ощущение призрачности изображаемого в произведении мира. Кажущаяся надежность замка обманчива, как и материал — зыбкий песок, из которого он сделан.

Легкое, воздушное настроение присутствует в работах из серии «Качели». В работе «Апрель» (2012) (рис. 4) умело воплощена мысль о неразрывной связи человека и природы, где художнице удается создать изображение природы, соответствующее представлениям о мелодичном, а образ человека поэтическим.

Рис. 4. Н. К. Рыжикова. Апрель. 2012. Холст, масло. 110×90.
Собственность автора. Фото автора

В теме «Качелей» есть еще и философско-символическое значение. Человек имеет возможность парить, возвыситься над земным миром и приблизиться к небесам. Гармония, исходящая от природы и движение качелей можно характеризовать, как неустойчивую позицию человека в мире.

Тема «Прятки» одна из любимых в творчестве Нины Рыжиковой, она интересна самой атмосферой игры и прежде всего эмоцией. Элемент игры вынесен на первый план и зритель волей-неволей оказывается втянутым в сказочный мир детства. К примеру, в работе «Улыбка» (2010), написанную изначально карандашом и потом повторенную маслом, возникает ощущение тревожной таинственности. Причем в карандашном рисунке атмосфера покоя и умиротворенности выражена больше, чем в масляной технике, где больше динамичности и жизненной энергии.

Следуя традициям классического наследия мастеров прошлых столетий, живописец в своих картинах восторгается очарованием и хрупкостью повседневного мира женщин, в котором господствует лирически-сентиментальное настроение. Обращаясь в своём искусстве к реализму, произведения наполнены фантастической действительностью.

Талантливую художницу Татьяну Рауш в раннем творчестве интересовала пластика пятен и условные цвета. Нравились картины Гогена, в которых он, обобщая цвет, писал крупными плоскими красочными пятнами. Только для своих произведений Татьяна использовала другой колорит — «петербургский», который придает полотнам задумчивое, меланхоличное настроение.

Такая живописная манера с её плоскостностью, статикой, условным цветом и с элементами символики применена художницей в работе «Девочка у воды» (2019). Рауш использует в картине резкий контраст — изображает хрупкую героиню в нежно-розовом платье на фоне полноводной угрюмой реки. Стволы деревьев отражаются в воде производя таинственное впечатление, а река, опоясывающая все пространство, своим разливом определяет течение времени.

Основными героями произведений Татьяны Рауш стали дети — трогательные, ранимые, чувствительные и одинокие. Автор пишет портреты, которые предпочитает называть картинами по фотографиям. Это не просто портреты — это особое философское воззрение, представление реальности Татьяны Анатольевны. Художница считает, что

при помощи такого материала как краска, можно воссоздать человека.

В работах художницы нет возрастных границ, все могут попасть в одну картину. Рауш воспринимает мир, словно окружающие её люди, имеют одинаковый возраст. Например, в произведении «Автопортрет с сыном» (2015). На фоне лаконичного, абстрактного, но знакового пейзажа мастер изображает себя, нежно и трогательно обнимающую сына, защищая его от всех невзгод.

Интересный момент, что Татьяна Рауш в некоторых своих работах изображает персонажей на фоне берез. В древних культурах дерево, поскольку оно корнями уходит в землю, а его ветви устремлены к небу, сродни человеку, является отражением сущности «двух миров» и посредником между небом и землей. В картинах художницы присутствует мистическое начало. Складывается такое ощущение, что персонажи Татьяны Анатольевны живут за пределами земной жизни, но это не призраки и приведения и не фантастические существа. Герои холстов словно наваждение, воспоминание.

Одним из примечательных произведений является работа «Девочки в окне» (2020) (рис. 5).

Рис. 5. Т. А. Рауш. Девочки в окне. 2020. Холст, масло. 110×90. Частное собрание. Фото автора

Мастер изображает маму с сестрой в детстве, когда семья вернулась из эвакуации. Особенностью картины является психологическое решение образов. Все строится на выявлении чувств, душевных переживаний девочек. Художница не изображает определенное историческое

событие, а, на первый взгляд, обычная бытовая сцена, где персонажи изображены в окне старого дома, но в работе нет спокойствия и умиротворения, вглядываясь в нее охватывает волнение. В этом произведении размышления живописца о судьбе детей, переживших войну, вылившиеся в яркий и цельный образ. Художница делает четкую границу между миром девочек и зрителем. Татьяна Анатольевна изображает героинь в проеме окна на темно-золотистом фоне, который смотрится как бездна. На подоконнике изображена ваза с засохшей веткой рябины, словно символом быстротечности времени — растение быстро отцветает и увядает.

Через творчество Татьяны Анатольевны Рауш красной нитью проходит тема о взрослых, которые внутри себя все равно остаются детьми. Художница хочет стереть границы между взрослым и ребенком, делая это не только через тему материнства — тему Мадонны с младенцем, а когда человек находится наедине с собой как со своим собственным ребенком.

В Санкт-Петербурге работает целый ряд известных и талантливых художниц, достигнувших высокого уровня мастерства и профессионализма, произведения, которых отличаются неповторимым художественным видением. Не забывая о богатом наследии предшественников и переосмысливая традиции отечественного и мирового искусства, они вносят в творчество новые искания и идеи.

Изучение истории проблематики женской образности и ее художественной репрезентации в современном петербургском изобразительном искусстве показывает, что в искусствознании эта тема недостаточно изучена, но несомненно, является актуальной, заслуживает особенного внимания и нуждается в дальнейшем исследовании.

Список источников

1. Грачева С. М. Грани современного академического реализма // Научные труды. Вып. 38. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2016. С. 186–203.

2. Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. 368 с.

3. Шекспир У. Как вам это понравится. М. : Т. 8, 2021. С. 98.

4. Дашкова М. Мир чистоты и гармонии. М. : Искусство, 1985. № 8. С. 15.

5. Грачёва С. М. Мир перламутровых грёз Нины Рыжиковой // Нина Рыжикова : альбом. СПб. : Artindex, 2013. С. 8–15.

6. Васильева Е. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблем нормы // Вестник СПбГУ. 2014. № 3. С. 64–79.

7. Рыклин М. Роман с фотографией. М. : Ad Margintm, 1997. С. 42.

Информация об авторе

Лилия Овсеповна Воронцова — лаборант, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: lilivoron@yandex.ru.

Information about the author

Lilia O. Vorontsova — Laboratory Assistant, State Hermitage (Saint-Petersburg, Russia). E-mail: lilivoron@yandex.ru.

УДК 7.02

Творческий метод уральского концептуалиста Владимира Жукова

Галина Владимировна Голынец[1],
Любовь Анатольевна Гибнер[2]

[1] Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

[2] Детская школа искусств имени А. А. Пантыкина, Верхняя Тура, Россия

[1] gvgolynets@gmail.com

[2] gibner.lyuba@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена индивидуальному творческому методу уральского художника концептуалиста В. Г. Жукова — оказиаль-арту, особенности которого анализируются на примере инсталляций и перформансов «Очищение», «Парадоксы», «На Урале даже деревья...» и «Прогулка по радуге». Рассматриваются особенности творческого метода автора, а также подчеркивается связь оказиаль-арта с принципами концептуализма.

Ключевые слова: В. Жуков, постмодернизм, концептуализм, нонконформизм, оказиаль-арт, творческий метод, инсталляция, перформанс

Для цитирования: Голынец Г. В., Гибнер Л. А. Творческий метод уральского концептуалиста Владимира Жукова // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 232–240.

The Creative Method of the Ural Conceptualist Vladimir Zhukov

Galina V. Golynets[1], Lyubov A. Gibner[2]

© Голынец Г. В., Гибнер Л. А., 2023

[1] Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

[2] Children's Art School named after A. A. Pantykin, Verkhnyaya Tura, Russia

[1] gvgolynets@gmail.com

[2] gibner.lyuba@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the study of visual art — an individual creative method of the Ural conceptual artist V. G. Zhukov. Using the example of the installations "Purification", "Paradoxes" and "Even trees in the Urals...", the features of the author's creative method are revealed, and the connection of visual art with the basic principles of conceptualism is emphasized.

Keywords: V. Zhukov, postmodernism, conceptualism, nonconformism, visual art, creative method, installation, performance

For citation: Golynets, G. V., & Gibner, L. A. (2024). The Creative Method of the Ural Conceptualist Vladimir Zhukov. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 232–240). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

С творчеством современного екатеринбургского художника Владимира Георгиевича Жукова (род. 1941) знаком не только отечественный, но и зарубежный зритель. Автор долгое время (конец 1980-х — 1990-е гг.) работал и выставлялся в Швеции, Финляндии, участвовал в международных фестивалях в Польше, однако всегда возвращался в свой родной город Березовский. Начинал Владимир Жуков простым оформителем в автообъединении «Гараж», работал лепщиком кукол в Свердловском кукольном театре, а также форматором в Свердловском художественном фонде. Сегодня он один из наиболее интересных представителей концептуализма на Урале.

Новаторский подход Владимира Жукова к творческому процессу ярко демонстрируют не только конкретные произведения, выходящие за рамки привычных зрителю форм художественного выражения, но и уникальный, теоретически обоснованный метод, названный автором оказиаль-арт [1].

Отметим, что концепция оказиаль-арта не возникла у художника из ниоткуда. Здесь Владимир Жуков, безусловно знакомый с философским течением XVI в. — окказионализм, себя с ним не отождествляет, а опирается на понятие «оказия» — случай [2, С. 78].

Впервые в словарном контексте слово «оказия» появляется в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля в 1863 г., где даются два определения: «случай, сподручность, спопутность для какого дела или для посылки, отправки чего», а также «случай, приключенье, притча, притка, неудача, беда» [3, С. 422]. В более современном словаре Ушакова (1935–1940 гг.) значение «оказии» не меняется, предлагаются более доступные и понятные формулировки, однако видно и дополнение: Д. Н. Ушаков записывает первое значение в устаревшие, а второе — в разговорные [4, С. 367]. В отечественной прозе мы неоднократно встречаемся с данным понятием у А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова.

Полагаем, что именно старорусский вариант трактовки данного понятия был близок художнику, выходцу из народной среды. Наиболее точно и четко Владимир Жуков раскрывает его в своей статье, в которой пишет следующее: «Событие или какое-то обстоятельство становятся поводом для возникновения чувственных восприятий и затем осознания явления в произведении. Все в природе для нас есть случайность» [2, С. 78]. Сама эта мысль по своей сути концептуальна.

Итак, оказия — случайность — становится точкой отсчета для дальнейших рассуждений автора и рождения нового произведения впоследствии. Для художника чрезвычайно важно, а зачастую это становится главным, втянуть в этот процесс зрителя, спровоцировать его на собственные размышления и дефиниции. Этого Владимир Жуков добивается, перенося значения предметов, перепутывая человеческий опыт, все для того, «чтобы зритель абстрагировался от общепринятого, мешающего ему непредвзято мыслить» [5].

Оказиаль-арт предполагает отсутствие каких-либо ограничений в плане выбора тем, предметов и жанров, что проявляет общие универсалии постмодернизма, но, отметим, для самого автора, прежде всего, наиболее близки проблемы собственно искусства. Жуков работает в разных его видах и в разных материалах, используя металл, дерево, камень, бумагу, краску, землю, песок и кирпич.

«Подчиняюсь свойствам материала, выступаю как посредник между ним и произведением. Не всегда забочусь о «сделанности». Но всегда стараюсь заменить мир эмоций царством мысли», — подчеркивает Владимир Георгиевич, рассказывая о методе своей работы [2, С. 79]. Мысль автора о «сделанности» принципиально важна для понимания

его творчества, это еще раз указывает на то, что для художника на первом месте стоит концепция и духовная работа зрителя с ней.

К оказиаль-арту сам Владимир Жуков относит немало своих работ: цикл «Парадоксы» (1986), композицию «Посвящение моим внутриутробным нерожденным сестрам и братьям» (1987), произведение «Очищение», инсталляции «Твоя первая любовь» и «Золотая россыпь», серию «Иные миры» и некоторые другие. Начать обсуждение стоит с серии арт-объектов «Парадоксы», т. к. она является наиболее ранним и знаковым произведением оказиаль-арта.

Впервые «Парадоксы» экспонировались Владимиром Жуковым за рубежом, на выставке в Хельсинки (Финляндия), позднее работа была повторена автором в 2007 г. (рис. 1). Цикл представляет собой ряд чередующихся черных и белых кирпичей, сопровождаемых надписями: «чередование белого и черного», «путь», «время», «вход — выход», «вход — выход», «вход — выход», «вдох — выдох». Тема единства противоположностей — одна из важных для художника, к ней он вновь обращается в 2020 г., выполняя серию «Время» (рис. 2). В обеих работах он играет на контрастах: день и ночь, черное и белое, полдень и полночь, вход и выход. Использование соответствующих цветов также роднит в целом концептуально схожие произведения. Можно предположить, что «Время» является своеобразной интерпретацией идеи «Парадоксов».

Рис. 1. В. Г. Жуков. Парадоксы. 1986. Инсталляция. Кирпич, металл, краска масляная. Собственность автора

Рис. 2. В. Г. Жуков. День. Ночь. Полдень. Полночь. Утро. Вечер. Серия «Время». 2010–2020. ДВП, эмаль. 80×40. Собственность автора

Смысл данных работ можно трактовать по-разному, например, говоря о произведении, как о присущем эпохе символе, демонстрирующем состояние неопределенности, необходимости выбора. Сам Владимир Жуков о концепции не высказывается, однако именно в этом и заключается суть оказиаль-арта: зритель провоцируется на свои дефиниции, а дефиниции автора и его чувства по этому поводу формируют у зрителя восприятие образа. Так выстраивается концептуальная последовательность мысли, система, в которой предмет, в данном случае это кирпичи, выкрашенные в черный и белый, – это точка отсчета, знак — тот самый оказиаль!

Произведение «Очищение» автор также создает за границей, а именно в Варшаве (Польша) в начале 1990-х гг. (рис. 3). Инсталляция представляет собой своеобразную модульную дорогу с градиентной растяжкой цвета: от черного к белому, где вновь воплощается идея единства противоположностей, ярко звучащая в цикле «Парадоксы». Концепция Жукова может быть истолкована следующим образом: необходимо выложить эти «плиты» на пути к свету, так произведение будет репрезентовать идею духовного очищения человека, идущего в храм, и неизбежность его возвращения в обыденный мир.

