

УДК 75.03

«КРАСНОЯРСКИЙ ЯКУТ»: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЯКУТСКОГО МИРА В ЖИВОПИСИ
ФЕДОСИЯ ЗАРОВНЯЕВА

Саморядова Яна Игоревна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

yanasamoryadova@gmail.com

Аннотация. Художественная культура представляет собой сложную знаковую систему, в которой визуальные образы, композиционные решения и символические детали транслируют глубинные мировоззренческие смыслы, позволяя исследователю «прочитывать» по живописным полотнам особенности национальной картины мира, систему ценностей и культурные коды той или иной этнической общности. Раскрытие этих кодов представляется важным в контексте осмысления феноменов межкультурного пограничья и региональных художественных школ. На примере живописи красноярского художника якутского происхождения Федосия Заровняева, чьи работы формируют целостный, ностальгически-идеализированный образ «якутского мира» через синтез архаичной мифологии, традиционного уклада и современных визуальных техник, в статье производится попытка выявления и систематизации основных способов репрезентации якутской культуры. Данная работа предлагает возможные ответы на следующие вопросы, вытекающие из проблемы исследования: какие именно визуальные приёмы (масштаб, формат, колорит) и символические предметы-знаки (айпад, рюкзак с мегаполисом, унты) становятся ключевыми инструментами конструирования образа Якутии; как позиция «красноярского якута» — художника, находящегося между двумя культурными мирами и смотрящего на родину с дистанции, — определяет ностальгическую интонацию его живописи; каким образом через эпическое конструирование, диалог архаики и современности, а также ностальгическую идеализацию реализуется уникальная двойная оптика автора. Методология исследования представляется биографическим методом, концептуальными положениями современного искусствоведения, а также методом философско-искусствоведческого анализа.

Ключевые слова: Красноярская живопись, Федосий Заровняев, философско-искусствоведческий анализ, репрезентация якутского мира, межкультурное пограничье

Для цитирования: Саморядова, Я. И. «Красноярский якут»: репрезентация якутского мира в живописи Федосия Заровняева / Я. И. Саморядова // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 3. – С. 49-65.

«KRASNOYARSK YAKUT»: REPRESENTATION OF THE YAKUT WORLD IN PAINTING
FEDOSIA ZAROVNYAEVA

Samoriadova Iana Igorevna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

yanasamoryadova@gmail.com

Abstract. Artistic culture represents a complex sign system in which visual images, compositional solutions, and symbolic details convey profound ideological meanings, allowing researchers to «read» the characteristics of a national worldview, value systems, and cultural codes of a given ethnic community through paintings. Uncovering these codes is important in understanding the phenomena of intercultural borderlands and regional artistic schools. Using the paintings of Krasnoyarsk artist of Yakut origin, Fedosiy Zarovnyaev, whose works form a holistic, nostalgic and idealized image of the «Yakut world» through a synthesis of archaic mythology, traditional lifestyle, and contemporary visual techniques, this article attempts to identify and systematize the main methods of representing Yakut culture. This paper offers possible answers to the following questions

arising from the research problem: which visual devices (scale, format, color) and symbolic objects-signs (an iPad, a backpack depicting a metropolis, high fur boots) become key tools in constructing the image of Yakutia; how does the position of the «Krasnoyarsk Yakut» — an artist situated between two cultural worlds and viewing his homeland from a distance — define the nostalgic tone of his paintings; and how is the author's unique dual perspective realized through epic construction, a dialogue between the archaic and the modern, and nostalgic idealization. The research methodology utilizes a biographical method, conceptual principles of contemporary art criticism, and philosophical and art historical analysis.

Keywords: Krasnoyarsk painting, Feodosiy Zarovnyaev, philosophical and art historical analysis, representation of the Yakut world, intercultural borderland

For citation: Samoriadova, I. I. (2026). «Krasnoyarsk yakut»: representation of the yakut world in painting Fedosiy Zarovnyaev. Siberian Art History Journal, 5(3), 49-65.

Введение

Произведения художественной культуры, представляющие собой особый вид информационного послания о жизни отдельного человека, объединённой единой целью группы людей или целого сообщества, по праву могут быть названы семиотическими текстами — многослойными знаковыми системами, в которых визуальные образы, цветовые гаммы, композиционные решения и символические детали выступают в роли кодов. Подобно тому как филолог читает рукопись, исследователь искусства способен «прочитывать» по живописным полотнам мировоззрение, систему ценностей, мифологию и повседневность той или иной культурной общности. Именно в этом ключе в данной статье рассматривается живопись красноярского художника якутского происхождения Федосия Заровняева: его работы интерпретируются как аутентичный художественный текст, позволяющий реконструировать и осмыслить феномен «якутского мира».

