

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НЕФТЯНОЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
БАШКИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ АССОЦИАЦИИ ИСКУССТВОВЕДОВ РОССИИ (АИС)  
РЕГИОНАЛЬНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ «СОЮЗ ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ»  
ПО РЕСПУБЛИКЕ БАШКОРТОСТАН

**ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ – НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР  
(ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ)**

**Сборник материалов  
IV Всероссийской научной конференции**

**15 октября 2017 г.**

Уфа  
Издательство УГНТУ  
2018

УДК 7(4/5) (045)

ББК 85

И86

**Редколлегия:**

Янбухтина А.Г. (председатель), доктор искусствоведения, профессор  
Ахмадуллин М.Л., кандидат искусствоведения, доцент  
Тютюгина Н.В., кандидат искусствоведения  
Миннигулова Ф.М., кандидат искусствоведения  
Капина Т.Н., кандидат искусствоведения  
Стратонова Л.М., кандидат педагогических наук, доцент

**Ответственный редактор:** Н.В. Тютюгина

**И86** Искусство Евразии – на перекрестке культур (проблемы регионального искусствознания): сборник материалов IV Всероссийской научной конференции / редкол.: А.Г. Янбухтина и др.: под общ. ред. д-ра иск., профессора А.Г. Янбухтиной. – Уфа: Изд-во УГНТУ, 2018. – 131 с.

ISBN 978-5-7831-1652-0

В сборнике представлены результаты научных исследований искусствоведов, научных сотрудников музеев, преподавателей вузов, студентов по проблемам истории и теории российского искусства, музееведения, дизайна, художественного образования и сотрудничества в сфере искусства на международном уровне.

Материалы предназначены для специалистов, преподавателей, студентов и всех, интересующихся проблемами изобразительного искусства в России и за рубежом.

ISBN 978-5-7831-1652-0

© ФГБОУ ВО «Уфимский государственный  
нефтяной технический университет», 2018  
© Коллектив авторов, 2018

## От редколлегии

IV Всероссийская заочная научная конференция «Искусство Евразии – на перекрестке культур» является логическим продолжением ряда форумов, проведенных в Уфе и посвященных проблемам искусствоведения в евразийском пространстве. История конференций имела свое развитие на протяжении более 25 лет.

В 1992 г. в Музее современного искусства «Восток» (г. Уфа) состоялась международная конференция «Искусство авангарда: язык мирового общения». В 1998 г. была проведена конференция «Искусство Евразии: на перекрестке культур» (г. Уфа) с участием крупнейших искусствоведов Москвы и Украины. В 2011 г. по инициативе Регионального отделения Ассоциации искусствоведов России в Уфе был издан сборник I региональной заочной научной конференции «Проблемы развития регионального искусствоведения», объединивший искусствоведов Урало-Поволжского региона. В сентябре того же года в Уфимской академии экономики и сервиса состоялась II научная конференция «Искусство Евразии: на перекрестке культур». В ходе подготовки издания материалов конференции решено было привлечь к обсуждению вопросов искусствоведения и художественной практики ученых, работающих в разных республиках, регионах нашей страны и за ее пределами. В 2016 году вышел III сборник конференции уже в рамках сотрудничества АИС РБ с Уфимским государственным нефтяным техническим университетом.

Вниманию читателя представлен IV сборник результатов научных исследований, посвященных вопросам истории и теории искусства, художественной критики, дизайна, выставочной деятельности, музееведения и художественного образования в России. Он дополнен разделами «Магистратура» и «Публицистика» с целью освещения работы Башкирского отделения АИС со студентами и художественным сообществом в России и за рубежом.

## **ДОКТОРУ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОРУ УГНТУ АЛЬМИРЕ ГАЙНУЛЛОВНЕ ЯНБУХТИНОЙ – 80 ЛЕТ**

Заслуженный деятель искусств РБ (2006), доктор искусствоведения (2004) Альмира Гайнулловна Янбухтина родилась 28 июля 1938 года в городе Уфа. Окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР в Ленинграде (1966), аспирантуру НИИ Художественной промышленности в Москве (1969-1972), защитила кандидатскую диссертацию по искусствоведению на тему «Ткань и интерьер. К вопросу художественного ансамбля башкирского народного жилища» (1977), защитила докторскую диссертацию по искусствоведению на тему «Декоративное искусство Башкортостана в XX столетии: народное творчество, художественные промыслы, профессиональное искусство» (2003).

Является членом Союза художников России (1973), Международной ассоциации историков и критиков искусства при ЮНЕСКО – АИСА (1994), руководителем Регионального отделения Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» по Республике Башкортостан (2010), профессором кафедры дизайна и искусствоведения Института экономики и сервиса Уфимского государственного нефтяного технического университета. Участник Всемирного конгресса искусствоведов во Франции (1996), международного Российско-французского семинара «Дизайн одежды. 21 век» в Париже (1997).

Как искусствовед А.Г. Янбухтина относится к поколению ученых-шестидесятников. В атмосфере относительно свободного творчества, свойственной эпохе Оттепели, во многом проявился темперамент будущего самобытного исследователя. Так, являясь студенткой Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, она приняла самое деятельное участие в протесте студентов против незаслуженного присвоения Президенту Академии Художеств СССР В.А. Серову ученой степени доктора искусствоведения при отсутствии диссертации.

Любовь к искусству зародилась в душе будущего искусствоведа в школьные годы. Окончательный выбор профессии сформировался под влиянием родственницы Л.В. Казанской, которая была первым профессиональным искусствоведем в Башкирии и занимала должность главного хранителя Художественного музея им. М.В. Нестерова (1937-1960). Затем – атмосфера северной столицы, города Ленинград, в котором А.Г. Янбухтина училась на очном отделении факультета теории и истории искусства. В студенческие годы будущий исследователь определила сферу своих научных интересов – башкирское декоративно-прикладное искусство с древнейших времен до наших дней.

После окончания института А.Г. Янбухтина работала старшим научным сотрудником в Башкирском государственном художественном музее им. М.В.

Нестерова (1966-1969). Изучая коллекцию башкирского декоративно-прикладного искусства в музее, начинающий ученый совершала поездки по отдаленным районам Башкирии, собирая предметы народного искусства, в том числе, в составе этнографических экспедиций Института истории, языка и литературы под руководством этнографа Н.В. Бикбулатова (1967-1987). Преподавала в Уфимском училище искусств, Уфимском государственном институте искусств (1973-1975), на кафедре архитектуры строительного факультета Уфимского нефтяного института (1976-1981). Работала в художественном объединении «Агидель» в должности искусствоведа-консультанта (1981-1989). С 1994 года преподает на кафедре дизайна и искусствования Института экономики и сервиса УГНТУ.

Серьезную профессиональную школу научного анализа декоративно-прикладного искусства и фольклорного творчества А.Г. Янбухтина получила, обучаясь на отделении очной аспирантуры под руководством профессоров МГУ М.А.Ильина и Э.В. Померанцевой.

Результатами исследований явились монографии «Народные традиции в убранстве башкирского дома» (1993) и «Декоративное искусство Башкортостана. XX век» (2006), а также многочисленные статьи, опубликованные в искусствоведческих журналах «Декоративное искусство», «Художник», «Искусство», в ежегодниках «Советское декоративное искусство», «Советское искусствознание» (1970-1990-е), в Вестнике Академии Наук РБ (1996). В своих трудах исследователь впервые проанализировала народное творчество башкир как произведение искусства, раскрыла символический смысл художественных образов, созданных народными умельцами.

Опыт изучения и собирания предметов искусства А.Г. Янбухтина реализовала в проектах художественных галерей. Она явилась организатором и одним из создателей Галереи традиционного и современного искусства Банка «Восток» (1990-1998) и Художественной галереи «Академия» при УГУЭС (1999-2001).

Самостоятельной темой исследования для А.Г. Янбухтиной стало также современное профессиональное изобразительное искусство региона. Искусствовед является автором монографий по творчеству художников Башкирии и России – Александра Тюлькина (1975), Ахмата Лутфуллина (1975), Бориса Домашникова (1985), Фариды Ергалиева (1997), Михаила Кузнецова (2009), Миляуши Гатауллиной (2015).

Творческая биография А.Г. Янбухтиной включена в российские энциклопедии «Кто есть кто. От А до Я» (2011), «Женщины России» (2012).

А.Г. Янбухтина не исчерпала свой творческий потенциал. Неутомимый исследователь вдохновляет на творчество новое поколение искусствоведов. Она является председателем регионального отделения Ассоциации искусствоведов России. Под ее руководством сформировалась концепция научного сборника «Искусство Евразии – на перекрестке культур. Проблемы регионального искусствознания», который издается с 2011 года. Ученый

продолжает ставить серьезные проблемы по истории народных промыслов, изобразительного искусства Башкортостана, по развитию искусствоведения и музееведения в регионе. За последние годы А.Г. Янбухтина выступила на международных и всероссийских конференциях с докладами «Элементы шаманизма в традиционной культуре башкир-мусульман на Южном Урале» (2009), «Башкирские войлоки: тенденции к возрождению традиционного домашнего ремесла на современном этапе» (2009); опубликовала статьи «К страницам истории и предыстории зарождения профессионального изобразительного искусства в Башкирии (1910-1920-х гг.) в соотношении с целостным многовековым художественным наследием края и проблемы их осмысления в искусствоведении» (2011), «Уфимский художественный музей: проблемы и судьбы» (2012), «История и судьба музея Зыряновых» (2012), «Войлок в традиционной культуре башкир» (2013), «Возрождение традиционного башкирского безворсового ткачества в постсоветское время» (2014). В книге «Свободомыслия очаг... Всесоюзный семинар искусствоведов в Паланге. 1970-1991» А.Г. Янбухтина опубликовала свои «Воспоминания о Паланге и друзьях» (2013).



А.Г. Янбухтина (сидит вторая слева) среди членов ООО АИС  
по РБ: Навозова А.Е., Тютюгина Н.В., Капина Т.Н.,  
Ахмадуллин М.Л., Миннигулова Ф.М.

Поздравляем Альмиру Гайнулловну Янбухтину с юбилеем, желаем крепкого здоровья и дальнейшей плодотворной деятельности на ниве искусствоведения.

*Члены Регионального отделения Общероссийской общественной организации  
«Ассоциация искусствоведов России»  
по Республике Башкортостан, 2018*

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.036

*Тютюгина Наталья Владимировна*  
кандидат искусствоведения  
член Ассоциации искусствоведов России, Уфа  
E-mail: [tjutjugina@list.ru](mailto:tjutjugina@list.ru)

## К СИМВОЛИКЕ ОБРАЗА ОЛЕНЯ В СКИФО-СИБИРСКОМ ЗВЕРИНОМ СТИЛЕ: ПО МАТЕРИАЛАМ ФИЛИППОВСКОГО КУРГАНА № 1

*Tjutjugina Natalia Vladimirovna*  
candidate of art criticism  
member of the Association of Art Critics of Russia, Ufa

### ON SYMBOLISM OF THE DEER IN SCYTHIAN-SIBERIAN ANIMAL STYLE: A CASE OF BURIAL MOUND FILIPPOVKA-1

*Аннотация.* Статья посвящена уникальному памятнику мирового искусства, истории и археологии – скульптурам оленей из Филипповского кургана №1. Памятник относится к сарматской культуре IV в. до н.э. Не смотря на свою уникальность, скульптуры оленей вписываются в общую символику звериного стиля скифо-сибирской цивилизации. В процессе анализа художественных, технологических и смысловых особенностей скульптур Филипповских оленей выявляется сложная символика образа: его связь с астрономическими знаниями, с явлениями инобытия. Опираясь на исследования крупнейших ученых, историков, археологов, этнографов, советской и российской науки, автор поддерживает теорию возникновения образа оленя как главного в иерархии звериных символов на территории Евразии – в эпоху каменного века. В процессе анализа автор приходит к выводу о том, что образ оленя в скифо-сибирской цивилизации символизировал собой Женское Начало бытия – Мать-Природу.

*Ключевые слова:* Филипповский курган №1; Филипповские олени; скифо-сибирская цивилизация; звериный стиль; золото; серебро; медь; бронза; ель; береза; ива; Полярная звезда; Солнце; Луна; Венера; каменный век; Мать-Природа; Женское Начало.

*Abstract.* The paper considers deer statues from burial mound Filippovka-1 attributed to the Sarmatian culture of the 4th century BC as an unparalleled phenomenon of world art, history and archaeology. Despite their uniqueness, the deer statues are integrated into the animal-style symbolic system of the Siberian-Scythian civilization. Analysis of artistic, technological and semantic features of the deer artifacts from Filippovka makes it possible to reveal intricate symbolism of the image such as its association with astronomical knowledge and the category of otherness. Based on the studies conducted by the higher-level Soviet and Russian scholars, historians, archaeologists and ethnographers, the author of the paper advocates the theory of the origin of the deer image as the major one in the hierarchy of animal symbols in Eurasia during the Stone Age. When analyzing the research material, the author comes to the conclusion that in the Scythian-Siberian civilization the deer symbolized Mother Nature, the Feminine Principle of being.

*Keywords:* burial mound Filippovka-1; golden deer of Filippovka; Scythian-Siberian civilization; animal style; gold; silver; copper; bronze; fir; birch; willow; North Star; Sun; Moon; Venus; Stone Age; Mother Nature; Feminine Principle.

И узанный каменный век скажет нам многое.  
Скажет то, что только иногда еще помнит  
индийская и шаманская мудрость!  
*Н.К. Рерих*

В 1986-1988 годах археологическая экспедиция Института истории, языка и литературы Башкирского филиала АН СССР (ныне Института истории, языка и литературы УНЦ РАН РБ) под руководством выдающегося уфимского археолога Анатолия Харитоновича Пшеничнюка (1936-2016; ил. 1) провела раскопки самого большого, царского, кургана № 1 возле деревни Филипповка



1. А.Х. Пшеничнюк (1936-2016) – советский и российский археолог, профессор, заслуженный работник культуры Республики Башкортостан

Оренбургской области [24]. Внутри кургана археологи обнаружили четыре захоронения с плохо сохранившимися остатками человеческих костей и почти полностью разграбленные [24, с. 25, рис. 40]. Все основные находки, а это свыше тысячи предметов, выполненные в большинстве своем из золота, были найдены в двух тайниках кургана и при входе в курган, в коридоре-дромосе.

Открытие Филипповского кургана № 1 (V-IV вв. до н.э.) стало сенсацией мирового масштаба: наконец-то, в Южном Приуралье был открыт царский курган с большим количеством (1142) ювелирных изделий, в основном, из золота [24, с. 236]. Выполненные в характерном зверином стиле, эти произведения стали на сегодняшний день самым важным, недостающим звеном в изучении культуры кочевников скифского времени на Южном Урале. Художественное исполнение и символика ювелирных изделий из Филипповского кургана № 1 наиболее ярко в очередной раз подтвердили, с одной стороны, своеобразную локальность культуры номадов Южного Урала, с другой стороны, тесную связь этой культуры

со скифским миром на Востоке и Западе, а также с культурой Ахеменидского Ирана: в кургане были обнаружены импортные изделия иранского происхождения. Находки экспедиции А.Х. Пшеничнюка после долгих лет реставрации объездили весь мир и затем «осели» в постоянной экспозиции Института этнологических исследований им. Р.Г. Кузеева Уфимского научного центра Российской Академии наук.



Среди всех археологических ценностей, обнаруженных в Филипповском кургане № 1, своей уникальностью выделяются, прежде всего, деревянные скульптуры оленей, оббитые золотом и серебром. По типу расположения рогов относительно туловища – перпендикулярно или параллельно – исследователи определили скульптуры как двухплоскостные (10 экземпляров) и одноплоскостные (16 экземпляров). Судя по своему размеру (51,2x45,3x25 см двухплоскостные, ил. 3, 4; 41-42x21,5-22 см одноплоскостные, ил. 5, 6, 7), превышающему все другие изображения животных в этом комплексе, а также по общему количеству изображений оленей (188) на других изделиях, образ оленя имеет главное значение в иерархии животных символов, представленных в кургане. Уникальность этих скульптур была отмечена в ряде исследований, в том числе, сотрудников Эрмитажа, которые реставрировали оленей [8, 9, 10]. Но некоторые моменты нам бы хотелось заострить особо, не вдаваясь при этом в подробное описание памятников, так как основательно они представлены в научных трудах А.Х. Пшеничнюка [8, 9, 10, 24] и Е.Ф. Корольковой [8, 9, 10, 15]. В данной статье нас, прежде всего, интересует символика образа оленя в скифо-сибирской цивилизации, нюансы которой, на наш взгляд, открываются через Филипповские скульптуры. Эта символика, несомненно, связана со сложными и развитыми космологическими и мифологическими представлениями скифо-сибирского мира, о чем свидетельствует многообразие форм и сюжетов звериного стиля.



2. Л.Т. Яблонский (1950-2016) – советский и российский археолог, палеоантрополог, заведующий отделом скифо-сарматской археологии Института археологии РАН

В облике Филипповских оленей сразу бросается в глаза условность изображения, передающая не реальный облик оленя как биологического вида, а лишь примерное о нем представление. Мы понимаем, что перед нами изображение оленя, а не какого-то другого животного, прежде всего, по ветвистым рогам, хотя они больше напоминают лабиринт, нежели реальные оленьи рога. Далека от реального облика и чрезмерно вытянута тупая морда животного, укороченные ноги. Из этой изобразительной условности облика оленя можно сделать вывод о том, что художники, создававшие образ, не видели реальное животное и не знали, как оно выглядит. По некоторым сведениям ученых в период жизни народа, создавшего Филипповские курганы, в лесостепной зоне Южного Урала благородные олени не водились, а северный олень обитал вне зоны кочевья сарматов [11, с. 63-65]. Очевидно, в данном условном изображении оленя перед нами предстает закреплённая в сознании кочевников древняя традиция, истоки которой теряются в глубине веков. Филипповские курганы изобилуют изображениями различных животных (верблюды, сайгак, рыба, грифон, лошадь, медведь, волк, кабан, архар, ворон, бык, тигр), большинство из которых созданы в местной мастерской и имеют достаточно реалистические формы изображения при всей своей условной декоративности, обусловленной утилитарностью предметов, которые они украшают. Скульптуры же оленей выделяются именно своей предельной отдаленностью от реального облика. Но именно они, и по своим размерам, и по своей самостоятельной функции, не связанной с украшением какого-либо



3. Двухплоскостная скульптура оленя. IV вв. до н.э. Дерево, золото, серебро, бронза. Высота 49-51 см, длина 39-41 см, ширина рогов 29-30 см.

Филипповский курган № 1. Музей археологии и этнографии Уфимского научного центра Российской академии наук (МАЭ УНЦ РАН)

предмета, главенствуют в этой иерархии животных. Эта традиция почитания оленя, несмотря на то, что филипповские мастера уже не имели представление о том, как выглядит это животное, несомненно, имеет очень древние корни, гораздо более древние, чем существование самой скифо-сибирской цивилизации. Сам факт того, что скифо-сибирская цивилизация была коневодческая, и олени не были основным источником жизни для кочевников евразийских степей в 1 тыс. до н.э., может свидетельствовать о том, что образ оленя как символ духовного культа кочевников зародился в более раннюю эпоху, когда олень был основным источником жизни для кочевников. Причем смысловая и духовная сторона этой традиции оказывается настолько энергетически мощной, что продолжает жить в сознании кочевников, которые давно утратили тесную связь с оленем как с биологическим видом.

Известно, что первые изображения оленей встречаются в эпоху каменного века, они появляются вдруг, как и само искусство палеолита на евразийских просторах. Изображения оленей в пещерной живописи, вырезанные на кости, выбитые на камне имеют совершенную художественную форму, узнаваемую вплоть до определения биологического вида животного: большерогий олень (самый древний вид, встречающийся в искусстве каменного века. Ил. 8), благородный олень (ил. 9), северный олень (ил. 10), лань, лось. Обращает на себя внимание равнозначность этих изображений по отношению к другим видам животных, встречающимся в искусстве палеолита: бык, бизон, медведь, лев, лошадь и т.д.

Остается неопределенным вопрос, когда именно олень у евразийских кочевников стал занимать в иерархии образов животных главенствующее



4. Двухплоскостная скульптура оленя. IV вв. до н.э. Филипповский курган № 1. Экспозиция МАЭ УНЦ РАН



положение. А.П. Окладников [22] и Б.А. Рыбаков [27] предположили, что это была эпоха мезолита, когда природа в очередной ледниковый период дала возможность человеку выжить путем приручения северного оленя. Как считают современные исследователи, окончательное прекращение ледниковых явлений относится ко времени 10-9 тыс. до н.э. Удивительно то, что даже в самые суровые времена оледенения Евразии (28-20 тыс. до н.э.) человек не просто не покидал холодные территории и не просто выживал, а продолжал творить и развиваться. Более того, последние исследования в Якутии доказали, что человек появился на территории Азии одновременно с африканским человеком – 3,2-1,8 млн. лет назад, и выживал он не в благоприятном климате, а при температурах гораздо более низких, чем мы это наблюдаем на территории современной Якутии: минус 60° по Цельсию в ледниковый период было нормой [20, с. 114-121]. Вполне возможно, что в процессе дальнейших исследований время почитания оленя как главного символа в иерархии божеств у древних кочевников отодвинется глубже эпохи мезолита.

Ко времени приручения оленя относится и соединение этого образа с образом лося – самого крупного представителя этого семейства. Как показывает опыт современных оленеводов, они до сих пор продолжают охотиться на лося, и у них существует праздник, посвященный этому животному [19, с. 63-65]. Как писал Б.А. Рыбаков: «На огромном компактном



5. Одноплоскостные скульптуры оленей. IV вв. до н.э. Дерево, золото, серебро. Филипповский курган № 1. Высота 41-42 см, длина 21,5-22 см, ширина рогов 19-20 см. МАЭ УНЦ РАН

пространстве от Лены до Северного Приуралья у эвенков, нганасан, далган, а за пределами этого пространства у сахалинских нивхов существуют более или менее однородные мифы о двух владычицах небесного мира, наполовину женщинах, наполовину лосихах (или важенках), от которых зависит все благополучие охотничьих племен – приплод оленей. Рогатые важенки указывают на северного оленя – единственный вид, у которого самки имеют рога. Архаизм этих мифов не подлежит сомнению: массовая охота на северного оленя началась еще в палеолите, а в мезолите стала особенно важной. Олени и лоси, важенки и лосихи в подобных мифах взаимозаменяемы, что позволяет объединять в общий комплекс легенды об оленях-лосях» [27, с. 61].

Олень-лось стал для кочевников евразийской тундры всеобъемлющим символом мифологических представлений о Бытии. И эти представления были настолько мощны по своей энергетике и глубине познания природы, космоса и места человека в этом мире, что продолжали сохраняться через десятки тысячелетий совсем в другом времени – в середине-второй половине 1 тыс. до н.э., в других климатических условиях – в резко континентальном климате, в другом природном ландшафте – лесостепной зоне, в другой исторической эпохе – в раннем железном веке скифо-сибирской цивилизации.

Но время приручения северного оленя, на наш взгляд, не может абсолютно соотноситься со временем формирования основных представлений человека о законах Космоса, природы и места человека в этой жизненной цепи. Возможно, эти знания сформировались еще до того, как олень-лось стал символом мифологических знаний о мире древнего человека. Слишком целостными и глубокими предстают эти знания уже в эпоху палеолита, судя по пещерной живописи, что также подтверждается исследованиями космогонических представлений каменного века [18, 21]. Как писал А.П. Окладников: «Представления племен тайги и тундры о живом солнечном божестве и олене-вселенной уходили в такую неизведанную глубину, в такое подлинное детство мышления, что туда как следует еще не проник даже и заступ археолога» [22, с. 8].

Вероятно, олень-лось в силу своей жизненной значимости лишь на определенном этапе эволюции человечества



6. Одноплоскостная скульптура оленя. Обратная сторона. IV вв. до н.э. Филипповский курган №1. МАЭ УНЦ РАН

(в последний ледниковый период на территории Евразии) стал очередным символическим выражением еще более древних духовных знаний человека о мире и Космосе. Косвенное подтверждение такому предположению можно видеть в изменении животных символов, но не самих знаний о природе, и внутри скифо-сибирской кочевой цивилизации. Так, постепенно в изменяющейся в сторону потепления климатической среде вокруг человека в лесной зоне образ оленя-лося со временем был заменен образом медведя, а позднее в среде кочевников евразийских степей – образом коня, о чем также в своем исследовании пишет Б.А. Рыбаков [27]. Характерным признаком такой постепенной трансформации в скифо-сибирской цивилизации является сохранившееся в Пазырыкском кургане ритуальное снаряжение коня в виде оленя. Изменением климатических условий и образа жизни кочевников, а также влиянием соседей таких, как Греция, Китай, Персия, можно также объяснить постепенную замену у кочевников образа оленя-лося на изображение горного козла, барана, быка. То есть образ оленя-лося является этапом эволюции не самого мировоззрения скифо-сибирской цивилизации, а лишь его символично-изобразительного воплощения. Но можно предположить, что эти знания могли иметь и более древние истоки, так как, не зависимо от изменений климата и среды обитания человека и соответственно изменений звериной символики в искусстве, эти универсальные знания, по сути, остаются в своей основе едиными и для кочевой цивилизации, и для цивилизации оседлой, и, прежде всего, это касается, знаний о приполярных созвездиях и Полярной звезде, указывающих с определенной периодичностью на Северный полюс и ось вращения земли.

Каким бы практическим назначением, связанным с ориентацией в пространстве, не пытались исследователи объяснить роль Полярной звезды у всех известных цивилизаций, и кочевых, и оседлых, причем начиная с каменного века, этой аргументации, на наш взгляд, недостаточно, чтобы объяснить культовую и духовную значимость этого космического объекта для всех времен и народов. Истоки этих знаний о движении приполярных созвездий и периодическом переходе роли Полярной звезды от одного созвездия к другому, о связи этой звезды с северным полюсом, в

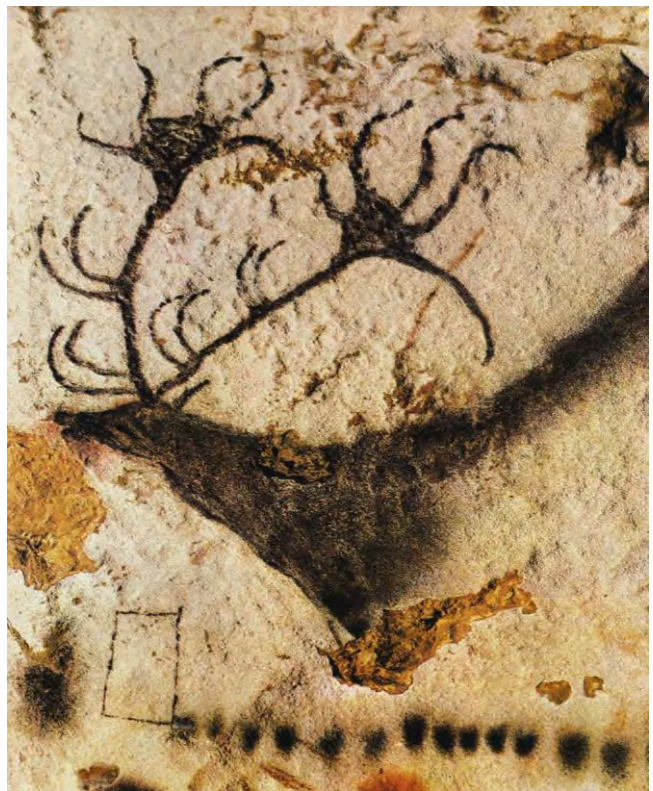


7. Одноплоскостная скульптура оленя. IV вв. до н.э. Филипповский курган № 1. Экспозиция МАЭ УНЦ РАН



обозримой нами истории человечества пока остаются неясными: объяснение появления этих знаний исключительно практическими наблюдениями за небом человеком каменного века из поколения в поколение, на наш взгляд, является не убедительным. Поражает в этих древних знаниях проведение мифологической связи отдаленных звезд с жизнью природы и человека на земле. Еще можно понять ежедневную и непосредственно наблюдаемую человеком связь жизни на земле с Солнцем и Луной. Но Полярная звезда и приполярные созвездия, которые в течение тысячелетий попеременно берут на себя по очереди роль определять (и то не всегда) ось земли, каким образом могут влиять на жизнь на земле, как это образно описывается в древних мифах? Какие практические наблюдения древних кочевников могли эту связь выявить, если даже современная наука эти движения созвездий наблюдает только визуально? Вопрос остается открытым.

И здесь, переходя собственно к символике образа оленя-лося в скифо-сибирской цивилизации, вполне закономерно предположить о том, что одно из смысловых значений этого образа связано с Полярной звездой и созвездиями, которые мы сейчас называем Большая и Малая Медведица. По историческим и этнографическим материалам исследователи восстанавливают явные исторические изменения названия групп звезд в Северном полушарии земли, которые мы определяем как Большая и Малая Медведицы и среди которых в данный исторический период находится Полярная звезда [2]. Среди названий созвездий Большой и Малой Медведица, были и существуют у некоторых народов до сих пор и такие названия, как «Лосиха с лосенком» [3, с. 11] или «Олениха с олененком» [27, с. 51-61]. Так коренные жители Камчатки коряки-оленоводы созвездие Большой Медведицы называли «Дикий олень», планету Венера – «Белый олень», было у них и неопределимое в настоящее время созвездие «Самка оленя с телятами» [13, с. 120]. О космической и звездной семантике образа оленя-лося в культуре евразийских кочевников, начиная с каменного века и заканчивая эпохой образования славянских племен, своеобразным этапом которых явилась скифо-сибирская цивилизация, писали в свое время также А.П. Окладников, Б.А. Рыбаков, В.Д. Кубарев [17, 22, 27].



8. Большерогий олень. Палеолит. Пещера Ласко. Франция



9. Благородный олень. Палеолит. Пещера Ласко. Франция

Возможно, изменение звездного неба в 1 в. н.э., когда Полярная звезда сместилась на небосклоне, и северный полюс оказался более чем на тысячелетие не обозначенным звездой, и связано исчезновение образа оленя-лося в культуре кочевников евразийской степи, а с ним и скифо-сибирской цивилизации в узком смысле этого понятия. Б.А. Рыбаков приводит целый комплекс фольклорных преданий, в которых рассказывается о приходе двух оленей или оленихи с олененком для заклания на праздник, но в какой-то момент олени перестают приходить и крестьяне в качестве жертвенного животного начинают выбирать быка или барана [27, с. 51-61]. В этом случае начальную границу скифо-сибирской цивилизации нужно расширить по звездному летоисчислению до 1500 года до н.э., когда в очередной раз Полярная звезда стала принадлежать созвездиям «Оленихи с олененком» или, как бы мы сейчас сказали, Большой и Малой Медведицы, а конечную 1 в. нашей эры. И хотя на современной звездной карте Полярная звезда включена лишь в созвездие Малой Медведицы, но мифологически эти два созвездия – Большой и Малой Медведицы – объединены вместе. Возможно, по представлениям древних, в том числе, скифо-сибирских кочевников, это было единое созвездие.



В этой связи уместно говорить о том, что и сарматы Филипповских курганов, естественным образом включенные в скифо-сибирскую цивилизацию, обладали такими же знаниями о Космосе и звездном пространстве, которое разворачивало перед ними свою мистерию в Южно-уральских степях. Естественно предположить, что в древности одно из приполярных скоплений звезд, которое мы называем Большая и Малая Медведицы, ассоциировалось у них с образом оленя, а конец «ковша» Малой Медведицы представлялся им осью земли – Полярной звездой.



10. Северный олень. Палеолит. Пещера Фон-де-Гом. Франция

В связи с возможными космологическими представлениями скифо-сибирской цивилизации интересно отметить и числовую значимость Филипповского образа оленя. Двухплоскостных скульптур оленей было обнаружено 10, а одноплоскостных – 16. Нет веских оснований предполагать, что в тайники были спрятаны не все олени, и грабителям что-то удалось унести, так как вместе с оленями были обнаружены свыше тысячи более мелких по размеру, чем олени, золотых предметов. Возможно, тайники были сделаны заранее или сразу же после первой попытки ограбления. Более того, дополнительные раскопки Филипповского кургана № 1, проведенные в 2013 году под руководством московского археолога, заведующего отделом скифо-сарматской археологии Института археологии РАН, Л.Т. Яблонского (1950-2016), обнаружили в кургане еще одно не разграбленное захоронение царского достоинства, что также явилось не меньшей сенсацией для исследователей, чем открытие в свое время экспедиции А.Х. Пшеничнюка [35, 36]. Захоронение оказалось женским и содержало около 1200 предметов, также выполненных, в основном, из золота (ил. 15). Для нас примечательным является тот факт, что большинство украшений имели изображение оленей, а на каждом пальце рук погребенной находилось по золотому перстню с изображением оленя (ил. 16). Десять – явно число знаковое для Филипповских захоронений. Десятичная система исчисления, являясь самой древней и универсальной в истории

человечества, к тому же обозначает всеобъемлемость представлений о мироздании. Уже сама форма перстня говорит о том, что знак круга мог быть у Филипповских сарматов символом вечности. Главным и первым проявлением в этой вечности, что математически обозначается единицей, в изображении перстня является олень, украшающий кольцо. В этой связи интересно и мнение А.Х. Пшеничнюка относительно первоначальных размеров кургана: диаметр Филипповского кургана № 1 изначально мог быть 120 м, а высота его когда-то составляла 20 м [9, с. 12]. Предполагаемые размеры также вполне вписывается в символику десятичной системы и соответствует представлению о дальнейшем разделении проявленной Вселенной из единицы в двойственный мир: мужское-женское, левое-правое, верх-низ – включенный в круг вечности, символизируемый нулем, что также находит отражение в круглом основании кургана. Если древние кочевники в своих мифах рассматривали взаимосвязь жизни на земле со звездами, то естественно у них должна была быть и своя система взаимосвязи с планетами солнечной системы. По пифагорейской системе число 6 обозначало самую яркую планету на звездном небосклоне – Венеру. И здесь мы опять же можем обратиться к корякским представлениям о планете Венере как о «Белом олене». [13, с. 120]. Возможно, количество одноплоскостных скульптур оленей числом 16 (10+6) каким-то образом связано с этой планетой. В свое время еще В.Д. Кубарев, исследуя оленные камни на Алтае, обратил внимание на важность числового значения в их символики [17, с. 87-89]. В этой связи интересно отметить, что в захоронении молодой женщины Пазырыкской культуры, открытом в 1993 году на плато Укок, обнаружено шесть коней [23, с. 76]. О символике числа шесть в славянской традиции писал и Б.А. Рыбаков [27, с. 300].

С космологической символикой связаны и металлы, которыми покрыты скульптуры Филипповских оленей – золото и серебро. Во всех культурах мира они соответственно символизируют Солнце и Луну. Интересно отметить, что гвозди, жгуты и перекладины, которыми скреплялось золото и серебро с деревом в скульптурах, были изготовлены из меди и бронзы, что также свидетельствует о символической значимости меди (основной состав бронзы также медь): ведь можно было бы использовать те же золотые или серебряные крепления. Использование меди в качестве скрепляющего элемента в скульптуре



11. Шаман. Человек-олень. Палеолит. Пещера Трех Братьев. Франция

олений выявляет символическое значение этого металла как связующего звена, своеобразного моста между мирами. Само слово «медь», имея неясную этимологию, используется, в том числе, в значении «срединный» (медиевистика – наука о средневековье) или «посредник» (медиум)<sup>1</sup>.