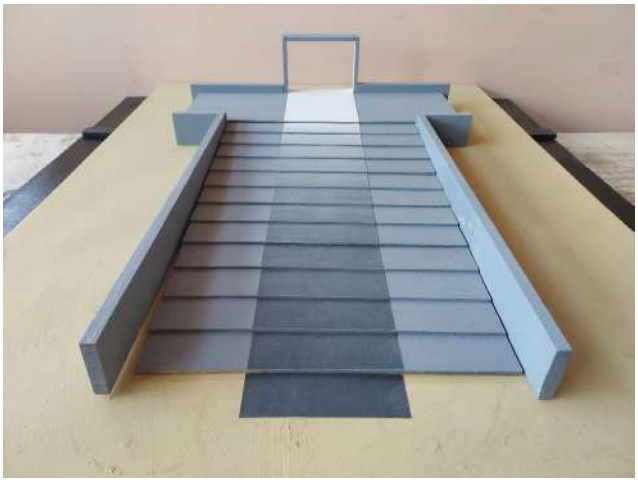

Рис. 3. В. Г. Жуков. Очищение. Макет. Начало 1990-х. Инсталляция. ДВП, ДСП, дерево, рейка, эмаль. Собственность автора

Наиболее важным моментом здесь является иммерсивность произведения, то есть возможность зрителя оказаться внутри него, осво-

ить современный, постмодернистский ракурс наблюдения за искусством. Такое решение композиции можно сравнить с другой работой автора — перформансом «Прогулка по радуге» (рис. 4). В обоих случаях прием движения зрителя внутри цветового поля подчеркивает значимость художественного пространства.

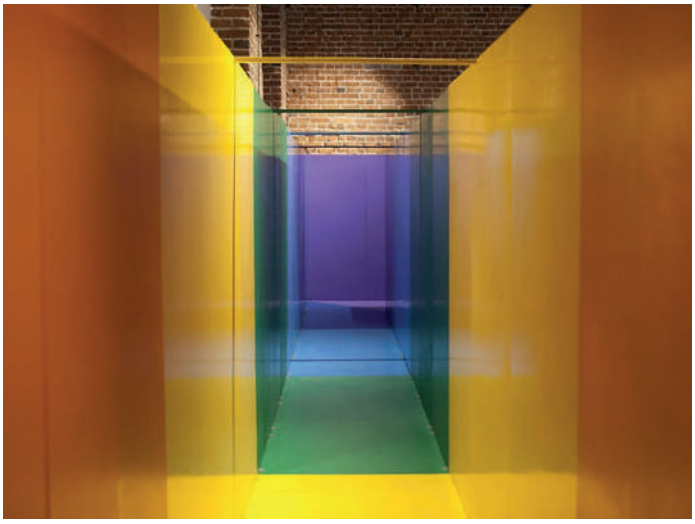

Рис. 4. В. Г. Жуков. Прогулка по радуге. Перформанс. 2020. ДВП, ДСП, дерево, рейка, эмаль. Коридор из планшетов (каждый — 200×80). Общая длина 16,8 м, ширина коридора 0,8 м. Собственность автора

Инсталляция «Очищение» по сути преследует ту же цель, что и перформанс «Прогулка по радуге»: передать идею, мысль художника через погружение зрителя внутрь самого произведения. Именно это позволяет нам улавливать и, что наиболее важно, понимать основную концепцию на уровне психоэмоционального состояния.

Еще одной вариацией оказиаль-арта Владимира Жукова является инсталляция «На Урале даже деревья пропитаны флюидами самоцветов» (2020) (рис. 5). Произведение может быть отнесено к соц-арту, т. к. здесь в несколько ироничном ключе автор затрагивает проблему местной культурной традиции и региональной идентичности. Мы видим и сложное название, имеющее важное значение для понимания концепции художника, и социальный подтекст, и, конечно же, символическую роль цвета.

Рис. 5. В. Г. Жуков. На Урале даже деревья пропитаны флюидами самоцветов. 2015. Инсталляция. Дерево (чурбан), эмаль. Собственность автора

Произведение представляет собой чурбан (обрубок дерева), вертикально расколотый по центру (вырублено полено). Он окрашен тремя цветами: белый, синий и красный, что у зрителя может вызвать ассоциацию с цветами флага России, а тема Урала, затронутая в названии работы, лишь подкрепляет данную версию. Говоря о символике цвета Владимира Жукова, вспоминаем ленд-арт проект «Кровь земли», в котором красный уголок грунта воспринимается как сложное иносказание. Так и здесь, красным цветом выделена именно внутренняя, открытая рубкой, сердцевина ствола.

Исходя из названия, данного автором, можем предположить, что художник транслирует идею ограничений, которые проявляются в локальной культуре. Промышленный регион, где процветает металлургия, финансируется деятельность заводов и предприятий по добыче руд, искусство уходит на второй план. Автор метафорически остро показал, как в условиях сильного своими идеологическими установками опорного края державы, даже деревья пропитаны «флюидами уральских самоцветов»...

Однако четких трактовок концепции данного произведения сам Владимир Георгиевич Жуков не дает, а при организации выставок ра-

тует за то, чтобы оставлять работу без названия, одновременно ограничивая зрителя, и провоцируя его на дешифровку авторской мысли. Художнику важно предоставить нам свободу — «оказию», позволить самостоятельно объяснять и интерпретировать концептуальное содержание.

Список источников

1. Голынец Г. В. Творчество концептуалиста Владимира Жукова: краткие заметки на полях современной региональной культуры // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока, № 1, 2022, С. 108–113.

2. Жуков В. Г. Оказиаль-арт Владимира Жукова // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сб. ст. / сост. Г. В. Голынец (псевд. Игорь Болотов) ; отв. за вып. Т. П. Жумати. Екатеринбург : Верхнепышминская тип. Упр. печати и масс. инф., 1993. С. 78–79.

3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : избр. ст. / совмещ. ред. изд. В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ. М. : Олма-Пресс: Крас. пролетарий, 2004. 700 с.

4. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка: современная редакция / Д. Н. Ушаков. М. : Дом Славянской кн., 2008. 959 с.

5. Интервью с художником В. Г. Жуковым от 11.05.2021 г. из личного архива Л. А. Гибнер.

Информация об авторах

Галина Владимировна Голынец — кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, (Екатеринбург, Россия). E-mail: gvgolynets@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8939-0153.

Любовь Анатольевна Гибнер — преподаватель истории искусств, Детская школа искусств имени А. А. Пантыкина (Верхняя Тура, Россия). E-mail: gibner.lyuba@yandex.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-5399-2353.

Information about the authors

Galina V. Golynets — PhD (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: gvgolynets@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8939-0153.

Lyubov A. Gibner — Art History Teacher, A. A. Pantykin Children's Art School, (Verkhnyaya Tura, Russia). E-mail: gibner.lyuba@yandex.ru. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-5399-2353.

УДК 75.03

Ключевые архетипы в творческом методе Феликса Волосенкова

Яна Игоревна Таушканова

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

Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия

yana.taushkanova@mail.ru

Аннотация. Работа посвящена анализу зрелого периода творчества петербургского художника неоэкпрессиониста Феликса Волосенкова (1980–2010-е). Особый акцент в исследовании сделан на выявлении и интерпретации основных архетипических образов, таких как «древо жизни», «райский сад», «цветок» и др.

Ключевые слова: архетип, неоэкпрессионизм, древо жизни, райский сад, растительный мотив, Феликс Волосенков

Для цитирования: Таушканова Я. И. Ключевые архетипы в творческом методе Феликса Волосенкова // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 241–247.

Main Archetypes in Felix Volosenkov's Creative Method

Yana I. Taushkanova

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

© Таушканова Я. И., 2023

yana.taushkanova@mail.ru

Abstract. The work is devoted to the analysis of the mature period of the neo- expressionist artist Felix Volosenkov. Particular attention is paid to the identification and interpretation of the main archetypal images, such as the «tree of life», «garden of Eden», «flower» and others.

Keywords: Archetype, neo-expressionism, tree of life, garden of Eden, plant motif, Felix Volosenkov

For citation: Taushkanova, Y. I. (2024). Main Archetypes in Felix Volosenkov's Creative Method. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 241–247). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

К понятию «архетип» как к первичной форме постижения мира сегодня обращены многие современные гуманитарные науки. Это обусловлено тем, что архетипы как универсальные и инвариантные структуры воплощаются в разных формах вербального и визуального, а значит могут быть осмысленны в рамках разных наук. Так, в когнитивной лингвистике архетип понимается как основа метафоры[*], ключевой языковой схемы, в рамках которой человек познает действительность. Другими словами, архетип воплощается в виде устойчивых языковых форм, таких как, например, поговорки, фразеологизмы, загадки и т. д. В настоящем исследовании мы обратимся к изобразительному искусству и на основе анализа живописных произведений Феликса Волосенкова (род. 1944) попытаемся обнаружить и интерпретировать основные архетипические образы, свойственные работам современного автора, а также выявить их роль в творческом методе.

Проблемой «архетипа» были увлечены еще мыслители античной эпохи, чье внимание было приковано к идее первоначала, понятием «архетип» широко апеллировали в своих трудах и средневековые авторы[**]. Однако в современной науке термин «архетип» рассматривается через призму работ швейцарского психолога Карла Густава Юнга, т. е. как первообраз мировосприятия, укорененный в «коллективном бессознательном» человечества или нации. Юнг определяет архетипы

[*] Маслов В. А. Архетип природы как модель мировосприятия // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 2. С. 5.

[**] Подробнее см.: Большакова А. Ю. Архетип: от Филона Александрийского до Блаженного Августина // Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях / под ред. Б. А. Дорошина. Пенза : Науч.-издат. центр «Социосфера». 2010. № 1. С. 5–21.

как изначальные, врожденные психические структуры, образы (мотивы), составляющие содержание «коллективного бессознательного» и лежащие в основе общечеловеческой символики сновидений, мифов и других порождений фантазии, в т. ч. — что особенно важно для нас — художественных структур[*].

Архетипы играют огромную роль в художественном творчестве, несмотря на свою всеобщность и формальную определённость, они способны «сопровождаться необычайно оживленными эмоциональными тонами»[**], а по Юнгу, тайна воздействия искусства состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях[***]. Так как содержание первообраза определяется личностным восприятием человека и его сознательным опытом, то здесь мы сталкиваемся с цепочкой взаимозависимостей и аналогий архетипических образов.

На протяжении развития всей истории искусств мы можем наблюдать, как художники разных эпох, стилевых направлений и школ используют в своём творчестве универсальные символы — архетипы для раскрытия закономерностей окружающего мира, при этом формальное воплощение этих образов может осуществляться новыми средствами.

В случае Феликса Волосенкова архетип понимается и используется художником как свободная формообразующая сила. Живописец помещает цветовые эффекты в компактные, понятные архетипические формы реального мира, которые ритмически организуются посредством силовых полей внутри холста, расчлененного на энергетические блоки — зоны сшивания. Художник работает «крупнофокусными» формами: в ограничивающих рамках холста Волосенков создает образы концентрированной потенциальной энергии, стремящиеся вырваться за предметные пределы работы. В этом смысле крупная форма помогает ощутить ритмические напряжения, проявляет новаторскую живописную технику художника. Отметим, что подобная монументализация типического близка к практикам экспрессионистов[****].

---

[*] Подробнее см.: Юнг К. Г. Архетип и символ/пер. В. М. Бакусева [и др.]. М. : Ренессанс, 1991. 297 с.

[**] Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М. : Искусство, 1972. С. 126.

[***] Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов/пер. А. А. Спектор. Минск: Харвест, 2004. С. 9.

[****] Подробнее см.: Беспалов О. В. Архетипы пластического мышления // Художественная культура. 2018. № 2 (24). С. 34–63.

Рис. 1. Ф. Волосенков. Цветы Солнца. 2003.
Холст, смешанная техника. Частная коллекция

Архетип в творческом методе Феликса Волосенкова во многом связан также с понятием «имманентность», фиксирующим проявленность божественного в материальном мире. Иллюстрацией этого тезиса может служить ряд работ художника, изображающих явления Бога Волоса через объекты и явления действительности. В этой связи мы можем говорить и об амбивалентности самих архетипических мотивов. Обращаясь к ним, художник кристаллизирует свое видение мира в мифологических формах, что тесно связано с онтологией, выстраиваемой им в своём творчестве.

Любопытно, что архетипические образы в работах Феликса Волосенкова, с одной стороны, носят универсальный общекультурный характер, а с другой — локализуются в образах, являющихся архетипами конкретного более локального мировоззрения. Так, образ «мирового древа», зафиксированный во многих мифологиях и являющийся олицетворением мироздания, символом развития[*], а также тесно связанный со смежными ему образами, такими как «ось мира», «мировой столп», «мировая гора» и подобными, иллюстрирующими общие бинарные противопоставления (небо — земля и т. д.), приобретает у Волосенкова качества конкретного реального образа, чаще всего яблони или сосны, которые, в свою очередь, тесно связанны со славянской мифологией и также являются архетипическими[**]. Иными словами, мы

[*] Топоров В. Н. Мировое древо // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 389–406.
[**] Маслов В. А. Архетип природы как модель мировосприятия ...С. 8.

наблюдаем некую амбивалентность образа древа, включающего множество смыслов, обуславливающих его дешифровку и как универсального общекультурного мотива, и как более локального, национального.

Рис. 2. Ф. Волосенков. Явление Бога Волоса в виде окна в сад. 2000. Холст, смешанная техника. Частная коллекция

Рис. 3. Ф. Волосенков. Явление Бога Волоса в виде сосны. 2006. Холст, масло. Частная коллекция

Рис. 4. Ф. Волосенков. Яблоня в цвету. 2010. Холст, масло. Частная коллекция

В работах Феликса Волосенкова превалируют мотивы, носящие натурный характер (дерево, лист, цветок), которые аккумулируются в образ «сада». Важным тут становится именно мотив «листа», как основной формы архетипа «растения», и шире — архетипа «природы» как одной из основных моделей мировосприятия. Во многих своих работах художник обращается именно к форме листа как таковой, лист у Волосенкова — это энергетический знак, способный принимать бесчисленные натурные формы.

Рис. 5. Ф. Волосенков. Бог Волос в виде квантового пространства метафизического сада. 2015. Холст, смешанная техника. Частная коллекция

Творчество Феликса Волосенкова характеризуется поиском первичных универсально-постоянных образов. Используя эти мотивы и символы, мастер, с одной стороны, стремится визуализировать их посредством широты экспериментальных новаторских техник (формируя многомерное пространство холста, автор использует ткань, поролон, левкас, акриловые краски и пасту и т. д.), а с другой — проявляет сложность кодификации и классификации современных постмодернистских художественных практик и их соотнесенность с наследием художников прошлых поколений. Однако, отметим, что уникальный авторский стиль Феликса Волосенкова не ограничивается рассмотренными нами примерами и требует дополнительного осмысления и изучения. Настоящая работа ставила перед собой задачу обнаруже-

ния и трактовки лишь некоторых основных архетипических образов в творческом методе автора.

