

RU

За пределами официального канона: женские образы в контексте советской «частной графики» 1920-1930-х гг.

Кенставичус В. С.

Аннотация. В статье исследуется феномен «частной графики» как альтернативного направления в советском искусстве 1920-1930-х годов. Под этим термином понимаются камерные произведения, менее подверженные идеологическому влиянию, в которых индивидуальное видение художника раскрывается через художественные средства. Это создаёт особый диалог между художником, моделью и зрителем, углубляющий психологизм образа. Цель работы – выявить специфику репрезентации женского образа в «частной графике» советских художников 1920-1930-х гг. Научная новизна работы заключается во введении в научный оборот понятия «частная графика» и комплексном анализе этого явления в графике советских художников 1920-1930-х гг. Исследование выявляет ключевые характеристики данного понятия: камерность исполнения, психологизм, отказ от героизации и внимание к повседневной жизни, а также отражает его эволюцию. Основные результаты включают систематизацию художественных стратегий репрезентации женского образа: выявление специфических черт «частной графики», анализ индивидуального творческого метода исследуемых мастеров и демонстрацию эволюции графических приёмов. Проводится сравнительный анализ творческого наследия «частной графики» советских художников, проживающих в СССР А. Древина, П. В. Митурича, Г. Г. Ликмана, А. А. Лепорской и эмигрировавшего художника С. А. Сорина.

EN

Beyond the official canon: female images in the context of Soviet “private graphics” of the 1920s-1930s

V. S. Kenstavichus

Abstract. The article explores the phenomenon of “private graphics” as an alternative movement in Soviet art of the 1920s-1930s. This term refers to chamber-style (intimate) works that were less susceptible to ideological influence, wherein the artist’s individual vision was revealed through specific artistic media. This created a unique dialogue between the artist, the model, and the viewer, deepening the psychological depth of the image. The aim of the study is to identify the specificity of the representation of the female image in the “private graphics” of Soviet artists of the 1920s-1930s. The scientific novelty of the work lies in introducing the concept of “private graphics” into scholarly discourse and providing a comprehensive analysis of this phenomenon within the graphic works of Soviet artists of the 1920s-1930s. The study identifies key characteristics of this concept: an intimate scale of execution, psychological insight, the rejection of heroization, and a focus on everyday life, while also reflecting its evolution. The main results include the systematization of artistic strategies for representing the female image: identifying specific features of “private graphics”, analyzing the individual creative methods of the masters under study, and demonstrating the evolution of graphic techniques. A comparative analysis is conducted on the creative heritage of “private graphics” by artists residing in the USSR – A. Drevin, P. V. Miturich, G. G. Likman, A. A. Leporskaya – and the émigré artist S. A. Sorin.

Введение

1920-1930-е годы – период масштабных социальных, политических и экономических трансформаций в истории нашей страны, получивших многогранное отражение в искусстве, в том числе в графике. В эпоху

становления новых экономических систем, государственных устройств и идеологий формировались и соответствующие визуальные каноны – устойчивые образные схемы, закреплявшие официальные ценностные установки. В 1920-1930-е годы в СССР произошли значительные социально-политические и экономические изменения, повлиявшие на положение женщины. Юридическое равенство, закрепленное в первой советской конституции 1918 г., открыло женщинам доступ к образованию, труду, общественной и политической жизни. Формирование концепции «новой женщины» включало равноправие, общественную активность, возможность занимать руководящие должности, независимость от традиционных бытовых ролей и возможность трудиться наравне с мужчинами. Н. В. Плунгян отмечает, что на плакатах и живописных полотнах 1920-х гг. женщина чаще всего изображалась сознательной, грамотной гражданкой, трудовой женщиной, героиней-революционеркой или женщиной-политиком. Лозунги призывали к повышению грамотности и политического самосознания (Плунгян, 2022, с. 45). Двойственность положения женщины проявлялась в формальном равенстве, так как женщина, имея равные права с мужчиной, сохраняет свою почетную обязанность быть матерью, фактически сочетая в себе роль труженицы и матери (Кенставичус, 2024, с. 8-16). Хотя идеалы равенства и возможности требовали времени для полной реализации, стремление к их воплощению отразилось в искусстве. В контексте цензуры И. Н. Голомшток (1994, с. 115) подчёркивает, что *идеологический заказ формировал не только сюжеты, но и сам язык изображения: энергичная динамика, фронтальность, героическая поза, отсутствие психологизма*. На этом фоне особую научную ценность приобретает изучение так называемой «частной графики» – художественного пласта, в меньшей степени подверженного прямой идеологической регламентации и в большей мере отражающего индивидуальное видение художника, его стилистические предпочтения и субъективную интерпретацию реальности.