Интерес также вызывает дерево, из которого выполнены скульптуры олений. Исследователи определили породу дерева – ива и береза [4, с. 54-61]. Несомненно, эти деревья имели сакральное значение для создателей Филипповских курганов.



12. Лось. Петроглиф Сикачи-Аляна. Сибирский неолит. 12-9 тыс. до н.э. *Муляж. Хабаровск*

Здесь необходимо подчеркнуть важность образа дерева для кочевников в целом. У этнографов представлено достаточно примеров, в которых мифология кочевников-оленоводов представляет рога оленя как символ древа жизни. У малочисленного народа севера – якутских эвенов – до сих пор сохранился миф о превращении ветвей мирового древа в рога оленя [5, с. 72-117]. Также ученые отмечают фонетическое и смысловое созвучие слов в индоиранских языках, обозначающих одновременно оленя и ветвь дерева: kha (kaṇa) (др.-инд.), saka (др.-иран.), saḡ (осетин.). На одном из этих языков говорили и скифо-сарматы. Производными от этих слов стало название коренного народа Якутии «саха» и русских слов «соха» (плуг, который первоначально делался из рога) и «сохатый» (лось). Естественным образом дерево так же, как и камень-кремень, связано с огнем – незаменимым источником жизни, дающим свет и тепло.

---

<sup>1</sup> В некоторых, в том числе женских, погребениях Пазырыкской культуры также встречаются медные гвозди, которыми были приколочены крышки колод [23, с. 69].



В этой связи интересно отметить явное созвучие таких слов в русском языке как «олень (лань, лось) – луна – солнце – ель». Так, на гербе российского города Елец до сих пор одновременно изображены олень и ель (ил. 14). А христианскому великомученику Евстафию (2 в.) явилось распятие Христа – символ древа жизни – между рогов оленя (ил. 13). Все эти слова обозначают понятия, без совокупности которых человек бы не смог выжить в суровых условиях ледникового периода.



13. Святой Евстафий. XIII в. Витраж. *Шартрский собор. Франция*

И, несомненно, в них есть общий индоевропейский пракорень, который по смыслу должен обозначать связь человека с внешним миром, своеобразную пуповину-луч, дающую человеку жизнь. Ученые отмечают, что на определенном этапе развития славянских языков слово «ель» обозначало не породу дерева, а его качество «острый, колючий». Естественно, предположить, что слово «ель» по отношению к дереву изначально могло обозначать любую хвойную породу – ель, пихту, сосну, кедр или лиственницу. В свою очередь, слово «олень» изначально определяло не само животное, а цвет – рыжий (желтый, золотой; возможно, огненный) [32]. Подобной жизненно-огненной «остротой», пронзающей силой, дающей свет и тепло, обладали для древнего человека каменного века одновременно и хвойное дерево, и рога оленя, и лучи светил – звезд, Солнца, Луны. Не случайно исследователи слово «луна» считают связанным со словами «луч» и «блеск», слово «солнце» в этимологических словарях также обозначает не предмет, а его качество – «свет».

По свойствам и качествам получили свои названия и такие деревья как ива и береза. Название «ива» в русском языке ученые связывают с индоиранскими корнями, обозначающими «гибкая» и «красная». Действительно, ивовые прутья удобны для плетения, а кора дерева имеет красноватый оттенок. Соответственно слово «береза» в этимологических исследованиях трактуется как «белая» и «блестящая».

Еще К.Ф. Смирнов в своей монографии, посвященной савроматам-сарматам, которых он по археологическим данным объединяет культурной и территориальной преемственностью, отмечал наличие в курганах веществ (минерал реальгар, охра, сера, мел и др.), в основном, трех цветов: красного, белого и желтого – и связывал символику этих цветов с культом огня [29, с. 94-

167]. Исследователь также отмечает соединение культа огня с культом воды [29, с. 250-254].

Если обратиться к символике материалов, которые использовались мастерами для создания Филипповских оленей, то мы видим, прежде всего, представление сарматов о двойственной природе бытия: золото-серебро, береза-ива. С большей долей вероятности можно утверждать, что золото-береза символизировала огонь, а серебро-ива – соответственно воду. Береста известна своей горючестью, а золото всегда ассоциировалось с Солнцем. В этой связи наличие веществ желтого цвета (охра, сера) в савроматских и сарматских захоронениях может рассматриваться не как самостоятельный символ, а как вариация символа красного. Что касается соединения серебра-ивы, то связь с водой также представляется очевидной. Ива предпочитает расти у водоема, и не случайно ее называют плакучей, т.к. нередко ветви ее, касаясь воды, настолько напитываются влагой, что капельки начинают выделяться и стекать по листьям. Ассоциация серебра с Луной также широко представлена в мировой культуре, а влияние Луны на водные процессы на земле, в том числе, на зачатие и рождение, были известны с древнейших времен.

Но не только внешние качества деревьев сделали хвойные породы (ель, сосну, пихту, кедр, лиственницу), иву и березу символами сакрального начала бытия в культуре евразийских номадов.

Именно эти породы деревьев в виде карликовых форм упорно выживали в условиях периодически возникающих в Евразии ледниковых периодов: одними из самых древних тундровых деревьев ученые считают карликовую сосну, карликовую березу и карликовую иву. И здесь перед нами вновь возникает очевидная связь между евразийской культурой скифо-сибирских номадов и кочевниками каменного века. Если в Филипповском кургане хвойное дерево представлено опосредованно в виде символических рогов оленя, то в Пазырыкской культуре из хвойных пород были выполнены погребальные колоды и срубы. Иначе, чем древними истоками, восходящими к каменному веку ледникового периода, невозможно объяснить упорную привязанность сарматов в частности и скифо-сибирских кочевников в целом к определенным породам дерева.

Сам факт использования ивы и березы в Филипповском погребении говорит о связи этих деревьев в мифологии сарматов с послесмертными, инобытийными явлениями. Об этом свидетельствует и этнографический



14. Герб г. Ельца.

материал. Так, башкирские кладбища традиционно располагаются в березовых рощах: березу у башкир не принято сажать возле дома, зато ее сажают у могил. Береза в башкирской традиции как символ печали проявляется и в самом слове «кайын» (береза), созвучном слову «кайгы» (горе) [31, с. 133-138]. В китайской традиции ива была символом связи живущих с предками [14, с. 45-46]. Отголоски древней традиции, связывающей иву с после смертным бытием, сохраняются и в христианской традиции: верба в православии является символом Воскресения Христа.



15. Раскопки Филипповского кургана №1  
Л.Т. Яблонским в 2013 г.

О космологическом значении образа оленя можно говорить и в связи с s-образным и спиралевидным орнаментом, который украшает тело Филипповских скульптур. Самая древняя подобная орнаментика опять же восходит к каменному веку. Исследователи видят в этих орнаментальных изображениях и образ змеи, и образ птицы, и образ солнца [6, с. 74; 27, с. 170-305]. И здесь опять же важно подчеркнуть, что символы животных, на наш взгляд, не были изначально предметами поклонения для древнего человека – они являлись лишь художественным выражением, своеобразной ассоциацией, синтезированным представлением человека о качествах божества, а формы проявления этих качеств могли быть самыми многоликими, как многолика сама природа. И качествами бога изначально были такие, как золотой, подвижный, горячий, сияющий, пронзительный,

текущий и т.д. Не случайно, повторимся, привычные для нас названия предметов «олень», «береза», «ива», «ель» обозначали изначально свойства и качества, а не сам предмет. Животные и растения, являясь естественной средой обитания человека, и свойства которых в той или иной степени ассоциировались с представлениями человека о качествах бога, становились изначально лишь символами этого бога, но никак ни самим божеством. Лишь со временем, входя в массовое сознание, животный или растительный образ бога со временем становился самим богом и предметом поклонения, а позднее вообще символический образ превратился в тотемный знак, утрачивая в



сознании большинства свою изначальную художественно ассоциативную функцию. То есть общее, синтетическое, ассоциативное представление о божественном в природе заменялось в массовом сознании частным, конкретным, предметным представлением. И если мы обратимся к символике спирали и s-образного знака, которыми орнаментировано тело Филипповского оленя, то мы должны найти те общие качества и свойства, которые объединяют вместе образы птицы, солнца и змеи и которые в результате стали обозначаться общей спиралевидной идеограммой. И такими свойствами и качествами являются, прежде всего, ритмично обновляемое движение и соединение огненной (небесной) и водной стихии: солнце всходит и заходит, имеет точки возрастания и убывания – весеннего и осеннего равноденствия и т.д., солнце – есть огонь, огонь соединяется с водой во время грозы; змея обновляет кожу, волнообразно движется, скручивается в спираль, она живет на земле и движется по воде, жало ее обжигает; водоплавающие птицы живут в трех стихиях – в воздухе, в воде и на земле.

Не только тело, но и рога Филипповских оленей также имеют спиралевидные и s-образные завитки, а концы ответвлений заканчиваются головами грифонов. Исследователи финно-угорской и тюркской мифологии отмечают особую связь образа птицы с Богиней-Матерью – Умай (Хумай) [16, с. 12; 28, с. 75-77]. Есть предположение о том, что само имя Богини восходит к ираноязычной традиции, в которой образ Хумай представлен в облике птицы счастья – грифа [28, с. 76-77].

И здесь мы подходим к следующему аспекту символики образа оленя в скифо-сибирском зверином стиле, связанным с Женским Началом Бытия, с образом Великой Матери, с Матерью-Природой, Матерью Мира как ее определил вслед за Н.К. Рерихом Б.А. Рыбаков [27]. Филипповские олени как представители сарматского звериного стиля скифо-сибирской цивилизации являются своеобразным тому доказательством.

Благодаря исследованиям советских ученых Б.Н. Гракова [7, с. 100-121] и К.Ф. Смирнова [29] выяснилось, что именно у сарматов, как ни у кого из других народов скифо-сибирской цивилизации, сохранились в общественном устройстве пережитки матриархата. О высоком царском положении женщины, среди символов



16. Золотые перстни с изображением оленя. Из раскопок Филипповского кургана № 1 в 2013 г.

которой представлен образ оленя в виде золотых перстней, свидетельствует и захоронение в Филипповском кургане, обнаруженное Л.Т. Яблонским. Есть все основания предполагать, что и деревянные скульптуры оленей, найденные в тайниках, в том же кургане, сопровождали именно женские захоронения. Особенностью этих погребений является наличие таких предметов как котлы, которые в традиционной культуре, например, хантов и манси, были исключительно женской принадлежностью [19, 101-105].

Дело в том, что останки четырех погребенных, обнаруженные А.Х. Пшеничнюком в Филипповском кургане № 1, не были идентифицированы из-за плохой сохранности. Но наличие определенных предметов как то бусина, бисер, серьга, а также кинжал и наконечники стрел, сохранившихся рядом с останками, дает основание предполагать о присутствии здесь женских тел [24, рис. 40]. Как известно по исследованиям сарматских курганов женщины этой народности славились своей воинственностью, и нередко в женских захоронениях находили вооружение в виде колчана со стрелами и кинжала [29].

Обращает на себя внимание и то, что характерный предмет мужского сарматского вооружения – меч – находился не в самом кургане, а при входе в него, в так называемом, коридоре-дромосе. Есть мнение ученых о том, что захоронения в дромосе сарматских курганов – это жертвенные захоронения, которые сопровождают покойных в загробный мир как хранители, то есть статус их ниже тех, кто погребен собственно в кургане [33, 34]. Все остальные предметы, обнаруженные в тайниках кургана, представляют собой исключительно украшения, бытовые и ритуальные изделия.

Если мы возводим истоки скифо-сибирского образа оленя как символа единства макро и микрокосмоса к каменному веку, то естественно предположить изначальную связь этой символики с женской природой. Традиционно принято считать, что высокая роль женщины в эпоху каменного века связана с ее функциями продолжательницы рода и хранительницы очага [30, с. 552-562]. И как подтверждение исследователи приводят в пример скульптуры палеолитических Венер. Но этнографический материал и славянских, и финно-угорских, и самодийских народов изобилует примерами, в которых с Женским Началом также связаны формы растительного и животного царства, в том числе олень и дерево.

Так у башкир, которые сохраняли кочевой образ жизни вплоть до первой трети XX века, в традиционной культуре проявлялся, прежде всего, женский аспект образа оленя. Башкиры верили в то, что между рождением ребенка и оленем есть магическая связь. Мотивы оленьих рогов встречаются на налобных и нагрудных повязках башкирских женщин, на аппликациях и вышивках женских халатов, на лентах для перевязывания постели и чепраках к женским седлам (ил. 17) [12, с. 168-173]. Не все исследователи в отдельных узорах башкирских вышивок видят изображения оленьих рогов, некоторые из них утверждают, что это исключительно мотивы рогов барана. Но учитывая изобразительную особенность Филипповских скульптур, которая отражает



трансформацию образа в сторону условности в силу изменения жизненных условий, когда народ, создавший этих оленей, в отличие от своих предков, уже не знал, как в реальности выглядит прототип образа, вполне можно предположить такую же трансформацию и в изобразительной традиции башкир. Со временем более древний образ, каковым является олень, преобразился в искусстве башкир в более понятный и жизненный для них образ барана, который, в отличие от оленя, сопровождал жизнь башкир постоянно, вплоть до наших дней. И лишь отголоски почитания оленя предками башкир



17. Башкирские декоративные ленты с кускарным орнаментом. 19-20 вв.

дошли до наших дней. Изображение оленя как символа Матери предстает и на бубнах якутских шаманов, которое создается желто-красным цветом – охрой или кровью [5]. У хантов небесная Богиня-Мать символизируется и оленем, и Солнцем, и огнем, и березой [19, с. 19-21].

Опираясь на этнографический материал, можно с большей долей вероятности утверждать, что в представлениях каменного века, а затем скифо-сарматской цивилизации, женский аспект бытия ассоциировался не только с продолжением человеческого рода и домашним очагом, что нашло воплощение в палеолитических Венерах, но и с творящим началом самой природы, в целом,

с космической Природой-Матерью. Но если палеолитическая Венера, как символ женского начала, непосредственно была связана с чисто человеческой природой, что проявлялось и в соответствующих натуралистических изображениях женского тела, то космическая Мать-Природа, естественно, должна была символизироваться солярными и земными образами: металлами, растениями и животными. И олень в плане образной символики и жизненной востребованности в эпоху последнего ледникового периода для человека оказался очень подходящим животным: тело оленя символизировало животный мир Природы, его ветвистые рога, периодически обновляемые – растительное царство, а птицы на рогах-ветвях – небесный мир, золото, серебро и медь, украшавшие оленя, являлись символами звездного единства трех миров. Идея приоритета женского аспекта в образе оленя поддерживается и природной не агрессивностью животного, своеобразной пассивностью по отношению к хищнику и к человеку-охотнику.

Таким образом, Венеры каменного века с их выраженными половыми чертами могли быть лишь одной стороной поклонения Женскому Началу в каменном веке, а именно деторождению и охранению семейного очага. А другой стороной этого поклонения становилась сама Мать-Природа, характерным проявлением которой были животные, растения, птицы, планеты и звезды. В этой связи Филипповские олени представляют собой уникальную систему символов, своеобразную Библию кочевников, в которую включены все уровни бытия – от земного до космического. Эта скифо-сибирская Библия могла изображаться в зверином стиле целиком, как мы это видим в образах Филипповских оленей, а могла представляться в отдельных аспектах в зависимости от поставленной задачи: сцены терзания, бегущий олень, закрученный в спиральном движении, лежащий с подогнутыми ногами. Вероятно, камень, дерево и металл были взаимозаменяемыми символами, т.к. они в жизни человека практически были всегда связаны с божественными качествами огня – теплом и светом: из камня высекали искры для костра, дерево поддерживало огонь, а металл невозможно было обработать без огня, и он излучал свет.

Вся эта скифо-сибирская библейская система символов являла собой внешнее по отношению к человеку царство – это мир Матери-Природы. Этот мир объединял небо с созвездиями и планетами, с Солнцем и Луной<sup>2</sup> и землю с животными и растениями и самим человеком. И есть все основания считать, что олень в сарматской культуре Филипповских курганов, в частности, и в скифо-сибирской цивилизации, в целом, символизировал, прежде всего, Женское Начало бытия. И женщина-жрица-царица в этом древнем культе

---

<sup>2</sup> В башкирской этнографии Солнце и Луна изначально были женскими божествами, что является немаловажным фактом в подтверждении теории об образе оленя как символе Матери-Природы [26, с. 266]. Также известно, что во главе пантеона богов у причерноморских царских скифов стояла богиня Табиты, символом которой был огонь [1, с. 81].

поклонения образу оленя как космическому символу Матери-Природы, естественно, должна была играть главную роль. Отчасти этот приоритет сохранился и в скифо-сибирской кочевой культуре, особенно в матриархальных традициях сарматов. В современной же кочевой традиции посредниками-шаманами между миром людей и миром Природы могут быть как женщины, так и мужчины. Более того, древние памятники, начиная с каменного века, свидетельствуют об участии мужчин-жрецов в культе оленя-лося [27, с. 62-65]. Но это никак не исключает версию о том, что природная среда от земли до звездного пространства или космическая Мать-Природа, как мы ее до сих пор называем, представленная в виде образа оленя в каменном веке, а затем в скифо-сибирском зверином стиле, изначально ассоциировалась у древних кочевников с Женским Началом.

### Список литературы

1. Агбунов, М.В. Путешествие в загадочную Скифию / М.В. Агбунов. – М.: Наука, 1989. – 191 с.: ил.
2. Аллен, Р.Х. Звезды. Легенды и научные факты о происхождении астрономических имен. Пер. с англ. Е.В. Ламановой / Р.Х. Аллен. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2016. – 575 с.
3. Анисимов, А.Ф. Космологические представления народов Севера / А.Ф. Анисимов. – М.-Л.: Академия наук СССР, 1959. – 106 с.
4. Бантиков, А.И. Реставрация, реконструкция и научно-техническая экспертиза находок из Филипповских курганов / А.И. Бантиков // Золотые олени Евразии: каталог выставки. Под. общ. науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского. – СПб.: Славия, 2001. – С. 54-61.
5. Габышев, Е.С. Культ солнца в мифологии якутов (проблема древних этнокультурных параллелей). Диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук / Е.С. Габышев. – СПб., 1998. [Электронный ресурс]. – URL: [http://works.doklad.ru/view/2h087Z\\_8EEs.html](http://works.doklad.ru/view/2h087Z_8EEs.html) (дата обращения: 08.07.2017).
6. Голан, Ариэль. Миф и символ / А. Голан. – М.: Русслит, 1993. – 376 с.: ил.
7. Граков, Б.Н. Пережитки матриархата у сарматов / Б.Н. Граков. – ВДИ. – 1947. – № 3. – С. 100-121.
8. Золотые олени Евразии: каталог выставки / Под. общ. науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского. – СПб.: Славия, 2001. – 247 с.: ил.
9. Золотые олени Евразии. Каталог выставки / Под общ. науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского. – СПб.: Славия, 2002. – 63 с.: ил.
10. Золотые олени Евразии. Каталог выставки / Под общей науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского, А.И. Шкурко. – СПб.: Славия, 2003. – 63 с.: ил.
11. Иванов, В.А. Откуда ты, мой предок? (Взгляд археолога на древнюю историю Южного Урала) / В.А. Иванов. – СПб: ТОО «Грань» – УНЦ РАН, 1994. – 144 с.: ил.
12. Илимбетова, А.Ф. Олень в устном творчестве, народном искусстве и верованиях / А.Ф. Илимбетова // Башкиры-гайнинцы: история и современность. – Уфа: Китап, 2012. – С. 164-199.
13. История и культура коряков / Под общей редакцией академика А.И. Крушанова. – СПб.: Наука, 1993. – 235 с.: ил.
14. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. – М.: Наука, 1989. – 360 с.: ил.
15. Королькова, Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII – IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и

- энокультурной принадлежности / Е.Ф. Королькова. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2006 – 272 с.: ил.
16. Котов, В.Г. Мифология Южного Урала / В.Г Котов. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 1997. – 65 с.
  17. Кубарев, В.Д. Древние изваяния Алтая / В.Д. Кубарев. – Новосибирск: Наука, 1979. – 120 с.: ил.
  18. Ларичев, В.Е. Сотворение Вселенной: Солнце, Луна и Небесный дракон / В.Е. Ларичев. – Новосибирск: Наука, 1993. – 287 с.: ил.
  19. Мифологическое время: альбом-каталог. Государственный музей Природы и Человека. Ханты-Мансийск. Том I. – М.: Эпифания, 2003. – 215 с.: ил.
  20. Мочанов, Ю. В поисках внетропической прародины человечества / Ю. Мочанов // Сокровища культуры Якутии. Серия «Наследие народов Российской Федерации» / гл. ред. А.М. Тарунов. – М.: НИИЦентр, 2011. – С.114-121.
  21. Николов, Н., Харалампиев, В. Звездочеты древности / Перевод с болгарского Е.А. Колотилова / Н. Николов, В. Харалампиев. – М.: Мир, 1991. – 293 с.: ил.
  22. Окладников, А.П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. Открытие Сибири. Главы из книги / А.П. Окладников. – Хабаровск, 1989. – 208 с.: ил.
  23. Полосьмак, Н.В. Всадники Укока / Н.В. Полосьмак. – Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. – 336 с.: ил.
  24. Пшеничнюк, А.Х. Филипповка: некрополь кочевой знати IV века до н.э. на Южной Урале / А.Х. Пшеничнюк. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2012. – 280 с.: ил.
  25. Руденко, С.И. Горноалтайские находки и скифы / С.И. Руденко. – Л.: АН СССР, 1952. – 258 с.: ил.
  26. Руденко, С.И. Башкиры: Историко-этнографический очерк / С.И. Руденко. – Уфа: Китап, 2006. – 376 с.: ил.
  27. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1994. – 608 с.: ил.
  28. Сагалаев, А.М. Урало-Алтайская мифология. Символ и архетип / А.М. Сагалаев. – Новосибирск: Наука, 1991. – 154 с.
  29. Смирнов, К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов / К.Ф. Смирнов. – М.: Наука, 1964. – 381с.: ил.
  30. Токарев, С.А. Ранние формы религии / С.А. Токарев. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. – 662 с.: ил.
  31. Хакимьянова, А.М. Символика в башкирской народной песенной традиции / А.М. Хакимьянова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Выпуск 90. – 2014. – № 10 (339). – С. 133–138.
  32. Этимологические онлайн-словари русского языка. [Электронный ресурс]. – URL: <https://lexicography.online/etymology/o/олень> (дата обращения: 08.07.2017).
  33. Яблонский, Л.Т. Коллекция из Филипповского могильника (раскопки 2004-2007 гг.) / Л.Т. Яблонский // Сокровища сарматских вождей / Под общ. науч. ред. Л.Т. Яблонского. – Оренбург: Печатный дом «Димург», 2008. – С. 41-77.
  34. Яблонский Л.Т. Сарматы Южного Приуралья. // Сокровища сарматских вождей. Под общ. науч. ред. Л.Т. Яблонского. – Оренбург: Печатный дом «Димург», 2008. – С. 17-32.
  35. Яблонский Л.Т. Новые находки в «царском» кургане 1 могильника Филипповка-1 (предварительное сообщение). // ДНК генеалогии и истории. – 2014. [Электронный ресурс]. – URL: <http://forumdna.org/forum/index.php/topic/205-novye-nahodki-v-tcarskom-kurgane-1-mogilnika-f/> (дата обращения 08.07.2017)
  36. Яблонский Л.Т. Женщины сарматской цивилизации. Электронное периодическое издание «Научная Россия». – М., 2011. [Электронный ресурс]. – URL: <http://scientificrussia.ru/articles/zhenshchiny-sarmatskoj-tsivilizatsii> (дата обращения: 08.07.2017)

*Хасанова Элеонора Венеровна*  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры ИЗО  
Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, Уфа  
E-mail: [eleonora-hasanova@mail.ru](mailto:eleonora-hasanova@mail.ru)

## РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.В. НЕСТЕРОВА СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

*Hasanova Eleonora Venerevna*  
candidate of art criticism  
docent of the Department of Fine Arts  
Bashkir State Pedagogical University named for M. Akmulla, Ufa

## THE ROLE OF LANDSCAPE IN M. NESTEROV'S WORKS OF SOVIET TIME

**Аннотация.** При рассмотрении религиозной живописи М.В. Нестерова первого послереволюционного десятилетия, необходимо подчеркнуть особую роль пейзажа в пронизанных драматизмом произведениях художника того периода. Часто именно пейзаж – ключ, помогающий в раскрытии основного замысла художника. В ряде нестеровских картин именно пейзаж выступает в качестве главного действующего героя. Важную роль для понимания психологического состояния моделей играет пейзаж и в знаменитых нестеровских портретах советского времени. Использование в статье ранее малоизвестных архивных и иллюстративных источников дает возможность анализировать нестеровский пейзаж под новым ракурсом, выявляя в нем аспекты, впервые проявившихся в картинах 1920-1940-е годы.

**Ключевые слова:** нестеровский пейзаж; озерный мотив; «Божественная благодать»; духовность; возрождение России.

**Abstract.** "Russian idea" characterizes M. Nesterov's not only religious paintings. This idea affects Nesterov's landscapes that appear as the incarnation of the spiritual natural environment, which helps to preserve the soul of the people inhabiting it, and determines the identity of its culture. Considering Nesterov's with dramatic effect in the works of the artist of the first post-revolutionary decade. The landscape religious painting, it is necessary to pay special attention to the hidden role played by landscape filled often is here the key, that helped to reveal the intent of the artist more accurately and deeply. In some Nesterov's paintings landscape as a visible embodiment wise, predestined world order, alien bustle and human imperfection, was perceived as one of the main characters of the heroes. In the famous portraits of the Soviet time it is the landscape played an important role in thin disclosure psychological state Nesterov models. Article newly discovered, previously unknown archival and pictorial sources helped to consider Nesterov's landscape under a new perspective, to identify new motifs and images that emerged in the 1920-1940-ies.

**Keywords:** Nesterov's landscape; Lake Motive; "divine grace"; the spirituality; the revival of Russia.

О роли и значении пейзажа в картинах М.В. Нестерова писали многие исследователи его творчества. Среди дореволюционных критиков, освещавших

этот вопрос, прежде всего, следует назвать А.Н. Бенуа [1, с. 373], И.Э. Грабаря, [2, с. 103], М.А. Волошина [3, с. 106]. Их мнения сходились в безоговорочном признании особых достоинств нестерского пейзажа, помогающего художнику передать затаенную взволнованность владевшего им религиозного чувства, неподдельную теплоту и искренность в выражении «мистического переживания».

Но, пожалуй, ближе всех подошел к рассмотрению этого феномена С.Н. Дурьлин, чья монография о Нестерове, увидевшая свет в 1965 году, не потеряла своей актуальности и по сей день. Именно анализ пейзажа неизменно помогал этому исследователю глубоко и точно раскрывать идейный замысел многих картин художника. Обращаясь к полотну «Видение отроку Варфоломею», Дурьлин, в частности, писал: «Нестеров сознательно выбрал осень для “Варфоломея” <...> В русской осени <...> есть та “сладкая тишина”, та углубленная, спокойная “светлость”, та хрустальная “лучезарность”, которые так родственны высоким и тихим состояниям души, просветленной глубоким самопознанием и движимой порывами к высшей правде и красоте. Нестеровский Варфоломей – русский мальчик с глубокой душой и светлым сердцем – мог грустить и радоваться только вместе с этой природою, только в этот “день хрустальный”, когда так прекрасна и светла “тихая лазурь” над грустно сиротеющей землей» [4, с. 134-135].

Высоко оценивая предпринятые Дурьлиным усилия по созданию монографии, художник как особую его заслугу отмечал проникновенные описания пейзажей в своих произведениях. Знакомясь с подготовительными материалами, он писал: «Рукопись Вашу получил и прочел с большим вниманием. Какой огромный труд Вы предприняли, – и все это связано с моим именем. Ну, не баловень ли я среди моих собратий! В Вас я ведь имею не только любящего мое художество современника-писателя, но также поэта, непосредственно чувствующего жизнь, красоту, душу природы и человека, их великое место в бытии. Я имею в Вас одновременно и ученого, и богослова, вооруженного всем тем, без чего будет не полон труд, подобный Вашему» [5, с. 296]. «Вашим одиночеством Вы прекрасно пользуетесь, <...> это не общие места на довольно устарелую тему о Нестерове, а глубоко пережитый, перечувствованный лично анализ, в котором даже Ваше “пристрастие” к автору не мешает Вам произносить над ним суд, к которому будут относиться со вниманием. Ваш религиозный опыт, воодушевление, где-то соприкасаясь с чувством, которое когда-то, может быть, двигало мной, водило моей рукой и дало сумму известных результатов, – и дает Вам ту силу, убедительность и новизну авторитета, которых недостает у прежде писавших обо мне. Описание “Отрока Варфоломея”, особенно пейзаж и еще более пейзаж “Юности”, – проникновенно и непосредственно, благоуханно, как и та природа, которая была когда-то перед моим взором. Суждения Ваши о “Трудах” таковы, что я подпишусь под ними обеими руками. Словом, так о моих “Сергиях” еще не писали» [5, с. 295, 296]. «Сегодня перечел Ваши “Впечатления, размышления,

домыслы” <...>, и мне захотелось, не откладывая, написать Вам. Написать так, как написаны Ваши размышления, можно только о чем-нибудь любимом, любезном сердцу, хорошо понятом, почувствованном. <...> Вы шаг, за шагом любовно, осторожно, вдумчиво разбираете картину («Димитрия царевича убиенного». – Э.Х.), и то, что вложено Вами в этот разбор, – есть уже поэзия или опозитивированная критика. Ваше определение в этой критике роли пейзажа, в частности роли пейзажа в моих произведениях, – бывало и раньше, однако не с таким проникновением в психологическое соотношение пейзажа к действующим лицам, к теме картины. Форма, слова для Ваших размышлений найдены так счастливо, что и В.В. Р[озано]в не отказался бы от них» [5, с. 287], – отзывался Нестеров в другом письме и, завершая свою мысль, добавлял: «Единая душа человека и природы, его окружающей, взаимно необходимы. Эта единая душа создает то единое действие, ту целостность впечатлений, кои поражают нас у великих мастеров Возрождения...» [5, с. 281].

Было бы несправедливо утверждать, что нестеровский пейзаж не привлекал к себе внимания исследователей в советские годы. Современные Дурьлину критики неизменно останавливались на рассмотрении пейзажа в религиозных произведениях Нестерова, но в отличие от него анализировали пейзаж отдельно, «вырывая» его из контекста всего произведения. Превознося бесспорные достоинства пейзажа, они старательно обходили молчанием главное – религиозно-философское содержание нестеровских картин. Связано это было с идеологической установкой времени, утвердившей в советском искусствознании вульгарно-социологический подход к анализу художественных произведений. В связи с этим обстоятельством оказывался искаженным смысл многих полотен художника, написанных в советские годы и явившихся отражением его душевных переживаний. Рассмотрим эти произведения (а среди них есть целый ряд малоизвестных) поподробнее.

В первые послереволюционные годы мировосприятие Нестерова определялось состоянием гнетущей неизвестности, предчувствием разверзнувшейся бездны. Произошедшие в России перемены пугали и с трудом поддавались осмыслению. Об этом свидетельствуют письма Нестерова тех лет. «Пережитое за время войны, революции и последние недели так сложно, громадно болезненно, что ни словом, ни пером я не в силах всего передать. Вся жизнь, думы, чувства, надежды, мечты как бы зачеркнуты, попорчены, осквернены. Не стало великой, дорогой нам, родной и понятной России. Она подменена в несколько месяцев. От ее умного, даровитого, гордого народа – осталось что-то фантастическое, варварское, грязное и низкое <...> Все провалилось в тартарары. Не стало Пушкиных, нет больше Достоевских и Толстых – одна черная дыра и из нее валят смрадные испарения “товарищей” – солдат, рабочих и всяческих душегубов и грабителей. Вы хотите знать, что сделали “завоеватели” с Москвой... О! Они ее сильно покалечили. Тягостное зрелище являет собой Кремль. Успенский собор поврежден двумя снарядами, Чудов монастырь, Ивановская колокольня и особенно в ней помещающаяся



“Патриаршая ризница”.., облачения Царей, Святителей порваны, эмали на Евангелии – разбиты... Снаружи разбита “Беклемишева башня”, Спасские и Никольские ворота, на последних сильно пострадал образ <...>. Теперь около Кремлевской стены, как народ говорит “под забором” похоронены “жертвы третьей великой революции”, те бедняги, которых втянули в злое, братоубийственное дело. Крестов на могилах нет, со стен болтаются красные тряпки – “символы и эмблемы великой революции”. Из улиц пострадали Остоженка, Пречистенка, Арбат с переулками и страшное зрелище дают Никитские ворота. Там разрушено три дома, под ними погребено много народа. Наш район тоже был обстрелян. День и ночь мы жили под выстрелами. <...> На людей охотились как на зайцев, это мы наблюдали из окон. Но, так или иначе, но нас пока Бог миловал. Но мы “Буржуи” все же и по сей день под угрозой, и <...> ждем своего часа» [6, с. 22], – записывает Нестеров свои ощущения, полные ужаса и растерянности<sup>3</sup>. Перед ним словно ожил наяву «страшный сон», увиденный до революции и со всеми своими зловещими подробностями запечатленный в одноименной акварели: на фоне излучины Волги изображена впряженная в телегу белая обезглавленная лошадь<sup>4</sup>. Кровь из раны на ее шее стекает густыми каплями на землю. Образовалась уже целая лужа крови. Дальше – на берегу видна часовня с распахнутой дверью и слепыми выбитыми зеницами окон. Перед часовней – поминальный стол с большим старым образом Спаса и множеством горящих свечей. Дым от свечей, как похоронный саван, стелется над волжским пейзажем, окрашенным печальным сине-лиловым светом сумрачного дня. Воплощенный в зримые формы «Страшный сон» сейчас воспринимается как пронзительное пророческое видение о грядущих бедствиях России, неожиданно открывшееся художнику.

У Нестерова, переживавшего в первые послереволюционные годы душевную драму, часто возникают в живописи образы поруганной, униженной

---

<sup>3</sup> Приведем описание страшного сна, сделанное самим Нестеровым: «В одну из таких украинских ночей приснился мне сон. Вижу я себя на Волге, где-то между Нижним и Казанью. Не то в Чебоксарах, не то Козьма-Демьянске. Начинается непогода. Далеко прогремел гром, облака сгустились, нависли над рекой. Солнце спряталось. По Волге забегали “барашки”. Потемнело. По холмам справа зашумел сосновый бор. Быстро надвигалась черная туча. Сверкнула молния. Где-то по Заволжью прокатился гром. Дождь полил. У самого ближнего берега Волги справа вижу деревянную часовню с куполком. К часовне с берега перекинута сходня такие, как бывают от берега к пароходным “конторкам”. На берегу у часовни стоит столик, на нем огромный, старого письма, Спас. Перед ним теплится множество свечей: пламя, дым от них относит в сторону ветром. Однако, несмотря ни на дождь, ни на ураган – свечи горят ярким пламенем. Тут же слева от часовни стоит старая, старая белая лошадь, запряженная в телегу, а головы у лошади нет. Она отрублена по самые плечи, по оглобли с хомутом и дугой. С шеи на землю капает густая темная кровь: кап-кап, кап-кап. Целая лужа крови. Земля стала красная, темно-красная. А Волга все шумит, гром грохочет. Проснулся – светает. Где-то перекликаются птицы. Смутно, тяжело на душе. Долго не мог позабыть я “страшный сон”. Зарисовал его акварелью в альбом». – Нестеров М.В. Рукопись «Воспоминаний». Глава «1914 год». – Частный архив, Москва. – 1926-1929. – С.4. Описание «страшного сна» см. также в письме Нестерова к А.А. Турыгину - Отдел рукописей ГРМ, Ф. – 136, ед. хр. 32, л. 36.