Список источников

1. Маслов В. А. Архетип природы как модель мировосприятия // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 2. С. 5–14.

2. Большакова А. Ю. Архетип: от Филона Александрийского до Блаженного Августина//Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях: материалы Международ. науч.-практ. конф. 5–6 марта 2010 г. /под ред. Б. А. Дорошина. Пенза: Науч.-издат. центр «Социосфера». 2010. № 1. С. 5–21.

3. Юнг К. Г. Архетип и символ/пер. В. М. Бакусева [и др.]. М.: Ренессанс, 1991. 297 с.

4. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии//О современной буржуазной эстетике. М.: Искусство. 1972. С. 110–155.

5. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов/пер. А. А. Спектор. Минск: Харвест, 2004. 400 с.

6. Беспалов О. В. Архетипы пластического мышления//Художественная культура. 2018. № 2 (24). С. 34–63.

7. Топоров В. Н. Мировое древо//Мифы народов мира: энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 389–406.

Информация об авторе

Яна Игоревна Таушканова — магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия); младший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: yana.taushkanova@mail.ru.

Information about the author

Yana I. Taushkanova — Master's Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia); Junior Research Officer of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia). E-mail: yana.taushkanova@mail.ru.

УДК 7.013

Архитектоника книги художника: опыт Евгения Стрелкова*

Полина Ростиславовна Платонова

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

polinaplatonowa123@gmail.com

Аннотация. В статье речь идет об архитектонике как выражении художественно-пластической целостности книги художника, в которой конструкция объекта и взаиморасположение элементов выполняют одну из ключевых функций для создания художественного образа.

Ключевые слова: книга художника, авторская книга, архитектоника, Евгений Стрелков

Благодарности. Научному руководителю — кандидату искусствоведения, доценту Тамаре Александровне Галеевой.

Для цитирования: Платонова П. Р. Архитектоника книги художника: опыт Евгения Стрелкова // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 248–252.

Original article

Architectonics of the Artist's Book: The Experience of Evgeny Strelkov

Polina R. Platonova

* Статья публикуется в авторском варианте.

© Платонова П. Р., 2023

Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

polinaplatonowa123@gmail.com

Abstract. In article we will talk about architectonics as an expression of the artistic and plastic integrity of the artist's book, in which the construction of an object and the mutual arrangement of elementsperform one of the key functions for creating an artistic image.

Keywords: artist's book, author's book, architectonics, Evgeny Strelkov

Acknowledgments. Scientific Supervisor — Tamara A. Galeeva, PhD (Art History), Associate Professor

For citation: Platonova, P. R. (2024). Architectonics of the Artist's Book: The Experience of Evgeny Strelkov. In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 248–252). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Архитектоника как художественное выражение структурных закономерностей, присущих конструкции здания, а также композиции скульптуры и объемных произведений декоративного искусства выявляется во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, в ритмичном строе форм, делающем наглядными статические усилия конструкции; отчасти проявляется и в пропорциях, цветовом строе произведения — явление, свойственное в большой степени пластическим искусствам. Однако упомянутый термин целесообразно применить и к «книге художника» — области искусства книги, в которой конструкция объекта и взаиморасположении элементов выполняют одну из ключевых функций для создания художественного образа.

Теоретик искусства Ю. Я. Герчук писал: «прежде всего, книга — это физическая, материальная структура, "вещь ... в нашем пластическом пространстве" (Фаворский) [1, С. 61], и ее объективные качества, осязаемые и видимые свойства тех материалов, из которых она сделана, и способов их сочетания в конструкции книжного блока очень важны для нас» [2, С. 13].

На протяжении многих лет традиция иллюстрирования литературного произведения строилась по типу следования изобразительного ряда за повествованием. Футуристы первыми сменили отношение к работе с пространством и пластическими особенностями книги, что

тонко отметил Е. Ковтун, обративший внимание на их сопричастность «особое значение как для пластических искусств вообще, так и для искусства книги в частности» [3, С. 69].

Однако первые перемены устоявшихся норм произошли еще раньше, в деятельности французского издателя и коллекционера А. Воллара, сформировавшего содружество поэтов и художников, отмеченное свободным творчеством каждого, что меняло иерархию внутри книги.

Постепенно книга художника формировалась как сложно синтезированный вид искусства, в котором присутствует индивидуальная пространственность листа, базирующаяся на фундаменте каждого отдельного разворота, а также вариативность материала, порой не относящегося к бумажной продукции. Междустрочный разрыв, интервал букв, подход к шрифту (рукописный, выполненный в графике, наборный), пропорциональное соотношение текстовых блоков и изображений, дополнительных вкладок — все это есть элементы, задающие ритмику конструкции под названием книга.

Несущими элементами в данном случае выступают переплет и сама форма организации книжного блока: кодекс, раскладушка, объект, табличка и т. д. Вариации материального воплощения метатекста, который одновременно читается, смотрится и воспринимается как пластическая форма, постоянно разнообразятся. Высказывание современного исследователя «Метафорическое понимание авторской книги как скульптуры для чтения» можно применить и к творчеству нижегородского поэта и художника Евгения Стрелкова.

Наиболее явно пластические особенности книги художника выражаются в работе «Дельта Вэ» (2005). Это фиксация одноименного паблик-арт-проекта в Астрахани, размышление в оптике территориальных контекстов. Материалы (бумага, картон с гладкой поверхностью, наборные шрифты) и техника шелкографии, отсылающие к официальным документам, реальности описанного события. Конструкция «книги-раскладушки» дает поэтапное раскрытие содержания, превращая объект в обобщенное изображение дельты Волги. В данном случае сама картография реки выступает архитектурным решением формы книги. Однако архитектоника объекта изменчива, каждый разворот дает зрителю совершенно иной этап развития нарратива. «Дельта Вэ» в закрытом виде, полностью раскрытом и представленном инсталяционно — это три совершенно разных визуальных образа, в которых работают разные архитектурные «технологии».

Книга художника, ввиду собственной концептуальной сложности и междисциплинарности, изначально была предвестником актуальных тенденций современного искусства, но, несмотря на инновационность, оказалась перед вызовами современности с ее обращением к высоким технологиям. Ответом на них стало внедрение в книгу художника новых медиа, что можно проследить на примере работы Е. Стрелкова «Фотопортация. 1896» (2016). В ней осмысляются события Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 г., где присутствовал явный антропоцентристский взгляд на культуру малых народов. Автор среагировал на эту ситуацию путем осуществления ситуативной инверсии внутри книги художника.

В футляр входит диск с анимацией, визуализирующей процесс «фотопортации» (аллюзия на телепортацию, но средствами фотографии). Обращение к медиа качественно расширяет архитектуру книги, формируя новые пространства сосуществования визуальных единиц одного объекта. Современное пространство хоть и строится согласно правилам цифровых технологий, но вторит эстетике графики XIX в. Таким образом, архитектура книги здесь выражена двумя параллельно существующими средами погружения: первая имеет конструкцию книги-раскладушки с традиционными материалами (бумага, картон) и техникой шелкографии; вторая — создает нематериальный, исключительно визуальный нарратив, который, тем не менее, является составляющей частью восприятия.

Подводя итог, можно сказать, что авторская книга (книга художника), как и книга вообще, всегда сохраняет связь с пластическими искусствами, являясь одновременно объектом в пространстве и пространством для погружения в содержание.

Список источников

1. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М. : Книга, 1986. 238 с.
2. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М. : Книга, 1984. 205 с.
3. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М. : Книга, 1989. 246 с.

Информация об авторе

Полина Ростиславовна Платонова — магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: polinaplatonowa123@gmail.com.

Information about the author

Polina R. Platonova — Master's Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: polinaplatonowa123@gmail.com.

УДК 7.017.2

Световая инсталляция в природной среде (на примере фестиваля светового искусства «Не темно»)

Арина Олеговна Осадчая[1], Мария Игоревна Стихина[2]

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

[1] arina_osadchaya_meow@mail.ru

[2] paper3000@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности взаимодействия световых инсталляций и природной среды на примере екатеринбургского фестиваля светового искусства «Не темно», проходившего в Екатеринбурге в 2022 г.

Ключевые слова: современное искусство, световое искусство, световые инсталляции, парк, природная среда, фестиваль «Не темно»

Для цитирования: Осадчая А. О., Стихина М. И. Световая инсталляция в природной среде (на примере фестиваля светового искусства «Не темно») // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 253–262.

Light Installation in the Natural Environment (On the Example of the Ekaterinburg Festival of Light Art “Ne temno”)

Arina O. Osadchaia[1], Maria I. Stikhina[2]

© Осадчая А. О., Стихина М. И., 2023

Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

[1] arina_osadchaya_meow@mail.ru

[2] m.stikhina@yandex.ru

Abstract. The article discusses the interaction of light installations and the natural environment. Ekaterinburg festival of light art "Ne Temno" 2022 were selected as concrete examples. Attention is focused on light art objects presented in the natural environment of the Mayakovsky Central Park.

Keywords: modern art, light art, light installations, park, natural environment, festival «Ne temno»

For citation: Osadchaia, A. O., & Stikhina, M. I. (2024). Light Installation in the Natural Environment (On the Example of the Ekaterinburg Festival of Light Art "Ne temno"). In *Spring Art History Conference — 2023* (pp. 253–262). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Появление светового искусства (*англ.* Light Art) как направления современного искусства, в котором свет выступает основным художественным средством, относится к последней трети XX в. [1, С. 1]. На его развитие в 1960-х гг. повлияло творчество представителей кинетического искусства (Жан Тенгели, Гюнтер Юккер), минимализма (Дэн Флавин), художественного движения «Свет и пространство» (Роберт Ирвин, Джеймс Таррелл, Брюс Науман) [2, С. 16–18; 3].

В начале XXI в. с развитием технологий световое искусство вышло на новый уровень. Сегодня существует более 100 фестивалей светового искусства в различных европейских городах, самые масштабные из которых проходят в Лионе, Берлине, Генте, Барселоне, Эйндховене. Однако в России подобные фестивали не имеют такого широкого распространения. Известны четыре фестиваля, которые проходят в столицах и пригородах — в Москве, Санкт-Петербурге и Гатчине.

Ежегодный Международный фестиваль светового искусства «Не темно» в Екатеринбурге является единственным в регионе. В 2022 г. прошел десятый — юбилейный — фестиваль, площадками для которого стали парк Маяковского (ЦПКиО имени В. В. Маяковского) и различные локации в центре города — Литературный квартал, театр «Провинциальные танцы» (Колизей), креативный кластер Л52, лицей имени

С. П. Дягилева. Фестиваль светового искусства «Не темно» неизменно вызывает живой интерес у горожан [4]. По статистике, количество зрителей за последние два года выросло с 26 тыс. до 65 тыс. человек [4; 5]. Также увеличивается количество участников. Если в 2012 г. на фестивале было представлено 12 произведений, то спустя 10 лет уже 34 [5], что наглядно демонстрирует его развитие. Фестиваль успешно внедряет в городское пространство новые художественные формы [6, С. 56].

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных произведений, обратимся к понятию «световая инсталляция», сложность определения которой обусловлена тем, что данное явление лежит на стыке нескольких областей человеческой деятельности: науки, дизайна и искусства. Большинство исследователей понимают под световой инсталляцией — пространственную композицию, представляющую совокупность световых приборов и их световых эффектов [7, С. 85.]. Инсталляция предусматривает непосредственное участие зрителя, визуальное взаимодействие с ним. «Целью художника при создании светового объекта современного искусства, является желание вызвать у зрителя определенные эмоции, либо конкретный ассоциативный ряд, погрузить в необычное световое пространство, поделиться своим видением света» [8, С. 73].

По словам директора фестиваля «Не темно» Евгении Никитиной, в 2022 г. фестиваль был посвящен 300-летию Екатеринбурга и его сквозной темой стала локальная история [9]. Эта тема многогранна и может пониматься по-разному. В своих инсталляциях художники представляют размышления о развитии Екатеринбурга и его архитектуры, взаимоотношениях человека и природы, о личном творческом и жизненном пути, связанным с городом.

На нынешнем фестивале «Не темно» было представлено 34 произведения, в т. ч. неоновые надписи и рисунки, световые проекции, световой дизайн. В рамках исследования нами были отобраны световые инсталляции, которые взаимодействуют с открытым природным пространством.

Выбор месторасположения инсталляций был не случаен. С каждым автором организаторы подбирали ту площадку, которая наилучшим образом соотносится с арт-объектом [10]. Световые инсталляции «захватывают», делают природную среду своей полноправной частью и за счет этого обретают более глубокое звучание. Среди рассмотренных нами работ: «Исчезающие виды» Евгения Андреева, «Солнце»

Глеба Столярова, «Книга Случайностей» Анны Щаповой, «Энсо» Романа Ланина, а также «Изнутри» Алеси Зариповой.

Инсталляция «Исчезающие виды» Евгения Андреева (рис. 1) состоит из 10 светящихся контурных изображений животных, занесённых в Красную книгу [11]. Для инсталляции автор выбрал удаленный уголок парка.

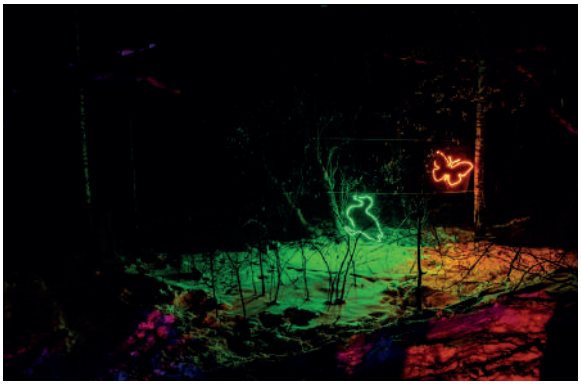

Рис. 1. Евгений Андреев. Исчезающие виды.
Световая инсталляция. 2022. Фото Алексея Патентного

Для световых объектов использованы светодиодные ленты трех основных цветов: синего, зеленого и желтого. Объекты установлены на небольшом расстоянии друг от друга, на разной высоте, чтобы цветные световые лучи соединялись, создавали в результате сложные оттенки, напоминая тем самым живописное произведение. Своеобразным «холстом», экраном для световых проекций становится белый снег, на котором яснее воспринимается сочетание оттенков.