Понятие «частной графики» подразумевает: камерность замысла и исполнения (наброски, эскизы, интимные портреты), где женщина представлена вне героического нарратива; ориентацию на женскую актуальную повседневность, а не на пафос общественного деяния; отказ от символической нагруженности и типовой героизации; акцент на психологизме, нюансах мимики, жеста, бытовой детали. То есть «частная графика» представляет собой иной способ репрезентации женщины, отличный от идеологизированного искусства. Понятие «психологизм» в контексте данной статьи понимается как система художественных средств, позволяющих зрителю прочувствовать внутренний мир персонажа через внешние знаки: взгляд, жест, цвет, композицию, графические приёмы и материалы исполнения, а также личное восприятие зрителя.

Таким образом, различие стилистических оттенков в репрезентации образа женщины во многом обусловлено спецификой художественных задач, которые сводятся к возвеличиванию модели или к отражению её внутреннего мира и тем самым соответствуют более этикетной или более доверительной форме общения художника со зрителем (Даниэль, 1990, с. 95).

Актуальность исследования репрезентации женского образа в «частной графике» 1920-1930-х годов обусловлена необходимостью восполнения лакун в искусствознании, традиционно фокусирующемся на официальном искусстве, и переосмыслением роли индивидуального в эпоху коллективизма. Анализ выбранных работ позволяет выявить многообразие женских типов, дополняющих и расширяющих официальный канон, а также проследить, как художники отстаивали право на индивидуальное видение, сохраняя психологическую глубину образа. Гендерный аспект отражает двойственность положения женщины в избранную эпоху, контраст публичного и частного образов и диалог советского искусства и искусства эмиграции.

Задачи исследования:

- 1) определить понятие «частной графики» и её ключевые признаки;
- 2) проанализировать социальный контекст формирования образа «новой советской женщины»;
- 3) выявить художественные стратегии психологизма в портретной графике;
- 4) сопоставить подходы к репрезентации женского образа советских художников и представителей эмиграции;
- 5) исследовать особенности реализации психологического портрета в «частной графике» через взаимодействие реалистических приёмов и альтернативных художественных методов.

Объект исследования – графические произведения 1920-1930-х годов, относящиеся к жанру «частной графики».

Предметом исследования являются способы художественной репрезентации женского образа в «частной графике» советских художников 1920-1930-х годов.

Решение поставленных задач стало возможным благодаря теоретической базе, в которую вошли исследования по гендерной истории и образу «новой женщины» (Плунгян, 2022); работы по теории и истории советского искусства, освещающие проблему цензуры и идеологического заказа (Голомшток, 1994); исследование вопросов восприятия искусства и языка художественных форм (Даниэль, 1990); труды по графике как виду искусства и портретному жанру, анализирующие развитие портретной традиции и графических техник в советский период (Соловьёва, 2019; Шило, 2011а; 2011б); а также исследования, анализирующие творчество конкретных художников и их вклад в развитие советского искусства (Немерчук, 2023; Ковалев, 2024; Стародубова, 2005; Шило, 2011а; 2011б; Бобков, 1987; Поэзия пера и кисти..., 2015).

В исследовании репрезентации женского образа в «частной графике» 1920-1930-х годов применяется комплексный методологический подход, включающий иконологический анализ, рассматривающий произведения как носители идей и ценностей эпохи и анализирующий символику и трансформацию женских образов;

формально-стилистический анализ, выявляющий художественные стратегии создания психологического портрета через изучение композиции, линейного построения, светотени и выразительности других графических средств; историко-культурный контекстуальный анализ, учитывающий социальные, политические и идеологические факторы, а также влияние авангарда и реализма на формирование художественного языка; сравнительный анализ, сопоставляющий подходы советских художников и представителей эмиграции. Внутренний мир персонажа раскрывался посредством комплекса выразительных средств: от мимики и пластики до колористического и композиционного решения. Сочетание этих методов позволяет всесторонне исследовать репрезентацию женского образа и выявить его специфику в контексте советской культуры.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы статьи могут быть использованы в музейной практике, при подготовке каталогов и справочников, экспозиций выставок, а также в образовательном процессе при подготовке лекций и семинаров. Данное исследование может служить основой для сравнительного исследования с агитационной советской графикой или с «частной графикой» других стран.