<sup>4</sup> Акварель «Страшный сон» (1914), пропавшая в годы революции, была повторена Нестеровым в 1924 году, в настоящее время находится в частном собрании в Москве.



России и отражаются в его живописи языком символов. Глубинным, многозначным становится смысл многих традиционных для мастера тем. По старым мотивам в 1920-е годы создаются новые картины с особым, присущим только им настроением. Именно тогда художник начинает работать над «Пророком», «Распятием», «Страстной седмицей», повторяет «Несение креста», «Голгофу», «Димитрия царевича убиенного».

В самих названиях картин отразилось трагическое мироощущение художника с болью воспринимавшего все происходящее вокруг. Отказаться от творчества он не мог: «Работа, одна работа имеет еще силу отвлекать меня от свершившегося исторического преступления. От гибели России. Работа дает веру, что через Крестный путь и свою Голгофу Родина наша должна прийти к своему великому воскресению», – писал в первые дни послеоктябрьского переворота Нестеров [6, с. 22].

Острота первых впечатлений со временем притупится, но стойкое неприятие нового строя у Нестерова останется до конца жизни. Надежду на «воскресение России» художник, как и прежде, видел в религиозном возрождении русского народа. Воодушевленный зрелищем Крестного хода 1918 года в Москве, собравшего, в отличие от первомайской демонстрации, многотысячные толпы народа, Нестеров писал: «Вера в них (большевиков – Э.Х.) если не пропала, то сильно упала. Что, несомненно, то это то, что в народном, массовом сознании произошел под различными условиями и, главным образом, голодом – крутой надлом. Веры в могущество обещаний и посул – нет больше. Народ начинает приходить в сознание. “Очарование” проходит. Действительность ведет его путями верными их старой веры в могущество Божие, в Его великие принципы и Заветы» [6, с. 22].

Произведения первого послереволюционного десятилетия: «Соловей поет» (1917, Национальный художественный музей республики Беларусь), «Путник» (1921, Государственная Третьяковская галерея), «Пророк» (1922, местонахождение неизвестно), «На озере» (1922, Частное собрание), «Мать Евпраксея. На Керженце» (1922, частное собрание), «За Волгой. Пастушок» (1922, ГТГ. Ил. 1), «Странник» (1922, частное собрание), «Весна-красна» (1923, частное собрание), «Старец» (1923, частное собрание), «У Белого моря» (1923, Государственная Третьяковская галерея), «У монастырских стен» (1925, Национальный художественный музей республики Беларусь), «Благословение Христом отрока» (1926, Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии, Сергиев Посад), «Элегия. Слепой музыкант» (1928, Государственный Русский музей) и другие – целиком находятся в русле традиционных для Нестерова тем, разве что более трагическим становится их смысловое звучание.

В середине 1920-х годов живописец, несмотря на ожесточившуюся атеистическую кампанию, продолжал активно работать над близкими ему религиозными темами. «Работаю много, все “впрок”. Кому-нибудь в

отдаленном будущем может быть и пригодится» [6, с. 23], – слабой надеждой звучат его слова в одном из писем, датированном 1923 годом.

Во многих написанных в духе его дореволюционного творчества картинах, например: «У озера» (1922, Дальневосточный художественный музей), «У озера. Старец» (1923, частное собрание), часто на фоне озерного пейзажа, словно в некоем ирреальном пространстве, изображаются любимые художником герои. Пейзаж, как мы уже отмечали, и раньше в произведениях Нестерова занимал важное место. Как-то Нестеров написал о своей картине «Раб Божий Авраамий» (1914, Самарский областной художественный музей): «На фоне елового молодняка на опушке у озера стоит старый, согбенный раб Божий. Стоит и взирает на небо, на землю, на лужайку с весенними цветами, радуется сколь прекрасно все созданное Царем Небесным» [7, с. 329]. Природа всегда у Нестерова – земное воплощение Небесного Града. Его пейзаж, вобравший в себя благоговейное трепетное отношение художника к красоте мира, наиболее полно отвечал тому православному пониманию природы, которое было свойственно верующему русскому человеку.



1. М.В. Нестеров. За Волгой. Пастушок. 1922.

В новых, совершенно изменившихся условиях жизни, озерный пейзаж в нестеровских картинах 20-х годов, играет особую, сокровенную роль. Прекрасное тихое озеро воспринимается тем легендарным озером, что скрыло в минуту смертельной опасности, сделав невидимым, прекрасный град Китеж, серебристому звону колоколов которого зачарованно внимают задумчивые нестеровские девушки-старообрядки, монахи, старцы. Утверждение Евреинова, что «Нестеров исключительный и вместе с тем последний быть может

выразитель духа обреченного Града» [8, с.79] верно, но лишь отчасти. Художник наперекор всему вокруг происходящему и после революции продолжал воссоздавать в картинах свою сказочную Русь, полную удивительной тишины и идиллической умиротворенности, веря в грядущее воскресение Родины, которая, подобно прославленному Китежу, спасется неустанными молитвами и душевным подвигом лучших своих людей.

В целом, можно отметить, что в 1920-х годах основная тематическая направленность в творчестве Нестерова по своей сути осталась прежней, изменения коснулись, главным образом, композиционных и цветовых решений его произведений. Это хорошо видно на примере картины «У монастырских стен» (1925, Национальный художественный музей республики Беларусь), написанной Нестеровым по мотиву его дореволюционной «Тихой жизни» (1901, местонахождение неизвестно). И там, и там обыгрывается тема монашеской жизни, но строгая лаконичная композиция и несколько неожиданное для Нестерова экспрессионистическое цветовое решение картины 1925 года вносят в уже знакомый сюжет необычное для него напряжение. Колорит, построенный на контрасте красного цвета монастырской ограды и черного – в одежде монахинь в сочетании с благородными зеленовато-охристыми тонами, по-особенному тревожно выразителен. Прежняя тема жизни монастыря, полная умиротворенности и сосредоточенной тишины, приобретает у Нестерова драматическую интонацию, несвойственную художнику раньше в решении подобной темы. Спокойствие, царящее в монастыре, оказывается относительным: сторожевая ель у входа и крепкие стены ограды не могут, как в давние времена, надежно защитить обитателей монастыря от беды в страшные годы лихолетья, когда «дьявол празднует свою временную, но победу» [6, с. 22].

В годы репрессий против церкви оставаться в рядах войска Христова – было подвигом. Нестеров, потерявший в эти страшные года лихолетья многих духовно близких себе людей и глубоко переживавший происходящее, не мог не отразить это в своей живописи. Откликом на происходящие вокруг события стала картина «Благословение Христом отрока» (1926, Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии, Сергиев Посад). Близкое по композиции к «Видению отроку Варфоломею» полотно «Благословение Христом отрока» носит иную смысловую окраску, иное звучание. Как и там, здесь запечатлен мотив молитвенного предстояния перед чудом, момент высокого духовного озарения. Но, если в «Видении» все пронизано удивительной гармонией и благостностью, а одухотворенная природа словно вторит молитвенному восторгу милого трогательного Варфоломея, то в «Благословении» ощущается тревожное напряжение, а хрупкая беззащитность отрока выявлена особенно остро. В немногословности лаконично написанного пейзажа есть холодная отстраненность, усиливающая напряженно звенящую ноту. Композиция четко делит пространство картины на две соразмерные друг другу части. В одной – Христос и отрок, в другой –

малозначительное на первый взгляд изображение белых гусей, остановившихся возле молодой рябины. Тонкая образная, очень осознанная символика Нестерова прочитывается не сразу, а исподволь. Белый гусь, лебедушка, утица в песнях и сказаниях Древней Руси всегда олицетворение женского начала, а также символ брака.

Таким образом, введенный художником языческий мотив гусей, оказывается здесь своеобразный ключ к пониманию картины. Укрупняя и максимально приближая к зрителю Христа с отроком, используя так называемый прием кадрировки, как в кинематографе, Нестеров утверждает значительность изображаемого события, оттененного внешней жанровостью обстановки. Точно следуя иконографии «Благословения» с его традиционным жестом прошения и ритуальным шагом устремленности к иератически-статическому божеству с ответным жестом даяния, Нестеров усиливает акцент, заостряя идею выбора, стоявшего перед отроком: жизнь в миру во всей ее полноте, в семейном счастье или жизнь в Боге? Выбор уже сделан, безграничным доверием себя божественному провидению, готовностью к духовному подвигу светятся глаза отрока. То же изображение гусей возникнет у Нестерова вновь в «Осеннем пейзаже» (1942, Государственная Третьяковская галерея), написанном специально в подарок Екатерине Петровне к 40-летию их свадьбы. Помещенные рядом с гусями две, точно обнявшиеся, березы, скромный дом под соломенной крышей на фоне догорающих красок осенней природы создают иной смысловой строй образов, который звучит, как сокровенное признание художника спутнице жизни.



2. М.В. Нестеров. Страстная Седмица. 1933.

Возвращаясь к «Благословиению», взглянем внимательнее в отрока. Образ его лишен исторической конкретности. Это и Варфоломей (хотя в житии Сергия Радонежского мы не найдем этого эпизода с Христом), это и мальчик из «Души народа». Образ трансформировался, став философски-обобщенным, превратившись в символ духовного служения Высшему Идеалу. Служения жертвенного. И потому, так трагичен лик Христа, в благословляющем жесте которого столько затаенной отеческой нежности.

«Не писал тебе потому, что на душе все время нехорошо, а делиться с тобой тем, чего у тебя самого дома

много – не хотелось», – признавался художник близкому другу [4, с. 295]. Лишившийся привычного круга общения, испытывающий тяжелые материальные затруднения, побывавший в тюрьме, Нестеров с трудом, очень медленно входил в новую жизнь, осторожно отыскивая приемлемый для себя в дальнейшем творческий путь<sup>5</sup>. По справедливому замечанию И.И. Никоновой «1928 год стал переломным в творчестве художника» [9, с. 167]. Этот перелом в настроении художника среди пронизанных скрытым внутренним драматизмом произведений, созданных Нестеровым в первое послереволюционное десятилетие, обозначен тремя работами: «Больной девушкой» (1928, музей Горького, Москва), «Элегией. Слепым музыкантом» (1928, Государственный Русский музей) и «Автопортретом с кистями» (1928, Государственная Третьяковская галерея), прозвучавшими у Нестерова своеобразным гимном стойкости и красоте несломленного человеческого духа. Сам художник, оценивая две последние работы, писал: «"Элегия" равна "Автопортрету", она одна из самых удачных так называемых лирических вещей моих» [4, с. 344].

Образ слепого монаха-музыканта, кротко и благоговейно возносящего хвалу Творцу и красоте созданного им мира, станет глубоко символичным для Нестерова в те годы. В 1920-е годы образ слепого, обладающего даром духовного видения, для многих художников был актуальным. Своего «Слепого» почти одновременно с Нестеровым написал и П.Д. Корин, работавший над этюдами к картине «Уходящая Русь» (1935-1959). Созданный Коринным слепец – один из самых потрясающих по глубине трактовки образов задуманной им картины, и все же лишен той удивительной одухотворенности и поэтизации, которыми отличается нестеровский слепок.

Полотно «Элегия. Слепой музыкант», завершив на высокой жизнеутверждающей ноте драматичный для Нестерова период первого послереволюционного десятилетия, предвещало начало нового этапа в творчестве художника.

Нестеровские пейзажи 1930-х – начала 1940-х годов претерпевают заметную стилистическую и образную эволюцию. Эти изменения, происходящие в пейзажах художника, отмечал А.А. Федоров-Давыдов. Избрав в качестве примера картину «У Белого моря» (1923, Государственная Третьяковская галерея), он писал: «Своими обобщенными формами гор, церковки на первом плане, масс воды и пространства неба, и в особенности своим каким-то символическим пониманием природы она в еще большей мере, чем это отмечалось в последнем варианте "Родины Аксаковых", сближается с работами Рериха. Сравнивая ее с предшествовавшими произведениями на эту тему, мы видим, насколько абстрактнее стало изображение природы. Из тихой, молчаливой она превратилась в предметно-пейзажный символ молчания и суровой тишины» [10, с. 106]. Убедительно опровергал Федоров-Давыдов

---

<sup>5</sup> В 1922 году М.В. Нестеров был арестован НКВД за «контрреволюционную деятельность» и помещен в Бутырскую тюрьму, где пробыл несколько дней. Он был освобожден благодаря хлопотам художников. (Из личной беседы автора с внучкой М.В. Нестерова – М.И. Титовой от 15.06.2002).



утверждения А.И. Михайлова<sup>6</sup> [11, с. 267] и И.И. Никоновой<sup>7</sup> [12, с.104] о том, что «в картине “Философы” нет уже прежней связи человека и природы». В противоположность им он считал, что «...как бы не характеризовать отношение людей и пейзажа в этом портрете-картине, пейзаж играет в нем существенную роль, служит раскрытию и общего содержания произведения и человеческих образов» [10, с. 108]. Обращаясь к портрету И.А. Ильина («Мыслитель»), исследователь очень верно отмечал, что «Нестеров, желая здесь возвеличить образ философа, показать его как человека, решающего основные вопросы мирового порядка, изобразил Ильина почти в рост, взяв очень низкий горизонт, так что фигура рисуется на облачном небе. Такой ракурс сам по себе героизирует образ. Клубящиеся в небе облака в соседстве с лицом философа воспринимаются почти символично, как олицетворение его дум. Низкий горизонт усиливает пространственное ощущение, и тем самым пейзаж как бы оказывается выражающим именно мировой размах вопросов, в которые углублен философ. <...> Это человек с большой буквы на фоне такого же возвышенного, не будничного пейзажа с его небесными просторами и лежащей где-то внизу землею» [10, с. 108]. Переходя к портрету Н.М. Нестеровой («Девушка у пруда»), он продолжал: «Таких больших психологических и философских задач Нестеров, конечно, не ставил в портрете дочери 1923 года, ...но и здесь ее взволнованный образ активно связан с выразительностью пейзажа сада, с “состоянием” природы» [10, с. 108].

А.А. Русакова также неизменно обращала внимание на роль пейзажа в тонком раскрытии психологического состояния нестеровских моделей. «В портрете дочери нет бесконечных далей, бледного небосклона, осенних полей, вторящих тоскующему человеку разлитой в природе печалью. Пейзаж здесь интимен, трогателен, полон особой теплоты» [13, с. 21], – писала она, в частности, о том же портрете Н.М. Нестеровой 1923 года. Рассматривая портрет И.П. Павлова,



3. М.В. Нестеров. Пустынный. 1930-е гг.

<sup>6</sup> У Михайлова это звучало так: «Философы изображены идущими среди полей, погруженными в свои мысли, далекие от окружающей их природы».

<sup>7</sup> Вслед за А.И. Михайловым и Никонова считала, что «здесь нет прежней связи человека с природой, так как в людях нет спокойствия, разлитого в природе».

она очень точно выявляла то новое, что появилось в нестеровском пейзаже. «Значительную роль, – отмечала Русакова, – здесь играет пейзаж, но роль совсем иную, нежели в ранних произведениях художника. Там субъективно-одухотворенный пейзаж настроения усиливал лирическое звучание картины. Здесь же изображенные художником стандартные коттеджи Колтушей вносят в портрет элемент современности, отлично гармонируя с аскетичной обстановкой, окружающей Павлова» [13, с. 27].

Федоров-Давыдов писал о пейзаже в картине «Видение отроку Варфоломею», что Нестеров дал в этом произведении «некий синтетический образ страны. Верный своему методу, он создал этот пейзаж из реалистически написанных с натуры частных» [10, с. 87].

Мы можем добавить, что художник продолжал искать этот собирательный образ Отчизны, который по его представлению, должен был быть полным, мгновенно узнаваемым и убедительным. Отвечающий этим требованиям образ Нестеров показал в религиозных картинах 1930-х годов. Не только не свойственная ранее нестеровским произведениям динамичность, но и этот точно найденный в картине «Страстная седмица» (1933, Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии, Сергиев Посад. Ил. 2) пронзительный, щемящий образ – символ Родины, позволяет отнести к 1930-м годам и его недатированные произведения, такие как «Гонец» (Национальный художественный музей республики Беларусь), «Старик-пустынник» (частное собрание, Москва. Ил. 3). Там повторяется или варьируется пейзаж «Страстной седмицы» с поросшими лесом холмами с поблескивающим серебром реки. Обретенный художником природный мотив захватывает своей космической панорамой, воспринимаясь как неисчерпаемая и непостижимая в своей мудрости Божественная благодать. Этот новый пейзаж представлял то характерное время ранней весны, когда она оказывается поразительно созвучной по своим краскам и мелодии поздней осени. Особое состояние внутренней молитвенной сосредоточенности придает этому пейзажу тонко разработанный сумеречный колорит. Этот созданный Нестеровым пейзаж исполнен постоянства и значительности, чужд суеты и человеческого несовершенства.

Федоров-Давыдов писал относительно эскизов к картине «Душа народа», что «господствующий в них золотистый колорит с добавлением розовато-фиолетовых тонов играет у Нестерова существенную роль <...> в передаче состояния как бы погруженной в раздумье вечерней природы, больше подходящей для передачи душевного состояния идущих и ведомых на этом пути Христом праведников. <...> Розовато-фиолетовый налет лежит как некий рефлекс на общей светлой зеленовато-голубоватой гамме эскизов» [10, с. 106]. Ту же отмеченную Федоровым-Давыдовым цветовую гамму мы находим и в нестеровской акварели «Монастырский послушник», исполненной для Марфо-Мариинской обители (1910-е, Государственный архив РФ).

Однако при всей несомненной колористической близости вышеуказанным эскизам нестеровские пейзажи в картинах 1930-х годов обладают, на наш взгляд, новым качеством. Помимо строгой лаконичности в отборе изобразительных элементов, слагающих пейзаж, можно еще назвать высветленность, прозрачность красочного слоя, приближающую масляную живопись художника к акварельной технике. Религиозные картины Нестерова 1930-х годов, практически все без исключения – тоже видения, они посвящены по-своему ирреальным событиям. Это в равной степени относится и к «Страстной седмице», и к «Трем всадникам. Легенда» (1932, Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии, Сергиев Посад), и к «Дозору. Сну послушника» (1932, Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии, Сергиев Посад), и к «Гонцу» (1930-е, Национальный художественный музей республики Беларусь) и к «Отцам пустынножителям и женам непорочным» (1933, Государственная Третьяковская галерея). Найденная в их колористическом решении точная мера в соотношении «земных» охристо-зеленоватых и «горних» фиолетово-голубоватых цветов помогает Нестерову передать чудесность и одновременно убедительность своих воплощенных грез. В этих произведениях пейзажи представляются хорошо продуманными, «сочиненными». Это особенно ощутимо, если сравнить их с пейзажами картин «Элегия. Слепой музыкант», «Осень. (На пашне)» (1931, частное собрание, Москва), «На Волге. Одиночество» (1934, Государственная Третьяковская галерея), где восприятие художником конкретного природного мотива более непосредственно и эмоционально.

У Нестерова почти нет «чистых» пейзажей, таких, как, например, его «Осенний пейзаж» (1906, Государственная Третьяковская галерея), обычно природный мотив включает в себя человеческую фигуру, он немислим без нее. Таковы и его картины «На земле покой» (1930-е годы, частное собрание за рубежом), «Инок с медведем» (1931, Екатеринбургский музей изобразительных искусств), «Осенний пейзаж» (1934, Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан), «Река Уфимка» (1935, ГРМ). Торжественную эпичность придает этим картинам лаконично решенное огромное пространство, в сопоставлении с которым человеческая фигурка воспринимается как частичка таинственно молчаливого, неисчерпаемого, непостижимого и прекрасного мироздания.

Нестеровские пейзажи, воссоздающие образы тихой первозданной природы, где «всюду разлита Божья Благодать» [1, с. 242], где сам человек становится духовно чище и ближе к Богу, природы, которая придает своеобразие народу, ее населяющему, и определяет его культуру, представляется необходимым рассматривать в религиозно-философском аспекте.

«Нестеров явился, как, впрочем, и во всем своем творчестве своего рода провиденциальным художником, одним из тех, появление которых уже заранее



предсказано общим ходом жизни страны. Кто-то должен был прийти, чтобы написать этого пустынного, это озеро, эту лесную тишь, – во всей гармонии их общего бытия. Для Нестерова человек неотделим от природы, он только часть ее, он эпически принадлежит ей, не сознает и не желает сознавать своей особой сущности. У него нет еще своей “судьбы”, или он отдал ее, растворил в тишине этих вод и лес, в обаянии их вечной и говорящей о вечности жизни» [14, с. 255] – к словам тонкого, проникновенного ценителя нестеровского искусства, каким был Перцов, трудно что-то добавить.

#### Список литературы и источников

1. Бенуа, А.Н. История живописи в 19 веке. Русская живопись / А.Н. Бенуа. – Спб.: Знание, 1901-1902. – 285 с.
2. Грабарь, И.Э. Две выставки / И.Э. Грабарь // Весы. – 1907. – 115 с.
3. Волошин, М.А. Выставка М.В. Нестерова / М.А. Волошин // Весы. – 1907. – № 3.–115 с.
4. Дурьлин, С.Н. Нестеров / С.Н. Дурьлин. – М.: Белый город. – 2006.– 541 с.
5. Нестеров, М.В. Письма / М.В. Нестеров. – Л.: Искусство, 1988. – 534 с.
6. Нестеров, М.В. Продолжаю верить в торжество русских идеалов. Письма к А.В. Жиркевичу / М.В. Нестеров // Наше наследие. – 1990. – №3.– 161 с.
7. Нестеров, М.В. Воспоминания / М.В. Нестеров. – М.: Советский художник, 1985. – 431 с.
8. Евреинов, Н.Н. Нестеров / Н.Н. Евреинов. – Петербург: Третья стража, 1922. – 82 с.
9. Никонова, И.И. Михаил Васильевич Нестеров / И.И. Никонова. – М.: Искусство, 1979. – 231 с.
10. Федоров-Давыдов, А.А. Природа и человек в творчестве Нестерова / А.А. Федоров-Давыдов // Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1974. – 208 с.
11. Михайлов, А.И. М.В. Нестеров. Жизнь и творчество / А.И. Михайлов. – М., 1958. – 492 с.
12. Никонова, И.И. М.В. Нестеров / И.И. Никонова. – М.: Искусство, 1962. – 192 с.
13. Русакова, А.А. Михаил Нестеров : альбом / А.А. Русакова. – Л.: Аврора, 1990. – 216 с.
14. Перцов, П.П. Рукопись статьи «М.В. Нестеров» / П.П. Перцов. – Отдел рукописей ГРМ. Ф. 32, ед. хр. 154, л. 255.

## МУЗЕИ И КОЛЛЕКЦИИ

УДК 7.036

*Тютюгина Наталья Владимировна*  
кандидат искусствоведения  
член Ассоциации искусствоведов России, Уфа  
E-mail: [tjutjugina@list.ru](mailto:tjutjugina@list.ru)

### ЦЕРКОВНОЕ СЕРЕБРО В СОБРАНИИ БАШКИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ М.В. НЕСТЕРОВА

*Tjutjugina Natalia Vladimirovna*  
candidate of art criticism  
member of the Association of Art Critics of Russia, Ufa

### CHURCH SILVER IN THE COLLECTION OF THE M.V. NESTEROV BASHKIR STATE ART MUSEUM

*Аннотация.* Коллекция церковного серебра в художественном музее имени М.В. Нестерова (г. Уфа) формировалась с первых лет работы музея с 1919 г. Ее основу составило конфискованное после Октябрьской революции имущество православной церкви. Научное описание коллекции было положено первым директором музея архитектором И.Е. Бондаренко и научным сотрудником музея протоиереем В.А. Поярковым. В начале 2000-х годов автор данного исследования завершил полное описание коллекции и составил научный каталог. Часть каталога была издана в 2003 г. Основная часть каталога не издана. В статье представлен краткий обзор коллекции.

*Ключевые слова:* Художественный музей имени М.В. Нестерова; церковное серебро; каталог.

*Abstract.* The church silver collection of the M.V. Nesterov Bashkir Art Museum (Ufa) has been formed since the very first year of its foundation in 1919. It was the Russian Orthodox Church property confiscated after the October Revolution that served as its basis. The scientific description of the collection was initiated by architect Ilya E. Bondarenko, the first director of the museum, and archpriest Viktor A. Poyarkov, a researcher of the museum. In the early 2000s the author of this study completed a comprehensive description of the collection and created its scientific catalogue. Part of the catalogue was published in 2003. But its major part still remains unpublished. This paper gives a brief review of the collection.

*Keywords:* M.V. Nesterov Art Museum; church silver; catalogue.

Коллекция церковного серебра в БГХМ им. М.В. Нестерова насчитывает свыше семидесяти предметов [1]. Сформировалась она в основном в 20-е годы XX столетия. Почти сразу же, после создания музея в ноябре 1919 года, под руководством первого директора, московского архитектора, художника,

искусствоведа, уроженца Уфы, Ильи Евграфовича Бондаренко (1870-1947)<sup>8</sup> сотрудники музея обследовали монастыри и храмы Уфы, составляли списки наиболее ценных культовых предметов. Этим непосредственно руководил протоиерей, по совместительству сотрудник музея с 1920 по 1921 год, Виктор Алексеевич Поярков (?-1933)<sup>9</sup>.

1920-1921-ми годами датируются первые поступления церковного серебра в музей из местных источников. В архивных документах музея сохранились указания на Успенский мужской монастырь г. Уфы, который был закрыт в 1918 году [2, с. 53.]. Достоверно известно, что из монастыря в художественный музей поступили потир XVII века (П-309), потир первой половины XIX века (П-314), Евангелия 1748 года (П-306) и 1789 года (П-307), звезда 1729 года (П-61), дискос XVIII века (П-312), оклады икон «Богоматерь Грузинская» (Ж-478) [13, кат.1, 2, 5, 7, 9, 18, 19, 21]. Также в 1920 году музеем была приобретена икона «Богоматерь Корсунская» в серебряном окладе 1855 года из коллекции Григория Несторовича Кузнецова, г. Чистополь Казанской губернии (Ж-1316) [13, кат. 41]. В 1921 году несколько предметов поступили в музей через Отдел по делам музеев от московского реставратора-иконописца Григория Иосифовича (Осиповича) Чирикова (1882-1936): кресты нательные XVII и XVIII века (П-214, П-215) [12, кат. 5, 12], иконы в серебряных окладах XVII века «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» (Ж-458) и «Спас Эммануил с восемью святыми» (Ж-460) [13, кат. 14, 15]. Отдельные предметы поступили из Фроловской, Троицкой, Крестовоздвиженской, Покровской церквей г. Уфы, а также из Московского музейного фонда.

Следующая, самая обширная волна поступлений относится к 1922 году. В это время по постановлению советского правительства начала свою работу Комиссия по ликвидации церковного имущества: государству нужны были средства. Комиссия руководствовалась следующей инструкцией (образец хранится в музейном архиве):

«1. Ликвидации подлежат только те предметы, которые не имеют историко-художественного (музейного) значения.

2. а) Безусловно, недопустима ликвидация ценностей, имеющих древность, кончая 1725 годом.

б) В виде исключения допустима ликвидация ценностей эпохи от 1725 г. по 1835 г.

Примечание: наиболее характерные предметы, отражающие стили эпох Людовика XV, XVI и эпохи Империи безусловно не ликвидируются.

---

<sup>8</sup> И.Е. Бондаренко руководил Уфимским художественным музеем с 1919 по 1921 год. В 1922 году он вернулся в Москву.

<sup>9</sup> Протоиерей Иоанн Давлекановский (в миру – В.А. Поярков) с 1919 года являлся настоятелем Никольской церкви г. Уфы. С 1923 года он стал епископом Уфимской епархии, получив благословение от патриарха Тихона, и находился на служении до самой смерти в январе 1933 года [2, с. 9, 11, 30].

в) Из ценностей, работа которых относится ко времени после 1835 года, ликвидируются все предметы, за исключением имеющих высокохудожественное и бытовое значение» [1].



1. Потир. XVII в. Москва.  
П-309

Тогда, благодаря образованности и высокой культуре сотрудников музея, которых подобрал еще И.Е. Бондаренко, удалось сосредоточить в стенах музея уникальные предметы церковного ювелирного искусства. К сожалению, в большинстве случаев в документах не указывалось, из какого храма или монастыря изъято было то или иное произведение, поэтому в книге поступлений в разделе «происхождение» можно прочесть только ссылку на Губернскую комиссию (Губкомиссию) [1].

В последующие десятилетия поступления церковного серебра в музей были незначительные.

Первая датировка памятникам в процессе их описи была дана В.А. Поярковым. Датированные им предметы поступали в 1920-1921 гг. и позже, по составленным спискам. Также были датированы предметы, поступившие от реставратора Г.И. Чирикова. В большинстве случаев датировки В.А. Пояркова и Г.И. Чирикова нами подтверждаются с некоторыми уточнениями [1].

После В.А. Пояркова попытка атрибутировать предметы церковного серебра была сделана лишь в 40-е годы XX века: в период систематического заполнения инвентарных карточек, в которых указывалось наличие клейм на изделиях, в том числе с датой, некоторые архивные данные, опирающиеся на документы, часть которых не сохранилась. Но в целом, наиболее полная систематизация церковного серебра из коллекции БГХМ им. М.В. Нестерова, была проведена нами впервые в начале 2000-х годов в период работы в музее в качестве старшего научного сотрудника.

Коллекция православного ювелирного искусства в Художественном музее имени М.В. Нестерова, представлена, в основном, крестами, потирами, окладами икон и Евангелий.

В музее хранится несколько потиров, но один из них с точки зрения исторической и художественной уникален (П-309) [13, кат. 1]: он донес до нас историю своего создания, название места хранения и имя мастера (ил. 1). Все эти сведения разместились на самом потире, исторический текст мастер включил в виде орнамента в оформление чаши: «174 году месяца октоврия в I день сий святой сосуды церковные даль вкладу всемиловитому Спасу въ монастырь что на Коломне на посаде посацкой человекъ Иванъ Яковлевъ сынъ Поповъ». Из этой надписи мы узнаем, что потир выполнен по заказу горожанина Ивана Яковлевича Попова для вклада в Коломенский монастырь,

что и произошло в октябре 1665 года, если перевести на наше летоисчисление. Такой же русский язык, далекий от современного произношения и написания, сообщает на потире сведения и о мастере. Исполнителем этого произведения искусства был Терентий Кириллов, «государевых серебрянных палат мастер».

Потир необыкновенно гармоничен по пропорциям и сдержанно изыскан в декоративном отношении: гладкая с тонкой гравировкой чаша покоится на более рельефной, но также лаконичной по форме, ножке. Работа, действительно, выполнена мастерски, использованы разнообразные технические приемы: здесь и ковка, и чеканка, и резьба. Потир сделан из серебра и позолочен, что, естественно, придает ему особую красоту. Потир XVII века попал в Уфу в конце XIX столетия в связи с основанием здесь коломенскими монахами Успенского мужского монастыря [5]. В феврале 1921 года он оказался в художественном музее, который носил тогда имя Октябрьской революции [2, с. 55].

В коллекции музея хранятся также потиры начала XIX века (П-310, П-311) [13, кат. 3, 4; 10, кат. 2101, 2104, 2161, 2672]. Здесь уже эпоха классицизма



2. Оклад иконы «Богоматерь Грузинская». Пер. пол. – сер. XVIII в. Ж-478

и ампира наложила свой отпечаток на форму и декор предметов. Удлиненные пропорции, обилие рельефных накладных украшений, многообразие техник исполнения, соединенных в одной форме, сильно отличают потиры XIX века от эстетических представлений XVII столетия.

Значительную часть музейного собрания составляют иконные оклады. Традиция украшать икону накладными изделиями из золота, серебра, драгоценных камней сложилась на Руси практически сразу же после официального принятия христианства в 988 году. В музее хранится несколько икон в окладах XVII (Ж-445, Ж-458, Ж-460, Ж-1317) [13, кат. 13, 14, 15, 16;

4, с. 246-256, кат. 22, 26, 33, 34, 36; 10, с. 110; 8, с. 208]. Все они исполнены в характерной для

древнерусского периода технике тиснения по серебряной фольге – басме.

Хранится в музее и шитый жемчугом убрус иконы первой половины XVIII века «Богоматерь Грузинская» (Ж-478, ил. 2) [13, кат. 21]. Серебряная с



позолотой часть оклада чеканена из цельной пластины серебра и закрывает почти полностью живописное изображение (П-247) [13, кат. 22].

Важно также отметить, что наряду с окладом сохранилась и сама икона «Богоматерь Грузинская», что отнюдь не является само собой разумеющимся для музейных коллекций. Дело в том, что в 1922 году при Уфимской губернской комиссии по изъятию церковных ценностей в музей нередко поступали оклады без икон:

представители власти, видимо, считали, что икона, начиная с XVII века, как это следует из инструкции, не являла собой той ценности, которую представлял ее драгоценный оклад. Так, в музее хранится изысканный по технике исполнения серебряный с позолотой венец конца XVII – начала XVIII века, украшавший некогда ныне утраченную икону «Богоматерь с младенцем» (П-67, ил. 3) [13, кат. 17]. Венец исполнен из цельной пластины серебра и



3. Венец оклада иконы «Богоматерь Владимирская». Кон. XVII - нач. XVIII вв. Новгород (?). П-67

представляет собой имитацию техники скани и зерни. Мастер наложил на сканную матрицу пластину серебра и оттиснул на нем кружево узора в виде нитей и зернышек, затем для отчетливости изображения прошелся по рисунку чеканом, а где должно было быть по замыслу сквозное пространство, прорезал его удивительно изящно и тонко. Эту технику имитации скани и зерни в конце XVII века активно использовали новгородские мастера [9, с. 46, 48, 61-62].

Древнерусские оклады и оклады рубежа XVII-XVIII столетия отличаются друг от друга не только техническими приемами, но и характером орнамента. Так, распространенным в XVI-XVII веке являлся растительный мотив с закрученным спирально завитком и трилистником на конце. На рубеже XVII и XVIII столетий на окладах появляются крупные рельефные связки экзотических цветов и плодов, свободно располагающиеся на гладком фоне. Орнаментальные мотивы продолжали видоизменяться и в течение XVIII века, и в течение XIX столетия.



4. Оклад иконы «Огненное восхождение  
Пророка Ильи и образ святых мучеников  
Мануила, Савелия, Исмаила». 1780-е гг. Москва.

XVIII век в истории русского искусства является столетием, в котором большие стили еще существовали и последовательно сменяли друг друга: петровское барокко, барокко середины века и рококо, классицизм. Все они наложили свой отпечаток на декоративно-прикладное искусство и, в частности, на церковные ювелирные изделия. Но в религиозном искусстве есть одна особенность, которая всегда отличает его от светских произведений, – это приверженность традиции. Хотя XVIII век после петровских реформ сильно раскрепостил мастеров церковного ювелирного искусства, которые одновременно были исполнителями и светских заказов, но консерватизм религиозного творчества все-таки диктовал свои условия. Это часто приводило к смешению в церковном искусстве декоративных элементов господствующего стиля с давно ушедшими традициями, причем в рамках одного произведения. Подобные стилистические смешения можно наглядно проследить в иконных окладах XVIII века, которые хранятся в музее.