Свет неоновых лент «выхватывает» некоторые участки лесного пространства, представляя перед зрителем все неровности снежного покрова, коры деревьев. Рождается совершенно новое пространство, которое благодаря ярким цветам дарит ощущение «лесной сказки с редкими зверушками». Где конкретно заканчивается пространство определить невозможно: чем дальше свет от своего источника, тем больше он рассеивается, пока совсем не растворяется в темноте. При этом силуэты кустов, веток, стволов деревьев на фоне светового пространства становятся частью инсталляции.

Инсталляция интерактивна: контуры попеременно перестают светиться, животные «исчезают», и зритель погружается в темноту. Ког-

да светодиодные ленты вновь начинают освещать пространство, оно приобретает глубину, а снег и деревья — объем. Свет выступает «индикатором пространства» [12, С. 302].

Подобные свойства света демонстрирует композиция Глеба Столярова «Солнце» (рис. 2).

Рис. 2. Глеб Столяров. Солнце. 2022.
Фото Алексея Патентного

К солярным знакам участники фестиваля «Не темно» обращаются не в первый раз. В 2014 г. своеобразным «солнцем века технологий» выступал «Индикатор процесса» Анастасии Крохалевой. А в 2015 г. была представлена аудиовизуальная инсталляция Александра Нестерова «День-ночь». От композиции Глеба Столярова их отличает динамичность изменчивость образа, что создается благодаря переменному, мигающему свету. В инсталляции «Солнце» использован постоянный свет, что создает ощущение стабильности.

Световой объект располагается на высоте между деревьями. Теплое оранжево-красное свечение освещает деревья и снежный покров, благодаря чему возникает ощущение тепла, несмотря на морозное состояние природы. Свет неразрывно связан с ощущением теплоты [12, С. 286]. Инсталляция расположена недалеко от парковой аллеи, освещенной уличными фонарями. Рядом с холодным белым освещением аллеи композиция «Солнце» не теряется, а напротив становится ярким световым знаком, который контрастирует и с темнотой, и с холодным свечением фонарей.

Рассмотрим арт-объект Анны Щаповой «Книга Случайностей» (рис. 3).

Рис. 3. Анна Щапова. Книга случайностей. 2022.
Фото Алексея Патентного

Страницы «Книги Случайностей» представляют собой большие листы оргстекла, деформированные под воздействием строительного фена и скрепленные металлическими кольцами. Для двух площадок фестиваля было создано два аналогичных объекта, но они различаются по расположению источников света. В парке Маяковского фонари расположены над «Книгой» и преломленный свет падает на снег. В Литературном квартале несколько источников света находятся под объектом. Свет проходит через листы оргстекла, преломляется и проецируется на стену. Это решение представляется наиболее удачным, так как создаваемые полихромные изображения выглядят отчетливее и эффектнее на плоской вертикальной поверхности, чем на горизонтальной.

«Книга случайностей» интерактивна, зритель может самостоятельно переворачивать прозрачные и будто «смятые» страницы, создавая каждый раз новый световой образ, который будет отличаться от предыдущего. В игре света рождается множество форм и цветовых оттенков — фиолетовый, зеленый, синий, красный. Книга во взаимодействии с человеком и светом «создает» многоликие образы, выступая метафорой творческого поиска.

Кинетическая инсталляция Глеба Столярова «Что мы с этим будем делать?» создана с помощью диско-шара и нескольких фонарей (рис. 4).

Рис. 4. Глеб Столяров. Что мы с этим будем делать? 2022.
Фото Алексея Патентного

Вращаясь, диско-шар преломляет направленные на него лучи и создает множество отблесков, которые все время находятся в движении. Каждый образ представляется неустойчивым, вечно меняющимся и мимолетным. Это ощущение усиливает и место, выбранное для расположения инсталляции. В окружении деревьев, которые располагаются произвольно, неровными рядами, световые пятна то «исчезают», так и не добравшись до какой-либо поверхности, то вновь «появляются» при повороте диско-шара. Это движение световых пятен создает у зрителя ощущение легкого беспокойства, заставляющее искать ответ на вопрос автора «Что мы с этим будем делать?» и взаимодействовать с произведением. Зритель, приложив усилия, может сдвинуть, перенаправить луч одного из фонарей, расположенного на подвешенном мешке, и таким образом, самостоятельно изменить расположение световых «пятен», не полагаясь только на движение диско-шара.

В инсталляции Романа Ланина «Энсо» используется теплый свет, который создает ощущение уюта, родства с природой (рис. 5).

Рис. 5. Роман Ланин. Энсо. 2022. Фото Алексея Патентного

В темноте парка семь световых колец создают искусственное перекрытие пространства. Верхняя часть дерева, располагающаяся над световым кольцом, становится как бы «невидимой», при этом нижняя наоборот предстает отчетливо. Свет подчеркивает рельефную фактуру коры, проявляя декоративные свойства рисунка поверхности. Световые кольца, напоминая о нимбах святых в религиозной живописи, становятся своеобразным символическим порталом из тьмы и холодной зимы в теплый, уютный мир.

Пространство леса переосмысляется и в инсталляции Алеси Зариповой «Изнутри» (рис. 6). В данной работе световое кольцо создано с помощью прожекторов и окружает несколько деревьев сразу, а не каждое по отдельности. В освещении используется холодный, ближе к голубому, свет. Он рождает ощущение чего-то таинственного и величественного. Световая окружность, создаваемая на снегу, неоднородна.

Рис. 6. Алеся Зарипова. Изнутри. 2023. Фото Алексея Патентного

Как и в работе «Энсо», свет подчеркивает фактуру деревьев, снега. При этом отсутствует резкое деление на «низ» и «верх». Плавный переход от света к тени визуально увеличивает высоту деревьев. Работы Романа Ланина и Алеси Зариповой объединяет форма светового круга, однако в первом случае свет создает камерную и теплую атмосферу, а в другом — более масштабную и торжественную.

Сравнив произведения фестиваля светового искусства «Не темно» 2022 г., мы можем сделать следующие выводы. Свет визуально обладает цветом. С помощью источников света и материалов, через которые свет может проходить, создается многообразие цветов: от простого теплого («Энсо», Р. Ланин) или холодного («Изнутри»,

А. Зарипова) свечения до сложных сочетаний и наложений разных оттенков («Книга случайностей», А. Щапова). Это используется художниками как для моделирования пространства, так и для придания выразительности световым образам. Свет позволяет переосмыслить привычные пространства и предметы, создает новые впечатления, подчеркивая фактуру и текстуру предметов, рождая визуальные иллюзии. Свет в инсталляциях, расположенных в природной среде, приобретает особое свободное звучание, благодаря отсутствию явных границ. Взаимодействие природного пространства и искусственного света в зависимости от замысла художника может вызывать как чувство противопоставления, так и гармонии, баланса между естественным и техногенным.

Список источников

1. Крохалева А. Е. Свет как художественный инструмент современного светового искусства (на примере инсталляций Джеймса Таррелла и Олафура Элиассона) // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2017» / отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. М., 2017. URL: http://conference.kantiana.ru/archive/Lomonosov_2017/data/10891/uid149013_report.pdf (дата обращения: 06.02.2023).

2. Paul C. Digital art. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2008. P. 256.

3. Hilarie M. Waves of Light // ARTnews. 2007. URL: https://www.artnews.com/artnews/news/waves-of-light-160/ (date of access: 09.02.2023).

4. Фестиваль «НЕ ТЕМНО — 2019» в Екатеринбурге // Наш Урал. 2019. URL: https://nashural.ru/sobytiya/ne-temno/(дата обращения: 09.02.2023).

5. Далекое лето и птичья карусель: создатели «Не темно» показали эскизы работ, которые представят на фестивале // E1.RU. 2021. URL: https://www.e1.ru/text/culture/2021/12/10/70307777/ (дата обращения: 09.02.2023).

6. Галеева Т. А. Современное искусство Екатеринбурга. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. 76 с.

7. Файзуллаева Д. Р. Световая инсталляция как явление искусства. Особенности проектирования // Международная научно-практическая конференция «Световой дизайн-2015» : тезисы докладов. СПб., 2015. С. 84–85.

8. Герке О. И. Свет как арт-объект // Международная научно-практическая конференция «Световой дизайн-2015» : тезисы докладов. СПб., 2015. С. 72–73.

9. Федоровский П. Этим вечером в Екатеринбурге «Не темно»: рассказываем, где можно познакомиться с работами фестиваля. URL: https://clck.ru/377s4r (дата обращения: 12.04.23).

10. Попова П. В Екатеринбурге прошел юбилейный фестиваль «Не темно» // Интернет-журнал Global City. 2022. URL: https://globalcity.info/photo/26-12-2022/47942 (дата обращения: 12.04.2023).

11. Филиппова А. Исчезающие виды: магнезитовец принял участие в фестивале света // Корпоративное издание Группы Магнезит. 2022. URL: https://magnezitnews.ru/blog-46 (дата обращения: 12.04.2023).

12. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Архитектура-С, 2007. 392 с.

Информация об авторах

Арина Олеговна Осадчая — студент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: arina_osadchaya_meow@mail.ru.

Мария Игоревна Стихина — старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: m.stikhina@yandex.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6363-9985.

Information about the authors

Arina O. Osadchaia — Student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: arina_osadchaya_meow@mail.ru.

Maria I. Stikhina — Senior Lecturer of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: m.stikhina@yandex.ru. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6363-9985.

УДК 745.51

Виталий Жуйков: дерево с удмуртским колоритом

Полина Алексеевна Столбова

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина,
Санкт-Петербург, Россия

stolbova.2001@mail.ru

Аннотация. Проекты дизайнера Виталия Жуйкова, основанные на местных традициях, материалах и техниках, воплощающие баланс высокотехнологичной и ремесленной работы, представляют подлинную провинциальную культуру в современном урбанистическом контексте. Уникальные изделия коллекционного дизайна будут рассмотрены в настоящей статье.

Ключевые слова: изделие, дизайн, дерево, удмурт, национальный

Благодарности. Научному руководителю — Светлане Михайловне Грачевой, профессору, доктору искусствоведения.

Для цитирования: Столбова П. А. Виталий Жуйков: дерево с удмуртским колоритом // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал ун-та, 2024. С. 263–369.

Vitaly Zhuikov: A Tree with Udmurt Flavor

Polina A. Stolbova

St. Petersburg Academy of Arts by Ilya Repin, Russia, Saint Petersburg

stolbova.2001@mail.ru

© Столбова П. А., 2023

Abstract. The projects of designer Vitaly Zhuikov, based on local traditions, materials and techniques, embodying a balance of high-tech and handicraft work, represent a genuine provincial culture in a modern urban context. Unique collectible design products will be considered in this article.

Keywords: product, design, wood, udmurt, national

Acknowledgments. Scientific adviser — Svetlana M. Gracheva, Professor, Doctor of Art History.

For citation: Stolbova, P. A. (2024). Vitaly Zhuikov: **A T**ree with Udmurt Flavor. In *Spring Art History Conference* — 2023 (pp. 263–369). Ekaterinburg : Ural University Publishing House. [In Russian]

Традиционные материалы и национальный колорит, прочность дерева и рукотворные причудливые изгибы, орнаменты, напоминающие об изделиях древних удмуртов — всё это становится основной темой художественных практик дизайнера Виталий Жуйкова. Уроженец Ижевска, начинавший свою проектную деятельность еще на родине, сейчас — один из наиболее успешных и прогрессивных российских специалистов в области художественного конструирования.

Свой путь в мире дизайна начинал как реставратор, стремившийся дать новую жизнь старым предметам интерьера. Вместе с Владиславом Рожнёвым и Тимофеем Ломаевым из столярной мастерской PIPUU создал коллекцию Por Favor — эксклюзивная мебель из деревянного массива, которая стала для Виталия Жуйкова первым прорывом на пути к международному признанию.

Во время частых путешествий по Удмуртии дизайнер стал уделять внимание теме уходящих деревень, самобытности культуры родного края. Его обращение к традиционным материалам, работа с деревом, поиски этнического начала в заброшенных домах, книгах и сказаниях финно-угорского народа позволяют создавать уникальные изделия коллекционного дизайна, выпускаемыми лабораторией Made in August [1], некоторые из которых будут рассмотрены в настоящей статье.

Серия KAGAN'KA (в переводе с удмуртского — «новорожденный, младенец») создана из амбарных и напольных досок (рис. 1), найденных в старых удмуртских деревнях [2]. Деревянные изделия выглядят монументально и величественно, словно древние каменные языческие изваяние во всём многообразии орнаментального решения. Острые рёбра могут перекликаться с мягкими, плавными силуэтами доски. Вытянутая, продолговатая форма деревянного массива сменяется бо-

лее широкими с отверстиями в центре изделия. Рельеф, нанесенный на деревянную основу кажется крайне примитивными, упрощенным в своем художественном решении. Однако именно подобная технология позволяет достичь той уникальности предмета ручной работы, вбирающей в себя энергетику не только самого мастера, но и того народа, чьё ремесло представляет он в своей работе.

Рис. 1. В. Жуйков. KAGAN'KA. Фото: https://www.interior.ru/design/4507-udmurtskoe-derevo-vitaliya-zhujkova.html

Помимо орнаментального решения, представленного на всей поверхности, есть и отдельные дополнительные элементы, носящие исключительно декоративный характер. В растительном или геометрическом орнаменте, в частности, удмуртские национальные узоры, которые чаще всего выполнялись путем вырезания по дереву, здесь запечатлены в несколько гипертрофированной форме не настолько тонкой и изящной, как то выглядит в оригинальных народных изделиях. Однако таким образом сочетаются традиции народного промысла, символическая составляющая культуры, удмуртов и сила духа древних народов, воплощенных в традиционном материале.

Большинство изделий, выполненных в рамках проекта KAGAN'KA, несут исключительно эстетический, статусный смысл. Однако ряд объектов, помимо их общего предназначения (сам автор в каталогах собственной компании называет их скульптурами), имеют вполне прикладное значение, например, вазы, хотя оригинальная трактовка отсылает к кухонной принадлежности.

Во время поездок по Удмуртии дизайнер не только собирает визуальные образы, но и черпает вдохновение из окружающей его культуры. Как отмечает дизайнер, говоря о коллекции «UTBAPЬ» (рис. 2): «Моей задачей было реанимировать, вдохнуть эстетику и добавить практичности. Серия получилась правдивая, аутентичная, очень тактильная» [3].