Обсуждение и результаты

Наряду с репрезентацией «новой» советской женщины, художники обращались и к камерному портрету, сложные и многогранные образы которого дополняли официальную линию, отражая многообразие женского опыта в эпоху перемен.

Выбор художников и произведений обусловлен тем, что они представляют различные подходы и графические техники в создании женского портрета в графике 1920-1930-х годов. А. Древин синтезировал реалистические приёмы изображения с авангардными. П. Митурич раскрывал внутренний мир модели через пластику линии и взаимодействие с пространством. Г. Ликман развивал линию психологического портрета через тонкую работу со штрихом и способствовал формированию у зрителя индивидуальной трактовки образа. А. Лепорская развивала психологический портрет через работу с архетипическими образами и пластической символикой. С. Сорин выделяется среди эмигрировавших. Его портреты, созданные в эмиграции, позволяют проследить сохранение и развитие традиций психологической портретной школы вне идеологического давления, но сохраняя связь с русской художественной традицией и обогащая её.

Исключение других эмигрировавших художников связано с необходимостью сосредоточиться на наиболее репрезентативных фигурах, чьи произведения демонстрируют как сохранение традиций, так и поиск новых выразительных средств. Такая выборка позволяет создать наиболее полную и объёмную картину многогранности «частной графики».

Женские графические портреты С. А. Сорина (1878-1953) являются связующим звеном между традициями отечественной школы реалистической живописи и индивидуальными художественными исканиями и экспериментами. С. А. Сорин закончил петербургскую Академию художеств, обучаясь у И. Е. Репина. А. В. Шилов (2011b, с. 168-185) в своем исследовании, посвященном творчеству С. А. Сорина, отмечает, что художник еще в ранние годы проявил дар психологического портрета, умея через внешние черты раскрыть внутренний мир модели. После отъезда из России в 1920 г. художник продолжил активную работу в Париже и Нью-Йорке, где участвовал в выставках русского искусства, а также провел ряд персональных выставок в галереях Парижа и Лондона. В эмиграции С. Сорин выработал свой собственный, узнаваемый стиль. Художник отказался от масляной техники живописи. Он использовал бумагу, которая была предварительно наклеена на картон, холст или клеенку, на которой работал различными графическими материалами. С. Сорин применял смешанную технику, сочетающую акварель с графитными, угольными и цветными карандашами, тушью, белилами и пастелью. Отличительной чертой его портретов является акцент на лице и руках модели. Сорин использовал оригинальную систему работы с тремя подрамниками, позволяющую последовательно совершенствовать портрет между сеансами, углубляя психологизм изображаемой модели. Кроме того, он часто создавал авторские повторения своих наиболее удачных работ. А. Шилов отмечает, что С. Сорин, виртуоз психологического портрета, способен раскрывать глубинную суть характера модели. С. Сорин стремился подчёркивать в своих портретах положительные черты личности, а в случае отсутствия таковых предпочитал отказываться от работы. Особенно выразительны его портреты эмигрантов, в которых художнику удавалось передать не только внешнее сходство, но и внутренний мир людей, переживших потерю родины, их благородство и невыносимую боль. Благодаря богатому жизненному опыту и природной наблюдательности, Сорин обладал даром быстро распознавать сущность человека и запечатлеть его уникальный внутренний мир на портрете (Шилов, 2011a, с. 12-18). Сдержанная цветовая гамма в сочетании с деликатной светотенью позволяла художнику избежать излишней декоративности, концентрируя внимание зрителя на лице и выражаемых эмоциях.

Примерами, иллюстрирующими данный подход, служат такие работы, как «Портрет княжны Мэри (Марии Прокофьевны Эристави-Ширвашидзе)» (1920), в котором царственная сдержанность и гордая осанка контрастируют с тихой меланхолией во взгляде, подчёркивая внутреннюю уязвимость модели (Иллюстрация 1).