Актуальность исследования обусловлена, с одной стороны, возрастающим интересом современной культурологии к региональным художественным школам и механизмам визуализации этнокультурной

идентичности, а с другой — особой созвучностью современной государственной культурной политике, направленной на укрепление единства народов России и демонстрацию диалога традиций внутри общего культурного пространства. Творчество Ф. Заровняева представляет собой уникальный пример синтеза архаичной мифологии народа саха, традиционного уклада жизни и современности, ее различных цифровых, технических особенностей, быстро меняющегося характера. Несмотря на художественную значимость работ регионального автора, их системный анализ в аспекте репрезентации якутского «пространства», влияние его языка на художественный мир автора до настоящего времени не проводился, что определяет научную новизну данного исследования.

Проблематика, связанная с изучением изобразительного искусства Якутии и репрезентацией этнической идентичности в художественном творчестве, имеет прочную научную традицию. Исследования в этой области развивались по нескольким ключевым направлениям, каждое из которых внесло свой вклад в формирование теоретической и фактологической базы для данной работы.

Исследование истоков якутского искусства неизбежно упирается в вопрос о существовании «традиционной якутской

живописи». Профессиональная живопись как вид изобразительного искусства в европейском понимании начала формироваться в Якутии только в XX веке, поэтому принципиально важным становится обращение к фундаментальным работам по декоративно-прикладному искусству — именно оно стало той основой, из которой впоследствии выросла живописная традиция. Особенно значимы здесь исследования И. А. Потапова (Potapov, 1972), прежде всего его монография «Якутская народная резьба по дереву». Опираясь на коллекции этнографических музеев и обширные полевые материалы, Потапов провёл системный анализ художественно выполненной утвари и детских игрушек, заложивших эстетический фундамент якутского искусства. Другой важный автор этого направления — В. Х. Иванов (Ivanov, 1978), обратившийся к художественной резьбе по мамонтовой кости. В своей монографии «Якутская кость» он проследил путь её развития и эволюцию стилевых особенностей, показав, как из народного промысла постепенно формировалось профессиональное искусство, что впоследствии продолжилось и в живописи.

Вопрос о формировании якутской художественной школы требует отдельного разговора. Центральной фигурой здесь является В. В. Тимофеева (Timofeeva, 2006), в чьей монографии «Образ мира в живописи и графике Якутии XX века» реконструируется мифопоэтическая картина мира на материале живописи и графики. Тимофеева рассматривает народную культуру и профессиональное искусство в их исторической и действенной преемственности, что позволяет ей утверждать: вхождение в общемировой художественный процесс не привело к утрате национального своеобразия, а напротив, способствовало формированию «национальной якутской школы изобразительного искусства с разнообразными направлениями от традиционного реализма до этномодерна».

Другой исследователь, Ю. В. Луценко, в своей кандидатской диссертации «Художественно-эстетическое самосознание художников Якутии на рубеже тысячелетий» (Lucenko, 2009) и в последующих статьях выявила ключевую тенденцию якутского искусства рубежа XX–XXI веков: опору на фольклорно-мифологический материал и постоянное обращение к диалогу, в котором традиционное и современное вступают в сложные, но продуктивные взаимосвязи (Lucenko, 2012).

Теоретический фундамент работы составляют труды культурологов и искусствоведов, разрабатывающих проблему визуализации этничности и конструирования культурной идентичности в художественных практиках. Здесь стоит выделить Н. Н. Середкину, которая последовательно развивает культурно-семиотический подход к изучению искусства коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока (Seredkina, 2015). В статье «Культурно-семиотические стратегии конструирования индигенной северной этничности в искусстве (на примере якутской художественной школы)» она не только предлагает методологический инструментарий для анализа якутской живописи как знаковой системы, но и вводит содержательную систематизацию живописных произведений по смысловым категориям: духовная мировоззренческая основа, идея пути, типы культурных героев, значимые для культуры вещи. С работами Середкиной тесно связаны труды Н. П. Копцевой, чья монография «Культурная память и этническая идентификация» (Korseva, 2022) задаёт концептуальную рамку для анализа того, как в региональном искусстве Сибири сохраняются и транслируются этнические ценности, и одновременно раскрывает механизмы формирования культурной идентичности через художественные практики.