Рис. 2. Жуйков В. «UTBAPЬ». Фото: http://www.4living.ru/items/article/utvar-vne-vremeni-ot-vitaliia-zhuikova/

Работа с наличниками представлена в нескольких сериях его работ, где, используя традиционные орнаменты, свойственные резьбе по дереву в северных районах Удмуртии, изделия приобретают совершенно новое прочтение: использование оригинального предмета в качестве зеркальные рамы или декора книжного шкафа. Оконный наличник становится рамкой для зеркала или корпусом для полок.

В отличие от работ коллекции KAGAN'KA, где дизайнерская работа с орнаментом, придание форме более функционального значения становятся важнейшей составляющей, здесь практически незаметна. Изделия говорят о высоком значении материала, причём не свеже-

спиленной древесины, а той, что была использована на протяжении длительного времени, которая служила человеку и теперь обретает новую жизнь.

Могут быть использованы деревянная основа, служившая полом или скамейкой, или, например, вполне винтажные вещи, приобретённые владельцам дома, становятся в руках дизайнера новым предметам, от которого веет этническая непосредственность. Использованы детали с характерными повреждениями, деформациями, но ярко выраженной фактурой материала, в котором чувствуется подлинность и ценность, уникальность, определенного изделия.

Наиболее полное раскрытие темы природы и красоты естественного, искреннего и тонкого ощущение структуры, фактуры материала, подлинной ценности и красоты дерева представлены в работах серии MAKMUR (рис. 3) (автор переводит с удмуртского как «похмелье»). «Скульптуры коллекции — это, словно выдавленные, пропитанные черной слюной земли и облизанные липким языком огня образы» [4]. Древесина предварительно подвергалась обжигу, а затем глубокой пропитке льняным маслом, вощению и ручной обработке.

Рис. 3. Жуйков В. MAKMUR. Фото: https://www.interior.ru/design/6505-vitalij-zhujkov-kollektsiya-predmetov-makmur.html

Обломки коры, стволы или ветви, подобные пламени или летящей драпировке, были подвергнуты только технологической обработке — для более длительного хранения — однако форма, дарованная самой природой, остается неизменной, автор лишь дает ей соответствующий постамент (рис. 4). Дизайнер соединяет в одном объекте две совершенно различные части человеческого существования: индустриальный, минималистичный, строгий, прямолинейный фундамент, на котором держится то неуловимое сложно структурированное, естественное начало, явленное в деревянных элементах.

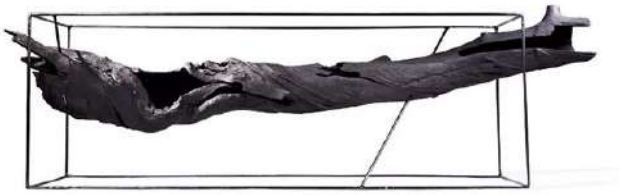

Рис. 4. Жуйков В. MAKMUR.
Фото: https://artpolygon.ru/brands/made_in_august.html

Итак, проекты дизайнера Виталия Жуйкова, основанные на местных традициях, материалах и техниках, воплощающие баланс высокотехнологичной и ремесленной работы с особым акцентом на изделиях ручной работы, представляют подлинную провинциальную культуру в современном урбанистическом контексте. Подобные вещи позволяют сохранить национальную самобытность и прикоснуться к истории, отражающей культурное наследие удмуртов.

Важно и то, что современный тренд использования материалов связан не только с актуальностью исследования этники, изучения культуры малых народов, но и общей темой минимизации потребления отходов, возвращение к природным материалам.

Отчасти творческий метод Виталия Жуйкова можно сравнить с художественными решениями финского дизайнера Алвара Аалто, который так же как и отечественный специалист преимущественно работает с деревом, тем самым возрождая образы традиционных изделий своего края. Оба автора выводят элементы народного искусства на международный уровень и представляют их как актуальные объекты, достой-

ные внимания прессы и широкой публики, а также истинных ценителей современного искусства.

Как отмечает сам автор, бережно работая с потертостями, рельефами, царапинами на дереве: «Удмуртия обладает своей таинственной атмосферой, языческой романтикой, и эти артефакты времени передают ее дух в дизайне мебели. Получается товар с собственной легендой» [5]. Фактуры старого, необработанного дерева, непосредственность рукотворного исполнения и тактильная теплота ремесленных изделий дает возможность связать высокие технологии и при этом сохранить подлинность исторического наследия.

Список источников

1. Официальный сайт дизайн-лаборатории Made in August. URL: https://august-august.ru (дата обращения: 01.05.2023).

2. Удмуртское дерево Виталия Жуйкова. URL: https://www.interior.ru/design/event/4507-udmurtskoe-derevo-vitaliya-zhujkova.html (дата обращения: 01.05.2023).

3. Студия Made in August: вторая жизнь брошенных вещей https://www.elledecoration.ru/heroes/design/vitalii-zhuikov-id6791865/ (дата обращения: 01.05.2023)

4. Виталий Жуйков: коллекция предметов Makmur https://www.interior.ru/design/6505-vitalij-zhujkov-kollektsiya-predmetov-makmur.html (дата обращения: 01.05.2023).

5. Белохина Т., Путинцева И. Виталий Жуйков и его Утварь http://www.4living.ru/items/article/vitalii-zhuikov/(дата обращения: 01.05.2023).

Информация об авторе

Полина Алексеевна Столбова — студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени И. Репина (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: stolbova.2001@mail.ru.

Information about author

Polina A. Stolbova — Student, St. Petersburg State Repin Academy of Fine Arts (Saint Petersburg, Russia). E-mail: stolbova.2001@mail.ru.

УДК 7.067

«Быть рядом с процессом». Опыт программы «Мастерская» Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина (2011–2023)

Ирина Владимировна Кудрявцева

Уральский филиал Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Екатеринбург, Россия

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

invelian@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена истории реализации программы «Мастерская» в Уральском филиале ГЦСИ (ныне Уральском филиале Пушкинского музея) с 2011 по текущий день, а также практике архивирования и изучения этого опыта в контексте развития художественной жизни Екатеринбурга последних десятилетий. Программа «Мастерская» рассматривается как инструмент поддержки и проектирования регионального арт-процесса. В статье представлены сведения, основанные на архивных документах и профессиональной практике автора, предложены варианты интерпретации опыта программы «Мастерская», а также использования его для исследования актуальной истории становления современного уральского искусства.

Ключевые слова: уральское современное искусство, contemporary art, архив, мастерская художника, художественная жизнь Екатеринбурга, искусство 2010-х, искусство 2020-х

Для цитирования: Кудрявцева И. В. «Быть рядом с процессом». Опыт программы «Мастерская» Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина (2011–2023) // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 270–281.

© Кудрявцева И. В., 2023

“Be Close to the Process”. The Experience of the “Studio” Program in the Ural Branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts (2011–2023)

Irina V. Kudriavtseva

[1] Ural Branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

[2] Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

invelian@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the experience of the realization of the “Studio” program in the Ural branch of the Nacional Centre for Contemporary Arts (now the Ural branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts) from 2011 to the present day. The author present the practice of archiving and studying this project in the context of the development of the artistic live of Ekaterinburg in recent decades. The “Studio” program is considered as a tool for supporting and designing the regional art process. The article presents information based on archival documents and the professional practice of the author, offers options for interpreting the experience of the “Studio” program, as well as using it to study the history of the formation of contemporary art in Ural.

Keywords: Ural contemporary art, contemporary arts, archive, artistic studio, artistic life of Ekaterinburg, art of 2010s, art of 2020s

For citation: Kudriavtseva I.V. (2024). “Be Close to the Process”. The Experience of the “Studio” Program in the Ural Branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts (2011–2023). In *Spring Art History Conference* — 2023 (pp. 270–281). Ekaterinburg: Ural University Publishing House. [In Russian]

Программа «Мастерская» в Уральском филиале Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ранее — Уральский филиал Государственного центра современного искусства) реализуется более 12 лет и является одной из самых продолжительных в истории институции. Для Екатеринбурга этот проект стал уникальным прецедентом институциональной поддержки молодых и опытных уральских художников, занимающихся современным искусством. Дол-

гая жизнь «Мастерской» свидетельствует о востребованности и актуальности лабораторного и практико-ориентированного формата взаимодействия музея с авторами. На разных этапах истории программа имела свою специфику. Первые годы существования поддерживалась регулярная сменяемость резидентов и практиковались итоговые выставки. С 2015 по 2020 гг. работа мастерских стала фактически непубличной, а также утвердился неизменный состав участников. Последние несколько лет студии художников стали неотъемлемой частью проектной деятельности музея и его образовательных инициатив, таких как «Лаборатория молодого художника». Сегодня «Мастерская» переживает этап очередного обновления. На основе архивных документов и устных историй предлагаем восстановить хронику существования мастерских в Уральском филиале, а также проанализировать, кому адресована эта многолетняя программа, и какова ее роль в художественной жизни Екатеринбурга 2010-х — начала 2020-х гг.

Еще один повод действовать. 2011–2014

Рубеж 2000–2010-х гг. для Уральского филиала ГЦСИ стал переломным, в эти годы формировались стратегические направления деятельности, определившие творческую программу институции на последующее десятилетие. Запрос на осмысление индустриального наследия региона зарождался в этот период, что в итоге привело к появлению крупного международного проекта — Уральской индустриальной биеннале. Не меньшее значение в миссии ГЦСИ тогда имела регулярная поддержка новой генерации местных художников. В решении этих задач большую роль сыграло появление в 2011 г. у филиала собственной площадки в здании бывшей вечерней школы по адресу ул. Добролюбова, 19 а, предполагающей наличие выставочных залов и дополнительных помещений. Многолетний вопрос неприкаянности центра современного искусства в Екатеринбурге был решен, и можно было обживать новое пространство, системно развивая инфраструктуру в соответствии с актуальными направлениями деятельности. Одной из первых инициатив стала программа резиденций «Мастерская», которая получила официальный старт 1 июля 2011 г. [1]. Проект был ориентирован, прежде всего, на молодых художников, практикующих разные виды современного искусства: от фотографии и станковой живописи до видеоарта и крупных инсталляций. Первые годы программа реализовывалась под девизом «Еще один повод действовать», что отражало

приоритетность художественного процесса, стремление Уральского филиала собрать творческие силы региона вокруг себя и в целом выявляло ставку на развитие сообщества.

В 2011–2014 гг. в рамках программы «Мастерская» художникам, отобранным по open call, бесплатно предоставлялось рабочее пространство одной из четырех студий на срок от нескольких недель до нескольких месяцев. Три мастерские, расположенные на первом этаже здания, довольно быстро нашли своих постоянных обитателей. Ими стали опытные художники Владимир Селезнёв, Тимофей Радя, творческое объединение «Куда бегут собаки», Иван Снигирёв и Виктор Корьякин. В четвертой мастерской на втором этаже за первые три года успели поработать не менее полутора десятков художников и коллективов, включая Фёдора Телкова, Сергея Потеряева, Тома Климовски (Франция), проект «Тепло в городе», Ольгу Зовскую, арт-группу «Злые».

После запуска программы «Мастерская» в конце 2011 г. была организована отчетная коллективная выставка с одноименным названием [2]. Этот «принципиально не кураторский проект», как отмечалось в пресс-релизе, фиксировал итоги художественной активности вокруг филиала, а также суммировал результаты образовательных начинаний [3]. Помимо резидентов мастерских участие в выставке приняли студенты спецкурса Владимира Селезнёва «АртПодготовка» (реализовывался совместно с художественно-графическим факультетом Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии). Молодые художники не были ограничены темой и ее кураторским видением, что отразилось в эклектичной экспозиции. Карикатурные и ироничные изображения обывателей из серии Виктора Корьякина «Шоппинг» соседствовали с откровенными и строгими образами в живописи Юлии Климовских «Голые». Здесь же нашлось место экспрессивной панк-графике Виталия Черепанова, декоративному разноцветному паттерну Славы ПТРК «Пробка», документации уличной интервенции Тимофея Ради «Гнездо», интерактивной инсталляции Дениса Перевалова и Игоря Татарникова «Куклон» и многому другому. На стене при входе в выставочный зал тогда же появилась стилизованная под граффити и вырубленная в штукатурке цитата из Ницше: «Всякий текст, не побуждающий к действию, бесполезен». Таким образом, опирающаяся на художественный процесс и его стимулирование в регионе программа «Мастерская» заявила о себе широкой зрительской публике.

Рис. 1. Экспозиция выставки Тома Климовски Covers & Signs. Апрель 2013. Фото: Александр Соколов

В 2013–2014 гг. кроме программы резиденций для художников, практиковались персональные выставки участников, сопровождающиеся творческими встречами, вечеринками и дискуссиями. Резиденция французского художника Тома Климовски завершилась экспозицией произведений, созданных во время его пребывания в Екатеринбурге (рис. 1). Выставочный проект получил название Covers & Signs и был вдохновлен опытом абстрактного искусства, а также наследием конструктивизма [4]. Художник представил минималистичные объекты и инсталляции, серии коллажей и графики, часто в качестве материалов для своих работ он использовал найденные фрагменты мебели, книг и постеров. Дуэт Екатерины Рейшер и Евгении Михеевой за несколько недель своей резиденции в мастерской ГЦСИ подготовил поэтичную выставку «Здесь-сейчас/Там-сейчас», посвященную размышлениям о личной географии, выборе и присвоении места для существования [5]. Обе художницы опирались на собственный опыт переезда из Екатеринбурга в Москву, деликатно освоили свои переживания и обратили их в произведения видеоарта, камерные инсталляции и перформативные практики. Весьма интересным представляется проект «Тепло в городе»: в рамках резиденции команда молодых архитекторов и исследователей предложила программу лектория и лабораторной проектной работы в небольших группах. Практикуя междисциплинарные методы, участники погружались в городские поле-

мики, расширяли возможности диалога с жителями Екатеринбурга и нащупывали новый язык для описания окружающей среды. На пересечении современного искусства, архитектуры и исследовательских практик базировался проект Ольги Зовской, итоги ее резиденции были представлены на выставке «Внутреннее пространства» (рис. 2).

Рис. 2. Открытие выставки «Внутреннее пространства» по итогам резиденции Ольги Зовской. 23 мая 2014. Фото: Светлана Усольцева

Сезон «Мастерской» 2013 г. завершился сразу тремя персональными выставками, свои проекты презентовали участники команды «Тепло в городе», Иван Снигирёв и Сергей Рожин. Финальной для этого этапа истории программы стала резиденция арт-группы «Злые» в середине 2014 г. Художники подготовили две экспозиции и таким образом состоялись премьерные показы их инсталляций «МИР» и «Абстракция в образе».