В «Портрете королевы Елизаветы Боуз-Лион» (1923) благородная уравновешенность и сдержанная улыбка сочетаются с внимательным взглядом, отражающим внутреннюю стойкость и достоинство (Иллюстрация 2).

«Портрет балерины Наталии Красовской» (1934) демонстрирует соединение артистической нежности и железной самодисциплины танцовщицы (Иллюстрация 3).



Иллюстрация 1. С. А. Сорин «Портрет княжны Мэри (Марии Прокофьевны Эристави-Ширвашидзе)» (1920).
Частное собрание



Иллюстрация 2. С. А. Сорин «Портрет королевы Елизаветы Боуз-Лион» (1923).
Лондон, Великобритания, St James's Palace, St. James's

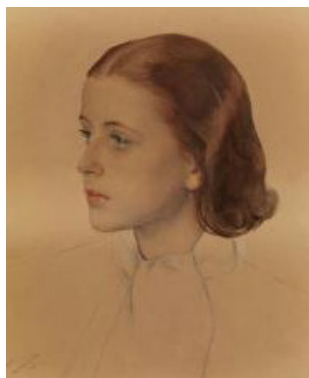


Иллюстрация 3. С. А. Сорин «Портрет балерины Наталии Красовской» (1934).
Музей Савелия Сорина, Монако

«Портрет мадам Ротво (Нюся)» [Mme Rotwand] (1921) сочетает внешнюю элегантность модели с психологизмом образа. Через позу, выражение лица и детали одежды художник раскрывает характер героини – утончённой, независимой, с долей артистизма (Иллюстрация 4).

Художественные приёмы, используемые С. А. Сориным, также способствуют усилению психологизма портретов. Взгляд изображаемой направлен не на зрителя, а в сторону, что подчёркивает внутреннюю сосредоточенность модели и погруженность в свой внутренний мир. Портрет демонстрирует узнаваемый стиль и излюбленные художником приёмы. Тщательно прописанные жесты рук и деликатная проработка лица акварелью не просто лепят объём, а придают лицу трепетность и живость. Нейтральный фон не отвлекает зрителя от диалога с изображаемой и позволяет сосредоточиться на психологической глубине произведения.

Если С. А. Сорин в эмиграции углубляет лирико-психологическую линию реалистической школы, то в СССР художники ищут иные пути раскрытия внутреннего мира.



Иллюстрация 4. С. А. Сорин «Портрет мадам Ротво (Нюся)» [Mme Rotwand] (1921).
Paris, Fonds Druet-Vizzavona

«Портрет Надежды Удальцовой» (1923) из собрания Русского музея А. Древина (1889-1938) был создан в 1923 г., в период глубокого личного и творческого союза (Иллюстрация 5). Интимный характер произведения формирует атмосферу доверительности и помогает сосредоточиться на внутреннем мире Надежды Удальцовой. «Портрет Надежды Удальцовой», действительно, демонстрирует синтез реалистической традиции с авангардными приёмами. Этот синтез позволяет создать образ, балансирующий между документальностью и символическостью. В этом и заключается суть подхода А. Древина, сформулированного им самим (по свидетельствам современников и исследователей): «Для меня решающим в искусстве является не простое видение, а эмоциональная зарядка от виденного» (Стародубова, 2005, с. 45).

Художник подчёркивает в портрете Надежды Удальцовой строгое выражение лица: нахмуренные брови, прямой и пристальный взгляд на зрителя, слегка разомкнутые губы с опущенными уголками передают внутреннюю силу и сосредоточенность, но также и некоторую замкнутость изображаемой. Поза с лёгким поворотом головы подтверждает это, делая образ сосредоточенно открытым. Резкие, угловатые линии и контрастные тени, чётко прорисованные скулы и подбородок указывают на волевой характер и сложную внутреннюю жизнь Надежды Удальцовой. Сочетание мягкости в чертах лица и жёсткости в линиях и неравномерная штриховка свидетельствуют о глубоком и сложном внутреннем мире творческой натуры Надежды Удальцовой.