Особый интерес представляет лакуна в исследовании межкультурного взаимодействия и феномена

«пограничности» в художественном творчестве. Изучение якутского изобразительного искусства в контексте диалога культур традиционно сводилось к констатации влияния русской академической школы на формирование профессиональной живописи в Якутии, что отражено, в частности, в работах О. В. Акбулатовой (например, в коллективном труде «Искусство Советской Якутии») (Akbulatov, 1982). Однако работ, специально посвящённых анализу того, как художник, принадлежащий одному культурному полю, оказывается включённым в другое, и как это влияет на его творческий метод и образный строй, явно недостаточно. Тем более значимой выглядит работа В. Чимитова, в статье которого для раздела «Очевидности и парадоксы в искусстве региональных художников» (Chimitov, 2025) творчество Ф. Заровняева рассматривается через призму преодоления «условных границ между центром и периферией», в которой Чимитов прямо рассматривает вопросы культурного пограничья.

Наконец, что касается самого Федосия Заровняева, то его творчество практически не становилось предметом научного анализа. В доступной литературе преобладают публикации информационного и публицистического характера, фиксирующие факты биографии и отдельные выставочные проекты. Научных статей, монографических глав или диссертационных исследований, посвящённых системному анализу его живописи в аспекте репрезентации якутского мира, на сегодняшний день не выявлено.

Таким образом, данное исследование находится на стыке нескольких устоявшихся научных традиций (история и теория якутского искусства, культурная семиотика, региональные исследования Сибири) и одновременно восполняет существующую лакуну. Работа является одним из первых опытов целостного анализа живописи Ф. Заровняева как визуальной репрезентации

якутского мира, сформированной в условиях межкультурного диалога и принадлежащей одновременно двум художественным традициям — якутской и красноярской.

Объектом исследования выступают живописные произведения Федосия Заровняева, созданные в красноярский период его творчества. Предметом являются визуально-образные и композиционно-колористические средства, формирующие репрезентацию якутского мира (природа, мифология, быт, антропологические типы) в творчестве художника.

Цель работы — выявить, систематизировать и охарактеризовать основные способы репрезентации якутского мира в живописи Ф. Заровняева. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1. Реконструировать этапы творческого пути Ф. Заровняева, выявив влияние его якутского происхождения и красноярского периода обучения на формирование художественного языка.

2. Провести анализ живописных произведений Заровняева, определив устойчивые визуальные приёмы и смысловые доминанты репрезентации якутского мира.

3. На основе синтеза полученных результатов систематизировать типологию способов репрезентации якутского мира в живописи Заровняева.

Методологическая база исследования включает комплексный подход, сочетающий несколько методов. Биографический метод позволяет проследить связь жизненного пути и этнического происхождения художника с тематикой и образным строем его работ. Философско-искусствоведческий анализ применяется для выявления содержательных аспектов произведений и мировоззренческих оснований.

Материалом исследования послужили живописные произведения Федосия Заровняева, созданные в красноярский период. Для анализа было

отобрано 5 живописных полотен, репрезентирующих различные аспекты якутского мира: «Бег невесты» (2021, холст, масло, 205 × 102 см), «Связь с космосом» (2022, холст, масло), «Разлука с родным очагом» (2023, холст, масло, 154 × 112,5 см), «Возвращение» (2024, холст, масло, 140 × 170 см), «Уединение» (2024, холст, масло, 155 × 195 см). Источником изображений послужила личная коллекция автора (мастерская художника). Все работы находятся в собственности автора и не являются частью музейных собраний. Анализ проводился по предоставленным фотографиям и при личном осмотре произведений в мастерской. Выборка позволяет выявить как устойчивые этнические коды, так и их трансформацию под влиянием межкультурного диалога.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в возможности использования её результатов в курсах по истории искусства Сибири и Дальнего Востока, при подготовке монографических исследований о творчестве красноярских художников, а также в кураторской практике при создании выставок, посвящённых репрезентации этнических миров в живописи.

Результаты исследования

Федосий Заровняев — современный российский живописец, уроженец Республики Саха (Якутия), чьё творчество формировалось на пересечении двух художественных традиций: якутской и красноярской. Родился в 1990 году в селе Тюнгюлю Мегино-Кангаласского улуса. В школьные годы (с 7 по 11 класс) обучался у художника Наума Федоровича Киренского. С 2008 по 2013 год учился в Якутском художественном училище имени П. П. Романова на отделении «живопись». Во время учёбы одна из его работ была отобрана для участия во Всероссийском конкурсе среди художественных училищ, где заняла второе место — это событие, по признанию самого художника, стало толчком к дальнейшему профессиональному росту.