Значение программы «Мастерская» по итогам первых лет ее реализации было отмечено номинацией этого проекта на Государственную премию в области современного искусства «Инновация» [6].

Одиночество в мастерской. 2015–2020

Последующие пять лет работа мастерских в Уральском филиале ГЦСИ не прекращалась, но существенно изменился принцип реализации проекта. Постоянная сменяемость резидентов и насыщенная

публичная программа вокруг студийного процесса были приостановлены. Примечательно, что программа «Мастерская» с 2015 г. перестает позиционироваться как отдельный проект с постоянной кураторской поддержкой и пропадает из официальных творческих отчетов.

В эти годы сохранялись три мастерские, закрепившиеся за постоянными «владельцами»: Владимиром Селезнёвым, Тимофеем Радей и творческим объединением «Куда бегут собаки». Работы этих художников, созданные на базе мастерских, нередко демонстрировались на выставках и фестивалях современного искусства, в том числе в рамках Уральской индустриальной биеннале. Филиал активно сотрудничал со своими резидентами и привлекал их в качестве авторов для подготовки выставочных кураторских проектов. Владимир Селезнёв так комментирует этот период: «Появление мастерской для меня — очень важный период в жизни. Мастерская, с одной стороны, довольно сакральное место, где художник творит, где появляется что-то новое, с другой стороны, это довольно уютное и одомашненное пространство, где можно встречаться с друзьями, коллекционерами, показывать свои работы кураторам и коллегам. Еще одна важная функция мастерской — это хранилище. Не будь у меня мастерской, я вообще не знал бы, где хранить свои большие холсты. <...> Для меня одиночество в мастерской — важное условие, когда можно просто посидеть и подумать над чем-нибудь, поэкспериментировать. <...> Как правило, у художников, которые занимаются современным искусством, мастерские появляются довольно поздно, когда они уже начинают зарабатывать деньги. Если ты молодой художник, ты просто не можешь этого себе позволить. Доступная мастерская — важная часть поддержки художника со стороны государственной институции, которая занимается современным искусством» [7]. Другой резидент мастерских ГЦСИ Тимофей Радя также отмечает особую значимости появления студии в его творческой практике: «мне всегда было интересно работать с масштабными, сложными проектами. Кроме того, эта работа всегда коллективная, именно в мастерской сформировалась моя команда. Взаимодействие с ГЦСИ всегда было идеальным — нас вообще не трогали и ничего не требовали взамен» [8].

Быть рядом с процессом. 2021–2023

На рубеже 2020–2021 гг. программа «Мастерская» вновь пережила серьезные изменения. Техническое состояние помещений на первом

этаже музея вызывало массу нареканий, вынужденное расселение художников мыслилось временной мерой на период ремонтных работ. Однако спустя несколько месяцев было принято решение переоборудовать комнаты под малый выставочный зал и библиотеку, а творческие мастерские организовать в пространствах второго этажа. Так сформировался современный «ландшафт» музея, состоящий помимо всего прочего из четырех художественных студий, предназначенных для сменных резиденций. Обновленные мастерские были запущены осенью 2021 г., в первую очередь в них обосновались наставники «Лаборатории молодого художника»: Андрей Чугунов, Светлана Спирина, Анастасия Богомолова, Игорь Поносов, Соня Киллман и Рейдел Довер, Анна и Виталий Черепановы, художественное объединение «ГУЙ» [9]. Связь образовательного процесса и творческой работы позволила создать комфортное пространство для формирования сообщества: в мастерских проходили практические занятия ЛМХ, обсуждались проекты студентов и готовились совместные выставки (рис. 3). На укрепление контактов и формирование самоорганизаций был нацелен целый ряд инициатив, среди которых проект кочующей галереи звукового искусства «ВОЙД» Андрея Чугунова.

Рис. 3. Занятия в рамках «Лаборатории молодого художника» в мастерской Анны и Виталия Черепановых. Весна 2022. Фото: Анна Марченкова

Весной 2022 г. мастерские стали одной из площадок 2-й Уральской квартирале. Этот самоорганизованный проект был создан по инициативе Анастасии Богомоловой и почти сразу стал особо значимым событием для художественной жизни региона, отчасти решая задачи поддержки и консолидации творческого сообщества. Резиденты мастерских подготовили для квартирале небольшие экспозиции и презентации своих работ в пространствах студий. Художники из объединения «ГУЙ» организовали чайную церемонию «Была гора высокая — стала яма глубокая» с использование произведений из керамики. В их мастерской были представлены новые живописные работы Красил Макар, а художница Анастасия Крохалева презентовала проект игры «Маета». Тотальная инсталляция «Живой уголок» разместилась в мастерской matiush first, выставка отражала проблемное поле ее исследования образовательных систем и процессов социального конструирования личности [10, С. 51]. В звуковой галерее «ВОЙД» Андрей Чугунов показывал 8-канальную аудиосветовую инсталляцию «Разложение: байт за байтом», в основу которой была положена работа с базами данных, раскрывающими теневые схемы офшорных капиталов (рис. 4). Мастерская Анастасии Богомоловой стала местом для диалога произведений двух художниц: проект «Ассамбляж», обращенный к проблематике хрупкости и пределов человеческого тела, оказался созвучен графическим работам Ксении Маркеловой и ее экспериментальной скульптуре «Психофора», представляющей гибридное существо — птицу, превращающуюся в человека.

Чуть позднее, в логике диалога и взаимодействия с другими художницами, стала функционировать придуманная Анастасией Богомоловой призрачная галерея «Гость», разместившаяся в ее мастерской [11]. Оглядываясь на опыт кочующего проекта «ВОЙД», художница предложила своим коллегам разделить с ней пространство для презентации новых работ, практик соучастия и совместной рефлексии на ту или иную тему. Галерея «Гость» стала местом безопасного и деликатного соприкосновения творческой практики разных авторов, а также зрителей, которые имели возможность наблюдать за процессом и подключаться при желании к обсуждению результатов. С июля по декабрь 2022 г. были представлены выставки Анастасии Пищугиной «Афазия», Анны Снегиной Rust the way you are, Анастасии Кро-

халевой «В эпицентре торнадо — штиль» и одна проектная резиденция Алёны Гурьевой.

Рис. 4. Художник Андрей Чугунов в пространстве мастерской в Уральском филиале ГМИИ им. А. С. Пушкина. Апрель 2022. Фото: Анна Марченкова

Программа «Мастерская» для Екатеринбурга — важный и пионерский проект создания при институции пространств для работы художников, занимающихся современным искусством. Эта инициатива не уникальна, ее появление продиктовано объективным запросом среды, накопившей достаточное количество творческих сил, но все еще не обеспеченной инфраструктурой для полноценного развития профессионального сообщества. В разные годы регулярные художественные мастерские создавали фонд «Культурный транзит», Музей истории Екатеринбурга (на базе кластера «Дом Маклецкого») и многие самоорганизации. Столичный опыт последовательной институциональной работы в этом направлении демонстрируют программы мастерских Музея современного искусства «Гараж» и Центра современного искусства «Винзавод». Крупные государственные музеи, опираясь на успех арт-резиденций по всей России, также с интересом присматриваются к практике регулярной поддержки современных художников.

Рис. 5. День открытых дверей в мастерских Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина. 28 мая 2023. Фото: Ирина Кудрявцева

В 2023 г. программа «Мастерская» продолжает существовать в логике сменяемых резиденций, адресованных уральским художникам. Одна из студий получила статус «коммунальной», в ней могут одновременно работать несколько человек (рис. 5). Появился этот формат по итогам второго сезона проекта ЛМХ, выпускники которого — начинающие художники — нуждаются в поддержке на старте своей карьеры. «Быть рядом с процессом» — один из бенефитов институции, он сопровождает музей в решении важных задач объединения сообщества, развития художественной среды, создания условий для творческой деятельности и самореализации. Таким образом, программа «Мастерская» становится важным инструментом для выстраивания функциональных связей в сообществе, формирования комфортной среды для взаимодействия и созидания.

Список источников

1. «Мастерская». Современное искусство делать здесь! Еще один повод действовать. 1 июля 2011. Пресс-релиз // Архив Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина.

2. «Мастерская». Выставка молодых художников. 15–29 декабря. Пресс-релиз // Архив Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина.

3. Мастерская. Буклет выставки. Екатеринбург, 2011. 28 с.
4. Выставка Тома Климовски «Covers and Signs» / «Обложки и знаки». 10–24 апреля 2013. Пресс-релиз // Архив Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина.
5. Здесь-сейчас / Там-сейчас. Выставка. 10–14 мая 2013. Пресс-релиз // Архив Уральского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина.
6. Каталог номинантов IX Всероссийского конкурса в области современного искусства «Инновация»/под ред. Е. Кочетковой, И. Горловой, М. Старуш, Е. Гаревской. М. : Гос. центр современ. искусства, 2014. 120 с.
7. Интервью с Владимиром Селезнёвым. Апрель 2023.
8. Интервью с Тимофеем Радей. Май 2023.
9. Лаборатория молодого художника // Официальный сайт Уральского филиала Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. URL: https://ural.pushkinmuseum.art/lmh (дата обращения: 29.06.2023).
10. Кудрявцева И. В. Рисунок без границ // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 4 (13). С. 48–52.
11. Баймурзина А. Внутри белого куба. Интервью с художницами Анастасией Богомоловой, Анной Снегиной и Анастасией Пищугиной // Культура Екатеринбурга. 2022. 7 сентября. URL: https://clck.ru/368vxR (дата обращения: 29.06.2023).

Информация об авторе

Ирина Владимировна Кудрявцева — начальник отдела художественных программ и творческих проектов, Уральский филиал Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, ассистент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: invelian@yandex.ru.

Information about the author

Irina V. Kudriavtseva — Head of the Department of Art Programs and Creative Projects, Ural Branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russia); Assistant of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: invelian@yandex.ru.

Вклад О. А. Уроженко в развитие Уральской искусствоведческой школы

Список публикаций О. А. Уроженко

1. Виталий Волович: проблемы становления мироотношения (1950-е — середина 1960-х гг.) // Из истории художественной культуры Урала : сборник научных трудов / Урал. гос. ун-т. Свердловск, 1985. С. 107–121.

2. Виталий Волович: феномен творческой зрелости (середина 1960-х — 1980-е гг.) // Из истории художественной культуры Урала : сборник научных трудов / Урал. гос. ун-т. Свердловск, 1988. С. 98–121.

3. Уральские сказы: Восток и Запад, опыт сопоставления // Науч. чтения, посв. 115-летию со дня рождения П. П. Бажова. Екатеринбург, 1994.

4. «Через искусство имеете Свет»: проблемы современного искусствоведения в свете духовного наследия семьи Рерихов // Рериховские чтения : материалы международ. обществ.-науч. конф. М., 1999. URL: https://lib.icr.su/node/1276.

5. Пластические искусства как способ приобщения к Бытию // Искусство как способ познания : материалы международ. обществ.-науч. конф. М., 1999. URL: https://lib.icr.su/node/1768.

6. От мифологемы к ноосфере: к вопросу о культурном пространстве Урала // Урал на пороге третьего тысячелетия : Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2000.

7. «Сердце на кончиках пальцев»: о живописном методе Н. К. Рериха // Юбилейные Рериховские чтения. М, 2000. URL: https://lib.icr.su/node/2025.

8. Кризис очевидности как черта современного мироощущения // Новая эпоха — новый человек : материалы международ. науч.-практ. конф. 2000. М. : Международ. Центр Рерихов, 2000. URL: https://lib.icr.su/node/2250.

9. «Культура есть оружие Света»: о защите Культуры Культурой // В защиту имени и наследия Рерихов : материалы международ. обществ.-науч. конф. М., 2002. URL: https://lib.icr.su/node/2281.

10. Об иконографических универсалиях в буддийском искусстве Монголо-этнических народов: образ хозяина земли Белого Старца Цагаан Эбугена // 100 лет со дня рождения Ю. Н. Рериха : материалы Международ. науч.-обществ. конф. 2002. М. : Международ. Центр Рерихов, 2003. URL: https://lib.icr.su/node/2238. *(В соавторстве с С. Бутчулуун.)*

11. Об иконографических универсалиях в буддийском искусстве монголо-этнических народов // 100 лет со дня рождения Ю. Н. Рериха : материалы обществ.-науч. конф. М., 2003. С. 339–346. *(В соавторстве с С. Бутчулуун.)*

12. Феномен замысла: Размышляя о живописи С. Н. Рериха // 100 лет со дня рождения С. Н. Рериха: материалы обществ.-науч. конф. М., 2005. URL: https://lib.icr.su/node/1056.

13. Буддийская бронзовая пластика в собрании Свердловского областного краеведческого музея. Екатеринбург, 2006. *(В соавторстве с В. В. Деменовой.)*

14. Размышляя о культуре внутренней жизни: вера, надежда, любовь как деятельность в пространстве Беспредельности // Живая этика и наука. М. : Международ. Центр Рерихов: Мастер-Банк, 2008. Вып. 1. С. 457–476.

15. О своеобразии визуальных образов в жизнетворчестве Е. И. Рерих и членов ее семьи // Культура и время. 2009. № 4.

16. Геокультурное пространство Урала в свете идей космизма // Идеи космизма — педагогике и образованию: место человека на пути эволюции. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 243–291.

17. Бесконечно-мерный мир буддийской металлической скульптуры и философское наследие семьи Рерихов // 80 лет Центрально-Азиатской экспедиции Н. К. Рериха : материалы Международ. науч.-обществ. конф. М. : Международ. Центр Рерихов, 2009. С. 467–485. *(В соавторстве с В. В. Деменовой.)*

18. Становление пространства в северо-буддийской художественной традиции: принципы и воплощение // География культуры : сб. ст. М., 2009. Вып. 5. *(В соавторстве с В. В. Деменовой.)*

19. Живопись и графика в пространстве жизнетворчества Рерихов // 130 лет со дня рождения Е. И. Рерих: материалы Международ. науч.-обществ. конф. М. : Международ. Центр Рерихов, 2010. С. 125–161.

20. Рериховское наследие в пространстве информационных войн // Культура и время. 2009. № 2. С. 192–201.

21. Рерихи о культуре Индии // Индия: история и культура. Сборник трудов научной конференции, Екатеринбург, 2 декабря 2009 г. — Екатеринбург : Изд-во Урал. уни-та, 2010. — С. 66–70.

22. Визуальные образы в жизнетворчестве Елены Рерих // Центрмузей имени Н. К. Рериха. Каталог. Живопись и рисунок. — Москва : МЦР, 2010. — С. 154–171.