Иллюстрация 5. А. Древин «Портрет Надежды Удальцовой» (1923).
Частное собрание

В то время как А. Древин подчёркивает конфликтность внутреннего мира своей модели, П. В. Митурич (1887-1956) в портретах Веры Хлебниковой (1924) развивает мысль о сложности человеческой натуры, раскрывая при этом тему гармонии человека с окружающим пространством (Иллюстрация 6). В целом следует подчеркнуть, что художественный язык Митурича строится на парадоксальном синтезе конструктивной чёткости и лирической подвижности (Поэзия пера и кисти..., 2015). Психологизм его портретов проявляется не в сюжетах, а в пластике линии, ритме пятен и осмысленных композиционных решениях, приглашающих зрителя к соучастию в сопереживании невидимых связей мира. Он также развивает тему сложности человеческой натуры, подчёркивая при этом гармонию человека с окружающим пространством, и раскрывает внутреннюю жизнь модели посредством диалога документальности и условности (Немерчук, 2023, с. 233-243).

Лицо изображаемой на портрете Веры Хлебниковой на фоне городского пейзажа спокойно и сосредоточено. Через мастерское использование выразительных графических средств и техник, таких как статичная,

но не напряженная полнофигурная композиция, где фигура Веры расположена по центру, с опорой на перила одной рукой, подчёркивает самодисциплину личности и одновременно, по воспоминаниям С. Ф. Бобкова, «внутренний поиск». Контраст мягкой штриховки в области волос и одежды и более резких, густых штрихов передаёт внутреннюю борьбу героини (Бобков, 1987, с. 183).

Портрет становится портретом-размышлением. Внешняя форма, с её прямой, хотя и опирающейся осанкой, мягкими драпировками, контрастирующими с чёткостью лица, и схематичным городским фоном, отражает внутреннее состояние модели, подтверждая её «исключительную внутреннюю самодисциплину», «духовный максимализм», «лирико-философскую натуру» и драматичный, «идуший вслепую» поиск себя в искусстве, который так ярко выражен в её собственных словах (Поэзия пера и кисти..., 2015, с. 174).

Фоном для портрета служит городской пейзаж, который, хоть и выполнен в более схематичной манере, чем фигура Веры, создаёт ощущение единства человека и окружающего мира. Общее настроение спокойствия и созерцательности данного портрета контрастирует с фигурой Веры Хлебниковой, изображённой в оконном проеме. Поднятая рука с опорой на раму создаёт барьер между моделью и зрителем, контрастный свет на лице усиливает ощущение эмоционального напряжения и драматизм. Густая неравномерная штриховка также отражает внутренний конфликт В. Хлебниковой.



Иллюстрация 6. П. В. Митурич «Портрет Веры Хлебниковой» (1924).
Государственная Третьяковская галерея

В. В. Соловьева (2019, с. 963-964) отмечает, что в графических портретах П. В. Митурича 1920-х годов преобладают поясные и погрудные изображения знакомых ему людей. П. В. Митурич обладал умением точно выразить внутреннее состояние моделей, избегая идеологических клише (Графика Петра Митурича..., 2012).

В творческом подходе П. В. Митурича и Г. Г. Ликмана проявляются два противоположных метода раскрытия художественного образа. Графический лист П. В. Митурича представляет собой открытую композицию, где фигура Веры Хлебниковой представлена в устойчивой позе, а открытый прямой взгляд способствует диалогу между изображаемой и зрителем. Г. Г. Ликман (1904-1991) выбирает противоположную художественную стратегию: автор намеренно избегает конкретной психологической характеристики, создавая погрудное или поясное изображение, а взгляд моделей направлен в сторону. Таким образом, художник предлагает зрителю трактовать изображаемую исходя из личных впечатлений.

Ключевой особенностью творческой манеры Г. Г. Ликмана выступает способность раскрывать психологическую глубину портретного образа посредством виртуозного владения штриховой техникой. Художник систематически применяет приём контрастного сопоставления: плотные, насыщенные штриховки сочетаются с лёгкими, «воздушными» участками изображения, моделируя объём при сохранении фокуса на передаче внутреннего состояния модели. В мужских портретах Ликман использовал чёткий и жёсткий штрих, ярко выделяя архитектуру лица, тогда как женские портреты были выполнены мягкими и плавными линиями (Ковалев, 2024, с. 218-231).