После окончания училища в 2013 году Заровняев поступил в Красноярский государственный художественный институт (ныне Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского), где обучался по специальности «станковая живопись» под руководством заслуженного художника России Александра Александровича Ключева. Его выпускная картина «Свадебный обряд» была удостоена оценки «отлично с похвалой совета».

Впоследствии Заровняев продолжил обучение в Творческих мастерских Российской академии художеств в Красноярске (отделение «Урал, Сибирь, Дальний Восток», мастерская станковой живописи А. А. Ключева). В 2025 году на отчётной выставке выпускников Творческих мастерских РАХ Заровняев представил 15 картин, и за работы «Связь с космосом» и «Танец Осохай» был удостоен медали «Шувалова» Российской академии художеств. В том же 2025 году художник стал лауреатом XI Межрегиональной молодежной художественной выставки «Аз.Арт.Сибирь» в номинации «Станковая живопись».

Заровняев активно выставляется с 2018 года. Среди его персональных выставок — «Возвращение домой» (Красноярск), «Сказитель» (Якутск, 2019, четвёртая персональная выставка, к которой он готовился три года), «Тридцать пять» (Красноярск, Дом искусств, 2025–2026). В 2026 году художник участвует в выставке «Северный ветер» в Зеленогорске (Красноярский край), организованной в рамках Года единства народов России.

По словам красноярского искусствоведа Натальи Покровской, в работах Заровняева соблюдается равновесие между естественностью запечатлённой реальности и тонко стилизованной живописной манерой, что рождает оригинальную систему декоративной пластики и нюансировки света. Сам художник определяет свой метод как экспериментальный,

сочетающий реалистичные, стилизованные и декоративные приёмы.

Ключевая тема творчества Заровняева — познание красоты традиций Якутии и их современных интерпретаций. В основе сюжетов многих работ лежат детские воспоминания и наблюдения. Как отмечается в аннотации к выставке «Тридцать пять», творческий метод художника основан на соединении наблюдений за реальностью с личными фантазиями и культурной памятью; каждая работа проходит долгий путь от эскиза до холста, где идея формируется из внезапных всплеск воспоминаний, деталей быта и фольклорных образов.

Первый признак, который сразу бросается в глаза при знакомстве с работами Заровняева, — масштабный размер полотен. Художник явно не испытывает страха перед большим форматом, и это далеко не случайно: для него «якутский мир» — не камерная миниатюра и не бытовая жанровая зарисовка, а монумент, требующий пространства. Размер картины становится прямым аналогом масштаба содержания, что оказывается в глубокой перекличке с эпической природой якутской культуры, в особенности с олонхо — героическими сказаниями огромного объёма, которые по своему духу требуют столь же крупного высказывания.

Второй признак — разнообразие форматов. Художник сознательно ищет для каждого сюжета своё «обрамление». Вертикальный формат в его работах нередко говорит о взлёте, о стремлении вверх, открывая тему шаманского полёта или связи с небесным миром, тогда как горизонтальный оказывается более повествовательным, связанным с путём, дорогой, развёрнутым во времени сказанием. Формат становится частью художественного высказывания, а не просто техническим решением.

Третий и, возможно, самый важный признак на данном уровне анализа живописных произведений художника — особый живописный технический приём. В

своей работе художник использует уплотнённое льняное масло, который позволяет не только тщательно прописывать мелкие детали, но и обеспечивает высокую светостойкость красок, а также предотвращает прожухание красочного слоя. Благодаря этим свойствам живопись Заровняева сохраняет свою первоначальную свежесть и глубину тона, что напрямую работает на создание того самого ощущения «согретой памяти» — цвета не тускнеют, не уходят в тень, не становятся холоднее, а продолжают излучать внутреннее тепло, заложенное художником. Таким образом, выбор материала становится не просто технологическим решением, а частью художественного высказывания: уплотнённое льняное масло помогает Заровняеву зафиксировать и сохранить ностальгический, тёплый образ родины. В этом контексте уместно использовать понятие «культурная ностальгия» или «идеализация памяти»: Заровняев показывает не объективный климат, а субъективное, глубоко личное и тёплое переживание родины. В этом и заключается ключевой результат межкультурного диалога: взгляд из Красноярска, с дистанции, может смягчать суровость Якутии, превращая её в образ внутреннего тепла.