23. Пространство смыслов буддийской металлической. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 144 с. *(В соавторстве с В. В. Деменовой.)*

24. Pact of the culture guarding / The Roerich Pact as an expression of philosophy of cosmic reality // Himalayan and Central Asian Studies (Journal of Himalayan research and cultural foundation) NGO in Special Consultative Status with ECOSOC, United Nations Vol.15 No 4, July-December, Delhi, 2011. — Pp. 24–36.

25. О «состоянии, которое вы называете культурою»: феномен культуры в свете философии космической реальности // 75 лет Пакту Рериха : материалы Международ. науч.-обществ. конф. 2010, Москва, 8–11 окт. 2010 г. М. : Международ. Центр Рерихов, 2011. С. 234–256.

26. Культура в свете философского наследия семьи Рерихов // Вехи истории культуры: от этического миропонимания к космическому мышлению. — Бишкек, 2011. — С. 57–76.

27. Феномен культуры в свете философии космической реальности // 75 лет пакту Рериха. Материалы международной научно-общественной конференции, Москва 8–10 октября 2010. — Москва : МЦР, 2011. — С. 234–257.

28. Современное информационное пространство и рериховское наследие // Сокровище данное сберегите! Материалы в защиту наследия семьи Рерихов и Международного Центра-Музея имени Н. К. Рериха. — Пермь : Международный Совет Рериховских организаций имени С. Н. Рериха, 2011. — С. 80–102.

29. Феномен Культуры в свете философии космической реальности // 75 лет Пакту Рериха : материалы Международ. обществ.-науч. конф. 2010. М. : Международ. Центр Рерихов, 2011. С. 234–256.

30. Геокультурное пространство Урала как взаимодействие планетарно-космического и человеческого бытия // Культура и экология — основы устойчивого развития России. Материалы междун. форума. Екатеринбург. 12–15 апреля 2013. Екатеринбург, 2013. — С. 122–132.

31. Еще одно размышление о феномене культуры // Идеи космизма — образованию и воспитанию. Культура — устой эволюции. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2013. — С. 51–75.

32. Пакт охранения Культуры — Пакт Н. К. Рериха как выражение философии космической реальности // Живая этика и наука. М. : Международ. Центр Рерихов, 2013. Вып. II. URL: https://clck.ru/368wgi.

33. Философия космической реальности в наследии Б. Н. Абрамова // Культура и время, № 3 (2013). — С. 4–17.

34. Праздник Света // Свет Утренней звезды. № 1 (2014). — С. 3–6.

35. Метаобразы Победы // Свет Утренней звезды. № 2 (2014). — С. 3–6.

36. Космос Культуры // Свет Утренней звезды. № 2 (2014). — С. 10–21.

37. Свет Несказуемый... Об иконографии «Сошествие Святого Духа на Апостолов» // Свет Утренней звезды. № 3 (2014). — С. 3–6.

38. Поиск «новой тождественности» в образах современного буддийского искусства и творчество мастера тханки А. Г. Рахметова // Современное буддийское искусство: традиции и инновации : сб. ст. международ. науч. симп. Улан-Удэ, 25–26 июля 2013 г. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 33–44. *(В соавторстве с В. В. Деменовой.)*

39. Философия космической реальности в наследии Б. Н. Абрамова: к постановке проблемы // Пути Духа — пути Культуры. Материалы XI Международного научно-общественно-научного форума. Москва — Венёв — Куликово поле (Тула). — Новокузнецк, 2015. — С. 10–40.

40. К вопросу о геокультурном пространстве России в контексте философии космической реальности // Наследие Рерихов и современность. Материалы Всероссийской научно-обществ. конференции. Пермь. 7 сентября 2014. Пермь, 2015. — С. 71–99.

41. Серия картин Г. Райшева «Российские песни»: от мифологемы к философии космической реальности // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 251–260.

42. Современные мечети Аммана: лаконизм форм и вариативность интерпретаций // Наука сегодня: задачи и пути их решения : материалы международ. науч.-практ. конф., Вологда, 27 мая 2020 г. Вологда : Маркер, 2020. С. 136–139. *(В соавторстве с С. М. М. Аль-Тамими и Е. А. Бухаровой.)*

43. Художественная революция в России в виде Советской революции // Наука и Образование. 2020. Т. 3, № 2. С. 65. *(В соавторстве с С. М. М. Аль-Тамими.)*

44. Искусствоведческие подходы к анализу образа Будды в современном искусстве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2023. № 1 (56). С. 83–87. *(В соавторстве с В. В. Деменовой.)*

Список диссертаций, подготовленных под руководством О. А. Уроженко

Батчулуун С. Образ Цагаан эбугена — Хозяина земли в искусстве монголо-язычных народов: Монголия, Калмыкия, Бурятия : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Екатеринбург, 2004. 354 с.

Тютюгина Н. В. Православная Русь в живописи Н. К. Рериха : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Екатеринбург, 2005. 176 с.

Деменова В. В. Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04. — Екатеринбург, 2008. — 294 с.

Сербина Н. В. Предмет и межпредметное пространство в живописном произведении : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04. — Екатеринбург, 2011. — 205 с.

Бухарова Е. А. Архитектор Иван Леонидов: космичность умонастроения и эволюция творчества : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. — Екатеринбург, 2016. — 198 с.

Уроженко О. А. Пространство произведения искусства как способ существования художественной реальности : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. Свердловск, 1981. 209 с.

Список выпускных квалификационных работ (дипломных и бакалаврских работ, магистерских диссертаций), подготовленных под руководством О. А. Уроженко

2020

Аль-Тамими Сахер Мухаммед Махмуд
Мечети Аммана конца XX — начала XXI века

Сидорова Анастасия Константиновна
Образ Кришны в творчестве Н. К. Рериха

2019

Смолина Анна Игоревна
Образ солнца в русской живописи конца XIX — первой трети XX в.

2017

Цветкова Екатерина Алексеевна

История искусства как источник эстетического развития обучаемых в изостудии

2016

Волошина Ольга Сергеевна

Проблема фактуры в живописи русского авангарда

Жерлицына Галина Александровна

Творчество Махмуда Фаршчиена: традиции и новаторство в миниатюрной живописи Ирана XX века

2014

Григорьев Дмитрий Юрьевич

Феномен гневных божеств в буддийской культурно-философской традиции

Измоденова Дарья Андреевна

Мотив уединенного жилища в средневековой китайской пейзажной живописи

Каверина Людмила Михайловна

Образы Самарканда в работах русских живописцев: В. В. Верещагина, К. С. Петрова-Водкина, П. П. Бенькова

Сенокосова Анастасия Николаевна (в настоящее время — старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения УрФУ)

Живописная школа с. Батуан в 1930-х гг. в контексте художественной жизни о. Бали

2014

Бельченко Наталья Евгеньевна (в настоящее время — руководитель Центра индийской культуры «Ратна»)

Роль храмовой скульптуры в возрождении средневекового стиля танца одисси в Индии. Храмовый комплекс Карнак и творчество Сурендранатха Джены (1924–2007)

Казакова Марина Юрьевна
Поэтика взгляда в истории отечественной живописи

Киндлер Мария Леонидовна
Мотив неба в русской пейзажной живописи второй половины XIX — начала XX века

2013
Корчагина Анастасия Геннадьевна
Пейзажный мир нижнетагильского художника Игоря Грищенко

2011
Залесов Алексей Иванович
Предметы китайского знаменного комплекса и оружие коллекции военных трофеев губернатора К. Н. Грибского в собрании Амурского областного краеведческого музея

Калинина Вероника Михайловна (в настоящее время — зав. научно-просветительским отделом, Екатеринбургский музей изобразительных искусств)
М. А. Волошин: страницы художественного философствования

Уступалова Анастасия Игоревна
Тема японского сада в проектах современных ландшафтных дизайнеров г. Екатеринбурга

Хусниярова Фарида Ангамовна (в настоящее время — преподаватель истории, обществознания и МХК, СОШ с. Аскино, Республика Башкортостан, почетный работник общего образования РФ)
Неизвестные страницы творчества художника В. А. Игошева

Якушева Валентина Николаевна
Кукла и кукловод в японском театре бунраку

2010
Бужорина Ксения Сергеевна
Феномен монохромной пейзажной живописи средневекового Китая

Кадкина Анна Сергеевна
Портреты буддийских наставников в искусстве Японии периодов раннего и зрелого Средневековья

Кленов Аркадий Михайлович
Судьба религиозного образа в современной массовой графике индуизма

Юмина Анастасия Викторовна
Любительская коллекция восточного фарфора Е. В. Грибова (г. Екатеринбург)

2009
Дорофеева Екатерина Владимировна
Суфийские мотивы в художественном мире иранской миниатюры XV — начала XVII века

Кабакова Мария Сергеевна
Феномен лучизма в культуре начала XX века и живопись Михаила Ларионова

Капустина Мария Александровна
Феномен творческого процесса в трактах по живописи Старого Китая

Мотылева Марина Валериановна
Мотив сосны в японских средневековых свитках, ширмах и веерах

Прохорова Наталия Владимировна
Татагуни — пространство творчества С. Н. Рериха

Соболева Ольга Николаевна (в настоящее время — преподаватель живописи, Советская ДШИ, г. Советский)
Метафора в живописи

2007
Михайлова Людмила Степановна
Авторская программа «Прекрасный мир»; апробированная в МДОУ № 8 г. Каменска-Уральского 1998–2000 гг.

2006

Буторина Ольга Сергеевна

Концепция картины в трактатах мастеров китайской живописи в Средние века

Должиков Владимир Владимирович

Костюм и телесность в японских боевых искусствах

Иванова Юлия Викторовна

Японская живопись в ситуации историко-художественного рубежа (конец XIX — начало XX века)

Жданова (Славных) Виктория Александровна (с 2006 по 2018 г. — ассистент кафедры истории искусств и музееведения УрФУ, в настоящее время — главный хранитель Галереи Синара Арт, Екатеринбург)

Живопись Китая конца XIX — первой половины XX века как многоуровневый диалог культур

2005

Барышникова Людмила Николаевна

Костюм в ксилографии Японии XVIII — первой половине XIX века

Люблина Наталья Викторовна

Образ Шивы Натараджи как выражение модели мира (на материале бронзовой пластики южной Индии зрелого и позднего Средневековья)

Никитина Лариса Владимировна

Образный мир в живописи и поэзии Ван Вэя

Семенова Светлана Владимировна

Художник в пространстве общества потребления

Соснова Елена Ивановна

«Мир счастья» в миниатюре «Лейли и Меджун в пустыне» из собрания ГПБ им. Салтыкова-Щедрина

2004

Гумерова Дарья Рафиковна

К проблеме изображения пророка Мухаммеда и в иранской средневековой миниатюре

Кучева Мария Леонидовна (в настоящее время — член Союза журналистов России)

Литературная сказка в творчестве Н. К. Рериха

Турдубекова Эльвира Шаиданбековна

«Западный стиль» в искусстве Японии XIX — начала XX вв.

Ударцева Светлана Сергеевна

Тантризм и его влияние на средневековую храмовую архитектуру Индии

Фадеева Елизавета Александровна

Традиционный японский меч как выражение модели мира

2003

Абрамова Тамара Владимировна

Китайские средневековые трактаты о живописи и о портрете

Бабина Татьяна Геннадьевна (в настоящее время — преподаватель ДШИ, г. Реж)

Феномен межпредметного пространства

Бажутина Людмила Васильевна (в настоящее время — преподаватель фортепиано и теоретических дисциплин, ДШИ с. Кленовское Свердловской области)

Мотив горы в китайских средневековых трактатах

Боброва Татьяна Павловна

Живой язык линии в графике Хокусая

Бухарова (Барабанова) Екатерина Александровна (в настоящее время — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения УрФУ)

Историография творчества Ивана Леонидова

Дягилева Наталья Владимировна
Образ России в творчестве Н. К. Рериха

Ерыгина Людмила Владимировна
Образ актера театра Кабуки в японской ксилографии конца XVII — начала XIX века

Канатчикова Анастасия Викторовна
Живописная мандала в средневековом искусстве Японии

Мокрушкина Екатерина Евгеньевна
Иероглиф как выражение китайской модели мира

Пак Татьяна Анатольевна
Творчество Ким Хер Рена: к проблеме традиционного корейского искусства в условиях современной художественной ситуации

Старых Татьяна Павловна
Образ дракона в китайской художественной традиции

2002
Рыжкова Елена Петровна
Мир образов кашмирской миниатюры XVIII — начала XIX века

Яковлева Елена Владимировна
Образы музыки в раджпутской миниатюре

2001
Аникина Ольга Анатольевна
«Живопись бамбука» в теории искусства старого Китая

Блохина Софья Александровна
Танго, рок-н-ролл, панк-рок и их влияние на молодежную моду

Броншенко Марина Владимировна
Живопись нижнетагильского художника Игоря Грищенко в контексте метаморфоз художественной жизни

Зобнина Мария Сергеевна (в настоящее время — сотрудник Екатеринбургского музея изобразительных искусств)
Прическа и головной убор в русской портретной живописи эпохи модерна: от рисунка в модном журнале к художественному образу

Кочегарова Ирина Викторовна
Китайский средневековый пейзаж как модель мира

Серых Татьяна Игоревна
Хайга как проблема синтеза искусств

Хасанова Татьяна Павловна
Уроки эстетического цикла как средство воспитания нравственно-эстетических качеств у младших школьников

Ширинкина Елена Анатольевна
Утамаро — «певец женской красоты»: реальное и метафизическое в образном строе гравюр «окуби-э»

2000
Дягилева (Мотовилова) Марина Александровна
Театральный портрет в русском искусстве Серебряного века

Кулюкина Ирина Николаевна
Философия волшебства или метаморфозы бытия: к проблеме развития творческого начала (рисунки и сказки для детей)

Матвеева Светлана Валентиновна
Икебана как малая модель большого мира

Сомова Елена Юрьевна
Кимоно — символ и образ

Тарасова Людмила Алексеевна
Мотив пути в творчестве Н. К. Рериха

Тюра Вероника Владимировна
Уроки воспитания чувств: педагогические поиски и решения

Черная Елена Сергеевна
Сари: феномен несшитого платья в Индии

1999

Алёхина Ольга Александровна
Курс «Мировая художественная культура» в начальных классах общеобразовательной школы

Андрюков Павел Владимирович
Мотив воды в русской живописи второй половины XIX — начала XX века

Вейс Ирина Сергеевна
Фарфор Елены Щетинкиной как художественная проблема

Деменова (Васюнькина) Виктория Владимировна (в настоящее время — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения УрФУ)
Статуя Вайшраваны в композиции буддийского алтаря