Так, к 1750 г. относится оклад иконы «Богоматерь Знамение» (П-251): эпоха барокко в полном расцвете [13, кат. 24]. И в декоре оклада мы видим барочные элементы: витиеватые складки плащей архангелов, округлые линии облаков. Но это только отдельные элементы; в целом декор оклада выдержан в

рамках, восходящих к традициям XVII столетия: здесь и виноградная лоза, правда, все более приобретающая реалистические формы, и замысловатый выюн, обрамляющий нимб Богоматери, имитация жемчуга по краю оклада. При этом светские мотивы эпохи также бросаются в глаза: забавно смотрятся архангелы в коротких одеждах и ботфортах на ногах.

Гораздо более выдержаны в стиле барокко оклады икон «Коронование Марии» (конец 1750-х – 1780-е гг.) (П-238) и «Огненное восхождение Ильи Пророка» (1780-е) (П-243, ил. 4) [13, кат. 29, 30; 10, кат. 2137]. Здесь же мы видим, как изобразительные традиции западного христианства прочно вошли в каноны православного искусства: сюжет «Коронование Марии» в свое время не был характерен для православия. С другой стороны, декор оклада «Огненное восхождение Ильи Пророка» хотя и выполнен в традициях стиля барокко, все-



5. Клейма оклада иконы «Богоматерь Федоровская». 1790 г. Москва. П-1076

таки отстает от новых веяний в искусстве. Он исполнен в 80-е годы XVIII века, когда господствовал в светском искусстве стиль классицизма.

Образцом соответствия времени исполнения оклада характеру господствующего в этот период стиля является оклад иконы «Покров Пресвятой Богородицы» (П-245) [13, кат. 33; 10, кат. 2092, 2695]. Оклад исполнен в 1794 году, когда в искусстве процветал стиль классицизма и как его вариант – стиль ампир. В этих стилевых рамках, соответственно времени, и выполнен декор оклада, с изысканными вазонами и реалистически трактованными, свободно расположенными на гладком фоне, бутонами.

У большинства ювелирных произведений с конца XVII века возможно определить не только время создания, вплоть до года, но и место исполнения, а иногда – имя мастера. Дело в том, что именно с этого времени на государственном уровне начинается активная работа по введению системы клеймения изделий из драгоценных металлов. Во второй половине XVIII века практически во всех художественных центрах России на изделиях из серебра ставятся клейма. У города появляется и свое городское клеймо с гербом, и клеймо пробирного мастера, удостоверяющего качество металла, и мастера-исполнителя, а в Москве – клеймо альдермана<sup>10</sup> по качеству, которое ставилось только в том случае, «ежели то сделанное явится доброго мастерства» [10].

<sup>10</sup> Alderman с английского языка переводится как член городского управления.



Такой полный набор клейм представлен в коллекции на окладе иконы «Богоматерь Федоровская» (П-1076, ил. 5) [13, кат. 31]. По этому набору клейм мы можем установить, что данный оклад исполнен в Москве в 1790 году серебряного дела цеховым мастером Егором Петровым, качество серебра удостоверил пробирный мастер Вихляев Алексей Иванович, а «доброе мастерство» – московский альдерман, имя которого остается неизвестным [10, кат. 2092, 2093, 2137, 2451].



6. Крест нательный. XVII в.

Из четырнадцати серебряных иконных окладов XVIII века в собрании музея десять имеют клейма и датированы. На окладах стоят клейма городов Санкт-Петербурга, Москвы, Каменец-Подольска, Казани, Великого Устюга. Уфа также имела свое городское клеймо – бегущую куницу. В коллекции музея хранятся два предмета, клейменные этим изображением: тарелочка 1851 г. (П-301) и оклад иконы «Образ Пресвятой Богородицы Нечаянная Радость» 1858 г. (П-246) [13, кат. 11, 43; 10, кат. 3764]. Оба предмета относятся к середине XIX века и отличаются некоторой примитивностью в исполнении: провинциальная Уфа в те времена не являлась одним из центров ювелирного искусства. Церковная утварь из серебра поступала в Уфу, в основном, из Санкт-Петербурга и Москвы.

Стилистические веяния XIX столетия в собрании также хорошо просматриваются в иконных окладах. Изысканность ампира предстает в окладе шитой иконы «Рождество Богоматери» начала XIX века из Великого Устюга (Ж-464) [13, кат. 36; 10, кат. 127, 128, 141], увлечение творчеством великого мастера эпохи итальянского Возрождения Рафаэлем – в рельефно чеканенном окладе 1839 г. (Москва) иконы «Мадонна с младенцем», представляющей вольную копию с картины мастера (Ж-481) [13, кат. 39; 10, кат. 2104, 2228], подражание рококо – в окладе 1855 г. (Казань) иконы «Богоматерь Корсунская» (Ж-1316) [13, кат. 42; 10, кат. 2111]. Особой изысканностью отличается декор окладов 1866 г. (Москва) икон «Святой Николай» и «Богоматерь Одигитрия» (П-249, 250) [13, кат. 46, 47; 10, кат. 2113, 2342]. На золоченном фоне рельефно выступает сканный орнамент с зернью: словно морозное кружево плетет неизвестный мастер тонкими нитями серебро.

Самостоятельную группу ювелирного искусства в коллекции музея составляют кресты.

Среди нательных крестов выделяется крест XVII века, исполненный мастером Русского Севера [12, кат. 6]. (П-214, ил. 6). Изукрашенный с лицевой стороны полупрозрачными эмалями по золоченному фону, с оборота орнамент

креста имитирует деревянную резьбу с солярным знаком в центре. Подобный орнамент на Руси украшал причелины и полотенца на фасадах изб, прялки русских женщин [3].

Характерным для XVII века является и ярославский нательный крест с криновидными, имитирующими цветок лилии, концами, с округло вырезанным средокрестием, с замысловатой вязью на обороте (П-209) [10, с. 44, 115; 12, кат. 4].

Среди крестов-мощевиков, то есть тех, в которых хранились частички святых мощей, особое место занимает крест XVII века (П-219, ил. 7) [11; 12, кат. 1]. Вероятно, исполнен он был в Киеве, по крайней мере, хранились в нем, в том числе, мощи киевских святых. На оборотной стороне креста имеются резные надписи, свидетельствующие о хранении мощей: преподобных Симеона епископа Суздальского, Ильи Муромца, Никиты Затворника, Исакия Затворника, Прохора, Святителя Николая, Варлаама, Матфея Прозорливого, Никона Сухого, Моисея Угрина, Агапита Врача, Нестора Летописца. В настоящее время крест пуст внутри. Возможно, мощи были утрачены или их сохранили верующие во время изъятия креста Губернской комиссией в 1922 году. В декоре креста просматриваются западные барочные элементы, особенно в накладных головках херувимов.



7. Крест-мощевик. XVII в. Киев (?). П-219

Имена святых, чьи мощи когда-то находились в кресте, сохранил для нас и мастер конца XVII – начала XVIII века (П-218): часть Древа Господня, преподобной Параскевы, великомученицы Варвары, царевича Дмитрия, Германа Казанского чудотворца, Алексея митрополита, Александра Невского, святых Веры, Надежды, Любви [12, кат. 13].

Если кресты XVII века исполнялись в основном в технике чеканки и резьбы, то в XVIII веке особую популярность приобретает черненное серебро.

Причем основу композиций составляют мотивы западных гравюр, не говоря уж о том, что сама техника черни по серебру фактически имитировала гравюру.

Так, на кресте начала 1805 г. (Москва) (П-221) [12, кат. 15], помимо изображения Бога Отца в чисто западном варианте в виде Саваофа, появляются и обнаженные фигуры Адама и Евы, и сюжеты «Христос перед Пилатом», «Моление о чаше».

Коллекция православного ювелирного искусства в собрании БГХМ им. М.В. Нестерова, несмотря на свою малочисленность, дает возможность проследить на протяжении трех столетий, как изменялись изобразительные традиции внутри официального церковного искусства, и включает в себе бесценный исторический материал о мастерах, творивших на века.

### Список литературы и источников

1. Архив БГХМ им. М.В. Нестерова: а) Инвентарная картотека б) Книга поступлений в) Описание 1, папка № 16 «Материалы обследования памятников старины и списки с описаниями коллекций 1920-1928 гг.».
2. Васильева, О.В., Латыпова, В.В. и др. Дорога к храму. История религиозных учреждений г. Уфы / О.В. Васильева, В.В. Латыпова. – Уфа, 1993. – 100 с.
3. Гнутова, С.В. Крест святой надежда искупления моего... / С.В. Гнутова // Творчество. – 1990. – № 12. – С. 24-27.
4. Гордиенко, Э.А., Трифонова, А.Н. Серебряные оклады Новгородского музея-заповедника. Каталог / Э.А. Гордиенко, А.Н. Трифонова // Музей № 6. Художественные собрания СССР: [Сборник статей]. М.: Советский художник, 1986. – С. 209-261.
5. Иеродьякон Дионисий. Уфимский Успенский мужской монастырь. – Уфа: 1899.
6. Качалова, И.Я., Маясова, Н.Я., Щенникова, Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля / И.Я. Качалова, Н.Я. Маясова, Л.А. Щенникова. – М.: Искусство, 1990. – 386 с.: ил.
7. Коварская, С.Я., Костина, И.Д., Шакурова, Е.В. Русское золото XIV – начала XX века. Из фондов Государственных музеев Московского Кремля / С.Я. Коварская, И.Д. Костина, Е.В. Шакурова. – М.: Советская Россия, 1987. – 240 с.: ил.
8. Николаева, Т., Трофимова, Н. Русское прикладное искусство XIII – начала XX в. Из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника / Т. Николаева, Н. Трофимова. – М.: Советская Россия, 1982. – 280 с.: ил.
9. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера XVI-XIX вв. М.: Наука, 1974. – 374 с.: ил.
10. Постникова-Лосева, М.М., Платонова, Н.Г., Ульянова, Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX веков (Территория СССР) / М.М. Постникова-Лосева, Н.Г. Платонова, Б.Л. Ульянова. – М.: Наука, 1983. – 370 с.: ил.
11. Пуцко, Василь. Київський крест-мошевік з Уфи / Василь Пуцко // Памятки України: історія та культура. – 1997. – № 3. – С. 81-82.
12. Тютюгина, Н.В. Серебряные кресты в собрании Башкирского государственного художественного музея имени М.В. Нестерова / Н.В. Тютюгина // Ставрографический сборник. Книга вторая. Крест в православии. Под ред. С.В. Гнутовой. – М.: Издательство Московской Патриархии, «Древлехранилище», 2003. – С. 287-312 [Электронный ресурс]. – URL: [https://txt.drevle.com/text/stavrograficheskiy\\_sbornik-2-2003/350](https://txt.drevle.com/text/stavrograficheskiy_sbornik-2-2003/350) (дата обращения: 24.04.18).
13. Тютюгина, Н.В. Собрание БГХМ им. М.В. Нестерова. Потир, образки, тарелочки, диски, звезды, оклады. Серебро. Каталог. Рукопись / Н.В. Тютюгина. – Уфа, 2008. – 34 с.

**Капина Татьяна Николаевна**  
кандидат искусствоведения  
преподаватель Уфимского училища искусств  
научный сотрудник БГХМ им. М.В. Нестерова, Уфа  
E-mail: [kapini@mail.ru](mailto:kapini@mail.ru)

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА В СОБРАНИИ БАШКИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. М.В. НЕСТЕРОВА

**Kapina Tatyana Nikolaevna**  
candidate of art criticism  
teacher of the Ufa Art College  
researcher BHCМ named after M.V. Nesterova, Ufa

## JAPANESE ARTWORKS FROM THE COLLECTION OF THE M.V. NESTEROV BASHKIR STATE ART MUSEUM

**Аннотация.** В статье дается подробное описание коллекции японского искусства в собрании художественного музея им. М.В. Нестерова. Обзор включает в себя историю формирования коллекции, описание произведений по группам представляющих различные виды изобразительного и декоративно-прикладного искусств. Среди них – скульптура малых форм, графика, художественная бронза, фарфор, перегородчатая эмаль, мебель, холодное оружие, вышивка. Несмотря на то, что формирование коллекции не было целенаправленным, многие произведения, демонстрирующие традиционные для Японии художественные ремесла, представляют большой исследовательский интерес.

**Ключевые слова:** искусство Японии; декоративно-прикладное искусство Японии; коллекция художественного музея им. М.В. Нестерова.

**Abstract.** This article gives a detailed description of Japanese artworks collected in the M.V. Nesterov Bashkir Art Museum (Ufa, Russia). The review includes the history of creating the collection and describes the artworks according to their forms and genres. These are small statuettes and figurines, graphics, bronzes, porcelains, cloisonné enamel objects, pieces of furniture, cold weapons and embroideries. Despite the fact that the formation of the collection was not purposeful, many of these works, as exemplifying traditional Japanese arts and crafts, are of great scientific interest.

**Keywords:** art of Japan; arts and crafts of Japan; collection of the M.V. Nesterov Bashkir State Art Museum.

Искусство Японии является частью большой коллекции стран Востока в собрании Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова. В ее состав также входят произведения Китая, мавританской Испании, Южной Кореи, Турции, Индии. Коллекция представляет интересные образцы разных видов изобразительного и по большей части декоративно-прикладного искусств.





1. Дайкоку. Бронза патинированная.

Уфимский художественный музей начал свою историю с подаренной Михаилом Васильевичем Нестеровым коллекции русского искусства XIX – начала XX века. Благодаря активным поступлениям из разных источников в 1920-30-е годы, состав собрания вышел за пределы коллекции отечественного искусства.

Формирование коллекции искусства Японии, которое началось в 1920-е годы, не было целенаправленным. Большое количество экспонатов поступило из Уфимского «ГУБ ЧКа» (Губернская чрезвычайная комиссия по борьбе с бандитизмом) и собрания Уфимского губернского музея. В 1926 году собрание пополнилось произведениями из Государственного Московского музейного

фонда. Значительная часть предметов была приобретена в 1920-е – 1940-е годы у частных лиц.

С 1945-х годов началась работа по описанию и систематизации коллекции, заводились инвентарные карточки, в составлении которых, в частности, по фарфору, принимал участие бывший сотрудник Государственного Эрмитажа Е.С. Витцель. В 2001 году музей издал «Сообщение Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова», в котором упоминает коллекция стран Востока в составе 274 произведения. На данном этапе не была осуществлена систематизация по странам, видам искусства. Научное исследование коллекции было начато лишь в 2011 году. Научной базой для изучения произведений послужили исследования В.А. Друзь [1], Л.И. Кузьменко [4], М.А. Неглинской [5], посвященные музейным коллекциям стран Востока. Основной задачей исследования было выделить группы произведений стран Востока, вещи японского происхождения, классифицировать по техникам исполнения, атрибутировать и интерпретировать образы и сюжеты. Результатом исследования в 2017 году стала первая в истории музея выставка



2. Хотэй. 19 в. Дерево.

«Искусство Японии», которая позволила продемонстрировать все имеющиеся в коллекции разновидности японского художественного ремесла.

В составе коллекции японского искусства 63 произведения: скульптура малых форм, художественная бронза, фарфор, перегородчатая эмаль, мебель, холодное оружие, ткани и вышивка. По временной протяженности коллекция охватывает период с XVII по XX века.

Искусство Японии складывалось в особых природных и исторических условиях: островное положение страны обеспечивало ей обособленность от других земель, а близость к материка способствовала установлению контактов с Китаем и Кореей. На протяжении столетий духовная и художественная культура Японии впитывала философские и эстетические основы более древней китайской цивилизации, но по-особому преломляла ее идеи и находила им своеобразное воплощение.

«Японцам присуще обостренное чувство гармонии. Художественный вкус пронизывает весь уклад их жизни. Эстетизм японцев основывается на убеждении, что красота присутствует в природе всюду и от человека требуется лишь зоркость, чтобы увидеть ее», – писал Всеволод Овчинников [6, с. 14].

Прикладное искусство Японии отмечено тонким художественным вкусом и изысканной простотой. Дело в том, что «изобразительное искусство живопись, скульптура и прикладное назывались одним словом – «бидзюцу», что значит «украшать». Знаменитые художники создавали одновременно прекрасные произведения живописи и изделия из лака, расписывали кимоно и ширмы» [7, с. 136].

Японская художественная бронза относится к числу предметов, которые ярко характеризуют национальные традиции, эстетику, бытовой уклад страны и отвечают представлениям японцев о прекрасном. В коллекции музея представлены шесть образцов художественного металла XIX – начала XX века. Бронзовая скульптура малых форм с благопожелательным контекстом пользовалась большим спросом в Европе. Популярными образы – Бога счастья Дайкоку, восседающего на куле с рисом и деревянным молотком в руке (ил. 1); старейшего божества Японии старика Дзё, которого по традиции представляют в паре со старухой Уба (ее фигура, к сожалению, отсутствует). Их парное изображение называется «Йотомба», что является символом супружеского счастья и долголетия. Дзё изображен в традиционной японской одежде с бамбуковыми граблями, которые



3. Ваза ко-Имари. Конец 17 – начало 18 вв. Фарфор, роспись.



являются магическим атрибутом, позволяющим загрести удачу, добиться приращения благосостояния. Скульптура Каннон<sup>11</sup> отличается изысканностью и тонкостью проработки деталей. Ее почитание пришло в Японию из Китая вместе с буддизмом. Силуэт фигуры Каннон в развивающихся одеждах и покрывалом на голове слегка изогнут, как бы сопротивляясь встречному ветру. Ведь она, вознесшаяся на высоких волнах, стремительно плывет на змеевидном драконе. Весь облик богини – олицетворение глубокой сосредоточенности, словно бы она внимает множеству голосов страждущих и ожидающих ее помощи.

В коллекции представлено бронзовое зеркало, украшенное в технике штамповки традиционными для Японии благопожелательными растительными и зооморфными мотивами. Изображения журавлей, длиннохвостой черепахи *миногамэ*<sup>12</sup>, скалы, поросшей соснами, являются неизменными символами долголетия.



4. Ваза. Конец 19 – начало 20 в.  
Фаянс.

В коллекции представлена и деревянная скульптура малых форм. «Во второй половине XVIII – начала XIX века традиционная японская миниатюрная скульптура – *нэцкэ* утрачивает ряд специфических черт, превратившись в аналог станковой миниатюрной скульптуры – *окимоно*» [8, с. 91]. Как вид миниатюрной пластики, предназначенной для украшения жилья, *окимоно* получили распространение приблизительно в XVI веке, когда в архитектуре жилища обустраивается специальная ниша *токонома*. На выставке были представлены три скульптуры. Хотэй, что значит полотняный мешок (его он неизменно носит за плечами), в японской мифологии – один из семи богов счастья, бог изобилия, олицетворяющий также общительность и веселость (ил. 2). Для изготовления *окимоно* использовали слоновую кость, различные породы камня, а также дерево. Податливое дерево позволяло мастерам искусно прорабатывать мелкие детали, наделяя героев характерными

<sup>11</sup> Китайская Гуаньинь, одно из наиболее популярных божеств в японской буддийской мифологии. Каннон – милосердная заступница, обратиться к которой за помощью может любой человек.

<sup>12</sup> Черепаха с длинным хвостом, состоящих из отдельных прядей, которые тянутся прямо от ее панциря. Считается, что такой облик она приобретает с годами, постепенно все более обрастая прилипшими водорослями. Поскольку космы из растительных наростов по внешнему виду напоминают *мино* – соломенный плащ крестьянина, ее называют *миногамэ* – «черепаха в соломенном плаще».

национальными чертами.

Художественный фарфор, несомненно, является одной из самых значительных составляющих традиционной культуры Японии. В коллекции музея 25 наименований. Фарфоровые изделия Японии отличаются многообразием форм и стилей декора, а также широким диапазоном технических приемов орнаментации. «В целом они дают уникальную по самобытности картину, в которой в равной степени нашли отражение непосредственные влияния китайских классических образцов и их творческая интерпретация, типичные для всего дальневосточного ареала мотивы и особая образная система, обусловленная особенностями национальной эстетики» [3, с. 5]. Родиной японского фарфора считается маленький городок Арита в провинции Хидзэн (ныне префектура Сага) в северной части острова Кюсю. Фарфоровые изделия Ариты и ее окрестностей продавались через порт Имари, по названию которого изделия XVII-XIX получили такое наименование, а с 1868 года и по настоящее время – Арита.



5. Чайница. Начало 20 в. Перегородчатая эмаль.

Главной экспортной продукцией *ко-Имари* (старые Имари; 1650-1720) стали грандиозных размеров монументальные вазы, предназначенные для украшения парадных залов европейских дворцов. В основе их колористической гаммы – традиционная для фарфора *ко-Имари* комбинация синего и красного. Представленная в коллекции парадная ваза является самым ранним произведением, относящимся к периоду конца XVII – начала XVIII века (ил. 3).

В коллекции выделяются изделия из фаянса провинции Сацума. «В XIX веке в русле художественных традиций, сложившихся в искусстве фарфора, получила развитие керамика провинции Сацума, которую некоторые западные специалисты причисляют к протофарфору, а в отечественном искусствознании обычно называют фаянсом. Фаянс *Сацума* стал своеобразной визитной карточкой Японии конца XIX – начала XX века и приобрел неслыханную популярность среди западных коллекционеров и ценителей японского искусства» [3, с. 26]. Две парные вазы, расписанные многоцветной и золотой росписью, искусно украшены миниатюрными жанровыми композициями (ил. 4).



6. Военная сцена. 19 в. Гравюра на дереве.

Техника перегородчатых эмалей *юсэн-сиппо* попала в Японию из Китая в XVI веке. На медную, бронзовую или латунную основу крепились тончайшие металлические проволочки, которые образовывали крохотные ячейки, заполнявшиеся затем разноцветными эмалями. После обжига, как правило, многократного, они прилипали к поверхности, после чего изделие полировали до тех пор, пока не стиралась расплывшаяся за границы ячеек стекловидная масса эмали. В коллекции 18 образцов перегородчатых эмалей так называемого декоративного стиля, когда поверхность металлического предмета, полностью покрывается прихотливо сплетенным кружевом узоров, среди которых цветы, птицы, бабочки, фениксы, растительные завитки (ил. 5).

Изготовление и украшение холодного оружия имеет в Японии древние традиции. Меч рассматривался как сакральный предмет, подаренный богиней солнца Аматэрасу Омиками своему внуку, которого она послала на землю править и искоренять зло. Мечи были принадлежностью не только военного костюма и снаряжения, но и гражданского платья и носились всеми представителями сословия самураев, начиная от рядового дружинника и кончая военным правителем. «*Tami* – меч с длинным, слегка изогнутым однолезвийным клинком, форма и строение которого сложились в период Хэйан (794-1185) и практически без изменений сохранились до XX века» [1, с. 152]. *Tami* применялись как парадное оружие при дворах сёгунов (князей) и императора. Оправа меча из данной коллекции изготовлена из слоновой кости на деревянной основе и искусно оформлена тонкой резьбой, изображающей



традиционные мотивы цветов и птиц, которые соответствуют различным временам года<sup>13</sup>.

Гравюра или *укиё-э* в Японии получила самое широкое распространение в XVIII веке. В собрании музея представлена гравюра периода Мэйдзи (1868-1912). В это время появляются новые темы и сюжеты. Две войны, которые Япония победоносно выиграла – китайско-японская (1894-1895) и русско-японская (1904-1905) – инспирировали появление нового жанра *сэнсо-га* (изображение войны).



7. Ширма. Начало 20 в. Шелк, дерево.

Одним из любимых образов искусства в Японии был дракон. В этой стране драконы столь же популярны и любимы, как и в Китае. «Типичный облик японского дракона – это крупное, бескрылое и змеевидное существо с когтями на лапах, причем пальцев и когтей на каждой лапе – по три» [2, с. 58]. В коллекции изображение дракона встречается на многих произведениях – на

---

<sup>13</sup> Цветочные мотивы – самые распространенные в японском искусстве. Многие цветы символизируют различные благожелательные значения. Например, пион – пышность, богатство и процветание. Королевой осени является хризантема. Лотос – воплощение чистоты и символ победы буддийского учения над невежеством. Каждое из этих растений доносит до зрителя красоту природного мира, вызывая определенные эмоциональные и эстетические ощущения. Цветы настолько любимы японцами, что у них даже сложился цветочный календарь, в котором конкретный цветок (иногда в паре с птицей) соответствует определенному месяцу года.

стенках стакана для кистей, в деревянной резьбе шкафа, в форме бронзового подсвечника и вазы.

В традиционном японском доме постоянной мебели практически не было. Шкаф-витрина и стол со стулом, искусно декорированные резьбой в виде драконов и цветочными мотивами, изготавливалась в связи с большим спросом у европейских заказчиков. Ширмы, напротив, использовали повсеместно, которые выполняли роль перегородок и живописных картин одновременно. В собрании музея представлены две ширмы, украшенные вышивкой и живописью по ткани (ил. 7).

Произведения из собрания музея отмечены общими характерными для японского искусства чертами. Они заключаются в предпочтении мастеров к естественным природным формам, асимметрии, сдержанности и «немногословности». Подробный обзор материала показал, что, несмотря на отсутствие целенаправленности в формировании коллекции, собранные произведения в художественном музее им. М.В. Нестерова представляют большой исследовательский интерес. Уникальные экспонаты, демонстрирующие традиционные художественные ремесла отражают типичные для искусства Японии технические приемы, композиционное мышление, мотивы и сюжеты, тем самым дают богатое представление не только о художественных традициях страны, но и о культуре в целом.

#### Список литературы

1. Друзь, В.А. Искусство Японии. Путеводитель по постоянной экспозиции / В.А. Друзь. – М.: ГМВ, 2008 – 244 с.; ил.
2. Друзь, В.А. Японские драконы / В.А. Друзь // Дракон и феникс в искусстве и культуре Востока. – М.: ГМВ, 2012. – 56-92 с.
3. Каневская, Н.А. Традиционный японский фарфор. По материалам коллекции Государственного музея Востока / Н.А. Каневская. – М.: Государственный музей Востока. 2004. – 74 с.
4. Кузьменко, Л.И. Китайский фарфор XVII-XVIII веков / Л.И. Кузьменко. – М.: Государственный музей Востока, 2009.
5. Неглинская, М.А. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока / М.А. Неглинская. – М.: Государственный музей Востока; ИД Любимая книга, 2006. – 168 с.; ил.
6. Овчинников, В.В. Сакура и дуб / В.В. Овчинников. – М.: АСТ, 2014. – 201 с.
7. Румянцева, О.В. Государственный музей Востока. Краткий обзор коллекций / О.В. Румянцева. – М.: Изобразительное искусство, 1993. – 224 с.; ил.
8. Успенский, М.В. НЭЦКЭ / М.В. Успенский. – Л.: Искусство, 1986. – 232 с.; ил.



*Аппаева Жаухар Мустафаевна*  
искусствовед, председатель Кабардино-Балкарского  
отделения АИС, Нальчик  
E-mail: [appaewa2565@mail.ru](mailto:appaewa2565@mail.ru)

## БОГАТЫРСКИЕ ИГРЫ В КАШХАТАУ

*Appaeva Zhauhar Mustafaevna*  
art critic, Chairman of the Kabardino-Balkarian branch of the AIS,  
Nalchik

## POWERFUL GAMES in KASHHATAU

*Аннотация.* Музей народной игры в поселке Кашхатау КБР начал формироваться с начала 2000-х годов. Основу его коллекции составил спортивный инвентарь: волчки для зимних игр, ходули и камни (ядра для метания) знаменитых силачей и горовосходителей, поиски которых основателем музея Далхатом Таумурзаевым велись целенаправленно в Карачае и Балкарии.

*Ключевые слова:* музей; собирательская работа; спортивный инвентарь; народные игры.

*Abstract.* Museum of folk games in the village Kashhatau of the CBD started to form since the beginning of the 2000 's. The Foundation of his collection totaled sports equipment: grinders for the winter games, stilts and stones (for throwing) famous athletes and gorovoshoditelej, finding that the founder of the Museum Dalhatom Taumurzaevym conducted purposefully in Karachae and.

*Keywords:* Museum; collective work; sports; popular games.

В одном из районных центров Кабардино-Балкарии – поселке Кашхатау Черекского района – по инициативе известного собирателя и исследователя карачаевского и балкарского фольклора Далхата Таумурзаева начал формироваться Музей карачаево-балкарской народной игры. Этой теме был посвящен ряд статей, опубликованных в нескольких книгах [1, 2, 3]. Правда, вскоре функции музея были значительно расширены, а характер экспонатов стал более разнообразным. Наверное, состояние общественной мысли в республике сегодня не очень благоприятствует созданию музея, потому Далхату Магомедовичу потребовалось немало времени и усилий, чтобы убедить тех, от кого зависит решение этого вопроса, в необходимости организации нового очага культуры. И вот, наконец, в 2004 году в краеведческом музее поселка Кашхатау выделили помещение для постоянной экспозиции музея народной игры.

«Конечно, – говорит Д. Таумурзаев, – я не собираюсь останавливаться на достигнутом. Полученное помещение никак не удовлетворяет наших запросов. Для демонстрации игр нужен спортивный зал, а также площадка под открытым небом. На базе музея я собираюсь организовывать фольклорные праздники, где

все желающие смогут принять участие в народных играх, которые мы постараемся сохранить в первозданном виде».

Мысль об организации музея возникла у Таумурзаева, когда ему удалось накопить более 200 игр. Эта идея укрепилась после его знакомства с доцентом кафедры физической культуры Карачаевского пединститута Хамитом Байрамкуловым, также собиравшим фольклор. Они решили объединить усилия по сбору, описанию, систематизации и публикации накопленного материала. Так в творческом содружестве родилась книга «Карачаево-балкарские народные игры», послужившая научной базой для создания музея. Собранные фольклористами игры адресованы детям и молодежи, взрослым и пожилым людям. Они связаны с временами года, с сельскохозяйственными работами, с различными старинными обрядами. Некоторые из них уникальны и не имеют аналогов у других народов. Это, к примеру, игра «Биз турган». Ее участники соревнуются в умении пронести как можно дальше трехметровый шест, вертикально стоящий на деревянной подставке. Одну из игр, «Алан билек» (в переводе с балкарского «плечо алана»), Д. Таумурзаев даже собирается предложить Международному олимпийскому комитету (МОК) для включения в программу Олимпийских игр.



1. Природный камень в Кашхатау.

«Алан билек, – рассказывает фольклорист, – это деревянный ковш с ручкой длиной 1,5 метра, который нагружается камнями определенного веса. Победителем оказывается тот, кто в горизонтально вытянутой руке удержит наибольшее количество камней. Эту игру мы продемонстрировали в Кашхатау, когда здесь проходили соревнования по вольной борьбе. В ней приняли участие спортсмены из Карачая, Кабардино-Балкарии, Туркмении, Осетии, Чечни».

Д. Таумурзаев занимается «реанимированием» исчезающих пластов народного творчества, в частности нескольких видов состязаний, которые, в свою бытность, демонстрировались на празднике «Голлу», традиционно проводившемся в местечке Буруу в Верхней Балкарии. На него съезжались представители всех северокавказских народов и Грузии. Конечно, программа праздника была значительно обширней чисто спортивных соревнований. Джигитам надо было продемонстрировать не только мужество и удачу, но также свою воспитанность, знание всех тонкостей кавказского этикета...

«Балкарские и карачаевские богатыри знамениты своими подвигами, а не только участием в состязаниях, – рассказывает Далхат Магомедович. – Свою силу они применяли, лишь руководствуясь принципами высокой морали. На протяжении многих лет я занимался поиском имен знаменитых джигитов, победителей различных соревнований, чьи деяния сохранились в памяти народа. По крупицам восстанавливаю их биографии, отыскиваю принадлежащие им спортивные снаряды, одежду, другой инвентарь. Самыми известными в Карачае и Балкарии были силачи Адальгерий Болатов и Караби Мысакаев из Верхней Балкарии, Тинибек Байчоров из Карачая, человек богатый, но добрый и справедливый, горвосходитель Каншао Соттаев из Верхнего Чегема».

Из оригинальных предметов, пополнивших музейную коллекцию, наибольшую ценность представляют волчки для зимних игр, ходули и камни (ядра для метания) знаменитых силачей прошлого – семидесятипятикилограммовое яйцообразное, выточенное из красного камня ядро Каральби Мысакаева (XVII век) «хомпар-таш» и сорокакилограммовый «баян-таш» богатыря Баяна Мамашева из Думалы. Их поиски Таумурзаевым велись целенаправленно. Однажды, услышав народную историческую песню «Баян-таш», он задался целью отыскать камень, принадлежавший ее герою Баяну. Вскоре поиски увенчались успехом. Это окрылило фольклориста. Проанализировав все известные ему образцы устного народного творчества, основанные на реальных фактах, он занялся систематическими поисками упоминавшихся в них предметов.

Собирательскую работу Далхат Магомедович проводил практически во всех селах Карачая и Балкарии. По признанию фольклориста, на вопрос о наличии старинных предметов сельчане отвечали отрицательно, поскольку и не подозревали о том, что являлись владельцами уникальных памятников культуры. Тогда Таумурзаев просил показать все имеющиеся в доме старые вещи, которые они за ненадобностью хранили в сараях или выбрасывали в мусор. Найдя интересующие его предметы, он объяснял хозяевам, какую ценность для истории представляют выкинутые ими вещи. Больше других в поисках предметов старины ему помогли знатоки и исполнители произведений устно-поэтического творчества. Слушая песню, легенду или предание, исследователь стремился одновременно узнать о местонахождении упоминавшихся в них предметах. Народные певцы, хранители фольклора иной раз сразу указывали на их след или давали ориентир в их поисках. Это,

несомненно, облегчало труд изыскателя. Так, Д. Таумурзаеву удалось обогатить коллекцию музея редкими экземплярами спортивного инвентаря XVIII – начала XX веков, несущих особую семантическую нагрузку. Он не теряет надежды и в дальнейшем пополнять собрание раритетными предметами. Исследователь ставит перед собой задачу изучить, в частности, особо интересующую его технику горвосхождения, которая у кавказцев была разработана столь тонко, что, пользуясь примитивным инвентарем, скалолазы покоряли сложнейшие вершины. Свое место в постоянной экспозиции займет снаряжение горских альпинистов: веревки, когти, специальная обувь и одежда. Недостаток подлинных предметов Далхат Магомедович пытается восполнить вновь



2. Фрагмент экспозиции музея народной игры в Кашхатау

изготовленными. Поскольку большинство предметов старины не сохранилось, он восстановил их по описаниям стариков. По его эскизам необходимые для экспозиции спортивные снаряды изготавливает прекрасный мастер, преподаватель по труду средней школы села Бабугент Локман Каркаев.

Для Далхата Магомедовича народные игры не мертвые реликты. Он пытается возродить их к новой жизни. Уже трижды ему удалось провести праздники народной игры, причем в естественной для них среде. Проходили они живо, интересно. По признанию исследователя, научить некоторым играм совсем не просто. Для их возрождения потребуется разработка новой методики обучения, причем более совершенной, чем бытовала в народе. Большинство же игр весьма просты, но в то же время буквально захватывают их участников.

С помощью узких специалистов Таумурзаев надеется изучить карачаевские и балкарские игры в самых разных аспектах: с точки зрения физического и интеллектуального развития человека. Это требует разработки специфической музейной политики.