Четвёртый признак — мягкий, почти плоскостной мазок, в котором читается отказ от агрессивной, грубой фактуры. Художник не столько «лепит» форму, сколько аккуратно раскладывает цвет на плоскости, что сближает его живопись с иконой, фреской, лубком или наивным примитивом. Здесь нет той осязаемой материальности, которая характерна для западноевропейской реалистической традиции, и это, вероятно, связано с поиском сакрального, вневременного начала. Не исключено, что здесь чувствуется влияние древнерусской живописи, полученное через обучение в Красноярске, или же это сознательный уход в сторону декоративной условности.

Пятый признак, тесно переплетённый с предыдущим, — то, что на первый взгляд можно было бы назвать «мультяшностью», но точнее было бы обозначить как «наивная стилизация» или «декоративная условность». Художник решительно не стремится к фотореализму и даже к иллюзионизму в духе классического реализма: он создаёт свой собственный мир, немного сказочный, немного игрушечный, и это снижает излишний пафос, добавляя образам искренности и непосредственности. В этом можно увидеть либо отсылку к якутскому народному искусству (традиционной игрушке или орнаменту), либо, учитывая признания самого художника в интервью, — влияние эстетики прерафаэлитов. «Мультяшность» оказывается не случайной, а осознанным художественным приёмом — упрощением ради чистоты образа, работающим на создание особой, беззащитной интонации. Заровняев создаёт не документальный, а глубоко ностальгический образ Якутии. Анализ формальных особенностей живописи Ф. Заровняева (масштаб, колорит, характер мазка, плоскостность) позволяет предположить, что художник сознательно конструирует не натуралистический, а ностальгически-идеализированный образ якутского мира, смягчая суровость через тёплую цветовую гамму и декоративную условность.

После анализа общих вещественных особенностей живописных произведений художника стоит погрузиться в каждую из отмеченных во введении работ более подробно.

«Разлука с родным очагом»: символика порогового состояния

Картина «Разлука с родным очагом» (2023) (рис. 1) представляет собой едва ли не самый драматичный и композиционно насыщенный сюжет в рассматриваемой серии работ Федосия Заровняева. На первый взгляд перед нами жанровая сцена: мальчик в традиционной одежде стоит на пороге якутского чума, готовясь покинуть родной дом. Однако при более пристальном рассмотрении произведение раскрывается

как сложно организованное визуальное высказывание о состоянии культурного порога (лиминальности), в котором оказалось целое поколение якутских детей, уезжающих учиться в город.



Рис. 1. Разлука с родным очагом, 2023, 154 x 112,5

При обращении к картине первое, что обращает на себя внимание, — характер освещения. Свет в чуме исходит не от традиционного очага (печка стоит справа, но её огонь не является источником основного освещения), а от электрической лампочки, свисающей с потолка на проводе. С точки зрения культурной семиотики, этот свет можно интерпретировать как знак «пришлого», технологичного начала, уже проникшего в сакральное пространство традиционного жилища. Мальчик, стоящий в центре композиции, оказывается буквально «вырезанным» световым пятном из полумрака, что создаёт эффект сценического софита — фигура героя драматически акцентируется, но источник света указывает на его будущую связь не с землёй и огнём, а с городом и электричеством.

Справа от мальчика на печке закипает железный чайник. Пар, поднимающийся из носика, — единственный динамический элемент в иначе статичной композиции. Этот визуальный маркер работает на создание ощущения сиюминутности: зритель понимает, что прощание происходит «прямо сейчас», в момент, зафиксированный художником. Мальчик стоит спиной к выходу, но лицом развёрнут к зрителю, который в данной оптике занимает место родителей. Его взгляд направлен назад, в сторону дома, а не вперёд — в сторону горизонта, где висит вертолёт. Такое расположение фигуры создаёт эффект «порогового состояния»: он уже не внутри, но ещё и не снаружи; он застыл в точке перехода.

Ключевым композиционным приёмом оказывается визуальная рифма между парой унтов на стене (слева) и унтами, надетыми на мальчика. С точки зрения семиотики якутской культуры, унты — это не просто обувь, а маркер рода, промысловой принадлежности и мужской линии. Мальчик уже одет в такие же унты, но меньшего размера. Визуально это создаёт иллюзию преемственности: кажется, что перед нами продолжатель традиции, который вырастет и наденет отцовские. Однако контекст картины опрокидывает этот смысл: мальчик покидает чум, его унты со временем перестанут быть бытом и станут музейным артефактом.