Каширцева Мария Владимировна
Основы цветоведения на занятиях живописи в детской изостудии

Лебедева Наталья Петровна
Иконография китайской народной картины (по материалам Свердловского областного краеведческого музея)

Рукавицына Елена Ивановна
Проблемы искусствоведческого анализа: размышления о визуально-аналитическом подходе к исследованию живописного произведения

Сербина Наталья Витальевна (в настоящее время — кандидат искусствоведения, доцент Уральского государственного экономического университета, с 2004 по 2014 — преподаватель кафедры истории искусств УрФУ)
Мир воды в трактатах китайских мастеров живописи

Чернышева Светлана Петровна
Философия «Вести» в творчестве Н. К. Рериха

Шабалина Наталья Сергеевна

Живописный натюрморт в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств

1998

Кобзистова Надежда Викторовна (в настоящее время — преподаватель, ЕДШИ № 10, Екатеринбург)

Проблемы преображения мира и человека: художественные искания конца XIX — начала XX века

Колпакова Марина Аркадьевна

Миниатюра «Шива и Парвати» из собрания Музея Востока: иконография, стилистика, художественный образ

Четвертных Светлана Владимировна

Художник читает Библию: связь времен (творчество Елены Григорьян)

1997

Аллахвердиева Наиля Билал Кызы (в настоящее время — директор, Музей современного искусства PERMM)

Пейзаж Сэссю «Зима»: неизбежность возникновения национальных черт в японском монохромном пейзаже XV века

Гурова (Корякина) Лариса Николаевна (в настоящее время — директор, Многофункциональный культурно-досуговый центр, Сургут)

Резная кость: эстетические свойства и технологические качества материал, проблемы музейного хранения и реставрации

Политахина Елена Петровна

Культурно-образовательное пространство школы в художественном развитии детей: опыт начальной школы экспериментального типа

1996

Кабанова Нина Михайловна

К проблеме инвенции в западноевропейской живописи музыке XVIII века

Муромцева Елена Федоровна
Концептуальность материала в произведениях современного декоративного искусства

Непомнящих Татьяна Владимировна
Тибетская танка в Бурятии: преемственность поколений

Поваляшко Галина Николаевна (в настоящее время — доцент, Казахский научно-исследовательский институт культуры)
Традиционное искусство Казахстана: универсальность и уникальность

Устинов Игорь Юрьевич
К символике древнерусских прялок (на материале собрания Сергиево-Посадского художественного музея-заповедника)

1995
Жукова Наталья Владимировна
Буддийский цикл в творчестве Н. К. Рериха

Козлова Наталья Александровна (в настоящее время — научный сотрудник, Челябинский государственный музей изобразительных искусств)
Феномен портрета. Коллекция портрета 1960–1980 годов в Челябинской картинной галерее

Летучева (Леофанова) Ирина Валерьевна
Вещь в искусстве. Произведения декоративно-прикладного искусства как изделие, предмет, творение (на материале коллекции художественного стекла 1980–1990 годов Тюменской картинной галереи

Малоушкина Галина Асгатовна (в настоящее время — главный хранитель, Центра историко-культурного наследия, г. Челябинск)
Проблема сущности авторской книги в отечественной книжной графике 1980–1990-х годов

Самаркина Татьяна Геннадьевна
Образ женщины в индийских миниатюрах могольской школы

1994

Алексеева Ольга Ивановна
Тень как категория живописи средневекового Китая

Гладченко Ольга Анатольевна
Философия света и живопись: к постановке проблемы

Махотина Нелли Раисовна
Мотив «крылатого человека» в истории и изобразительном искусстве: к вопросу о типологии

Ситникова Елена Львовна (1963–2012, с 1992 г. — научный сотрудник отдела современного искусства Курганского областного художественного музея)
Коллекция акварелей Курганского областного художественного музея. Каталог

1993

Гаревских Владимир Сергеевич (1950–2021, протоиерей)
Концепция «Святой Руси» в творчестве М. В. Нестерова: опыт религиозно-философского осмысления

Гришмановский Виктор Александрович
Цикл архитектурных этюдов древнерусских городов Н. К. Рериха, 1903–1904 годы

Добрякова Маргарита Юрьевна
Трансперсональная психология и художественное творчество

Козак Луиза Владимировна
Духовные смыслы в пермском «зверином стиле»

Лаврентьева Надежда Сергеевна
«Махабхарата» об изобразительном искусстве

Осипенко Ольга Львовна (в настоящее время — художник, член Союза Дизайнеров)
Образно-символическое своеобразие шаманского костюма народов Севера

Папкова Вера Феликсовна
Кризис искусства или искусство кризиса

Соловьева (Сагитова) Елена Ивановна
Мотив света в учении «живой этики»: к проблеме «Н. К. Рерих. Творчество и мировоззрение»

Худякова Лариса Николаевна (в настоящее время — преподаватель МХК, СОШ № 165, Екатеринбург)
Мотивы японской гравюры в произведениях русских художников рубежа XIX–XX веков

1992
Ляшенко Валентина Владимировна
Творчество молодых художников Ангарска второй половины 1980 — начала 1990 годов

Новиков Валерий Николаевич
Архетипы формы и цвета

Плотников Александр Васильевич
Анализ художественной системы группы памятников пермского «звериного стиля»

Служивцева Ирина Отаровна
Этюдизм в художественном процессе рубежа веков: живопись, музыка

1991
Вычугжанин Александр Аркадьевич
Медитативное и концептуальное в художественном процессе

Дерябина Марина Юльевна
Городская среда: аспекты и проблемы (на материале городской среды Екатеринбурга — Свердловска)

Зенкова Ольга Анатольевна
Судьба художника в коллизиях времени (на материале социально-художественной ситуации 1940–1980-х годов в творчестве В. А. Сидура)

Перепелкин Сергей Михайлович (в настоящее время — главный художник Тюменского театра кукол, член Союза художников России, заслуженный работник культуры РФ)

Молодежное искусство Тюмени 1980-х годов

Пономарева Ольга Викторовна

«Скифство» как метафора в русском искусстве начала XX века (на материале истории создания балета С. С. Прокофьева «Алла и Лоллий»)

1990

Крохина Елена Ивановна

О компьютерном творчестве художника

Курош Вера Вячеславовна

Киноплакат как реклама

Ленков Сергей Андреевич (скульптор, Екатеринбург)

Феномен названия произведения изобразительного искусства: пути исследования проблемы

1989

Кошкина (Белоусова) Людмила Анатольевна

Образный потенциал грима в кинопроизведении

Павлов Николай Юрьевич (1953–2005, художник-постановщик, иллюстратор)

Образ мира в мультипликации

Стребкова Любовь Федоровна

Некоторые аспекты жизни и творчества Н. К. Рериха

Титова Галина Петровна

Развитие эпиграфо-орнаментального декора IX–XVII веков в архитектуре Средней Азии

Фисенко Елена Игоревна

Костюм в системе художественной культуры (по материалам современного бытового костюма 1960–1980-х годов)

1988

Ильина (Ушакова) Елена Васильевна (в настоящее время — заведующая отделом исследований творчества скульптора Анны Голубкиной ГТГ)

Станковая графика 1917–1945 годов из фондов Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Каталог

Канаева Лариса Васильевна

О художественных смыслах: опыт анализа

Леонов Владимир Николаевич

Н. К. Рерих об искусстве (по материалам публикаций до 1918 года)

Миляева Вера Александровна

Художественное пространство и музыка

Смирных Раиса Леонидовна (в настоящее время — главный хранитель НТМИИ)

Советская книжная графика в фондах Нижнетагильского государственного музея изобразительных искусств. Каталог

Шаталова Галина Сергеевна

Народное искусство Брянской области: ткачество, вышивка, гончарство

1987

Гоц Ирина Вильямовна (в настоящее время — хореограф-постановщик, руководитель хореографических коллективов вузовского клуба ТГАСУ)

Эстетическая концепция «раса» как основа синтеза искусства Индии

Кулькова Таисия Ивановна

Проблема теории искусств на страницах периодической печати (на материале публикаций журнала «Творчество» конца 1950–1960-х годов)

Шишин Михаил Юрьевич (в настоящее время — доктор философских наук, профессор, академик РАХ)

И. И. Иоффе (1888–1947) — историк и теоретик искусства и культуры

1986

Бембеева Татьяна Серен-Убушевна

Ламаистская иконопись (танка) в собрании Калмыцкой государственной картинной галереи

Малицкая Алла Васильевна

Изобразительная культура наглядной агитации

Назарова Любовь Ивановна

Хроника деятельности ГАХН в конце 1925–1928 годах

Османова Любовь Николаевна

Творчество художника-модельера В. М. Зайцева

Поляков Богдан Борисович (в настоящее время — фотограф, член Союза дизайнеров России)

Техника современной фотографии как средство создания художественного образа

1985

Бжицких Александр Михайлович

Социальные функции критики и художественные потребности публики

Еникеева Татьяна Ивановна (в настоящее время — заместитель главного хранителя Московского музея-усадьбы «Кусково»)

Проблема теории искусства на страницах периодической печати (на материале публикаций газеты «Советское искусство» конца 1920–1940-х годов)

Колиухова Зоя Юрьевна

Художественная реальность гротеска

Малышев Сергей Александрович (в настоящее время — преподаватель живописи и рисунка ДХШ № 2 имени Г. С. Мосина, Екатеринбург)

Роль художника комбинированных съемок в формировании образно-пластического строя фильма (на материале художественных фильмов Свердловской киностудии)

Панфилова Ольга Ивановна (в настоящее время — старший преподаватель кафедры общепрофессиональных художественных дисциплин Гжельского государственного университета)

К проблеме катарсиса в искусстве

1984

Бубнова Маргарита Геннадьевна (в настоящее время — председатель экспертно-художественного совета Екатеринбургского общественного фонда «Художественный фонд»)

Станковая графика Сергей Эйзенштейна

Столбикова Лариса Павловна

Проблемы теории изобразительного искусства на страницах периодической печати (на материале публикаций в журнале «Художник» конца 1950–1960-х годов)

Тарасова Наталья Сергеевна

ГАХН (Государственная академия художественных наук): история возникновения и первый период работы (1921–1925)

Шинковой Анатолий Иванович (в настоящее время — кандидат исторических наук, главный специалист Иркутского областного краеведческого музея)

Японская графика в собрании Иркутского художественного музея

Шипицин Андрей Владимирович

Некоторые специфические особенности художественного образа современного плаката

1983

Гапонец Ольга Андреевна (в настоящее время — член Общественной палаты Екатеринбурга, заслуженный работник культуры РФ)

Соотношение художественного и утилитарного в оформлении интерьера общественных зданий (на примере советской архитектуры 60–70-х годов)

Маннанова Наталья Николаевна

Изучение истории изобразительного искусств в системе эстетического воспитания современной школы

Меламед Зоя Ильинична
Проблемы теории искусств в советской периодической печати (по материалам публикаций в журнале «Искусство» 1930 — начала 1970-х годов)

Сачкова (Ермакова) Надежда Николаевна
Творчество свердловского пейзажиста М. В. Гуменных

Шиндина Маргарита Петровна
К вопросу о возрастных особенностях художественного языка детского творчества

1982
Миллер Людмила Борисовна
Изобразительно-выразительная стилистика мультфильма (на материале фильмов А. Алташева)

1981
Нестерина Галина Ильинична
Художественное пространство как способ существования художественной реальности

1980
Хорев Игорь Викторович
Роль документализма в структуре изобразительной композиции экранного образа

1979
Леднев Борис Александрович
Специфика работы телевизионного художника (на материале передач Свердловской телестудии)

Пятыгина Татьяна Александровна
Проблемы детской иллюстрации 1970-х годов: метафорические тенденции

1978
Алексеева Маргарита Леонидовна
Интерпретация легенд и мифов Востока (на примере мифа о Кришне) в творчестве Н. Рериха

Погорелов Сергей Александрович
К вопросу о влиянии кинематографа на живопись

1977

Кобзистова Татьяна Павловна (в настоящее время — руководитель лаборатории Гуманной педагогики Уральского отделения Российской академии образования)
Детский портрет в творчестве русских художников XIX века

Мещерякова Елизавета Григорьевна
Роль художественного редактора в работе книжного издательства (на материале работы редакции детской литературы Пермского книжного издательства

Рысаева Татьяна Дмитриевна (в настоящее время — кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна филиала РГППУ в г. Кемерова, Заслуженный работник культуры РФ)
Творчество кемеровского художника А. Н. Кирчанова

1976

Братухин Юрий Валентинович
Роль цвета в структуре телевизионного изображения

Сысоева (Кузьминых) Татьяна Леонидовна (до 2022 года — главный хранитель Пермской государственной художественной галереи)
Коллекция русского рисунка XVIII — начала XX века в Пермской государственной художественной галерее

1974

Кучина Любовь Захаровна
Рокайльные интерьеры дворцово-паркового ансамбля Сан-Суси

Садовникова Людмила Григорьевна
Некоторые проблемы развития советской пейзажной живописи 60–70-х годов. Творчество И. К. Шебеко

1973

Горяева Полина Яковлевна
Типология изображения коня в прикладном искусстве Урала первого тысячелетия до н. э.

1972

Гусельникова Валентина Федоровна

Русское искусство конца XIX — начала XX века в собрании Пермской государственной художественной галереи. Каталог произведений живописи и графики

Хуснатдинова Равия

Практика работы редакций Свердловского и Ленинградского телевидения в пропаганде изобразительного искусства

1971

Герасимов Юрий Михайлович

Пропаганда изобразительного искусства средствами радио

1967 — дипломная работа О. А. Уроженко

Возможности телевидения в пропаганде изобразительного искусства

Руководитель В. А. Тимкина

Научное сетевое издание

Весенние искусствоведческие чтения — 2023
К 80-летию Ольги Алексеевны Уроженко

Spring Art History Conference — 2023
To the 80th Anniversary of Olga A. Urozhenko

Сборник научных трудов

Ответственные за выпуск В. В. Авдеева, С. Е. Винокуров
Верстка К. А. Поташева

Издание размещено
в электронном научном архиве УрФУ
http://elar.urfu.ru

Подписано к публикации 11.01.2024. Формат 70×100 1/16.
Уч.-изд. л. 14,2. Объем данных 16,66 Мб.

Издательство Уральского университета
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел., факс: +7 (343) 358-93-06
press-urfu@mail.ru
http://print.urfu.ru

Кафедра истории искусств и музееведения УГИ УрФУ
620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51, к. 426
Тел.: +7 (343) 389-94-20
E-mail: kafedra426@yandex.ru