Комплектование музея спортивным инвентарем, изучение игр продолжают. Но в самое последнее время фольклорист решил расширить



экспозицию музея, обогатив ее экспонатами, связанными со спортом. Среди последних увлечений Таумурзаева коллекционирование камней. Собраны они им скрупулезно, со знанием дела. Большинство из них связаны с различными историческими событиями или легендами и преданиями. Коллекцию фольклориста пополнили образцы камней, вытесанные в виде плит (сылауташ), предназначенные для обработки шерсти. Есть в ней и другие изделия бытового назначения и инструменты (ил. 2). Собиратель особенно дорожит древними жертвенниками. Есть у него и старинные женские украшения (бусы, ожерелья, кольца), изготовленные карачаевскими и балкарскими ювелирами из красивых поделочных камней. Одним минералам фантазией мастера придан необычный, причудливый вид, другие же сохранили природную форму. Таумурзаевым также собраны талисманы, надгробные стелы. Взяты им на учет и природные камни, связанные с какими-либо историческими событиями, крупными сражениями, легендами и преданиями (ил. 1).

«В Балкарии особенно популярным был камень, вернее, скала Алауганташ в местечке Гымыхла. – рассказывает фольклорист. – Это танцевальная площадка (150 кв.м.) с отполированной до блеска поверхностью. На ней молодежь устраивала по вечерам танцы. Скала, по преданию, дарует покой и благополучие».

В коллекции собирателя несколько экземпляров плоских многоцветных камней со специфическим рисунком – «жан-жар таш».

«Как говорят в народе, – рассказывает Далхат Магомедович, – когда усопший предстанет перед Страшным судом, камень станет свидетельством его очищения перед Аллахом. А так называемый “змеиный” камень со своеобразным природным геометрическим рисунком считается целебным и помогает при многих болезнях».

Д. Таумурзаев собрал и выставил на обозрение публики довольно большой материал. Но он прекрасно понимает, что создание полноценного музея – задача непростая. Потому ему нужны помощники и в лице профессиональных спортсменов и просто любителей игры, а также представителей власти, знатоков фольклора и всех тех, кого беспокоит судьба традиционного народного творчества.

#### Список литературы

1. Аппаева, Ж.М. Рисунок времени / Ж.М. Аппаева. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 146 с.
2. Аппаева, Ж.М. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии / Ж.М. Аппаева. – Нальчик: Эль-Фа, 2007. – 368 с.
3. Таумурзаланы, Д.М., Байрамкьуланы, Х.М. Карачай-малкьар халкъ оюнла. (Карачаево-балкарские народные игры) / Д.М. Таумурзаланы, Х.М. Байрамкьуланы. – Нальчик, 1998. – 208 с.

**Имангулова Флорида Флоритовна**  
заместитель генерального директора  
Благотворительного фонда содействия сохранению и развитию  
традиционных промыслов и ремесел «Мирас»,  
член Ассоциации искусствоведов России, Уфа  
E-mail: [florida.work@mail.ru](mailto:florida.work@mail.ru)

**СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ И ИХ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ  
(на материалах экспедиций по северным районам Башкортостана  
в 2013-2014 гг.)**

**Imangulova Florida Floritovna**  
Deputy General Director  
Charity Fund for the Promotion of Conservation and Development  
traditional crafts "Miras",  
member of the Association of Art Critics of Russia, Ufa

**THE CONTEMPORARY STATE OF TRADITIONAL ARTISTIC CRAFTS  
AND THEIR CONTINUITY  
(on materials of expeditions on northern areas of Bashkortostan  
in 2013-2014).**

**Аннотация.** В статье рассматриваются современное состояние традиционных художественных ремесел, вопросы их сохранения и преемственности, поиск путей их развития в современных условиях. Предлагаются оптимальные способы сохранения и развития традиционных ремесел народов Среднего Урала. Необходимость создания в Республике Башкортостан специализированного научного центра по изучению традиционной культуры и художественных ремесел в республике.

**Ключевые слова:** традиционные художественные ремесла; экспедиция; традиции; сохранение.

**Abstract.** The author deals with contemporary issues and their relevance in the field of traditional arts in Bashkortostan. Offers optimal means for the preservation and development of traditional crafts of the Middle Urals. In particular, through the creation of a specialized Scientific Center for the study of traditional culture and crafts.

**Keywords:** traditional art crafts; expedition; tradition; preservation.

Несмотря на то, что истоки народного творчества находятся в крестьянской культуре, сегодня далеко не в каждой деревне встретишь кустарей-ремесленников. В этом мы убедились, посетив северные районы республики, географически находящиеся на Среднем Урале. Здесь происходило соприкосновение и взаимопроникновение тюркских, финно-угорских и русских культур. Местное население испокон веков было занято преимущественно земледелием. Об этом свидетельствуют экспедиционно-полевые материалы,

собранные в середине XX в. этнографами Р.Г. Кузеевым, Н.В. Бикбулатовым, С.Н. Шитовой и другими.

Материалы и опыт экспедиционных исследований использует Некоммерческая организация Благотворительный фонд содействия сохранению и развитию традиционных промыслов и ремесел «Мирас» [5]. Осенью 2013 г., а также весной и летом 2014 г. фонд «Мирас» организовал культурологические экспедиции «Возвращение к истокам» – по северным районам республики.

Научным руководителем наших экспедиций выступила доктор искусствоведения А.Г. Янбухтина, в научных трудах которой домашние ремесла и предметы материальной культуры впервые рассматриваются как художественно-эстетическое явление, область искусства в культуре башкир.

Небольшая команда, говорящая на татарском и башкирском языках, преодолела более 1500 километров; познакомилась с жизнью и творчеством народных мастеров; изучила состояние традиционных домашних ремесел в следующих районах и селениях: Белокатайский район, селения Карлыханово, Кирикеево, Белянка, Новая Маскара; Мечетлинский район, селения Абдрахимово, Азикеево, Лемез-Тамак, Кутушево; Дуванский район, селения Сальевка, Вознесенка, Тастуба, Дуван; Кигинский район, селения Юсупово, Юнусово, Тукай, Душанбеково, Сагирово.



1. Мастерницы-ткачихи А.С. Степанова и В.Ф. Куташева, д. Карлыханово Белокатайского района РБ. 2013.

Посетив 17 селений, члены экспедиции познакомилась более чем с тридцатью деревенскими мастерами, изучили их работы.

Северные районы были выбраны не случайно – именно здесь с древнейших времен происходили процессы смешения народов и взаимодействия тюркских, финно-угорских и русских культур. И именно в этих районах республики более сорока лет назад проводила свои первые

культурологические экспедиции аспирантка НИИХП А.Г. Янбухтина, ныне доктор искусствоведения. Поэтому имелась возможность проследить преемственность, тенденции и произошедшие изменения в состоянии народных художественных ремесел, в постсоветский период, в первые десятилетия начала XXI в.

Первым населенным пунктом, где мы встретили мастеров, сохранившими традиционное домашнее ремесло – ткачество, стало село Карлыханово Белокатайского района. В селе с башкирским названием проживают, в

основном русские. Их предки – пермские крестьяне, пришедшие в эти края еще в конце XVIII века.

Мастерицы Степанова Анна Степановна (1946 г.р.), Куташева Васса Федоровна (1929 г.р.) сохранили традиции домашнего ручного ткачества, обучили секретам древнего ремесла подруг из фольклорного коллектива «Родные напевы» (ил. 1, 2). В фольклорном коллективе 11 участников (руководитель – Н.А. Куташева). Ткут почти забытыми, характерными для русской и финно-угорской культуры пестрядинным и бранным способами, на старинных станках (кроснах) разнообразные предметы домашнего убранства: половички, полотенца, салфетки.

В 2006 году, возрождая древнее ремесло, будущие мастерицы собирали станки для ткачества по всей деревне. Нашлось семь станков – каждому не меньше ста лет. На станке Вассы Федоровны ткала себе приданое еще ее прабабушка. Главная мастерица вспоминает:

«Помню, мама посадит меня маленькую за станок, и учит: ты воробьев-то не оставляй, без воробьев тки». «Воробьями» называли маленькие неровности по краям полотна, из-за которых изделие выглядит неаккуратным [2].



2. В мастерской Клуба «Родные напевы». Искусствовед А.Г. Янбухина с ткачихой В.Ф. Куташевой. 2013.

Как и в прошлом, ведущая роль в убранстве деревенского дома принадлежит текстильным изделиям. «...Пол избы устилался дорожками – половиками, ткаными поперечными полосами. Все ткани были прекрасно подобраны по колориту, силе цветового пятна и составляли единый и цельный декоративный комплекс в интерьере» [1, с. 109]. Этот тип ткачества, простейший в техническом и художественном исполнении, получил распространение у многих народов с древнейших времен. Паласы ткутся простым переплетением нитей утка и основы. В крестьянском доме не выбрасывался ни один лоскуток, даже износившиеся вещи шли на изготовление тканых дорожек, или вязаных крючком ковриков. Мастерицы села Карлыханово, как и в старину, используют ситцевые лоскуты, и цветные нитки. Ткань разрезают на узкие полоски полтора-два сантиметра, и из них ткут длинные половики-дорожки. Ширина, частота, последовательность чередования цветных полос определяется ткачихой после натягивания основы. И хотя мастера используют небольшое количество цветов, паласы разнообразны в декоративном решении. Также



распространено узорное ткачество нитками двух цветов, с помощью которых создаются, порой, сложные геометрические узоры, строго по счету ниток – целая математика! В цветовой гамме преобладают спокойные естественные цвета. Своеобразный колорит, спокойный, мягкий, часто выдержанный в холодной гамме, сохранили в своем текстильном творчестве преемницы традиционной культуры Пермского края.



3. Народный клуб «Тамбур», д. Белянка Белокатайского района РБ. 2013.

Интересен еще один вид народного творчества, сохранившийся и развившийся в исследуемом районе. Он наиболее характерен для башкир и татар – тамбурная вышивка. Тамбурный шов известен с середины I тысячелетия до н.э. Им вышиты и прекрасные китайские ткани и изделия, найденные при раскопках в Горном Алтае. Им же вышиты узоры на тканях, найденных в курганах гуннского времени, в Монголии [4, с. 250].

У башкир тамбурным швом вышивались предметы домашнего убранства, чепраки к женским седлам, войлочная обувь, кисеты, ленты для перетягивания постельных принадлежностей, женские чекмени и халаты. Распространенные ранее кускарные узоры, прочно связанные с кочевой культурой, с переходом на оседлый образ жизни стилизуются с цветочно-растительными узорами [8, с. 52].

На северо-востоке республики, в деревне Белянка, с 2001 г. работает народный клуб «Тамбур». Название клуба говорит само за себя: здесь занимаются возрождением и популяризацией традиционной тамбурной вышивки. Так мастерица Сабира Миндибаева обучила односельчанок основам ремесла, как рисунки сводить, как иголку держать, и рассказала об

особенностях местной тамбурной вышивки. Башкирский тамбур отличается от татарского, прежде всего, более свободным и упрощенным орнаментальным рисунком, любовью к ярким цветам и крупным формам, «...характером стилизации цветочно-растительных узоров: здесь они более условны, свободней, тяготея к примитиву, архаике, от того более декоративны. В экспрессивных узорах башкирской вышивки прочитывается стихия всего растущего и цветущего. Любовь к яркому, насыщенному цвету, энергичность в прорисовке контура узора, минимум детальной проработки...» [7, с. 35].

Белокатайские мастерицы вышивают по сукну, бархату, сатину в зависимости от назначения вещи. Вышивка открывает для мастера широкий простор для творчества, в основном мастерицы используют два-три орнаментальных мотива, но благодаря искусству импровизации создается впечатление богатого фантазийного узора. Иногда строго симметричный узор в цвете выполняется асимметрично, тогда изделие приобретает особую богатую цветовую палитру, рукотворность и уникальность. Красоту, филигранность ручного тамбура можно увидеть при близком рассмотрении, издали только общее впечатление. Сегодня мастерицы нарядно расшивают растительно-цветочными узорами платья и фартуки: по красному, зеленому и черному сатину. Предметы домашнего убранства расшиты сочными цветами «райского сада», наволочки, полотенца, скатерти, настенные и молитвенные коврики – намазлык, фартуки и полотенца (ил. 3).



4. В мастерской Н. Скорынина, д. Ярославка Дуванского района РБ. 2013.

Здесь же в селе Белянка в 2001 году была организована и мастерская по изготовлению берестяных изделий. Но она постепенно прекратила деятельность в силу отсутствия рынка сбыта и слабой поддержки со стороны государства.

В деревне Тастуба Дуванского района мы познакомились с талантливым резчиком – Николаем Скорыниным. Николай, не имея художественного образования, от природы талантливо чувствует, воспринимает в работе материал дерева. Небольшие деревянные скульптуры и игрушки украшают его дом, детскую площадку возле дома, мастерскую, двор. Он и скульптор, и плотник, одним словом, мастер на все руки (ил. 4).

В Кигинском районе в деревне Сагирово нами обнаружен один из древних музыкальных инструментов – деревянный кубыз (агач кубызы) (ил. 6), который долгое время считался исчезнувшим. Но он сохранился среди населения северо-востока республики. Именно поэтому здесь ежегодно



проводится конкурс самодеятельных артистов, владеющих мастерством игры на кубызе. Несколько лет назад самой пожилой участницей была М.Ф. Галина (1934-2012). Она всю жизнь играла именно на деревянном кубызе, но дети не переняли умение играть на древнем музыкальном инструменте.

Во время экспедиции в мае 2014 года, на празднике Николая Вешнего в селе Николо-Березовка Краснокамского района республики, мы познакомились с настоящим носителем древней финно-угорской культуры – марийкой Зоей Сайтаевой (1935 г.р.). Она проживает в деревне Нижняя Татъя Краснокамского



5. Изделия З. Сайтаевой, д. Нижняя Татъя, Краснокамский р-н РБ. 2014.

района. Входя в ее дом, забываешь о том, что мы живем в XXI веке. Словно машина времени переносит тебя на столетие назад. Тканые половички, множество текстильных изделий, цветы на подоконнике – простые средства приносят в ее дом ощущение устойчивого, привычного уюта. Все в доме Зои Сайтаевой сделано ее руками: на полу, диване, столе, кроватях лежат вязанные крючком половики, тканые скатерти, полотенца и дорожки, одежда и ритуальные костюмы (ил. 5, 6). Она сама изготавливает необходимые инструменты для ткачества. Дочери Сайтаевой живут в городе, к сожалению, ни одна не унаследовала навыки домашних традиционных ремесел марийского народа. В будущем все изделия мастерицы станут основным фондом готовящегося к открытию сельского музея Нижней Татьи.

Результаты экспедиций позволяют сделать следующие выводы.

Искусство ручной тамбурной вышивки, ткачества, возрожденные частными мастерицами в 1950-е годы, сохранилось, получив развитие в работе творческих коллективов и индивидуально работающих мастериц. Следует подчеркнуть, что ремесло для мастериц не является источником доходов.

С сожалением мы отметили, что сегодня утрачено старинное искусство вышивки в технике цветной перевити, характерное и для русской, и для угорской вышивки, бытовавшее еще сорок лет назад.

В Дуванском районе не обнаружили следы гончарного промысла, остатки которого еще были найдены А.Г. Янбухтиной в 70-е годы прошлого столетия.

В то же время, мы встретили множество талантливых самобытных деревенских мастеров, не имеющих возможности реализации своих изделий на рынке.

Вопрос сохранения ремесел на селе – очень сложная проблема, тесно связанная с вопросами выживания села, развития деревень. Поэтому и преемственность знаний, опыта, основ художественного ремесла находится в остаточном состоянии. Молодежь с трудом входит в народное творчество, старается не оставаться на селе, уезжает на учебу, уходит на заработки в город. Нет работы, нет возможности самореализации. Государственная политика в области развития народного творчества слабо реагирует на процесс, нет реальной поддержки мастеров-ремесленников. Художественный рынок сформирован слабо, очень медленно идет его расширение и развитие. Сегодня мастер своим трудом не может заработать на жизнь и закупать на полученную выручку необходимые для творчества и созидания материалы и инструменты. Между тем, многие умельцы, живущие в отдаленных селениях республики, создают уникальные рукотворные вещи, несущие в себе черты традиционной культуры. Они могли бы плодотворно работать в системе надомного труда, как это было организовано в некоторых районах республики (Давлекановский, Учалинский) в советское время.

Возможно, помочь ситуации с преемственностью, сохранением и развитием художественных ремесел в республике могла бы разработанная Министерством промышленности и инновационной политики Республики Башкортостан в 2013 г. «Программа развития народных художественных промыслов на 2014-2017 годы» [6]. Но заявленная программа развивается медленно.

Чтобы создать работающий творческий коллектив, «вырастить» мастеров народного искусства, необходимо иметь научную базу. В этом смысле идеальным было бы создание научно-исследовательского центра по изучению историко-этнографического и художественного наследия края, разработке путей развития народных художественных ремесел и промыслов в республике.

Важным является создание в Уфе Музея народного искусства, необходимого для грамотного обучения мастеров основам традиционной художественной культуры на подлинных, лучших образцах народного



6. В доме З. Сайтаевой, д. Нижняя Татъя, Краснокамский р-н РБ. 2014.



искусства. Освоение материала не только на практическом, но и на теоретическом уровне чрезвычайно важно для художника и мастера, в целом работников культуры в сфере фольклора.

В быстро меняющемся обществе необходимо сохранять не только традиционные национальные художественные идеи и способы их воплощения в современных материалах, стремиться к тому, чтобы они органично входили в новую жизнь, в новых социально-экономических и культурных условиях. Мастер, хорошо владеющий основами народных художественных традиций, может творчески перерабатывать мотивы народного искусства, создавать современные художественные изделия. Знание традиций позволяет на основе домашнего художественного ремесла создавать актуальные современные изделия, как это происходит сегодня с древним ремеслом войлоковаляния.

Многовековое древо жизни – Древо познания – продолжает жить, пускать новые корни, ветви, и цвести, давая новые плоды в современной и будущей жизни. Нам только надо усердно заботиться о нем, любить и вовремя собирать плоды [9, с. 31].

#### Список литературы

1. Кожевникова, Л.А. Русское народное искусство Севера / Л.А. Кожевникова // Особенности народного узорного ткачества некоторых районов Севера: сб. ст. – Л.: Советский художник, 1968. – С. 107-121.
2. Круглова, Т. Воробьев не оставлять! / Т. Круглова // Республика Башкортостан. – 30.04.2014. – № 82. – С. 1.
3. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла. 1 том / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – С. 21-23.
4. Руденко, С.И. Башкиры: Историко-этнографические очерки / С.И. Руденко. – Уфа: Китап, 2006. – 376 с.
5. Сайт Некоммерческой социально ориентированной организации Благотворительный Фонд содействия сохранению и развитию традиционных промыслов и ремесел «Мирас» // Благотворительный
6. Фонд «Мирас» [Электронный ресурс]. – URL: <http://fondmiras.ru/>
7. Система программных мероприятий Среднесрочной программы развития народных художественных промыслов в Республике Башкортостан на 2014-2017 гг.: проект // Официальный сайт Министерства промышленности и инновационной политики Республики Башкортостан [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.minpromrb.ru/upload/news/2013.08/ppm.pdf>.
8. Янбухтина, А.Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда / А.Г. Янбухтина. – Уфа: Китап, 2006. – 224 с.
9. Янбухтина, А.Г. Народные традиции в убранстве башкирского дома / А.Г. Янбухтина. – Уфа: Китап, 1993. – 134 с.
10. Янбухтина, А., Имангулова, Ф. Хороший сувенир – это, безусловно, искусство / А. Янбухтина, Ф. Имангулова // Рампа, Уфа. – 2014. – № 6 (248). – с. 30-31.

## ИСКУССТВО РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

УДК 730

*Янбухтина Альмира Гайнулловна*  
доктор искусствоведения, профессор  
заслуженный деятель искусств РБ  
член международной Ассоциации историков и критиков искусства (АiСА)  
руководитель Башкирского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС), Уфа  
E-mail: yanbuhtina@gmail.com

### О ПАМЯТНИКЕ М.В. НЕСТЕРОВА В УФЕ

*Yanbukhtina Almira Gainullova*  
Doctor of Arts, Professor  
Honored Art Worker of the Republic of Bashkortostan  
member of the International Association of Historians and Critics of Art (AiCA)  
the head of the Bashkir branch of the Association of Art Critics (AIS), Ufa

### ON THE MONUMENT TO MIKHAIL NESTEROV IN UFA

*Аннотация.* Памятник Михаилу Васильевичу Нестерову (1862-1942) установлен на территории Башкирского государственного художественного музея, носящего его имя, в декабре 2015 года. Его проект выполнен заслуженным художником Башкирии Фирдантом Нуриахметовым в соавторстве с доцентом Уфимской государственной академии искусств, членом Союза художников России Владимиром Лобановым по эскизу заслуженного художника России и РБ Николая Калинушкина. Памятник возводится на века для будущих потомков. В его пластическом содержании должны прочитываться черты характера художника, символическими средствами выражаться его религиозно-философские размышления о России, ее будущем, что так актуально было и сто лет назад, и в настоящее время особенно. А в результате получилось сухое, скучное изваяние «Без божества, без вдохновения».

**Ключевые слова:** музей; памятник; М.В. Нестеров; образ.

*Abstract.* In December 2015, the monument to Mikhail Nesterov (1862-1942) was erected in front of the Bashkir State Art Museum named after him. Its project was designed by Honoured Artist of the Republic of Bashkortostan Firdant Nuriakhmetov in co-authorship with assistant professor of the Ufa State Academy of Arts, member of the Artists' Union of Russia Vladimir Lobanov according to the sketch made by Honoured Artist of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan Nikolai Kalinushkin. The monument is intended for the ages, for generations to come. Its plastic form should reflect the character traits of the artist and express in a symbolic way his religious and philosophical thoughts about Russia and its future, that being important both a hundred years ago and especially nowadays. Unfortunately, the result is something dry and boring, with no divine sparkle, with no inspiration.

**Keywords:** museum; monument; Mikhail Nesterov; image.

Мне помнится, как еще в конце 50-х годов прошлого столетия, когда я работала в Художественном музее, его завсегдагаи, особенно москвичи,

путешествующие летом на пароходе до Уфы, приходили в музей на поклон к работам М.В. Нестерова и часто рассуждали, говорили о необходимости возведения в Уфе памятника выдающемуся художнику. Но тогда далеко не все знали, что М.В. Нестеров, даже его ученик П. Корин, были в опале, некоторое время и после смерти Сталина. Считалось, что «в советской атеистической стране неуютны художники – церковники», как тогда выражались чиновники от искусства. Самого старенького Нестерова органы НКВД не тронули, но его дочь Ольга Михайловна отбыла срок в сталинских лагерях. Вождь, «отец всех народов» не любил этого художника. Из Москвы, из центра, руководству БАССР шли такого содержания циркуляры: «Воздержаться от приобретения работ художника М.В. Нестерова» (1927).

Однако, в 1941 г. Нестеров становится лауреатом Сталинской премии I степени за созданные им портреты деятелей науки и искусства, исключая произведения философско-религиозного содержания. В сложившейся столь сложной и противоречивой ситуации в судьбе художника вести речь не только о памятнике, но даже о справедливом, законном присвоении музею имени его основателя было сложным, проблематичным, долгим и хлопотным делом. Удалось убедить, особенно местные власти, только после смерти Сталина, в 1954 г. Об этом довольно подробно как-то рассказала автору данного материала Л.В. Казанская в те, 1950-е годы, занимавшая должность хранителя музея.

Но вот наступили другие времена. Спустя полвека даже номенклатура осознала необходимость увековечения памяти Нестерова на его родине, в Уфе. Тем более, что в 2020 г. предстоят торжества по случаю 100-летия Художественного музея его имени. Все договорились, согласовали и единодушно постановили установить памятник М.В. Нестерову. Но, если бы только можно было решить столь сложные творческие задачи путем бюрократических установок. Памятник возводится на века, для будущих потомков. В его пластическом содержании должны прочитываться черты характера художника, символическими средствами выражаться его религиозно-философские размышления о России, ее будущем, что так актуально было и сто лет назад, и в настоящее время особенно. А в результате получилось сухое, скучное изваяние «Без божества, без вдохновения», как пишет, используя Пушкинское выражение автор рецензии Галарина,



1. Н.А. Калинушкин. Портрет М.В. Нестерова. 1986. БГХМ им. М.В. Нестерова

честно излагая свое впечатление о памятнике [1, с. 2].

Форма скульптуры – традиционно круглая. Стало быть, ее можно рассматривать, обходя по кругу, и с каждой точки зрения, в восприятии ее с каждого ракурса, зритель ожидает, надеется получить новые впечатления, информацию от искомого произведения. Но этого не происходит. Возможно, в маленькой эскизной модели будущего памятника, Н.А. Калинушкин (1948-2004) несколько лет назад первый замысливший образ Нестерова в скульптуре, его фигура была, наверное, живее, поэтичней (ил. 1). Но его ученики, соавторы в работе, Фирдант Нуриахметов и Владимир Лобанов, довольно сухо и механически перенесли малую форму в монументальную. При этом какие-то ее живые качества пострадали, утратились. Да, памятник должен быть живым, вступать в диалог, в общение с гражданами города, с теми, кто пришел к нему на поклон (ил. 2).



2. Памятник М.В. Нестерову в Уфе. 2015.

В данном же случае, при попытке разглядеть скульптурный образ, черты его лица близко, взгляд неизбежно упирается в ноги, в ботинки изображенного. Отойдя же на почтительное расстояние, можно рассмотреть силуэтное решение скульптуры, но в контражуре, против света совсем невозможно разглядеть тонкости лепки формы, не удастся почувствовать и дорогие портретные черты художника. В одной руке у него кисть, в другой – палитра. Значит – живописец. Вот и вся не хитрая символика. Живое прикосновение руки мастера в лепке, ваянии формы, честно говоря, чувствуется слабо. Скульптура получилась статично-холодной. Но она и по природе своей статична. Эта ее сущность звучит в словах «статуя, статуэтка», в народе, в просторечии есть слово

«истукан». Однако в инструментарии художественного анализа скульптурных форм существует термин «статика в динамике» (вспомним, как в античной мифологии Пигмалион оживил статую прекрасной девушки Галатеи). Художник может добиться «оживления» художественного образа в состоянии



вдохновенности в работе, своим мастерством, в своем стремлении во что бы то ни стало, как можно лучше реализовать задуманную, выношенную идею.

Исключительно важную роль в монументальном искусстве играет решение пространственной среды вокруг памятника. В данном случае, земля у подножия скульптурной композиции организована с помощью геометрически четкого очертания зеленого ковра – коротко стриженного газона. Строгой рациональностью рисунка он скорее усиливает некую отстраненность, холодность в решении скульптурного образа. В то же время, в дизайнерской разработке рисунка и формы газона прочитывается связь с характером фасада старинного здания музея, возле которого установлена скульптура. Слегка желтый, золотистый фасад здания излучает тепло, придавая почти классическую красоту архитектурному пространству, чуть скрадывая своим благородством некоторую вялость в пластической проработке скульптурной формы. Только жаль, что в этом поэтическом пространстве сада не задумана пара скамеек, чтобы сесть и с замиранием углубиться в мир уфимской, нестеровской поэзии, чтобы в душе возникло теплое чувство встречи, соприкосновения с этим миром и мысленно поговорить с художником.

Размышляя и анализируя памятник М.В. Нестерову, установленный возле Художественного музея его имени, мне вспомнился случай, как несколько лет тому назад (2005), побывав в Рейксмузеуме в Амтрердаме, на выставке «Рембрандт и его времена», мне посоветовали дойти до памятника Рембрандту. Это минут пятнадцать ходу от музея. Памятник, отлитый в бронзе, без постамента, установлен не в городской среде, а на берегу реки (канала?), чуть в глубине, на лужайке, плотно заросшей сочной травой спорыша и мать-мачехи. Старенький Рембрандт Харменс ван Рейн изображен сидящим в кресле, что-то набрасывает или пишет на листах бумаги, положенных на колени. Сразу обращает внимание его характерная таинственная улыбка. Так просто он пришел к нам из XVII века: можно близко разглядеть его лицо и как бы внутренне, тихо беседовать с ним.

И тут вдруг подъехал школьный автобус. Дети весело, врассыпную побежали к памятнику. Они стали вокруг него играть, некоторые тут же взобрались к Рембрандту на колени, трогали ему нос, заглядывали в глаза, старались рассмотреть, что он там рисует. И их никто не одергивал, не делал замечаний. Они почувствовали его, наверное, добрым дедушкой-сказочником. Главное – добрым. И дети ластились к нему. Я с волнением наблюдала это живое общение детей с памятником гениальному художнику.

В состоянии вдохновения художник может добиться «оживления» художественного образа своим мастерством, в стремлении во что бы то ни стало, как можно лучше реализовать задуманную, выношенную идею.

#### **Список литературы**

1. Галарина (Ефремова Галина). Памятники, идолы, тотемы и улицы современного города / Г. Ефремова // Истоки. – 2016. – № 27. – с. 3-4.

*Миннигулова Фарида Муслимовна*  
кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов России,  
Нефтекамск  
E-mail: [farida-min@mail.ru](mailto:farida-min@mail.ru)

## УРАЛЬСКАЯ СКУЛЬПТУРА ИЗ МЕТАЛЛОЛОМА

*Minnigulova Farida Muslimovna*  
candidate of art criticism, member of the Association of art historians of Russia, Neftekamsk

### URAL SCULPTURE OF SCRAP METAL

*Аннотация.* В статье речь идет о феномене металлолома как скульптурного материала. Анализируются произведения уральских художников, их принципы и методы работы с металлом, дается сравнение с произведениями зарубежных авторов. Обосновывается мысль о значимости естественной красоты старого металла и механической, функциональной формы промышленных деталей для содержательной выразительности произведения.

*Ключевые слова:* скульптура; скульптурный объект; металлолом; Екатеринбургский фестиваль «ЛОМ».

*Abstract.* The article deals with the phenomenon of scrap metal as sculptural material. Here the works of Ural artists, their principles and methods of work with metal are examined. In addition the comparative analysis of art objects created by domestic and foreign authors is carried out. The author emphasizes on the natural beauty of the old metal and explains the importance of mechanical functional form of industrial parts for the meaningful expressiveness of the work.

*Keywords:* sculpture; sculptural object; scrap metal; the Yekaterinburg festival «SCRAP».

В современное художественное пространство России все более активно внедряется скульптура (скульптурный объект) из старого металла. Наряду с традиционными видами изобразительного искусства, она включается в академические экспозиции, экспонируется на специальных групповых и персональных выставках скульптуры, устанавливается в городском и парковом пространстве. Растущий интерес художников к бросовому материалу можно объяснить как его доступностью, относительной дешевизной и достаточно простыми методами художественной обработки, так и возможностью быстрого монтирования объекта из готовых форм. Сегодня в металлоломе работают не только профессиональные авторы (скульпторы, живописцы, графики, прикладники), но и художники-самоучки, уделяющие своему увлечению свободное от работы время. Ставя перед собой разные задачи, они создают весьма непохожие по своим художественным качествам произведения: от забавных фигур в малых формах, игровых парковых скульптур до глубоких по своей содержательности объектов современного искусства.

Петербургский художник и искусствовед Андрей Сазонов свою работу с металлоломом называет творческим развлечением, подчеркивая, таким

образом, игровое начало в том, что он делает. Как, впрочем, и в своей искусствоведческой деятельности: статьи, посвященные изобразительному искусству, он считает небольшими беллетристическими произведениями «трудно определяемого жанра» [1]. В прошлом судоводитель и морской штурман, Андрей Сазонов знает жизнь промышленного металла не понаслышке. Осмысливая новую ипостась металлического лома, он вводит термин «реновационизм» (от лат. *renovatio* – обновление, возобновление), обозначающий способ художественной подачи металлолома, когда отрицается привычная функциональность вещи и акцентируется ее эстетическая значимость.

В уральском искусстве металлолом как главный творческий материал хорошо представлен в работах пермского художника Рустама Исмагилова. Первый объект из металлолома «Вечное движение» он сделал в 1997 г. из железа, найденного в старой деревенской кузне – это были детали сельхозтехники, конской упряжи, подковы и другие, пока непонятные художнику, диковинные вещи, сделанные кузнецом. Как признается Исмагилов, эти предметы хранили тепло человеческой души, и было жалко оставлять их на произвол судьбы – кузница вот-вот могла рухнуть. Не одну неделю он раскладывал и перекладывал железки, пока не пришла мысль собрать их в одну композицию и посвятить ее всем кузнецам.

В дальнейшем, наощупь осваивая новое для себя дело, Исмагилов создает «Дракона», «Козлодоя», «Страуса», затем «Пришельца», «Бога войны Марса», «Петуха» на воротах. И каждая новая работа становилась открытием, экспериментом в использовании тех или иных свойств отдельных механических деталей. Показав работы на выставке в Пермском парке имени Горького и приняв участие в германо-российском проекте «Новое железное измерение» (2002), Исмагилов убедился в правильности своего выбора. В последующем художник отказался от создания крупных работ из-за неудобства их экспонирования на выставках. Уменьшение размеров увеличило время создания произведений, поскольку требовалось больше внимания и аккуратности. Используемые элементы также стали мельче, и число их стало гораздо больше. Одна интересная, характерная деталь могла



1. Исмагилов Р.Р. Золото мая. 2010.

подсказать всю будущую композицию, а в «Глушаке обыкновенном», «Бамперозавре» помогла также с выбором названия<sup>14</sup>.

В работах Исмагилова ошутим глубоко продуманный подход к использованию материала в создании узнаваемой формы зверя, насекомого или гротескного персонажа. Некоторые работы обретают более декоративные качества благодаря сочетанию металла с камнем, стеклом или деревом. В других произведениях осколок каменной породы придает композициям большую образную выразительность. Будучи художником-прикладником,



2. Нуриахметов Ф.С.  
Женский портрет. 2008.

активно работающим с цветом, например, в витражах, в работе с металлоломом Исмагилов избегает его введения в композиции, умело используя естественные оттенки металла, ржавчины, дерева. Не менее значим в выразительности работ их силуэт, особенно в таких сквозных композициях как «Игра», «Змеелов», «Призывающий духов», «Золото Майя» (ил. 1), где редкий для автора декор цветом продиктован идеей произведения. Почти орнаментально решен силуэт в конструкциях по мотивам пермского звериного стиля. Основанные на образцах древнего бронзового литья, эти работы представляют собой вольную интерпретацию архаичных, во многом загадочных образов, соединяя, таким образом, древнюю культуру и современность.

Замкнутый объем сварного металла в таких работах как «Кабан», «Эстемменозух» и «Искусственный разум» придает им выраженную скульптурность. А работы из

серии «Не забивайте себе голову...», каркасный объем которых заполнен смятыми газетами, воспринимаются своеобразными размышлениями автора об условности наполненного объема: чем он наполнен, каково его содержание? Мусор – он ведь не на свалке металлолома или помойке, он в головах людей...

Мусор как объект искусства стал квинтэссенцией уфимской групповой выставки «Трэш» (2008), очередной экспозиции из художественного проекта живописца Раиса Гаитова, включавшего детали металлического лома в свои настенные коллажи. По его словам, «коллажи XX века перекочевали в XXI век. Эксперименты в ржавых металлических гаражах-“мастерских” продолжаются» [4]. У скульптора Владимира Лобанова эти эксперименты вылились в создание изысканных вертикальных конструкций из металлических лент и деревянных

<sup>14</sup> Из рукописи художника.