На плечах мальчика — рюкзак с изображением современного мегаполиса. Это знак, который в данном контексте выполняет функцию не столько бытовую, сколько символическую: на нём изображены небоскрёбы и огни, что прямо кодирует город как конечную точку перемещения. Интересно, что мальчик уже несёт образ города на себе, находясь внутри чума. Это визуальная метафора так называемого «радикального разрыва» — уход в город перестаёт быть обрядом инициации (возвращением взрослым) и становится переселением в другую

реальность, из которой возврат в традиционный уклад может быть маловероятным.

Наконец, вертолёт, расположенный ровно в центре портала-выхода на линии горизонта. Его размеры намеренно малы, он выглядит почти игрушечным: внешний мир, который забирает мальчика, представлен не как угроза, а как точка на горизонте, которая уже определила его судьбу. Мальчик не смотрит на вертолёт — он смотрит на зрителя (родителей). Но вертолёт уже здесь. Он — та невидимая сила, которая уносит его, несмотря на то, что он пытается задержать взгляд на прошлом.

В итоге «Разлука с родным очагом» предстаёт не как жанровая зарисовка, а как экзистенциальная притча о сохранении культурной памяти в условиях межкультурного диалога. Чум полон жизни — печка, чайник, рыба, верёвка. Но наследник этой жизни физически покидает пространство, где эти предметы имели смысл. И к тому же картина фиксирует пороговое состояние перед взрослением: мальчик смотрит назад с тоской, но вынужден двигаться вперёд, туда, где его ждут мегаполис и вертолётная площадка. У каждого, кто покидает родной очаг, есть свой чум и своя печка, свои унты на стене и свой вертолёт на горизонте — та самая карта прощания с детством, которую никто не выбирал, но которую все проходят.

«Связь с космосом»: сэргэ и айпад

Если в «Разлуке с родным очагом» вертикаль была вертикалью порога — она фиксировала разрыв, остановку, прощание, — то в «Связи с космосом» (2022) (рис. 2) она приобретает иное качество: монументальное возвышение. Девушка стоит на высокой деревянной вышке, её фигура вытянута и занимает почти всё пространство холста. Она не просто персонаж — она превращается в монумент, в точку, соединяющую землю (вышка, снег, люди внизу) и небо (звёзды, бесконечность). Сама конструкция вышки напоминает ритуальные сэргэ — якутские коновязи, которые служат не только для

привязи лошадей, но и как сакральные столбы, отмечающие центр мира. Девушка стоит на месте такого центра, но держит в руках не бубен и не алгыс, а айпад.



Рис. 2. Связь с космосом, 2022

Главный парадокс заключается в том, что, возвышаясь над миром и находясь на фоне звёздного неба, она тем не менее направляет свой взгляд не вверх, а вниз, на светящийся экран планшета, сосредотачивая своё внимание не на космосе, а на цифровом устройстве. Однако важно подчеркнуть, что в данном жесте следует усматривать не разрыв связи с миром, а её перекодировку: свет, излучаемый экраном, падает на её лицо, становясь единственным источником тепла и света, который напрямую её касается, и через это устройство она соединяется с тем, что находится за пределами её физического тела. Таким образом, в новой оптике экран выполняет ту же сакральную функцию, что и шаманский бубен — он оказывается

инструментом коммуникации с иными мирами, с той лишь разницей, что теперь эти «иные миры» представляют собой не верхних духов, а глобальную сеть, информацию, знание и связь с другими людьми, в том числе с теми, кто внизу и с кем она соединяется при помощи мобильных телефонов.

Девушка одета в традиционное якутское одеяние: длинный, расшитый мехом и бисером парк, тёплые унты, украшения. Её одежда — это не музейный экспонат и не костюм для фото, а повседневная экипировка. Она выглядит не так, будто играет в традицию, а так, будто традиция — это её естественная среда, её «кожа». И эту «кожу» она не снимает, когда пользуется айпадом. Наоборот, она стоит на вышке в полной традиционной амуниции, и это создаёт сильное напряжение: архаика и современность не конфликтуют, а сосуществуют.