Портрет «Лигии» (25 декабря 1925 г.) выполнен карандашом с применением акварели на листе небольшого формата: 28,5 × 18,3 см. А. В. Ковалев (2024, с. 218-231) отмечает, что акварель не свойственна творческой манере художника (Иллюстрация 7). Автор превращает небольшой формат (28,5 × 18,3 см) в преимущество для создания психологического портрета. Компактность листа вынуждает к максимальной концентрации на ключевых деталях, раскрывающих характер и состояние модели. Способствует этому качеству сочетание графической чёткости, фиксирующей знаковые черты модели, и живописной размытости, смягчающей образ и добавляющей лирическую эмоциональность. Взгляд модели устремлён в сторону, что создаёт ощущение задумчивости, внутреннего диалога. Лёгкая асимметрия в положении головы и губ намекает на сложную, «многослойную» личность. Мелкие детали, тщательно проработанные, делают портрет удивительно живым, позволяя понять настроение героини, которое придаёт образу особую выразительность.



Иллюстрация 7. Г. Г. Ликман «Лигия» (25 декабря 1925 г.).
Собрание А. В. Ковалева

В «Женском портрете» (14 декабря 1925 г.), выполненном карандашом, Г. Г. Ликман, подобно А. Древину, использует лаконичные средства для передачи глубокого психологизма (Иллюстрация 8). Центральным элементом композиции является выразительный взгляд героини. Этот взгляд, направленный за пределы листа, глубокий и яркий, устанавливает психологический контакт со зрителем, призывая задуматься о настроении и личности изображаемой.



Иллюстрация 8. Г. Г. Ликман «Женский портрет» (14 декабря 1925 г.).
Собрание А. В. Ковалева

Вместо концентрации на индивидуальных, часто ускользающих чертах, Анна Лепорская (1900-1982) в «Псковитянке» (1934) расширяет понимание психологизма, выводя его на уровень архетипического (Иллюстрация 9). Художественный метод Лепорской принципиально отличается от техник, основанных на детализированной штриховке, работе с тональными пятнами и сложной многослойной фактуре. Вместо этого художница опирается на доминирующий ритм силуэта и лаконичную, обобщённую пластику. Её героиня не стремится к самопрезентации и не провоцирует зрителя на интерпретации. Она являет собой молчаливое, глубокое присутствие.

А. Лепорская, опираясь на композиционные принципы Малевича, создаёт структуру с чёткой осевой симметрией, привнося в неё пространственный сдвиг в виде вытянутого окна за спиной героини. Благодаря этому приёму достигается одновременное решение двух композиционных задач: с одной стороны, усиливается ощущение глубины пространства, с другой – возникает эффект непосредственной близости образа к зрителю. Изолированная в условном пространстве фигура передаёт состояние сосредоточенности. Лаконизм формы и сдержанная палитра земляных охристых и синих тонов придают образу монументальность и акцентируют внутреннее состояние модели. В композиции прослеживается связь с иконописью.

В работе ощутимо влияние двух крупных художественных систем. Композиционно она соотносится с идеями второго «крестьянского цикла» Малевича, задавая особую архитектуру образа. В трактовке лица героини читаются отсылки к стилю Кузьмы Петрова-Водкина – педагога и наставника Лепорской.

Начало обучения в Пскове в 1918 г. стало отправной точкой творческого пути художницы (Шатских, 2023). Усвоение идей Малевича определило психологическую глубину её образов. Как отмечала сама Лепорская, фиксируя слова Малевича: «Я не пишу портрет, а вернулся к живописной культуре на человеческом лице» (Малевич о себе..., 2004, с. 514).



Иллюстрация 9. А. А. Лепорская «Псковитянка» (1934).
Государственный Русский музей

Произведение «Псковитянка» занимает особое место в истории психологического портрета 1930-х годов. В нём прослеживается принципиальный сдвиг: вместо акцента на индивидуальных чертах художник создаёт обобщённый, архетипический образ.

Заключение

Изучение феномена «частной графики» в советском искусстве 1920-1930-х годов позволяет иначе осмыслить эволюцию портретного жанра в условиях идеологических ограничений эпохи. Анализ женских образов в камерных графических работах С. А. Сорина, А. Древина, П. В. Митурича, Г. Г. Ликмана и А. А. Лепорской демонстрирует, как художники сохраняли индивидуальное видение и добивались психологической глубины в портретировании, несмотря на идеологические рамки.