деталей, у Фирданта Нуриахметова – в авангардно-символическую интерпретацию застывших кусков бронзы, оставшихся после отливки скульптур. Его «Женский портрет» стал самым «металлоломным» объектом на выставке (ил. 2).

В башкирском искусстве именно Фирдант Нуриахметов наиболее смело экспериментирует с отходами техногенной цивилизации, оставаясь при этом скульптором, создающим традиционные портреты, фигурные композиции и памятники. На выставке той же группы художников «Точка прикосновения» (2011) он показал «Механическую скульптуру», «Зеленого звонаря», «Козимо Медичи», «Два окна» и другие работы из лома, непременно дополняя выразительность грубого металла цветом и другими материалами. И даже вне подготовки к этим концептуальным выставкам он продолжает привлекать в свой арсенал брошенные предметы и отходы.

На Второй республиканской выставке скульптуры (2014) Нуриахметов представил два металлических стула, выкрашенных в яркий цвет – «Женский трон» и «Мужской трон» из проекта «Гипербола времени». График Ринат Миннебаев – композицию из листового металла «Инициация» и настенное панно из гвоздей «Время». Живописцы Ильдар и Регина Арслановы – объекты из металлических отходов, также посвященные феномену времени.

Наибольший простор для свободного творчества с бросовым материалом художники получают на специальных фестивалях скульптуры из металлолома. В их распоряжение предоставляются тонны металла, который в иных случаях не так-то просто найти. Подобные фестивали проводились в Перми (2006-2011), где использовались и другие материалы. В 2014 году состоялись первые фестивали в Ижевске и Краснодаре. По завершении работ созданные объекты устанавливаются на городских улицах, набережных, аллеях.

Екатеринбургский фестиваль парковой скульптуры «Лом» (также его называют фестивалем актуального искусства) проводится с 2009 года. Инициатором является генеральный директор группы компаний «Электра» Илья Полетаев. После экспонирования произведений в Центральном парке имени В.В. Маяковского основную их часть свозят на территорию генерального спонсора фестиваля, названную музеем «Лом» (ил. 3, 4). Некоторые из скульптур находят свое место в пространстве города. Так работа Станислава Рикшкочева «Мир» установлена на территории Уральского филиала ГЦСИ, «Корабль жизни» гамбургского художника Павла Эрлиха, признанный лучшей работой фестиваля 2014 года, сегодня возвышается у яхт-клуба на Верх-Исетском пруду. Эта композиция была позиционирована как первая в России скульптура, посвященная инвалидам с активной жизненной позицией. Автора вдохновила судьба Олега Колпащикова, который после потери зрения в 21 год продолжает ходить на яхте, основал движение «Паруса духа» и социальный проект «Белая трость».

Павел Эрлих, увлекшись необычным для себя материалом, сделал несколько композиций из каркасов, инструментов и других материалов,

оставшихся в мастерской екатеринбургского скульптора Андрея Антонова. Офортные доски Виталия Воловича стали парусами кораблей. В пластическом решении композиций Эрлиха заметно графическое начало, на что, несомненно, повлиял и сам материал, и основная художественная практика автора как графика и живописца.



3. Фрагмент экспозиции в музее «Лом». Екатеринбург. 2015.

В короткие фестивальные сроки художники стремятся создать произведения, отвечающие, прежде всего, девизу года и, следовательно, к концептуальной выразительности материала. Если придуман концепт, главная идея, можно считать, что произведение состоялось, необходимо только правильно подобрать материал и смонтировать объект. Недаром некоторые из авторов создают лишь эскиз, поручив его материальное воплощение помощникам-рабочим. И жюри отдают предпочтения тем произведениям, в которых заложена интересная и глубокая мысль – как, например, у екатеринбургского живописца Сергея Лаушкина. Уже на первом фестивале его работы получили приз «За оригинальность», и из год в год объекты художника и комментарии к ним не оставались без внимания. Такова, например, инсталляция «Блинчики, или круги на воде» со следующим описанием: «Монументальное изображение эфемерно промелькнувшего, скользящего камешка, оставляющего после себя шлейф из кругов на воде. Пока он летит, его замечают. А камешек ... это ты».

Однако подобные композиции сложно включить в городское пространство, а выставочная жизнь их слишком коротка. На четвертый год проведения фестиваля московский искусствовед и художественный критик Андрей Ерофеев, выступивший в роли консультанта фестиваля, предложил художникам «обратить внимание не на сложную идею, а на исходный местный материал, с которым им предстоит работать», выявить и показать его эстетические качества. Этот материал очень характерен и специфичен для индустриального Урала. Поэтому, не торопясь делать какие-то фигурные композиции, необходимо прочувствовать материал и убедить других, что он красив и интересен сам по себе. По мнению Ерофеева, главная задача художника состоит в том, чтобы люди стали по-другому относиться к привычному, отверженному хламу, не называли его отходами, помойкой, а видели в этом хоть и не искусство, но как минимум – красоту [6]. Фраза «эстетика в безобразном: красота ржавчины» стала девизом фестиваля 2015 года.

Возможно, выстроенные в ряд помятые и заржавевшие емкости железной бочки, фляги, канистры и чайника («Слоник на счастье» Антона Чумака), или своеобразный ремейк Сезаровских компрессий («Отход» Александра Савинова и Александра Безеля) и являются примерами тех произведений, которые хотел бы увидеть на фестивале «Лом» Андрей Ерофеев. Однако те же Савинов и Безель, сохраняя первозданный вид металлических деталей, собирают из них достаточно хаотичную композицию, завершив ее железным глобусом и назвав работу «Мир в ваших руках», – ну, не может российский художник без идеи, глобальной или не очень! Замечательной, на наш взгляд, работой, оптимально сочетающей установки Андрея Ерофеева и тягу автора к выраженному смыслу произведения, является «Уральский хребет» Игоря Лобанова – здесь и красота старого материала, и отсутствие фигуратива, и внятный художественный образ.

Некоторые из участников фестиваля действительно допускают излишнее обновление материала с потерей всех особенностей исходного лома, когда, к примеру, покрывают металл плотным слоем яркой краски. В некоторых случаях это оправдано образной концепцией, как, например, в плоскостных инсталляциях Владимира Жукова. В других цвет играет роль «позитивной проявки» объема в пространстве, как в каркасной композиции «Все любят цирк» Дениса Васильева и Сергея Кустова. И все же, в работе с ломом более приемлема, на наш взгляд, деликатная тонировка серебряным или бронзовым цветом.

Отказ же от фигуративности и содержательности произведений в пользу лишь чистой формы и красоты материала, делает всю затею просто бессмысленной: мало кому было бы интересно смотреть экспозицию обычного лома. В числе создаваемых на фестивале объектов, скорее, не хватает декоративных и функциональных скульптур, вроде композиции для подвешивания замков новобрачными «COвет да Любовь или Хранитель верности» в исполнении Шуры Шестакова (2010), или работа «ПтицеLove»



(2011, автор уточняется) – не только признание в любви к природе, но и оригинальное решение в устройстве кормушки для птиц.

Что касается содержательности, идеи произведения, то это качество всегда отличало работы российских авторов, и именно его ищет зритель в произведении искусства. Уральские художники пошли по пути соединения того и другого. Они выявляют естественную красоту материала и механической, функциональной формы деталей в узнаваемых фигурах и образах – привлекательных в своем положительном настрое на радостную встречу со зрителем.



4. Фрагмент экспозиции в музее «Лом». Екатеринбург. 2015.

В том, что создается в Екатеринбурге, можно выделить несколько принципов художественной обработки лома, подчиненных характеру материала:

- 1) создание скульптуры по коллажному принципу, когда готовые детали и нарезанные трубы соединяются между собой сваркой или механическим креплением;
- 2) скульптура из плетеной проволоки, прутов или узко нарезанных полосок металла;
- 3) сварная скульптура из гнутых металлических листов и отдельных деталей, время создания которой значительно больше, чем то, что отведено на



фестивале. Такие произведения, как правило, профессиональных скульпторов, создаются в мастерских, выставляются в экспозиции «Лома» и возвращаются «домой». Это, в основном, работы мастеров из Нижнего Тагила – Андрея Барахвостова, Александра Иванова, Анжелики Южаковой;

4) наконец, сочетание разных принципов и материалов.

Уральская скульптура из металлолома существенно отличается от того, что делается в этом материале за рубежом, где многие художники стремятся к мастеровитой, поражающей воображение «сделанности» скульптур. Не рассматривая историю появления в искусстве профанного предмета в целом и металлолома в частности, вспомним только одну из самых известных в этом материале работ – «Голову быка» Пикассо (1942). Выполненная из велосипедного руля и седла, позднее она была отлита в бронзе, что нивелировало особенности предметов, а голова обрела единую, неразъемную форму, «позабывшую», чем она была ранее. В композиции Макса Эрнста «Козерог» (1948), также отлитой в бронзе, изначально были использованы автомобильные рессоры. Таким же образом Эрнст поступал с другими своими работами, и зритель не всегда мог догадаться, из чего была собрана та или иная композиция.

Эти примеры в какой-то мере объясняют современные методы работы европейских и американских авторов по художественной обработке металлического лома и его трансформации в совершенную и выразительную по форме декоративную скульптуру, при восприятии которой нет необходимости различать все детали составляющих ее предметов.

Для отечественной скульптуры из металлолома в том ее пластическом и содержательном формате, в каком она существует сегодня, наиболее значимо имя Вадима Сидура, который, работая над скульптурными композициями из чугунных канализационных труб, практически самостоятельно открыл новое направление в искусстве [3]. Материал использовался им в первозданном виде – с налипшей грязью, ржавчиной и копотью. Экологическая проблема, которую поднимал Сидур в серии «Гроб-Арт», сегодня является одной из главных задач фестиваля в Екатеринбурге.

Итак, в современном художественном пространстве России скульптура из металлолома обрела свою нишу – как городская, парковая скульптура, и как выставочная, станковая пластика. Начался процесс музеефикации этого вида скульптуры – свидетельство тому музей Вадима Сидура в Москве и музей «ЛЮМ» в Екатеринбурге (хотя бы в том виде, в каком он существует сейчас), а также другие факты пополнения музейных фондов скульптурой из металлолома, например, работами Рустама Исмагилова. В дальнейшем интерес к старому металлу, скорее всего, будет только расти, ибо самый техницистский, по выражению Валерия Турчина, материал XX века и современности, попадая на свалку, продолжает хранить в себе цивилизационные достижения человечества, но только в разрушенном, разделенном состоянии [5, с. 409]. Оттуда, из помойки, этой, как пишет Никита Махов, своеобразной земной

проекции первоначального творческого акта [2, с. 64], художник возрождает металл к новой жизни, сам обретая утраченную целостность культуры и духа.

#### Список литературы

1. Выставка Андрея Сазонова. 19 мая 2009 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.wvclub.spb.ru/rus/sobyitiya/2009/vyistavka-andreya-sazonova> (дата обращения: 20.05.2015).
2. Махов, Н. Откровение огня, или Софийные апокрифы Алены Аносовой / Н. Махов // ДИ. – 2005. – № 3. – С. 62-66.
3. Сидур, М.В. Вадим Сидур. Очерк творчества на фоне событий жизни / М.В. Сидур. – М.: Полигон-Пресс, 2004. – 248 с. : ил.
4. Trash. Каталог выставки: ЦВЗ СХ РБ. Уфа. Ноябрь 2008 г. – Уфа, 2008.
5. Турчин, В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 647 с. : ил.
6. Фестиваль ЛОМового искусства // Культур-мультипур [Электронный ресурс]. – URL: [http://kulturmultipur.com/interview/Festival\\_LOMovogo\\_iskusstva\\_06\\_07\\_2012/](http://kulturmultipur.com/interview/Festival_LOMovogo_iskusstva_06_07_2012/) (дата обращения: 20.05.2015).

УДК 7.072

**Костко О.Ю.**

*Доцент кафедры «Дизайн архитектурной среды» ТИУ, Тюмень*

*E-mail: [oksandra-muz@mail.ru](mailto:oksandra-muz@mail.ru)*

### **ВЛАДИМИР ГЛУХОВ. ЗАМЕТКИ ПУТЕВЫЕ И «НЕПУТЕВЫЕ»**

**Kostko O.Y.**

*Associate Professor of the Department of Architectural Environment Design, Tyumen*

### **VLADIMIR GLUHOV. NOTES IN JOURNEYS AND IN PLACES**

**Аннотация:** В данной статье поднимается тема графического наследия художника Владимира Глухова, проживающего в Тюмени, но сохранившего приверженность к восточной тематике. В музейных и частных коллекциях остаются яркие и значимые живописные работы, а к «путевым зарисовкам» живописец относится гораздо проще: они не имеют названия, используются в качестве подарков или выступают в качестве пометок об интересных типажах, ландшафтах. Однако по мастерству исполнения и меткости по отношению к натуре эти наброски заслуживают не меньшего собирательского или исследовательского интереса.

**Ключевые слова:** художник; рисунок; Азия; национальный колорит; набросок.

**Abstract.** The article is about graphic legacy of artist Vladimir Gluchov living in Tyumen but preserving his attachment to the oriental art. There are some impressive and significant art works in museum and private collections. As for the «road sketches», the artist is easier so he does not name them and they are used as a type of present or landscape notes. However, it deserves no less collector or research interest in case of being masterfully technic and definite towards nature.

**Keywords:** artist; drawing; Asia; national color; sketch.



В утверждении художника и литератора Владимира Глухова совершенно верно раскрыта система ментальности, способ взаимодействия Востока с миром, основанное на двух противоположностях – барин (внешнее) и захир (внутреннее). Они-то и консервируют энергию в естественной двуликой нише, не позволяя совпадать видимому и реальному. Истинное находится внутри объекта, оно словно скрывается под красочным слоем, а потому внешний образ обманчив и малоинформативен. Вся жизнь и искусство Востока пронизаны этой амбивалентностью, и данный дискурс является неотъемлемой частью произведений Владимира Глухова [1, с. 9]. Для мастера, который родился в Душанбе (1961), учился

в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (1981-1988), а с 1996 года проживает в Тюмени, псевдоним, точнее кредо или даже состояние души – «Качим-керемек» (Перекасти-поле) – объясняет мое желание написать не столько о его картинах, выполненных маслом в стенах мастерской. Но о его графических зарисовках, возникающих стихийно и спонтанно, успевая по скорости появления на свет за этой кочевой неукротимой натурой. «Охота к перемене мест», путешествия, знакомства, жажда новых идей и впечатлений, где Азия и мир Востока присутствуют регулярно, необходимы для духовной подпитки. Богатая на переезды и события жизнь художника Владимира Глухова, не имеющего возможности в период странствий закрыться в мастерской и смаковать рождение шедевра, благословенна для путевых набросков. Далеко не все он успел сохранить или сфотографировать. Часть осела в коллекциях друзей и меценатов, какие-то разошлись по миру в качестве подарков или автографов. Их небольшой размер и хрупкая бумажная основа пасуют перед цветистым напором и размахом его живописных полотен, но восточное философское понятие пустоты, что вмещает весь мир – про эти зарисовки, что следуют за художником, являясь хроникой, частицей его перемещений во времени и пространстве.





Созданные по горячим следам, они, случается, выглядят тревожнее, острее, стремительнее. Как трепещущая листва на кронах деревьев, где спутанные линии, словно кокон, обозначили движение жизни. Порой рождение зарисовок изначально не предназначено для постороннего глаза, это авторский монолог. Иногда – продолжение его литературных образов, помогающих визуализации ситуации. Поэтому, как в мистицизме исихазма, здесь присутствует «красноречивое умолчание»: достаточно полунамек, пунктира, легкого абриса, чтобы лицо прекрасной девы засияло, подобно луне в полнолуние.

Традиции ислама и буддизма, пропитавшие азиатский мир, приучили глаз к созерцанию знака, раскрывающего образ подобно планкам веера или куполу зонтика. Здесь живая прелесть природных форм то ложится на лист, как формула, то достигает апогея, высшей стадии игры, где белый фон – камертон ослепительного солнечного пространства («Белое солнце пустыни»), того самого испепеленного и душного «Шанбе», о котором писал рассказы сам художник. На переднем плане, как апофеоз изобилия периода расцвета ВДНХ, смачный натюрморт на рыночном прилавке, что дарит огромное воодушевление, вдруг перерастает в колоритного продавца, ожидающего покупателя, знающего цену не фрукту, но процессу «купи-продай». Это сочетание легкости, даже показной небрежности наброска, как творческой кухни и цепкости детали – то самое «дело тонкое», то есть Восток.



Мечта о счастье, где прохладная тень, обозначенная густым пятном, сулит нирвану, расположение по центру листа внушает ощущение «пупа земли», а



тонкий контур – зыбкость и призрачность этих миражей. Изображения можно считать как знаки, знание ситуации изнутри, где подлинная Азия не только тюрбан, путаная ткань полотна, как затейливые речи, обволакивающие, ласкающие слух. Не только и не столько полосатый или узорный халат, или колоритная внешность, а особое место



на планете. Мир хрупкий и вечный, как древневосточная цивилизация, балансирующая на грани прописных истин и традиций, между ненавистью и войнами и великолепием памятников культуры и урбанизированный, где рядом – современный Восток, проявляющийся в маломальской, случайно зацепленной детали, как Древний Рим обломком ствола колонны в современном мегаполисе.

Восток, знающий толк в изыске каллиграфии и тонком наблюдении, поднимающем бытовой эпизод на уровень философского моралите, ставший незыблемым каркасом для графических работ Владимира Глухова. Художник не упускает случая полюбоваться и поиронизировать над ситуацией, но за этим игровым, импровизированным началом всегда стоит мастер глобальный,



серьезный, грамотный. Вобравший в родословной, в искусстве, в «среде обитания» знойную Азию и холодную Сибирь, он щедро одаривает своих героев очарованием контрастов. Человеческая жизнь, находящаяся в извечном метании между духом и телом нам понятна, поскольку этот дуализм объединяет в себе возможности познавать этот мир. Человек, в чьей судьбе удивительным образом повстречались Восток и Запад, также дуалистичен. А потому, путешествуя по городам и странам, получив прекрасное столичное, европейское художественное образование, он остается художником, в котором проявились архетипические черты культуры азиатской: колоритной, древней. Античность сделала человека центром мироздания, пупом земли, а искусство Востока превозносила величие и мудрость ритмов Вселенной. Поэтому даже присутствие на бумаге главных героев, будь то красавица с бровями, словно серп, или бородатый аксакал, взятых крупным планом, подразумевает большой мир вокруг. Мир, где мудрость бытия равноприсуща и глобальному – цепи гор, и малому, как затерявшаяся у их подножия постройка. Это знание жизни изнутри, где все малозначимое и мимолетное обращается в вечность, придает округлым бокам чайника не просто солидность, но монументальность. А древесные кроны над головой дамы в цветастом платке поднимают ее статус до мифологии, как минимум Флоры или другой богини, отвечающей за плодородие. Вот сад, деревья в котором кругами, зигзагами и кудрявостью линий пробуждают завихрение ассоциаций и метафор, как речь восточного человека, что не обходится без эпитетов и аллегорий. Эти зарисовки – словно байки, что рассказывает герой его картины Ашур-ака, подкрепляя красноречие жестикующей, словно призывая в свидетели небеса. И подпись на этих рисунках диагональная, с чувством и размахом также вторит их ритмичному



появлению на свет, становится родственницей древней вязи, так органично сплетающейся с орнаментом или узором.

Даже когда мастер подбирал графические иллюстрации к двум изданиям «Качим-кермек», где текст собирался точно мозаика: статьи и краткие высказывания специалистов, друзей, коллекционеров, рассказы самого Владимира Глухова, он отказался от привязок к конкретному тексту. Это визуальные комментарии, носящие характер такого же свободного рассказа, полета мысли, жизненных наблюдений, размышлений о ней. Кажется, что контакт с этими вещами максимален, их можно потрогать и ощутить кончиком пальца, они не требуют дистанции, как живописные произведения. Вещи тонкие, чуть намеченные росчерком пера, но в них есть эстетская законченность, легкость бытия. Порой это озорство, порой – элегантная каллиграфия, но свобододлюбива и самодостаточная настолько, насколько художник позволяет ей проявляться технически и сюжетно. Линия то тороплива, рвется и мечется, как жутчайшая кардиограмма, ибо сердце трепещет от жара, припечатывая к бумаге эти ситуации, то в повторях одинаковой длины и густоты рождает медитативный настрой. Отдельные детали вообще могут порвать привычные связи с вещным миром, с окружением и парить на листе, вырастать до огромных размеров или ложиться в ладони гор маленькими предметами человеческого мирка. Не знаю – побуждает ли это к рождению картин или помогает удовлетворить жажду творчества, но мне они интересны сами по себе, ибо сильный и самобытный, зрелый мастер узнается «как птица по полету».



Что же касается «предмета изображения», то каким бы отрадным размышлениям или «минутным печалям» Владимир Глухов не предавался, какими видами, жанрами или сюжетами не был увлечен, он всегда центростремителен. Перед нами «азиатский» автограф, как знак вечного присутствия в жизни художника этого мира, словно яркое сюзане, висящее на стене в его мастерской.

#### Список литературы

1. Додхудоева, Л. «Мультикультурализм» Владимира Глухова / Л. Додхудоева // Владимир Глухов. Качим-кермек. Возвращение; серия публикаций фонда «Русские меценаты». – Вып. № 1. – М.: Capital Press, 2017. – С. 8-10.

## ДИЗАЙН

УДК 74

*Ахмадуллин Марс Лиронович*  
кандидат искусствоведения, профессор,  
Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова  
Уфимский государственный нефтяной технический университет, Уфа  
E-mail: [ugntuprint@yandex.ru](mailto:ugntuprint@yandex.ru)

*Андреев Виктор Николаевич*  
доцент Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова

## ТИПОГРАФИКА АРАБОАЛФАВИТНОЙ СИСТЕМЫ ПИСЬМЕННОСТИ

*Akhmadullin Mars Lironovich*  
Ph.D. in History of Arts, professor  
Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismagilov  
Ufa State Petroleum Technological University

*Andreev Viktor Nikolaevich*  
docent of the Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismagilov

## TYPOGRAPHY OF THE ARABIC ALPHABET SYSTEM

*Аннотация.* Опираясь на данные архивных источников, исходим из того, что в типографии того периода функцию дизайнера и верстальщика делал мастер-наборщик, который владел правилами подачи листа. Можем отметить, что к концу XIX в. существовала почти столетняя традиция типографской культуры в регионе.

*Ключевые слова:* шрифт арабский; типографика; набор; печатное искусство.

*Abstract.* Relying on the data of archival sources, we proceed from the fact that in the printing house of that period the function of the designer and layout-maker was done by the master-setter who mastered the rules for filing a sheet. We can note that by the end of the XIX century. there was almost a century-long tradition of typographic culture in the region.

*Keywords:* arabic font; typography; set; printed art.

Типографика (от греч. *typos* – отпечаток и *grafo* – пишу) – раздел художественной полиграфии: конструирование и украшение печатных изданий собственно типографскими (полиграфическими) средствами (набор, верстка, печать) [2].

В «Руководстве для наборщиков типографского искусства» изданном в конце XIX века, при типографии Казанского университета уже в начале подчеркнуто: «Наборщик должен уметь так сопоставить имеющиеся в типографии шрифты, чтобы они, и без украшений бросались в глаза своим изяществом» [4, с. 3].



При изучении в данном аспекте печатной продукции арабским шрифтом Уфы, Казани и Оренбурга, мы, опираясь на данные архивных источников, исходим из того, что в типографии того периода функцию дизайнера и верстальщика, делал мастер-наборщик, который владел правилами подачи листа. Здесь выявлялось мастерство и опыт наборщика, требовалось сохранение определенных традиций, правил. Можем отметить, что к концу XIX в. существовала почти столетняя традиция типографской культуры в регионе.

Стиль классицизма в оформлении арабоалфавитной книги нашел свое отражение в изданиях Казанской<sup>15</sup> и др. типографий. Определяя принципы русского книжного искусства первой половины XIX в., А.А. Сидоров отметил, что они сводятся к точности и краткости, соразмерности и сообразности [9, с. 246]. Известно также, что в искусстве оформления русских книг первой половины XIX в. вместе с разнообразием направлений эпохи, когда применялись в основном античные мотивы (пальметки, аканты, розетки, меандры), появляются и восточные (арабески) и другие гротесковые формы [11, с. 173].

В книгах раннего издания набор осуществлялся совершенно однородно, в ровных прямоугольниках – «блочный набор», где все строки текста должны быть одной длины. В основе блочного набора лежит прямоугольник, базовая форма типографической композиции; отсутствовали различного рода выделения, пространственные расчленения, позже стали оживлять страницы элементами самого набора, что являлось зачатками акцидентной типографики. Именно на рубеже XIX – XX вв. блочный набор оказался на гребне моды, заняв видное место в акциденции. «Акциденцией называли мелкие, некнижные формы печати (от билета до афиши). Русские печатники позаимствовали термин у немцев». И здесь же говорится: «... акциденция требует от типографа особой художественной чуткости, изобразительности и высочайшего технического мастерства». Фридрих Бауэр отмечал: «Акцидентный наборщик отличается от своих коллег главным образом тем, что должен больше остальных заботиться о художественной стороне своей профессии» [3, с. 15].

Наборный материал представляет собой модули из постоянных и стандартных элементов. Природа этих элементов – знаков вариативна, наборщик работает только в рамках определенных общественных норм и стилистики времени. Из одного маленького элемента можно составить (компоновать) несколько различных мотивов и имеется возможность составления из них же мотивов бордюров, заставок, рамок и фонов (см. рисунок). Здесь ярко прослеживаются моменты универсальности и функциональности. По характеру рисунка множества элементов прослеживается, что изготавливались они с таким расчетом, дабы обслужить оформлением возможно большее количество печатной продукции различного содержания и назначения издания.

---

<sup>15</sup> Лист с образцами «Новые украшения словолитни Императорского Казанского Университета». – 1887.

Абстрагирование, как определенная форма художественного обобщения в мусульманском искусстве, предполагало множественность содержания орнаментальных образов, что нашло отражение в книжном дизайне региона.

Орнаментальное решение было одним из основных элементов достижения художественного эффекта арабоалфавитной книги. Орнамент часто применялся для решения титульного листа, позже – переплета и решения внутри самой книги, для выделения глав, концовок, заставок и традиционного унвана или заставки открывающей книгу.

Наборный типографский орнамент, являясь одновременно универсальным средством архитектурного построения книги, вносил и свои индивидуальные черты в издание в зависимости от характера произведения. Но не все типографские заведения придерживались строгости в этом отношении.

Существующие и изданные образцы орнаментов и шрифтов при типографиях свидетельствуют о том, что одни и те же наборные элементы, применялись и в кириллической и в арабоалфавитной книги. К примеру, в изданном в 1887 г. рекламном листке с образцами «Новых украшений словолитни Императорского Казанского Университета» приведены только образцы наборных орнаментов и напечатаны коричневой краской. Следующее – это листок «Узорчатые линейки. Типографии и словолитни Императорского университета» (без обозначения года выпуска) – здесь мы видим только линейки различного характера и масштаба для применения наборщиком. Данные элементы могли быть в качестве разделителей глав, концовок; всего приведено 82 образца линеек. В листке под № 1-9, из словолитни при типографии Императорского казанского университета «Новые украшения. Украшения, линейки, пробела и клише медалей собственность словолитни» (без указания года, но имеются оттиск медали за 1886 г.) также мы видим только орнаменты, отдельные модули наборного орнамента, из коих здесь же составлены (бордюры) ленточные.

В дизайне печатной продукции Поволжья и Урала, геометрические композиции приобрели ведущее значение. Архитектурные формы порталов, свода, арки, окна и декоративные схемы михраба, минбара, ковра, столика, книжного переплета – все эти элементы строились по принципу геометрического орнамента, составляющего основу художественной композиции. Исламский геометрический орнамент – построенные по замкнутой схеме рисунки с мотивами треугольников, квадратов, ромбов, шестиугольников, крестов, кругов, двойной плетенки, меандра, решетки или других геометрических фигур – встречается в сасанидском и византийском искусстве.

В геометрическом орнаменте отражаются религиозные идеи закономерности развития от простого к сложному. Еще в средневековье мусульманам было присуще понимание простоты как исходной элементарной единицы. Возможно, понимание исходило из логики коранических формулировок, утверждающих принцип единоначалия: «Он сотворил вас из

единой души, потом сделал ей пару и ниспослал вам из животных восемь парами»... Он – тот, который сотворил вас из праха, потом из капли, потом из сгустка, потом вывел вас младенцем, потом – чтобы вы были стариками» (Коран, 39:6; 40:67). Это понимание соответствовало также мусульманской теории строения вселенной и всего сущего из элементарных частиц – атомов в построении книг единицы типографского элемента, шрифта, орнамента, модулей, выстраивавших из знаков букв слова, из слов – текст на листе, пространства заставок. Таким образом, простейшие элементы типографского набора соединяются в разнообразных комбинациях формальной связи. Характер взаимосвязи модулей играет важную роль в создании единого художественного образа.

Наборный материал, представляя единицу модулей, по своей природе предполагает вариативность. Функциональное значение наборных модулей – это комбинирование, составление из стандартных элементов текстовых композиций, создание «фактурной» плоскости, т.е. визуальная организация пространства.

В 20-е годы XX в. в связи с новыми задачами искусства создавались новые орнаменты и орнаментальные мотивы, широко применялась в различных композиционных сочетаниях советская эмблематика, появляются не совсем характерные для восточной книги мотивы идеологического содержания.

Но не во всех книгах применялся наборный орнамент. В частности итальянский мастер Джамбатиста Бодони писал в 1818 г.: «Типографическое искусство должно снискать себе славу, показывая, каких успехов оно может достичь и без помощи украшений» [6, с. 66].

В арабоалфавитных изданиях были свои «изюминки», что было связано с традициями восточной рукописной книги. К ним можно отнести набор текста в отдельных изданиях. В изданиях встречаются структурные подразделения книг: китаб, сифр – книга, джуз (1/30), хизб (половина джуза или 1/60 Корана), кисм – часть, баб – глава, фасл – раздел, макала – статья, джилд, муджаллад – том.

В книгах европейского типа существовали традиции - к примеру, строго горизонтальное расположение строк, применение в каждой строке литер одного кегля и гарнитуры отход от которых трактовался как полиграфическая безграмотность, как отступление от естественного порядка вещей. Ян Чихольд отмечает: «Хорошая типографика отличается простотой построения – и дальше продолжает, – о наклонном наборе, который противоречит типографской системе построения, и говорить нечего. Конечно, можно и работать и с гипсом при составлении форм, но это уже не типографика» [10, с. 34-35].

В наборе начали применять новострочия, концевые полосы-перевернутый треугольник, посредством постепенного сокращения наборных знаков, визуально создающий эффект завершения «выход на нет». В конце набора иногда ставили обозначение (тамам) «кончилось». На отдельном листе появился заголовок названия книги, т.е. титульный лист. Все это – становление книжной акциденции. Немецкий типограф Александр Вальдов отмечал, что

«обыкновенный титульный набор это, так сказать, азбука акцидентного наборщика»<sup>16</sup>.

По мнению В.И. Анисимова, «фактическим началом развития акциденции нужно считать шестидесятые годы прошлого столетия, с какого времени она и идет по все более разрабатываемому пути, оказывая сильное влияние на внешность и убранство книги» [1].

В начале XX в. некоторые издательства были вынуждены использовать для работы старинные клише столичных русских журналов – отработанные книжные украшения, политипажи случайного характера – лиры, лавровые венки и т. д. Политипаж – металлическая отливка в виде выпуклой печатной формы, стандартный массовый вид полиграфического оформления – позволял многократно и в разных книгах и разных странах использовать одни и те же книжные украшения. Самый массовый и стандартный вид полиграфического оформления – политипаж – обычно входил в набор со шрифтами, и использовался в различных комбинациях в зависимости от композиционного замысла. По рисунку мог быть орнаментальным, символическим или аллегорическим. В начале XIX в. политипаж, выполненный в технике торцовой гравюры, относился к иллюстрациям.

Рамка несет в себе несколько функций: придает странице монументальность, подчеркивает или подправляет прямоугольность полосы, стягивает пространство вокруг акцидентной композиции. В рамку заключали титулы, страницы с текстом в книге (рядовые полосы), начальные и концевые полосы.

Более пышные рамки (ренессансная и барочная) вокруг полосы отличались от простых масштабом соотношения сторон в листе. Масштаб пышных полей скрадывал или съедал пространство поля, тонкие же рамки отсекали их от полосы в пространстве листа. Рамка сводит поля к минимуму в случае пышности, но может быть и наоборот. Между текстом и рамкой остается небольшое пространство-пробел, соизмеримый с интерлиньяжем.

В некоторых арабоалфавитных изданиях выделяется узкий средник или блок в средней части, рамка функционально отделяет от остального текста некоторую часть, т.е. происходит формальная изоляция от окружения. Заслуга здесь принадлежит простой рамке. Выделения дополняются часто и изменением кегля и гарнитуры шрифта, тем самым усиливая и подчеркивая смысловую значимость в каждом случае. Композиционно обрамленная форма воспринимается как прямоугольник, независимо от той сложной формы внутри рамки. В рамку обычно включали что-то «ценное и существенное», специально выделяя для читателя.

Популярностью пользовались так называемые рантовые линейки-пары из двух параллельных разделенных пробелом линеек (жирная и тонкая) [7, с. 106]. Рантовые линейки первоначально были составными, позже отливались целиком

---

<sup>16</sup> Учение об акцидентном наборе, изданное Александром Вальдовым в новейшей переработке Ф. Бауэра. Харьков, 1900 [7, с. 14].



и были в наборе. По определению В. Кричевского, в отношении стиля рантовая линейка ближе всего к классицизму и ампиру, перекликаясь с классицистическим наборным шрифтом с его сильным контрастом между основными и соединительными штрихами.

Рантовая линейка позволяла даже слабому типографу создать нарядную форму в случае неуверенности в блоке шрифтового набора.

В типографском оформлении печатных изданий применялись простые и орнаментальные линейки. Типографские линейки применялись для выделения текста путем обрамления или разграничения, а также составления таблиц. Толщина линеек: 1, 2, 3, 4, 6, 6, 10, 12, и 16 пт. С 1 по 4 – для графических рисунков; 8, 10, 12 пт давали плотную черную линию. Кроме этого применялись в декоративных целях угловые линейки различных форм [5, с. 10-11].

Среди великого множества традиционного прямоугольного набора встречаются и типограммы, термин менее известный чем «каллиграмма». «Типограмма» это «форма набора или верстки, которая самоиллюстрирует заключенный в ней текст» [7]. Так, в книге под названием: «Ничек умарта куртун асраб урчетерг» (1897) текст набран фигурным силуэтом группы строк в виде куколки пчелы. «Многие произведения прекрасны потому, что они без художественных амбиций, скромно решают практические задачи. Они отвечают пожеланию Стенли Морисона о том, чтобы произведение печати, являясь средством общения, было тонко продумано и в высшей степени целесообразно» [8, с. 14].