Этот новый образ дополняют фигуры на заднем плане. Внизу, на снегу, видны другие люди: они взбираются по лестницам на другие вышки, кто-то разговаривает по мобильному телефону. Собаки, олени также присутствуют в пространстве холста, они — часть того же мира. Эти второстепенные фигуры не отвлекают внимания от центральной — наоборот, они формируют «норму», привычную среду, где к мобильной связи и интернету относятся как к чему-то естественному даже на морозе. Заровняев не показывает их как угрозу или жертв — он показывает их как естественную часть нового якутского пейзажа. В этом мире вышки сотовой связи и сэргэ существуют рядом, и человек легко переходит от одного к другому.

«Связь с космосом» — это оптимистический апофеоз той самой гибридности, которая не разрушает, а видоизменяет идентичность. В отличие от мальчика, который покидает дом, теряя связь с прошлым, девушка на вышке сохраняет её, но меняет инструменты.

«Бег невесты»: ритуал последнего испытания

«Бег невесты» (2021) (рис. 3) представляет собой не просто жанровую сцену погони, а визуальную репрезентацию ключевого элемента древнего якутского свадебного ритуала, восходящего к эпохе Тыгына Дархана (конец XVI — первая треть XVII века) — легендарного полководца, объединившего якутские роды. Согласно национальным преданиям, выбор жениха для дочери хана был обусловлен не чувствами, а исключительно доблестью и физической силой претендента. Многоступенчатое состязание включало в себя такие испытания, как перетаскивание камней, борьбу и перетягивание палки. Финальным, самым зрелищным этапом становился бег: невеста получала заранее определённое преимущество в дистанции, и если ни один из женихов не мог её догнать, церемония бракосочетания откладывалась на целый год. Заровняев не просто иллюстрирует этот архаичный обычай — он превращает его в многослойный визуальный иероглиф, где каждый композиционный элемент работает на создание ощущения эпического размаха и одновременно почти карнавальности, игровой стихии.



Рис. 3. Бег невесты, 2021, 205 x 102

В «Беге невесты» доминирует выраженная горизонтальная ось, чей вектор движения направлен слева направо и задаёт зрителю определённую оптику: он вынужден следовать взглядом за убегающей фигурой, разделяя динамику погони. Центральным композиционным приёмом здесь становится оптический контраст масс. Левая часть холста занята тяжёлой, спрессованной группой из шести

молодых людей. Их тела деформированы предельным усилием: они наклонены вперёд, почти давят друг на друга, ноги тяжело ступают по земле, создавая визуальное впечатление инерции и сопротивления материала. Эта группа воспринимается как воплощение коллективной инерции, социального института брака и давящей традиции. Справа же, напротив, расположена одинокая фигура девушки. Её тело вытянуто, ноги отрываются от земли, длинная коса развеивается по ветру, образуя динамичную линию, которая подчёркивает устремлённость вперёд. Девушка не столько бежит, сколько парит над землёй, а её жёлтое платье на фоне холодного голубого неба становится цветовым акцентом — знаком тепла, солнца и недостижимой свободы.

Сознательная деформация пропорций, столь заметная в этой работе, является ключевым приёмом художественного языка Заровняева. Фигуры мужчин вытянуты почти до гротескных пропорций, что стилистически отсылает к средневековой миниатюре или к традиции комикса. Эта анатомическая неточность носит не случайный, а намеренный характер: она работает как приём гиперболизации, позволяющий зрителю остро ощутить всю тщетность усилий претендентов. Девушка же, напротив, изображена с классической, почти античной правильностью пропорций, что делает её своего рода визуальной «нормой» — недостижимым эталоном, к которому стремятся, но который не в силах достичь.

Введение исторического контекста в анализ этой картины придаёт сюжету дополнительную смысловую глубину. Если бегуны догонят невесту — они получают награду; если нет — церемония откладывается на год, что в условиях традиционного общества означало длительную отсрочку, почти равную социальной неудаче. Динамика композиции не оставляет сомнений относительно исхода этого испытания:

девушка убегает с лёгкостью, тогда как группа мужчин демонстрирует предельное, но бесплодное напряжение. На горизонте виднеется одинокий чум — предположительно, тот самый, из которого выбежала невеста, — выполняющий роль точки отсчёта и возможного места возвращения проигравших. Картина фиксирует не момент триумфа, а момент испытания, которое с высокой степенью вероятности завершится неудачей. В этом заключается её парадоксальная атмосфера: с одной стороны — динамика, борьба и героический пафос, с другой — былинная, почти эпическая отсрочка, превращающая погоню в вечный, незавершённый ритуал.