В ходе исследования было введено определение «частная графика» как камерное направление искусства, где на первый план выходят субъективное видение художника и психологическая глубина модели. Выявлены ключевые характеристики «частной графики», такие как камерность замысла и исполнения, ориентация на повседневность, отказ от героизации образов, акцент на психологизме и отсутствие символической нагруженности.

Проведен анализ социального контекста эпохи и выявлены противоречия положения женщины в обществе, такие как формальное равенство с мужчинами, сохранение традиционных ролей при обретении новых прав и свобод, двойная нагрузка в связи с сочетанием ролей матери и труженицы, что находило отражение в искусстве.

Определены основные методы раскрытия психологизма и внутреннего мира и состояния изображаемых. Данные художественные методы включают в себя контрастную или деликатную штриховку, работу пятном, многослойную моделировку форм акварелью, использование композиционных приёмов, работу со светом и тенью, а также разработку индивидуальных художественных стратегий.

Проведён сравнительный анализ творчества советских мастеров (А. Древин, П. В. Митурич, Г. Г. Ликман, А. А. Лепорская) и художника в эмиграции (С. А. Сорин) и выявлены различия в художественных методах представленных художников. В рамках исследования воплощения психологического портрета проанализировано взаимодействие реалистических приёмов и альтернативных, преимущественно авангардных методов. Исследованы особенности техники каждого художника и выявлены индивидуальные стратегии создания психологического портрета.

Таким образом, «частная графика» 1920-1930-х годов предстаёт многогранным значимым пластом советского искусства. Она не только сохранила традиции психологического портрета, но и обогатила их новыми художественными решениями, став пространством творческой свободы в условиях политических ограничений эпохи.

Перспективными направлениями для дальнейших исследований представляются углублённый анализ графических техник и приёмов, характерных для «частной графики», расширение круга изучаемых авторов – в том числе малоизвестных художников, работавших в этом направлении, а также сравнительное исследование частной и агитационной графики и аналогичных явлений в искусстве других стран, переживавших периоды идеологического контроля.

Материалы исследования | Research materials

1. Графика Петра Митурича. К 125-летию со дня рождения // ARTinvestment.RU. 2012. https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20120410_miturich_gtg.html?page=10
2. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. 2.
3. Шатских А. С. Лепорская Анна Александровна // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. 2023. <https://bigenc.ru/c/leporskaja-anna-aleksandrovna-8dbb55>

Источники | References

1. Бобков С. Ф. Вера Хлебникова: живопись, графика. М.: Советский художник, 1987.
2. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
3. Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990.
4. Кенставичус В. С. Типы женской образности в станковой живописи советского периода 1920-х-1945 гг. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 6.
5. Ковалев А. В. Славгородская серия графических портретов Григория Густавовича Ликмана (1904-1991) // Искусство Евразии. 2024. № 1 (32).
6. Немерчук Е. Е. Абстрактная графика Петра Митурича: истоки, влияния, художественный язык // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50.
7. Плунгян Н. В. Рождение советской женщины. Социальные и художественные практики 1920-1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
8. Поэзия пера и кисти. Жизнь и творчество Веры Хлебниковой: стихи, проза, письма / авт.-сост. А. А. Мамаев; илл. С. П. Ботиева. Калининград: РОС-ДООАФК, 2015.
9. Соловьева В. В. Портрет в советской графике 20-30-х годов XX века // Форум молодых ученых. 2019. № 4 (32).
10. Стародубова В. В. Александр Древин (1889-1938). М., 2005.
11. Шило А. В. Портреты Савелия Сорина: типы и эволюция творчества // Золотая палитра. 2011а. № 2 (6).
12. Шило А. В. Творчество С. А. Сорина в контексте искусства неоклассицизма // С. Рахманинов на зламi столiть: сборник научных статей / под ред. Л. А. Трубниковой. Харьков: ФОП Носань В. А., 2011b.

Информация об авторах | Author information**RU****Кенставичус Виктория Сергеевна¹**¹ Российская академия живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова, г. Москва**EN****Victoria Sergeevna Kenstavichus¹**¹ Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow¹ vaganova85@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 25.02.2026; опубликовано online (published online): 30.03.2026.

Ключевые слова (keywords): частная графика; советский портрет; женский образ; психологическая живопись; советское искусство 1920-1930-х годов; private graphics; Soviet portrait; female image; psychological painting; Soviet art of the 1920s-1930s.