#### Список литературы

1. Акциденция: Докл. В.И. Анисимова, прочит. на общ. собр. чл. 17 окт. 1915 г.: Крат. ист. обзор ее развития и компоновка работ / О-во служащих в печ. заведениях. – Пг.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916. – 29 с.
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997. – 606 с.
3. Бауэр, Ф. Руководство для наборщиков: Пер. с нем. – Спб., 1911. – 400 с.
4. Ефремов, Д. Руководство для наборщиков типографского искусства / Д. Ефремов. – Казань., 1890.
5. Karimof, X. Nabor tehnikahi. – Уфа, 1935.
6. Книгопечатание как искусство: Типографы и издатели XVIII-XX веков о секретах своего ремесла. – М.: Книга, 1987. – 384 с.
7. Кричевский, В. Типографика в терминах и образах. Том 1 / В. Кричевский. – М.: Слово, 2000. – 144 с.
8. Рудер, Э. Типографика: Руководство по оформлению / Э. Рудер. – М.: Книга, 1982. – 290 с.
9. Сидоров, А.А. История оформления русской книги / А.А. Сидоров. – М.: Книга, 1964 – 389 с.
10. Чихольд, Ян. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике / Ян Чихольд. – М.: Книга, 1980. – 243 с.
11. Шицгаль, А.Г. Шрифты в прижизненных изданиях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя / А.Г. Шицгаль // Книга и графика. – М.: Наука, 1972. – С. 173-178.

**Гильмутдинова Елена Васильевна**  
заведующая лабораторией кафедры «Дизайн и искусствоведение»  
Института экономики и сервиса ФГБОУ ВО «Уфимский государственный нефтяной  
технический университет», Уфа  
E-mail: [e-lena86@mail.ru](mailto:e-lena86@mail.ru)

## СЕМИОТИКА В ДЕТСКОЙ ОДЕЖДЕ

**Gilmutdinova Elena Vasilievna**  
head of the laboratory of the department «Design and art history»  
Institute of Economics and Service  
FSBEI HE «Ufa State Petroleum Technological University», Ufa

## SEMIOTICS IN CHILDREN'S CLOTHING

**Аннотация.** Современный ассортимент одежды для детей зачастую не несет никакой информации о ребенке как о личности. Интернет-продажи расширяют возможности выбора. Именно выбор становится большой проблемой. Экономия времени и финансов, как правило, приводит к потере качества и эмоционального удовлетворения от совершенных покупок. Одной из задач, которая стоит перед специалистами в области производства одежды, является удовлетворение потребностей общества.

**Ключевые слова.** Детский ассортимент; знаковость; образ; интернет-продажи; потребитель; качество; мода; выбор; дизайнерская задача.

**Abstract.** The modern range of clothes for children often does not carry any information about the child as a person. Internet sales expand the possibilities of choice. It is the choice that makes a big problem. Saving time and finances, as a rule, leads to loss of quality and emotional satisfaction from perfect purchases. One of the tasks faced by experts in the field of clothing production is the satisfaction of the needs of customers.

**Key words.** Children's assortment; sign; image; internet sales; consumer; quality; fashion; choice; designer task.

Семиотика, или семиология – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем. Согласно Ю.М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения [4, с. 6]. Одеваясь определенным образом, человек определяет себя в системе общественной оценки. И эта информация имеет множество уровней: пол, возраст, социальная принадлежность, увлечение и, самое главное, эстетические предпочтения. Смысл этого сложного контекста в том, что человек за очень короткие мгновения заявляет о себе как о личности. Банальная формула «...по одежке встречают...» в современную эпоху приобрела смысл мгновенного сканирования и определения существенных качеств человека. Такое пристальное внимание к одежде было во все времена и всегда относилось к общественным иерархиям. Большинство современных социумов равнодушно к сословным иерархиям. Тем не менее, людей равнодушных к собственному

облику и облику окружающих нет. Это связано с почти катастрофическим уплотнением скорости жизни и расширением информационного поля. Иными словами, мы должны за короткое мгновение получить максимально полную информацию о ситуации, погоде, политике и, конечно, об индивидууме. Контекст детской одежды, по крайней мере, в нашей стране, не определен.

Одежда – это совокупность швейных изделий (из ткани, вязаного полотна, кожи и меха), надеваемых человеком с целью обезопасить свое тело от негативного влияния окружающей среды (погодных условий, насекомых, токсических веществ и другого); одежда выполняет эстетические функции – создает образ (имидж) человека, что позволяет судить о его социальной роли [5]. Знаковость одежды всегда играла и играет важную роль в жизни человека. Костюм выполняет коммуникативную функцию, давая возможность человеку сигнализировать о своей индивидуальности окружающим. Другими словами, одежда – это всегда знак. В разное время история костюма менялась благодаря семиотической системе, помогая создавать своеобразные образные системы.

На сегодняшний день в современном ассортименте детской одежды образовался пробел знаковой системы представления детей как личности.

Область детской одежды можно представить в виде противопоставлений: взрослый – ребенок, большой – маленький, мальчик – девочка. Ведь помимо моды, и, прежде всего, детской моды, гардероб ребенка регулируется своим сложным ассортиментом и очень разнообразными функциями. Костюм должен отличать детей от взрослых, мальчиков от девочек, малышей от подростков, молодых людей от пожилых. Сегодня едва ли можно отличить костюм ребенка от костюма взрослого. Тяжело представить себе более противоречивые установки в отношении детства. Стильная и модная детская одежда зачастую выглядит как уменьшенная копия взрослой. Как и двести лет назад, мы переходим к полному безразличию к чертам, свойственным детству. Единственное, что можно сегодня почерпнуть из детской одежды – это общественное положение родителей и их финансовые возможности.

На смену серому советскому однообразию пришла «цветная безобразность». Почти никто уже не ходит по магазинам, все покупки совершаются через Интернет. Родители не спрашивают своих детей, что им хотелось бы одеть. Большинство покупает доступную по цене одежду, из дешевых материалов и не всегда хорошего качества. Сегодня Интернет является отличной платформой для распространения всего что угодно. Количество людей, считающих, что заказывать одежду предпочтительней через Интернет, становится больше. Многие считают, что интернет-покупки делать гораздо удобнее и выгоднее, чем в обычном магазине. Как показал опрос в одной из социальных сетей Интернета, 6% респондентов всегда покупают детскую одежду через Интернет. Это экономит время и деньги, да и выбор в таких магазинах зачастую значительно шире. Совершая покупки онлайн, мы можем оценить одежду только по внешнему виду. Однако есть и те, кто полагает, что покупка одежды в Интернете связана с определенными

сложностями. Поэтому 37% только иногда пользуются услугами интернет-магазинов и 42% – никогда. Качество, общий вид, форма и крой оставляют желать лучшего соответствия сегодняшней моде.

Интернет стирает границы и расстояния. Нужно учитывать многие факторы риска, особенно, если это связано с приобретением одежды. Поскольку все действия совершаются без примерок, соответственно человек должен точно знать антропометрические размеры своей фигуры. Благодаря чему можно с большей уверенностью осуществлять онлайн покупки, сравнивая российские размеры и их соответствие в других регионах. Во многих интернет-магазинах есть функция просмотра изделия в увеличенном масштабе. Благодаря этому клиент может увидеть самые мелкие детали, качество швов. На экране монитора все выглядит внушительно. Это позволяет оценить выбор на уровне зрительного восприятия, ведь известно, что большую часть информации человек получает через зрение. Вне зависимости от магазина – это одно из направлений для привлечения большего количества покупателей. Профессиональные команды маркетологов работают над решением этого вопроса. Правильно представленное изделие в интернет-витрине, удачно выставленный свет, фон, модель – все влияет на предполагаемый выбор. Прорабатывается все до мельчайших деталей. Иллюзиями зрительного восприятия чаще всего пользуются в интернет-магазинах.

Рассмотрение проблемы «идентичности» и «опознания» вещей порождает трудности, так как современные логики приучили нас к категоричному мышлению, согласно которому образ либо создает полную иллюзию, либо предполагает лишь «значение», основанное на соглашении. Фактически же все образы воспринимаются (в той или иной степени) буквально как «бытие» вещей, изображением которых они являются [1]. Впечатление искажения размера, формы, цвета, пропорций изделия при определенных условиях не кажется нам обманом. Оптический эффект нередко заставляет потребителя заблуждаться: то, что мы видим, не соответствует реальности. Грамотное использование зрительных иллюзий в одежде открывает огромные возможности интернет-продаж и правильного выбора для конкретного потребителя. Поэтому специалисты в области продаж не только знают, но и обладают средствами, при помощи которых можно придать одежде тот или иной вид.

Пожалуй, самый простой способ привести обычную вещь в соответствие с модой и стилем – добавить оригинальные детали. Не каждый умеет и может это делать. Конечно, в век технологий и информационного изобилия можно получить всю информацию через Интернет, но чувствовать стиль и сформировать вкус там не научат. Вся ответственность ложится на дизайнеров, конструкторов и технологов детской одежды. Детская одежды подлежит обязательному санитарно-эпидемиологическому заключению на используемые материалы, существуют определенные стандарты и технологии пошива. Из результатов следующего опроса мы видим, что 65,8% женщин, покупая



детскую одежду, обращают внимание прежде всего на качество. В нормативно-технической документации установлена номенклатура показателей качества швейных изделий, которыми пользуются для оценки уровня их качества в нашей стране. На первом уровне выделены четыре группы показателей качества: назначения, стойкости к внешним воздействиям, эргономические и эстетические [3]. Эти показатели были разработаны и действуют в пределах нашей страны. Производители других стран руководствуются своими нормативными документами. Из-за различий в требованиях, предъявляемых к одежде в разных регионах, происходит несоответствие ожидаемого качества с действительностью. Новизна, техническое совершенство и потребительские требования должны соответствовать международным требованиям.

**Дизайн** (от англ. design – проектировать, чертить, задумать, а также проект, план, рисунок), термин, обозначающий новый вид деятельности по проектированию предметного мира. **Дизайн** разрабатывает образцы его рационального построения, соответствующие сложному функционированию современного общества. **Дизайн**, однако, решает и более широкие социально-технические проблемы – функционирования производства, потребления, существования людей в предметной среде. **Дизайн** находится в особом отношении ко всем традиционным видам проектирования, разрешая затруднения, которые связаны с внедрением в жизнь конкретных людей и общества в целом новых предметных организаций, создающих неравновесную ситуацию в предметном мире [2].

Дизайнер должен иметь четкое представление для чего и для кого он создает одежду, используя все знания, умения и навыки. Работать в команде с конструкторами и технологами. Учитывать выбор потребителя, который изменяется в зависимости от региона, национальности и культуры. По мере развития современных технологий и модных тенденций, дизайнеры одежды имеют в своем распоряжении огромное множество материалов и технологий. Это позволяет открывать необъятные просторы для их воображения: смешение стилей, разнообразие фактур и цветов. Таким образом, дизайнер – это проводник информации о человеке в окружающую среду из прошлого в будущее. Современный дизайн детской одежды должен быть не только красивым и удобным. Одежда, и особенно детская, содержит в себе нечто гораздо большее. Это диалог ребенка и умного взрослого, диалог подрастающего поколения и общества, диалог новой культуры и традиции. Содержание костюма – это целая эпоха, социально-культурные коды, традиция и новизна, понимание того, как изменялось отношение к детям и впоследствии как менялись сами дети.

#### **Список литературы и источников**

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Архитектура-С, 2012. – 392 с.

2. RuBooks.org. Электронная библиотека. Большая Советская Энциклопедия (ДИ). Дизайн [Электронный ресурс]. – URL: [http://rubooks.org/book\\_php?book=2021&page=31](http://rubooks.org/book_php?book=2021&page=31) (дата обращения: 08.10.2017).
3. ГОСТ 4.45-86. Библиографическая ссылка. Система показателей качества продукции (СПКП). Изделия швейные бытового назначения. Номенклатура показателей. – М.: ИПК Издательство стандартов, 2001. – 4 с.
4. Лотман, Ю.М. Люди и знаки // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – 704 с. – С. 5-10.
5. Википедия. Свободная энциклопедия. Одежда [Электронный ресурс]. - URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0> (дата обращения: 08.10.2017).

## МАГИСТРАТУРА

УДК 7.74.746

**Макова Мария Александровна**  
заведующая экспозиционно-выставочным отделом  
МБУК «Музейный центр «Гамаюн»,  
магистрант кафедры истории искусств и музееведения факультета искусствоведения и  
социокультурных технологий Уральского Федерального университета,  
Екатеринбург  
E-mail: [marya.makova@mail.ru](mailto:marya.makova@mail.ru)  
научный руководитель – Авдеева Вера Владимировна  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения  
факультета искусствоведения и социокультурных технологий Уральского Федерального  
университета,  
Екатеринбург  
E-mail: [di@rusoil.net](mailto:di@rusoil.net)

## ТЕКСТИЛЬ: НАИВНЫЙ УРАЛЬСКИЙ

**Makova Maria Alexandrovna**  
head of the exhibition department  
MBUK "Museum Center" Gamayun ",  
Master's Student of Art History and Museum Studies, Faculty of Arts and Socio-Cultural  
Technologies, Ural Federal University,  
Yekaterinburg  
scientific adviser - Avdeeva Vera Vladimirovna  
Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies of the  
Faculty of Arts and Socio-Cultural Technologies, Ural Federal University,  
Yekaterinburg

## TEXTILE: NATIVE URAL

**Аннотация.** В статье рассматривается феномен наивного текстиля Урала как части регионального наивного искусства. Анализируется творчество наиболее ярких представителей данного направления: применяемые ими техники и материалы, темы и сюжеты работ, личные истории. Высказывается предположение, что применение традиционных женских ремесел непрофессиональными и самодельными авторами обуславливает выбор тем и сюжетов, становится способом взаимодействия с собственной семейной историей

**Ключевые слова:** наивное и самодельное искусство; текстильные объекты; Екатеринбургский Музейный центр народного творчества «Гамаюн».

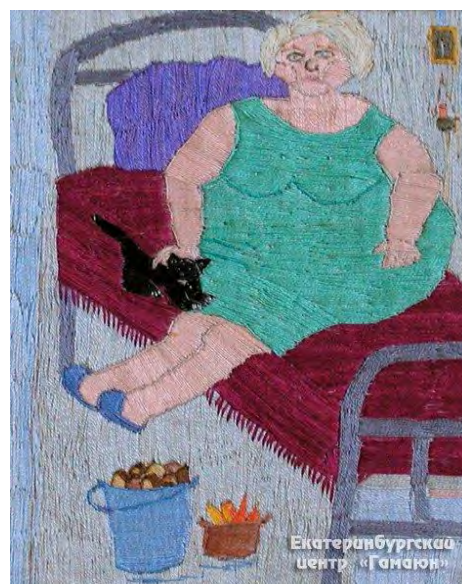
**Abstract:** The article describes the phenomenon of the Ural naïve textile as a part of regional naïve art. Here the works of the most prominent representatives of Ural naïve textile, including materials and methods are analyzed. The assumption is made that use of traditional women's crafts determine the themes and subjects and act as an instrument to analyze and interact with individual family history.

**Keywords:** naïve and amateur art; textile object; Yekaterinburg Museum Centre of Folk Art “Gamayun”.

«Рукоделие – удел бабушек» – трюизм, который давно и успешно изживают как современные профессиональные, так и самодеятельные мастера. Причем, справедливо отметить: последние обратились к работе с текстилем гораздо раньше, точнее, и не расставались с ним. В большинстве случаев, когда речь идет о непрофессиональных мастерах, приобретение навыков, связанных с традиционными (в данном случае – женскими) ремеслами связано с принятыми в семье традициями и их дальнейшей передачей. Перенимая опыт предыдущих поколений, стараясь сохранить связь между прошлым и будущим, самодеятельные мастера продолжают работать в хорошо знакомых им техниках: вышивке гладью, вязании крючком, лоскутном шитье. Авторам при этом удается сохранить наивное видение мира и способы его передачи: панорамное изображение территории, повествовательность, открытые цвета, фронтальное изображение строений, изображение персонажей в профиль.

Впрочем, несмотря на постоянный интерес к региональному наивному искусству и достаточно большое собрание «примитива» в музейных и частных коллекциях Урала, доля наивного текстиля, в сравнении с наивной живописью, графикой и скульптурой, остается незначительной. Отчасти это объясняется отсутствием навыков, невозможностью/нежеланием их применять, трудностями визуализации образов, связанными с иными техниками, способностью/невозможностью преодолеть шаблонное восприятие возможностей материала. Кроме того, следует предположить, что многие из тех, кто занимается текстильными ремеслами, обладая при этом наивным видением (!), остаются неизвестными для исследователей, так как проживают в провинции, маленьких городках и деревнях.

В числе наиболее известных уральских наивных авторов, работающих с текстилем: Христина Денисовна Чупракова, Жанна Михайловна Корзнякова, Валентина Григорьевна Финогенова, Раиса Тимофеевна Классен. В основе творчества каждого мастера своя, очень личная история, где время, место и персонажи – всегда конкретны. Так Жанна Михайловна Корзнякова знакомит зрителя с кругом своих родных и близких и с помощью вышивки гладью рассказывает истории из жизни. Сюжеты ее работ обыденны и в этом, вероятно, кроется очень важная черта Жанны Корзняковой, как творца и художника: умение разглядеть в неприметном, даже банальном суть происходящего, увидеть красоту жизни в одном простом мгновении. Герои



1. Корзнякова Ж.М.  
Размышление о бедности. Баба Соня. 2001.



бытовых сюжетов и забавных сценок читают стихи, созерцают звездное небо, размышляют о богатстве и бедности, копают картошку (ил. 1, 2). Они, как и все мы, стремятся к счастью, которое у каждого, как известно, свое.



2. Корзнякова Ж.М. Деревенская усталость. Дядя Женя. 2004.

Уроженка Асбеста, а ныне жительница Нижнего Тагила, Жанна Михайловна Корзнякова признается, что соединила в своем творчестве два увлечения: рисование цветными карандашами и вышивку, знакомую ей с детства. После окончания Нижнетагильского педагогического института по специальности «Педагогика и методика начального обучения» Жанна Михайловна увлеклась искусством. Посещения художественных выставок, знакомство с художниками, поездки на этюды и попытки писать маслом, стали

своеобразным этапом, ступенью к «наивной» вышивке.

По признанию самой мастерицы, ей всегда было интересно наблюдать за родными и близкими. Попытки запечатлеть их в рисунке были всегда, однако специально для начинающей художницы никто не позировал, поэтому работать карандашами приходилось быстро. Иногда с первого раза Жанне Михайловне удавалось передать характерные черты: наклон головы, выражение лица, свойственную персонажу наброска позу. Над другими приходилось раздумывать, подбирая к герою рисунка свой «художественный шифр». Со временем сюжеты и темы потребовали от автора новой техники – вышивки гладью. На свет появилась первая вышитая работа – «Тепло родного очага». Каждая картина Жанны Михайловны Корзняковой выполнена с особым интересом и тщательностью: в стремлении передать черты знакомого лица, добиться узнаваемости мастерице, порой, приходится по несколько раз распарывать вышивку, начиная все заново.

Цвета на ее вышитых картинах то мягкие и воздушные с открытой светлой гаммой лазурно-голубых, розовых, фиолетовых, серебристо-серых мерцающих тонов, то выразительно-динамичные, яркие и трепетные одновременно. В работах явственно прочитываются свойства наивному искусству черты: плоскостность, передача глубины достигается за счет разномасштабности фигур, отсутствие соразмерности, упрощенные ритмичность и симметричность. Обычно Жанна Михайловна располагает своих главных героев в центре полотна (в профиль или анфас) и «дорабатывает» сюжет фоном. Выполненная на хлопчатобумажной ткани при помощи ниток мулине, вышивка представляет собой прямые плотно прилегающие друг к другу стежки, которые полностью заполняют пространство.

В мире Жанны Корзняковой отражается идеальная наивная гармония между окружающим миром и человеком. Здесь простое заключено в стремлении непрофессионального автора к «правде жизни» – его создания не несут двойных смыслов и подтекстов, не претендуют на показ сложных связей видимого мира, освобождены от тягости «высоких замыслов» [3, с. 276-230]. В них нет ни умышленного выбора, ни выдуманной стилизации, все изображаемое идет от сердца. Вышивки-«зарисовки», как иллюстрации к нашей собственной жизни, неприхотливые и поэтичные одновременно, привлекают зрителя жизненной простотой, вызывая непроизвольную улыбку, ведь каждый узнает в них себя.

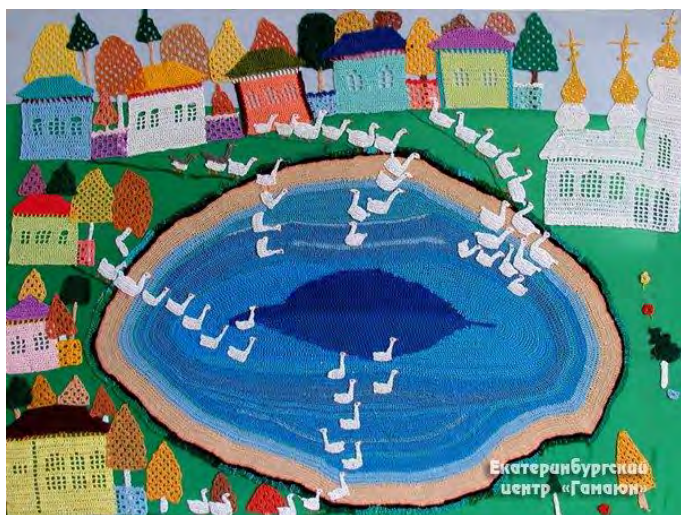
Подобную же «летопись» собственной жизни «пишет» и Раиса Тимофеевна Классен. Как в случае с другими наивными авторами, мотивацией ее творчества стала не просто личная история, а еще и вернувшаяся к ней возможность видеть.

Раиса Тимофеевна родилась в 1939 году в селе Старо-Березово Курганской области. В большой крестьянской семье, где родители практически все время были на работе, за детьми присматривали дедушка и бабушка. Именно дед и выучил шестилетнюю Раису вязать крючком. После окончания восьми классов средней школы, а затем и училища, Раиса устроилась на работу швеей-мотористкой. Последовавшее замужество, переезд в Петропавловск и рождение троих детей затрудняли воплощение давней мечты Раисы Тимофеевны – вязать картины. Позже Раиса потеряла зрение: после болезни у нее начались осложнения, приведшие к слепоте. Около пятнадцати лет мастерица ничего не видела. Пробовала вязать вслепую, но всерьез вернуться к своей мечте она смогла только после удачной операции, в результате которой удалось вернуть 30 процентов зрения.

Первая работа – «Маленькая пастушка» появилась в 1995 году, сразу же после операции (ил. 3) [1]. Одноэтажные деревенские домишки, белоснежная церковь с золотыми куполами, по тоненькой ниточке-дорожке девочка-



3. Классен Р.Т. Маленькая пастушка. 1995.



4. Классен Р.Т. Моя деревенька. 2004-2005.

пастушка гонит гусей. В обязанности семилетней Раисы входил выпас гусей, которые с величественной медлительностью плавали в местной речушке, а затем с неохотой возвращались домой.

Все картины Раисы Тимофеевны Классен выполнены в технике гипюра, классического и ирландского.

Мастерица вывязывает отдельные элементы, а затем пришивает их на тканевую основу (сатин, ситец). Эта техника требует от автора умения, терпения, фантазии. Сюжеты и

образы картин Раиса Тимофеевна берет из памяти, детских воспоминаний и современных впечатлений: вот мельница, где работал дед, вот засыпанная снегом школа (сюда за три километра ходила сама мастерица). Картины Раисы Тимофеевны, яркие, контрастные, отличаются повествовательностью и напоминают детские рисунки: персонажи, строения, растения изображены в профиль или фронтально, а события и сюжеты развиваются как будто с высоты птичьего полета, создавая панорамное изображение (ил. 4). Фон, выполненный из хлопчатобумажной ткани, обычно одного цвета.

Отсутствие академической грамотности, знания законов построения перспективы нередко снижают в глазах зрителей художественную ценность работ наивистов [2, с. 4-8]. В действительности же, эти незнания компенсируются новыми открытиями, другой системой образного мышления, смелостью приемов, выходящих за рамки привычных канонов. Работы Раисы Тимофеевны Классен еще раз подтверждают: наивное искусство представляет собой иной тип художественного мышления, содержащее в себе универсальность изобразительных форм, где нередко просматриваются изначальные схемы и архетипы, первообразы, иные представления о мире, пространстве и о себе. Отсюда и особое отношение к плоскости, к композиции – «архитектуре форм», линии, цвету, ритму.

Повествовательный характер работ – одно из основных свойств наивных авторов. Необходимость рассказать личную историю, «задокументировать» ее любым возможным образом (в нашем случае при помощи лоскутков, ниточек, тряпочек и вязальных крючков) зачастую приводит к неожиданным результатам.

Христине Денисовне Чупраковой удалось не только выйти за рамки привычных орнаментов и узоров, но развить и обогатить уже сложившуюся традицию создания ковров в технике машинной аппликации, внося в ковер сюжетную вставку, стилистически связанную с народной картинкой и обычно



изображающую хорошо знакомую мастеру жизнь деревни, ее обычаи и традиции.



5. Чупракова Х.Д. Моя родина – Кутенёво.

Христина Денисовна Чупракова родилась в 1902 году в деревне Кутенёво Екатеринбургского уезда. В многолетней крестьянской семье Христина рано узнала и труд в поле, и домашнюю работу (в том числе и женское рукоделие: ткачество, вышивку, шитье, филейное кружево). После замужества Христина Денисовна переехала в Алапаевск, где зарабатывала на жизнь заказами на пошив одежды. С 1950-х Христина Денисовна

работала над коврами в технике машинной аппликации [1]. Кроме декоративного, ковры Чупраковой носят и описательный характер: здесь играют свадьбы, ходят в гости, катаются на лодках. На коврах мирно уживаются люди и звери, птицы и рыбы. Здесь цветы выше домов, а между берегов текут голубые реки. Мир Христины Чупраковой, как некое воплощение рая на земле, красив и добр, открыт человеку (ил. 5).

Выполненные в техниках лоскутного шитья и аппликации, ковры Христины Денисовны Чупраковой обрели ту самобытность, которая отличает подлинного мастера от ремесленника. В каждом ковре – неповторимое сочетание узора и цвета: цветущие поля, горные вершины, небо в звездах (ил. 6). Выполненные с тщанием и восторгом перед самым сюжетом, ковры Христины Денисовны Чупраковой стали неким звеном в цепи многовековой традиции, подлинным образцом народной культуры. Ковры Чупраковой напоминают лубок с его узорчатой орнаментальностью и пристрастием мастера к жанровым композициям с развернутым повествовательным сюжетом.

Не меньшую известность среди работ Христины Чупраковой приобрели и кукольные композиции, представляющие собой сцены из крестьянской жизни (ил. 7). Воссозданные во всех подробностях и деталях, картины деревенского быта, продолжают жить самостоятельно, радуя и удивляя современного зрителя.



6. Чупракова Х.Д. Панно «Ромашка». Начало 1970-х.





7. Чупракова Х.Д. Уральская свадьба.

Существующий не один десяток лет, уральский наивный текстиль становится способом взаимодействия с собственной семейной историей и зачастую имеет женское лицо. Интерпретация и комбинация народного (фольклорного) и современного начал выражаются в появлении работ, связанных с личной памятью художников, осмыслением прошлого опыта семьи и страны в целом, где, несмотря на

банальный сюжет, появляется возможность увидеть мир глазами ребенка (а значит, остаться простодушным и искренним), заметить в нем проявление чудесного и, в конце концов, самому стать частью фантастического мира. И в этом смысле наивный текстиль, в определенной мере теряет свою телесность и функционал, чтобы обрести иную ценность и занять место внутри наивного искусства как такового.

#### Список литературы

1. Музейный центр «Гамаюн». Музейные коллекции. Художественный текстиль [Электронный ресурс]. – URL: [http://xn--80aah1bg5h.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/collections/art\\_textiles/](http://xn--80aah1bg5h.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/collections/art_textiles/) (дата обращения: 06.05.2018).
2. Наивное искусство России. Живопись, скульптура, графика. Каталог всероссийской выставки. Москва. 10 декабря 1997 г. – 5 февраля 1998 г. / сост. Ю.Б. Иванова. – М., 1998. – 48 с.
3. Философия наивности: сб. ст. Сост. А.С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 384 с.

УДК 76.021

*Карпова Эльвира Валентиновна*  
*магистрант кафедры «Дизайн и искусствоведение» Института экономики и сервиса*  
*ФГБОУ ВО «Уфимский государственный нефтяной технический университет», Оренбург*  
*E-mail: [deine\\_blutengel@bk.ru](mailto:deine_blutengel@bk.ru)*  
*научный руководитель – Швалева Ольга Владимировна*  
*преподаватель кафедры «Дизайн и искусствоведение» УГНТУ, Уфа*  
*E-mail: [di@rusoil.net](mailto:di@rusoil.net)*

## ГРАФФИТИ КАК СРЕДСТВО БЛАГОУСТРОЙСТВА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ Г. ОРЕНБУРГ

**Karpova Elvira Valentinovna**

*Master's Student of the department «Design and art history» Institute of Economics and Service FSBEI HE «Ufa State Petroleum Technological University», Orenburg  
the scientific adviser – Shvaleva Olga Vladimirovna  
the teacher of the department «Design and art history» of USPTU, Ufa*

## **GRAFFITI AS A MEANS OF THE URBAN ENVIRONMENT IMPROVEMENT ON THE EXAMPLE OF ORENBURG CITY**

**Аннотация.** В статье рассматриваются возможности использования граффити как доступного средства для благоустройства городской среды. В ходе исследования были проанализированы положительные стороны данного вида современного искусства, а также описаны мероприятия, способствующие его развитию на примере города Оренбург. Данная работа показывает тенденции развития граффити как сферы публич-арта, а также актуальность его использования в организации облика современного города.

**Ключевые слова:** граффити; современное искусство; публич-арт; стрит-арт; городская среда.

**Abstract.** In the article we considered the possibilities of graffiti paintings as available means of urban environment improvement. In our research we analysed the positive sides of the modern art and described measures contributing to its development taking Orenburg as an example. This work shows tendencies of development of graffiti as of sphere of public art and its relevance in organization of urban environment.

**Keywords:** graffiti; modern art; public art; street art; urban environment

Благоприятная среда, в которой комфортно жить и работать – это важное условие человеческого существования в обществе. Именно поэтому современные тенденции развития российских городов направлены на комплексное благоустройство городской среды. Помимо архитектуры и инженерных технологий, важная роль в трансформации среды отводится дизайну и современному искусству. Особое место занимает такое направление современного искусства как публич-арт – искусство, выставочным пространством для которого является городская среда. Публич-арт ведет непосредственный диалог со зрителем, выпускает искусство в массы, делает его доступным и понятным. Он, в отличие от стрит-арта, подразумевает определенный заказ со стороны администрации города, музея или другой крупной организации. Таким образом, можно представить публич-арт как конгломерат из четырех основных элементов: городская среда, заказчик, зритель (жители города), объект.

На сегодняшний день к объектам публич-арта можно отнести не только скульптуры и инсталляции, но и граффити. Искусство граффити известно человечеству еще с древних времен, когда люди изображали на стенах историю своей жизни, важные события и просто все, что их окружает: животных, растения, явления природы. И хотя уже прошло много времени с тех пор, но искусство граффити до сих пор воспринималось жителями городов как вандализм и уродование городской среды. Ситуация заметно меняется, только в

последние годы во многих городах России появляются монументальные изображения, которые все чаще становятся инициативой местной администрации по благоустройству городской среды. Лидирующие позиции в области «легального граффити» в России занимают Москва, Санкт-Петербург, Пермь, Уфа. Оренбург старается не отставать, по заказу администрации города организуются различные проекты по созданию эстетически привлекательной городской среды.

В 2015 году в городе проводился конкурс «Город творчества», организованный компанией «Уфанет» и телеканалом UTV. Двадцать один художник из восьми городов России в рамках конкурса украсили граффити стены зданий, выбранные администрацией в своих городах. Первое место заняла команда из Оренбурга. Благодаря данному мероприятию в Оренбурге появилось два монументальных граффити, украшающих торцы старых пятиэтажек (ил. 1).



1. Граффити «Ангел-хранитель», конкурс «Город творчества».

Кроме того, вот уже третий год в Оренбурге проходит международный фестиваль «Стенография» – ежегодное мероприятие, которое проводится агентством StreetArt при поддержке Администрации города Екатеринбург. Фестиваль формально не предполагает победителей и проигравших, но конкурс работ существует. Лучшие, по мнению организаторов и резидентов, проекты реализуются при поддержке спонсоров на улицах в течение года [1]. За сравнительно небольшой срок существования фестиваля его участники украсили множество небольших построек в Оренбурге (ил. 2). Часть была

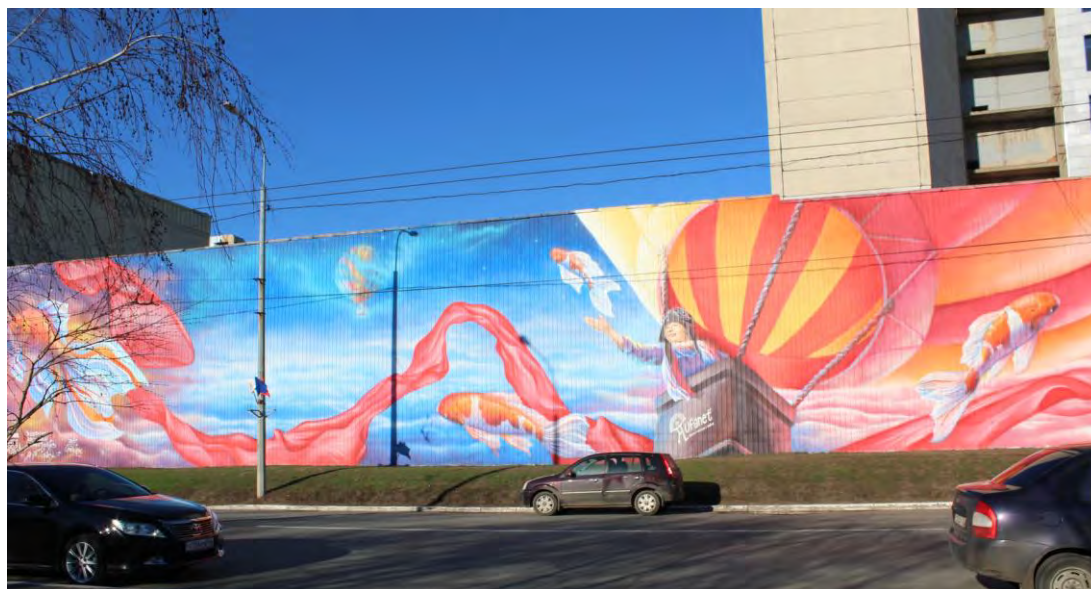


согласована с администрацией, остальная часть разрисована по инициативе самих художников-граффитистов.



2. Граффити «Прикосновение», художник Данила Шмелев, фестиваль «Стенограффия».

В сентябре 2017 года в Оренбурге на сером бетонном заборе вокруг известного в городе недостроенного здания на площади имени Ленина появилось самое масштабное граффити (ил. 3). Новый рисунок назвали «Оренбург – город, где сбываются мечты». На создание объекта ушло около 30 дней, 133 баллончика краски и 80 литров фасадной краски. Общая площадь граффити 513 кв.м. Реализацией проекта занимались два оренбургских художника, Максим Чукин и Дмитрий Сумбаев [2].



3. Граффити "Город мечты", художники Максим Чукин, Дмитрий Сумбаев.

Эскизы для предстоящих граффити чаще всего создаются на основе вдохновляющих идей и фантазийных тем. Это не просто отвлеченные картинки, они несут в себе скрытый смысл, который предлагается разгадать. Хорошо, когда художники-граффитисты учитывают историю и особенности города, его



национальные корни и традиции. Оренбург известен большинству населения нашей страны своим пуховым платком, именно им украсил простую и неприметную трансформаторную будку участник фестиваля «Стенограффия» уфимский художник Паша Знаг (ил. 4).

Стоит заметить, что проекты по созданию монументальных граффити чаще всего проводятся в спальных районах, где они украшают торцы многоэтажных зданий. Это понятная тенденция, ведь центр города всегда больше подвержен реставрации и разного рода улучшениям, а вот отдаленные районы города обычно обделены вниманием администрации, и все благоустройство



4. Граффити "Платок", художник Паша Знаг, фестиваль «Стенограффия».

ограничивается размещением детских площадок и парковочных зон. Организаторы фестиваля «Стенограффия» предлагают следующие объекты для размещения граффити: выходящие на улицу торцы жилых домов (высотой от 2 до 14 этажей), стены трансформаторных будок и распределительных подстанций, бетонные заборы, детские площадки, водонапорные башни, опоры инфраструктурных сооружений, поверхности зданий и объектов, находящихся на территории медицинских и образовательных учреждений [3].

Граффити – это возможность вынести искусство за рамки музеев и выставочных залов, сделать его ближе к людям, создать эстетически привлекательную городскую среду. Это простой и малозатратный способ преобразовать городское пространство. Многие художники-граффитисты, вдохновленные идеями «украсить» город, согласны работать бесплатно. Для администрации города это взаимовыгодное сотрудничество может помочь в реализации проектов по благоустройству городской среды. И, возможно, в скором времени это будет проектирование новых жилых комплексов с уже продуманными вариантами декорирования фасадов монументальной живописью. И это не обязательно должны быть реалистичные изображения на определенную тематику, возможно использование абстрактных форм, работ в жанре неопластицизма, геометрической абстракции и т.д. У граффити как области публичного искусства большие перспективы развития, это актуальное искусство, имеющее в своей основе близость к зрителю, доступность и широкий простор для творчества.

### Список литературы

1. О фестивале [Электронный ресурс] / сайт Stenograffia. – URL: <http://stenograffia.ru/about/> (дата обращения: 25.10.2017).
2. В Оренбурге презентовали граффити возле Дома Советов [Электронный ресурс] / интернет-издание proOren.ru. – URL: <https://prooren.ru/kultura/16187-v-orenburge-prezentovali-graffiti-voze-doma-sovetov.html> (дата обращения: 25.10.2017).
3. STENOGRAFFIA-FEST 2017 [Электронный ресурс] / сайт Stenograffia. – URL: <http://stenograffia.ru/2017/> (дата обращения: 25.10.2017).

## ПУБЛИЦИСТИКА

УДК 7.06

**Кудоярова Лариса Искандаровна**  
искусствовед, член Ассоциации искусствоведов России, г. Уфа  
E-mail: [lara347@mail.ru](mailto:lara347@mail.ru)

**Самарина Виктория Брониславовна**  
магистрант кафедры дизайна и искусствоведения Уфимского государственного нефтяного  
технического университета,  
член Ассоциации искусствоведов России, директор общества «АртПуть», г. Уфа  
E-mail: [samarinaviktoriya@yandex.ru](mailto:samarinaviktoriya@yandex.ru)  
научный руководитель – Янбухтина Альмира Гайнулловна  
доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна и искусствоведения Уфимского  
государственного нефтяного технического университета, г. Уфа  
E-mail: [yanbuhtina@gmail.com](mailto:yanbuhtina@gmail.com)

### РОССИЯ, БАШКОРОСТАН – КИТАЙ, ШАНЬОУ. О РАБОТЕ НАД ПРОЕКТОМ «РАСШИРЯЯ ГРАНИЦЫ ЧЕРЕЗ ИСКУССТВО. АРТПУТЬ»

**Kudoyarova Larissa Iskandarovna**  
art historian, member of the Association of art historians of Russia, Ufa

**Samarina Viktoria Bronislavovna**  
graduate student of the Department of design and art of the Ufa state petroleum technical  
University, member of the Association of art historians of Russia,  
Director of the company "Artput", Ufa  
the scientific adviser – Yanbukhtina Almira Gaynullovna  
doctor of arts, Professor of the Department of design and art Ufa state petroleum technical  
University, Ufa

### RUSSIA, BASHKORTOSTAN – CHINA, SHANGYOU. ABOUT WORKING ON THE PROJECT "EXPANDING BOUNDARIES THROUGH ART. ARTPUT"

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам культурного сотрудничества представителей творческого сообщества евразийского пространства. Авторы подводят итог творческих поездок в КНР в рамках проекта АИС РБ «АртПуть. Расширяя границы через искусство» по культурному обмену между художниками, представляющими Европу и Азию, Республику Башкортостан и провинцию Цзянси. Особое внимание уделяется участию мастеров кисти в творческих форумах, разработке программы долгосрочного сотрудничества: творческих дач, комплекса выставочных мероприятий, проведения мастер-классов известных художников Китая и России. Главное достоинство данного проекта – новизна и актуальность, возможность изучения вопроса о проблемах соприкосновения современной художественной культуры Башкортостана, как части евразийской культуры, с искусством Поднебесной.

**Ключевые слова:** проект; живописцы; культурное сотрудничество.

**Abstract.** *The article summarizes the results of two trips to China. Goal: the restoration of contacts between cultures the hood, representing Europe and Asia. Way to participation in creative forum. Development of a long-term cooperation program: two cottages, a complex of exhibition events, master classes of leading masters of China and Russia. Extension format of interaction between the educational profile of Sweden. Visit our judo Significance for the region. The interest of representatives of the administration, the Ministry of culture and education, expanding the format. Getting to know the tradition culture and historical object of uni China. Ethnic characteristics and lifestyle of the population. Geographical environment, prod materials, Cult structures, communications component in the exterior and interior of the home.*

**Keywords:** *project; artists; cultural cooperation.*

*Л.К.:* Как определить жанр нашего материала – рассказа о знакомстве со страной, о которой мы всегда старались узнать как можно больше, которая дарила то встречу, то книгу, то человека...?

В предисловии к автобиографической повести «Шесть записок о быстротечной жизни» китайского художника, жившего в конце XVIII – начале XIX в., дано определение «бицен»: «Это пограничная литература между официальным жанром и повествовательной прозой. Бицен не сковывает авторов жанровыми нормативами и является вместилищем сведений, фактов, всякого рода информацией. Дневники, путевые записи, описания края или обычаев, рецепты блюд и советы по составлению букетов, филологические и исторические изыскания, этнографические заметки – все, что дает возможность свободного проявления личности» [1, с. 4]. В нашем случае это может быть единственный вариант чем-то оправданного смешения разного восприятия одного и того же южного Китая, где в глубинке сохранились нравы, описываемые еще средневековыми авторами.

Так как повествование идет от двух авторов, здесь появляются и дневниковые записи, и жизненный поток, воспринимаемый на уровне ощущений. В этой системе познания мира память сохраняется в виде серии мгновений, из особенно ярких впечатлений и событий.

*В.С.:* В отличие от северного Китая и портовых городов, где иностранцев всегда было много (служащих КВЖД, английских и французских миссионеров, массовая волна русской эмиграции), сегодня – туристов, в юго-западном Китае мы были чуть ли не первыми россиянами, да еще и художниками, работающими рядом с китайскими мастерами. Юг Китая исторически сохранял традиции и каноны, в чем мы впоследствии смогли убедиться.

Юго-запад Китая, так сложилось исторически, сильно отличается от северной и восточной части. «Еще в III в. н.э. империя Хань, «Срединная империя», древнее название Китая, перестала существовать, разделившись на три отдельных царства: на севере – царство Вэй, на юге – царство У, на юго-западе – Шу. На севере, в окружении императора, стали цениться не только люди, владеющие мечом, но и изящным словом. Кандидаты в бюрократический аппарат должны были сдавать экзамены на знание философии, истории, поэзии.



В это время правители юго-западной части осваивали необжитую местность». [2, с. 9].

*Л.К.:* Чем же был юг для пришельцев из долины Хуанхе? «Это был экзотический мир с непривычным для глаза горным пейзажем, с обилием рек и озер, с иным климатом, с особой этнографией, а, главное, это был не тот центр, где зародилась китайская цивилизация, а далекая «варварская» окраина. В царстве была возделана почва для будущих ростков новой культуры, менее связанной с северной ханьской. Тут иначе одевались, готовили пищу, воспитывали детей, справляли праздники, исповедовали обычаи предков и смотрели на свою собственную жизнь. И не даром именно здесь, на юге, и возникло движение «ветра и потока». Были открыты поэтическая прелесть обыденности, семейного досуга, простой крестьянской работы. Тао Юаньмин воспевал тишину садов и полей. Се Линъюнь заложил традицию жанра «гор и вод», ища духовную радость, дающую общение с природой». [2, с. 10].

*В.С.:* Нам повезло так, как может повезти наверно только раз в жизни. А может быть, это судьба, дарящая свои знаки? Организатором нашего визита стал господин Чхэн, один из самых известных мастеров Китая. Мы работали рядом с ним. Благодаря ему нам удалось увидеть не только самые красивые, как обычно пишут, но и величественные горные панорамы. Несмотря на солидный возраст, он вел нас по едва заметной тропе на вершину, показал ожерелье из цепочки лунных озер. Запомнились вода, похожая на нефрит, и крохотные оранжевые островки. Сочетание глинистой почвы и сочной тропической зелени появилось в работах почти у всех участников поездки. Идя навстречу нашим пожеланиям, Господин Чхэн показал все, что было дорого его сердцу, рассказал о традиционных канонах, регламентирующих творчество художника. Мы погрузились в историю живописи Китая...

Исследователь Завадская Е.В. утверждала, что «все картины должны быть классифицированы в соответствии с их достоинствами и недостатками. Не существует таких картин, которые не оказывали бы положительного или отрицательного влияния на зрителя. Картины прошлого оживают перед нами, когда мы разворачиваем свитки живописи. Хотя шесть законов существовали с давних времен, было немного людей, которые могли осуществить их все. С древности и до наших дней были мастера искусные в одном или в другом. Каковы же эти законы?

1. Одухотворенный ритм живого движения.
2. Структурный метод пользования кистью.
3. Соответствие изображения роду вещей.
4. Применения красок сообразно с объектом.
5. Соответствие расположению вещей.
6. Следование древности, копирование.

В применении всех шести законов наиболее искусными были Лу Тань-Вэй и Вэй Се. Произведения искусства бывают плохими и хорошими, независимо от того, древние они или современные. ...не буду подробно

останавливаться на происхождении этих произведений. Говорят, что они созданы духами...» [3, с. 54].

*Л.К.:* Мистер Чхэн – продолжатель традиций древних мастеров, создал свой неповторимый стиль живописи с крайне изящным языком образов на основе уникального китайского искусства предшествующих эпох. Помимо основного занятия наш друг активно занимается китайской гимнастикой Цигун, изучает философские трактаты ученых, ведет активный образ жизни, соблюдая обычаи Поднебесной. Он организовал поездку на чайную плантацию. Нам не только показывали сбор и традиционные способы обработки чайного листа, но и дали самим снять три верхних листка, разложить чайный лист для просушки, заварить ароматный чай. Мы дегустировали разные сорта чая и оценивали его изысканный вкус. Отраженный в озере цвета старого серебра чайный павильон с вишневыми колоннами, черепичной, причудливо изогнутой крышей и позолотой – уже готовая картина. Не хватает только рамы.

*В.С.:* Беседка среди лотосов. Сочные изумрудные листья с розетками цветов на изящных стеблях. Стайки золотых рыбок, кружащие между упавшими в воду листьями и чашечками с семенами.

Недаром в китайской культуре очень распространены странствия по местам, известным своими красивыми видами, древними постройками, храмами, архитектурными сооружениями. Эстетика Китая не делает различия между масштабными явлениями и камерными деталями. Художник обращает



1. Чхэн Цзы Жун. Пейзаж

внимание на изящно расставленную на подносе посуду, как будто воссоздает на блюде пейзаж. Стремление эстетизировать быт, естественное на разном уровне, мы увидели и в галерее Чхэна, и в домах, куда нас приглашали.

*Л.К.:* И снова о знаках судьбы. В институте, где я работала, по инициативе доктора искусствоведения, профессора Альмиры Гайнулловоны Янбухтиной была создана художественная галерея «ACADEMIA». Одной из первых выставок стала экспозиция работ Зуфара Гаянова в китайском стиле. Широко известный и заслуженный художник уже в зрелые годы увлекся восточным

искусством и учился у китайского мастера.

Среди сюжетов были «горы и воды», цветы и птицы, другие темы. А для подписей были подобраны цитаты из классической китайской поэзии:

Птицы летят... удаляются, и нет им конца.

Цепи гор... они опять в осенних красках.

Иду вверх, иду вниз по склонам Хуацзыган –

Печаль на душе! Думы, что вы так сильны? [5, с. 145].

К сожалению, Зуфар Гаянов, мечтавший о поездке в Китай, не дожил до нее. Но мы не оставляем надежды, что хотя бы его работы увидят в стране его грез. Видеосюжет о художнике и его творчестве был показан на встрече с китайскими деятелями культуры и искусства.

*В.С.:* Помимо идиллических картин природы нам довелось увидеть и калейдоскоп жизни современного Китая. Экскурсия по старому городу. Шумные живописные улочки. Многолюдно. Крики продавцов тофу. Повторяющая незамысловатую мелодию поливальная машина.

*Л.К.:* Без деловой составляющей не было бы второй поездки в этом году. На мой взгляд, важными для нашего визита в 2017 году были именно официальные контакты. Во время поездки был проведен целый ряд мероприятий, рассчитанный на долгосрочное сотрудничество.

*В.С.:* Уже в первые дни работы в июле этого года мастерские посетила официальная делегация представителей администрации города Шаньюо. Группе представилась возможность побеседовать с коллегами, высказать свое мнение о масштабном проекте и планах по культурному обмену между Россией и Китаем. Было отмечено, что наш визит стал действительно знаковым событием для региона. Не только коллеги по цеху, но и представители администрации, министерств культуры и образования побывали в мастерских и проявили заинтересованность в расширении формата сотрудничества. Например, профильных учебных заведений, обменных выставок и других формах.

*Л.К.:* В рамках делового разговора стал возможным обмен мнениями о формах сотрудничества между ВУЗами КНР и самобытного региона РФ, нашей Республики Башкортостан. Была достигнута договоренность с заведующим научно-исследовательским центром по развитию образования министерства образования КНР Чэнь Цзыцзи.

Китайская сторона так же проявила интерес к развитию культурных отношений между нашими странами в рамках евразийского культурного обмена, проведению обменных пленэров в живописных, имеющих культурное и историческое значение местах Башкирии.

Во время пребывания группы были проведены интервью для прессы и телевидения. Мы свободно общались с жителями Поднебесной, обогатили



2. Латыпов Р. Пагода.



наши знания об уникальной истории и богатой культуре южного Китая. В наши мастерские приезжали целые делегации из различных, зачастую отдаленных регионов страны.

На выездных площадках во время пленэров мы не только имели возможность создавать живописные этюды, но и отвечали на самые различные вопросы представителей административных структур, местных жителей. Нам представляли содержательную информацию о местных достопримечательностях, истории и культуре. С обеих сторон шел обмен памятными сувенирами.

В китайской деревне, куда нас возили полюбоваться на плантацию лотосов, портрет великого кормчего встречался во всех помещениях, являясь практически единственным украшением. Вот она – традиция и уважение. Я даже представить себе не могу, чтобы у нас кто-то выберет для дома портрет Ленина или Путина. Так что поневоле задумаешься об уважении и преемственности традиций по отношению и к стране, и к ее власти.

*В.С.:* В СССР интерес к загадочному Востоку еще с прошлого века приобрел академический характер. Это и организация Государственного музея народов Востока, тематические экспозиции в Эрмитаже. С литературой было сложнее. Доступных источников было не очень много. Что-то интересное можно было найти в уфимском магазине «Знание» и полуподвальчике напротив сквера Ленина. Книги давали представление о мифологии, быте, традициях, особенностях кулинарной школы.



3. Самарина В. Великие горы Китая.

*Л.К.:* Может быть случайность. А может быть и судьба, не дающая забыть свою мечту, дарила нам что-то новое... Вспоминаю археологическую экспедицию в верховьях Белой. Книга, купленная по дороге, оказалась



сборником работ выдающегося советского искусствоведа Николая Иосифовича Конрада «Запад и Восток». Вечером у костра, читали Конрада вслух:

Прошел уже несколько ли, вступил на облачную вершину.

Старые деревья... тропинки для человека нет.

Глубокие горы. Откуда-то звон колокола.

Голос ручья захлебывается на острых камнях.

Краски солнца холодеют среди зелени сосен. [5, с. 146].

В.С.: Конечно, кто не слышал первую строку известной баллады Киплинга:

О, Запад есть и есть Восток –

Их не случится сход

Покуда Землю с Небом

Бог к себе не призовет... [4, с. 254].

Вырванную из контекста, ее цитируют как невозможность культурного контакта двух цивилизаций, хотя смысл в ней заложен совсем другой. Но истинная поэзия не может быть однозначной. Когда вместе с китайскими художниками мы поднялись на вершину Хань Саньянь, к храму восьми богов, я поняла смысл баллады. Горы – это место, где соединяются призванные богом Земля и Небо, где сошлись две культуры, две цивилизации, связанные общим чувством, не требующим слов.

Что это? Мистическое совпадение или судьба? Стихи китайского поэта Ван Вэя привели нас к южным горам. Как писал Конрад: «Ван Вэй был не только прославленным поэтом, но и столько же прославленным художником-пейзажистом. Он даже считается основателем особой школы пейзажной живописи. Знаменитый писатель и поэт XI века Су Дун писал про Ван Вэя: “Когда вчитываешься в его стихи, в них оказывается картина; когда всматриваешься в его картины, в них оказываются стихи”» [5, с. 145].

И в работах самого знаменитого художника Китая Чхэна Цзы Жуна сегодня воплощены все шесть принципов Се Хе (ил. 1). Его картины – это работы не только совершенные по технике исполнения, но, в первую очередь, свидетельствующие об умении достигать состояния чань, когда человек находит высшее начало в самом себе и достигает слияния с окружающим миром. Только этот путь может стать путем истинного поэта или



4. Гладких М. Портрет дочери Чхэн Цзы Жуна.

художника. И только истинный художник создает полотна, поднимающие зрителей над обыденностью.

*Л.К.:* На мой взгляд, каждая работа, в первую очередь, восхищает совершенством техники и наполнена деталями, несущими символическую нагрузку. Но главное, нас, воспитанных в другой части континента, едва знакомых с мифологией и символикой Востока, картины Чхэна притягивают даже больше, чем его соотечественников – как в неоткрытой прекрасной шкатулке всегда остается тайна ее содержимого, манящая и заставляющая работать фантазию и наше воображение...

*В.С.:* История отношений России и Китая началась очень давно, имея самые разнообразные формы взаимодействия. В силу судьбоносных и географических причин север Китая и портовые города оказались больше связаны с нашей страной. А горная тропическая часть, куда прилетела наша группа, практически не видела русских людей.

*Л.К.:* Мы открывали для себя не открыточный туристический Китай, а тот, где местные жители утром массово занимаются спортом, разворачивают мини-рынки прямо на пешеходных дорожках. Лавочки без дверей открыты на улицу. Тут торгуют, стригут, готовят еду... Пестрят зонтики и от солнца, и от дождя.

*В.С.:* Масса необыкновенных впечатлений. В ходе первого визита нашей группы в Китай в 2016 году из-за плотного графика встреч, поездок, переговоров и других мероприятий для чистого творчества было не так много времени. Даже такому мэтру живописи как Рамиль Латыпов пришлось испытать на себе цейтнот, хотя он прекрасно справился с поставленной задачей и написал запоминающиеся портреты, природные и городские пейзажи, яркие импровизации-фантазии (ил. 2). В 2017 году и рабочая площадка, и мастерские были предоставлены в полное наше распоряжение. Организаторы арт-форума создали для художников максимально комфортную атмосферу как во время работы, так и в свободные часы.

*Л.К.:* Все увиденное – панорамы с вершины горы Храм восьми Богов, деревеньки с черепичными летящими крышами, цветущие розовые лотосы и нежная рисовая зелень, жизнь города с полуденным зноем, вечера с витринами уличных лавочек – воплотилось в работах наших авторов. Это картины Викторией Самариной (ил. 3), отсылающие к гималайскому циклу Николая



5. Булатова Н. Праздник.

Рериха («Великие горы Китая», «Облака»). Грандиозные водопады и тяжесть скал в плотной фактурной живописи Светланы Чистяковой. Она как скульптор лепит форму, усиливая впечатление от причудливых формирований природы («Тропюю Богов»). Студентка Санкт-Петербургского института кинематографии Ксения Ильина обратилась к теме города, создала цикл работ жанровой живописи («На улице Шанью», «Ирина»). Полотна Михаила Гладких с его интересом к характерным деталям оказались близки принципам традиционной китайской живописи. А выполненные им портреты организатора нашей поездки господина Чхэна и его дочери были переданы в дар мастеру от нашей группы (ил. 4). Красота цветущих лотосов в ярком полотне самобытной художницы Натальи Гартман подчеркнута характерной китайской постройкой («Беседка в лотосах»). Живопись Надежды Булатовой отличается экспрессивностью и умением привлечь внимание зрителя («Праздник», ил. 5). Мне понравилась изменчивость природы, воплощенная в картине «Туман».

*В.С.:* Через месяц на смену отъезжающей группе приехал уфимец Расим Насибуллин, не только художник, но и педагог, доцент кафедры архитектуры УГНТУ. Он взялся за масштабные полотна, запечатлевая развернувшуюся стройку, городские кварталы и экзотические плоды южного Китая.

Итогом плодотворной работы стало подписание двустороннего соглашения между обществом «АртПуть» и ООО «Парк масляной живописи» о культурном сотрудничестве на десять лет.

*Л.К.:* В нашей Республике уже прошли саммиты ШОС и БРИКС, фестиваль «Сердце Евразии», маршрут «Шелкового пути». Так что опыта взаимодействия, направленного на развитие отношений, вполне достаточно.

Проект «Расширяя границы через искусство. АртПуть» (куратор проекта – доктор искусствоведения, профессор А.Г. Янбухтина), успешно стартовавший в 2016 году, направлен на дальнейшее развитие культурных отношений и заслуживает серьезной поддержки. Он был отмечен именными грантами министерства культуры РФ. И теперь предполагается приглашение китайских авторов с ответным визитом. Наша Республика всегда славилась гостеприимством и богатой культурой. Поэтому хотелось бы верить в достойное продолжение программы. Сама жизнь открывает для нас новые горизонты. В

*В.С.:* В июле 2017 года президенты Владимир Путин и Цзян Цзэминь подписали двадцатилетний договор о добрососедских отношениях, дружбе и сотрудничестве. По их словам, он «свидетельствует о начале нового этапа отношений России и Китая» [8]. В договоре указано, что Россия и Китай будут стремиться развивать научные, культурные и экономические связи.

Нам, представителям творческой интеллигенции, остается только укреплять уже сложившиеся дружеские контакты и продолжать так своевременно начатый международный проект «Расширяя границы через искусство. АртПуть».

### Список литературы

1. Алексеев, В.М. Китайская литература: Избр. тр. / В.М. Алексеев. – М., 1978. – 595 с., ил.
2. Бежин, Л.Е. Под знаком ветра и потока / Л.Е. Бежин. – М.: Наука, 1982. – 224 с.
3. Завадская, Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. – 67 с.
4. Киплинг, Редьярд. Рассказы. Стихи. Сказки / Р. Киплинг. – М.: Высшая школа, 1990. – 384 с.
5. Конрад, Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
6. Роули, Джордж. Принципы китайской живописи / Д. Роули. – М.: Наука, 1989. – 254 с.
7. Шэнь Фу. Шесть записок о быстротечной жизни / Шэнь Фу. – М.: Наука, 1979. – 152 с.
8. Российско-китайские переговоры. 4.07.2017. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru> (дата обращения: 25.11.2017).

УДК 7.06

**Чхэн Цзы Жун**

*руководитель и главный инвестор проекта творческого индустриального ЛТД «Парка масляной живописи», заслуженный живописец, график, Китайская народная республика,  
E-mail: ArtPut888@yandex.ru*

**МЕЖДУНАРОДНОЕ КУЛЬТУРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО.  
КИТАЙ. ЦЗЯНСИ. РОССИЯ. БАШКОРТОСТАН.  
(Концепция главного инвестиционного проекта индустриального Парка)**

**Chen Zi Rong**

*the Director and the main investor of the project, creative LTD industrial Park "oil painting",  
honored painter, graphic artist, people's Republic of China*

**INTERNATIONAL CULTURAL COOPERATION. CHINA.JIANGXI.  
RUSSIA. BASHKORTOSTAN.  
(The concept of the main investment project of the industrial Park)**

**Аннотация.** Рассматривается концепция развития, разработки и реализации мероприятий в области маркетинга, в работающей Школе китайской манга-живописи. Участие в проекте известных художников, среди которых русские авторы. Проект становится новой визитной карточкой Китая. Основой проекта является понимание национального культурного наследия, развитие культурных отношений в связи с урбанизацией, глобализацией, расширением информационного поля. Ряд проведенных культурных мероприятий показал устойчивый рост интереса к деловому сотрудничеству. Этому способствует реализуемый с 2016 года двусторонний договор о международном культурном сотрудничестве между Парком масляной живописи и обществом «АртПуть», работающим под патронатом «Ассоциации искусствоведов» по РБ.



**Ключевые слова:** инвестиционный проект; обмен; культурные делегации; договор о сотрудничестве; Парк масляной живописи; «АртПуть».

**Abstract.** *The concept of development, development and implementation of measures in the field of marketing, in the working school of Chinese manga–painting is considered. Participation in the project of famous artists, including Russian authors. The project becomes a new symbol of China. The basis of the project is the understanding of the national cultural heritage, the development of cultural relations in connection with urbanization, globalization, the expansion of the information field. A number of cultural events have shown a steady increase in interest in business cooperation. This contributes to implemented from 2016, a bilateral Treaty on the international cultural cooperation between the Park oil painting and society "Artpath" working under the auspices of the "Association of art critics" in the Republic of Bashkortostan.*

**Keywords:** *investment project; the exchange of cultural delegations; contract; Park oil painting; "ArtPut".*

В основе концепции развития главного инвестиционного проекта Парка – идея разработки комплекса креативных мероприятий по расширению культурных отношений между странами. Данная область совмещает на основе индустрии туризма широкое обращение к историческому наследию, обмен культурными делегациями, разработка и реализация мероприятий в области маркетинга.

Главный инвестиционный проект направлен в первую очередь на комплексное планирование и управление индустрии ЛТД Цзянси.

Инвестиционный проект в области, совмещающей два направления, культуру и туризм, уже работает. Его успешным начинанием можно назвать школу китайской манга – живописи, работающей на базе индустриального парка. В программе уже приняли участие более 600 известных художников, среди которых более 200 русских художников. Культурные мероприятия оказали влияние на рост интереса жителей города к парку, показали администрации использование средств налогоплательщиков. В перспективе проект станет новой визитной карточкой города, направленной на привлечение инвесторов, творческих людей, развития туризма в регионе.



1. Проект Парка масляной живописи.

Основой культурной составляющей проекта является понимание значимости национального культурного наследия и его развития в связи с ростом урбанизации, глобализации и расширением информационного поля. Для повышения конкурентной способности города и региона, создания и продвижения привлекательного бренда был разработан и реализуется данный проект.

Для успешного продвижения проекта компания делает упор на традиционную китайскую философию с ее основными ценностями: добродетелью, целеустремленностью, правдоподобия как традиционной составляющей понятие красоты.

Ряд проведенных культурных мероприятий с привлечением зарубежных участников, общества «АртПуть», живописцев из России, Башкортостана, показал устойчивый рост интереса к деловому сотрудничеству представителей структур разных уровней. Формируется и конкретизируется концепция поликультурной составляющей, уточняется специализация и разнообразие национальных ЭКО- и ЭТНО-предложений. Параллельно выстраивается надежная, устойчивая совместная работа с представителями российской живописной школы по более разнообразному введению в широкий оборот современных произведений искусства, знакомство с их авторами. Программа дает возможность увидеть свою страну «свежим» взглядом, познакомить с брендом проекта более широкий круг потенциальных туристов и деятелей культуры. Чему в большой степени способствует реализуемый с 2016 года

двусторонний договор о международном культурном сотрудничестве между парком масляной живописи и обществом «АртПуть», работающим под патронатом «Ассоциации искусствоведов» по РБ, научный руководитель А.Г. Янбухтина.

Основа деятельности промышленного парка – развитие школы станковой живописи. Традиционным направлением китайского искусства является искусство графики, поэтому станковая живопись меньше известна на арт-рынке. Для популяризации нового продукта в индустриальном парке Центрального Китая уже начала работать масштабная программа. Это

- создание художественного цеха;
- организация обучения, обменные мастер-классы;
- выставочная деятельность: создание самой большой художественной галереи в Южном Китае, формирование выставочного фонда из работ современных мастеров;
- создание и развитие арт-рынка на международном уровне;
- организация культурно-познавательного туризма;
- грамотное использование географических и культурных особенностей, рыночной конкурентоспособности творческой индустрии Парка.

Сегодня размер полученных и освоенных инвестиций в проект Парка превышает 60 млн юаней. Всего на первый этап планируется затратить 16 млрд юаней. На площади более 400 акров будет возведено 20 миллионов квадратных метров площади. Здесь будут размещены отели, торговые и выставочные комплексы, индустрия развлечений (ил. 1). Первая очередь Парка официально была открыта для общественности 17 мая 2017 г. Начали работу первые магазины. В настоящее время в программе технопарка уже приняли участие 68 авторов из России, 118 известных во Франции, Италии, Швеции и других зарубежных странах артистов и художников. В постоянном составе работают 569 художников. 68 творческих организаций заключили долгосрочные контракты о сотрудничестве. Работы авторов Парка реализуются в Европе, Америке, Греции, Японии, Южной Африке и еще в 53 странах и других регионах Китая. Ежегодный доход арт-бизнеса уже превысил 1,8 млрд юаней.

После завершения работ планируется более широкое привлечение предпринимателей, торговых структур, туристических организаций, китайских авторов и зарубежных художников. Размер предполагаемого дохода в первый год – 10 миллиардов юаней. Запуск проекта на полную мощность – 30 млрд юаней в год. Параллельно будут работать и другие программы: Шэньчжэнь дафен, Путянь, Сямэнь море Кан, школа академической живописи.

Парк творческой индустрии в провинции Цзянси, должен стать самым крупным культурно-торговым международным центром южного Китая, способствуя развитию дорожно-транспортной инфраструктуры и туристического бизнеса. В его активе будут археологические и этнические объекты, традиционные ремесла, рынок сувенирной продукции. Уникальные рекреационные ресурсы предлагают самый широкий спектр экскурсионного продукта. Это традиционные поездки по самым красивым местам Китая и новые для региона виды. Современное искусство будет представлено в самых современных выставочных залах и войдет в каталоги. На базе художественного цеха будут работать арт-форумы, творческие дачи, мастер-классы, школы Манги, традиционной китайской и европейской академической живописи.



2. Подписание договора о сотрудничестве.  
Чхэн Цзы Жун и Виктория Самарина. 2016 г.

В настоящее время подписан двусторонний контракт о творческом сотрудничестве на 10 лет между Обществом «АртПуть» (Республика Башкортостан, Россия), директор Виктория Самарина, член Ассоциации искусствоведов России, магистрант кафедры «Дизайн и искусствоведение» УГНТУ и ЛТД «Парк масляной живописи» (Цзянси, КНР) (ил. 2). В рамках культурного обмена под патронатом регионального отделения общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» по Республике Башкортостан в рамках проекта «Расширяя границы через искусство. АртПуть» уже состоялось участие российских художников в работе международных арт-форумов 2016-2017 гг. на площадке «Парка масляной живописи». Виктория Самарина, директор Общества «АртПуть», является представителем «Парка» на территории России. В дальнейшем в КНР планируется совместно с обществом



«АртПуть» проведение международных арт-форумов, обменных пленэров, выставок, проведение студенческих летних практик, туристических поездок.

В основе двустороннего сотрудничества лежит необходимость глубокого изучения культур евразийцев, проникновения к истокам творчества братских народов, углубления знаний в области философии, искусства, взаимообогащение, обмен творческими идеями – залог успешного многолетнего сотрудничества в области культуры искусства наших стран, продиктованный историческими, географическими, политическими и общечеловеческими факторами и ценностями.

## СОДЕРЖАНИЕ

Доктору искусствоведения, профессору УГНТУ Альмире Гайнулловне Янбухтиной – 80 лет	4
---------------------------------------------------------------------------------------	---

### ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Тютюгина Н.В.</i> К символике образа оленя в скифо-сибирском зверином стиле: по материалам Филипповского кургана № 1	7
<i>Хасанова Э.В.</i> Роль пейзажа в произведениях М.В. Нестерова советского времени	29

### МУЗЕИ И КОЛЛЕКЦИИ

<i>Тютюгина Н.В.</i> Церковное серебро в собрании Башкирского государственного художественного музея имени М.В. Нестерова	41
<i>Капина Т.Н.</i> Произведения японского искусства в собрании Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова	52
<i>Аппаева Ж.М.</i> Богатырские игры в Кашхатау	60
<i>Имангулова Ф.Ф.</i> Современное состояние традиционных художественных ремесел и их преемственность (на материалах экспедиций по северным районам Башкортостана в 2013-2014 гг.)	65

### ИСКУССТВО РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

<i>Янбухтина А.Г.</i> О памятнике М.В. Нестерова в Уфе	73
<i>Миннигулова Ф.М.</i> Уральская скульптура из металлолома	77
<i>Костко О.Ю.</i> Владимир Глухов. Заметки путевые и «непутевые»	85

### ДИЗАЙН

<i>Ахмадуллин М.Л.</i> Типографика арабо-алфавитной системы письменности	91
-----------------------------------------------------------------------------	----

*Гильмутдинова Е.В.*

Семиотика в детской одежде 97

#### МАГИСТРАТУРА

*Макова М.А.*

Текстиль: наивный уральский 102

*Карпова Э.В.*

Граффити как средство благоустройства городской среды  
на примере г. Оренбург 108

#### ПУБЛИЦИСТИКА

*Кудоярова Л.И., Самарина В.Б.*

Россия, Башкортостан – Китай, Шанью. О работе над проектом  
«Расширяя границы через искусство. Артпуть» 114

*Чхэн Цзы Жун*

Международное культурное сотрудничество. Китай. Цзянси. Россия.  
Башкортостан. (Концепция главного инвестиционного проекта  
индустриального Парка) 123

*Научное издание*

**ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ – НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР  
(ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ)**

Сборник материалов  
IV Всероссийской научной конференции  
15 октября 2017 г.

Подписано в печать 28.05.2018 г. Формат 60x84/8  
Бумага писчая. Гарнитура «Таймс».  
Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 9,25. Тираж 150 экз.  
Цена свободная. Заказ № 153.

Отпечатано с готовых авторских оригиналов  
на ризографе в типографии издательства  
Уфимского государственного нефтяного технического университета  
Республика Башкортостан, г. Уфа, Космонавтов, 1