«Бег невесты» представляет собой симфонию напряжения и лёгкости, где коллективное традиционное начало (группа мужчин) оказывается в заведомо проигрышной позиции по отношению к эмансипирующемуся индивидуальному (одинокая девушка).

«Уединение»: метафора замкнутого пространства

Картина «Уединение» (2024) (рис. 4) представляет собой композицию, действие которой полностью разворачивается внутри ограниченного пространства снежной пещеры, или лунки. Свод из плотного снега нависает над фигурами, создавая одновременно ощущение защищённости и некоторой сдавленности, свойственной тесному укрытию. Единственным источником света в этой тьме служит лампа-горелка, стоящая справа. Её тёплый, жёлто-оранжевый свет выхватывает из темноты лица и предметы, оставляя периферию в холодном, синеватом полумраке. Такое освещение формирует интимное, почти сакральное пространство, в котором внешний мир — пурга, холод и бескрайние снега — остаётся за пределами светового круга, не проникая внутрь.



Рис. 4. Уединение, 2024, 155 x 195

В центре композиции находится мужчина в традиционной якутской одежде, который сидит на корточках и держит в руках кружку с горячей едой. Пар, поднимающийся от неё, визуально соединяется с жёлтым светом лампы, усиливая ощущение тепла, исходящего от центрального источника. Лицо мужчины обращено вниз, к огню, а его взгляд, устремлённый внутрь себя, становится скорее созерцательным, нежели сомкнутым или напряжённым. Справа от него лежит собака, которая, в отличие от хозяина, не проявляет беспокойства и принимает убежище как данность, просто отдыхая с закрытыми глазами. Слева расположен рюкзак, а рядом с ним — несколько замороженных рыб и книга, которая становится ключом ко всей смысловой конструкции картины.

Книга в рюкзаке — это «Покуда растут травы. Антология мифов, традиционной и современной поэзии, легенд индейцев и эскимосов США и Канады». В контексте лунки, где единственным источником связи с внешним миром служат лампа и книга, этот выбор чтения приобретает глубокое символическое значение. Якутский мужчина, погружаясь в чтение мифов и поэзии индейцев и эскимосов, вступает в неожиданный культурный диалог. Несмотря на географическую и историческую удалённость этих народов, их объединяет общий опыт выживания в суровых северных условиях, почитание природы и развитая устная традиция.

Таким образом, снежная лунка становится не просто убежищем от бури, но и пространством для духовной связи — своего рода «духовным сеансом», где голоса других коренных народов звучат в тишине якутской зимы.

Замкнутое пространство лунки в этой картине работает сразу на нескольких метафорических уровнях. Прежде всего, лунка представляет собой архетипический образ убежища, которое в якутской культуре ассоциируется с состоянием покоя и внутреннего тепла. Заровняев создаёт это ощущение через цветовой контраст: холодный синий цвет снаружи и оранжевый, почти осязаемо тёплый свет внутри. Однако главное заключается в том, что это тепло создаётся не столько вещами, сколько внутренним состоянием героя — он не борется с пургой, а принял её, оставаясь спокойным и сдержанным. Кроме того, лунка оказывается пространством самопознания, поскольку, в отличие от бесконечного и пустого снежного горизонта, который давит на человека и не даёт ему возможности остановиться, она становится своего рода камерой для внутреннего диалога. В ней нет внешних раздражителей — ни городов, ни интернета, ни спешки, а есть только лампа, книга и собака, что позволяет герою переключиться с внешнего мира на мир внутренний и культурный. Эта замкнутость служит метафорой возвращения к себе, к своим корням, не в смысле бегства от реальности, а в смысле её осознанного переживания.

Таким образом, «Уединение» представляет собой высказывание о том, что можно быть физически одиноким, но при этом оставаться в глубоком диалоге с миром — через книгу, через миф, через культурную память других народов. Снежная лунка становится метафорой выживания самой культуры, которая сохраняется не только в виде стен и артефактов, но и в виде внутреннего тепла и способности человека к самопознанию, даже когда внешние условия становятся критическими. И именно в этом замкнутом

пространстве книга о других северных народах оказывается тем самым зеркалом, в котором якут может увидеть собственную культуру через культурный опыт других сообществ.

«Возвращение»: сакральная встреча

Картина «Возвращение» (2024) (рис. 5) представляет собой крупноформатную портретную сцену, в которой всё внимание зрителя сконцентрировано исключительно на двух фигурах — мужчине и женщине, чьи лица обращены друг к другу и соприкасаются кончиками носов в том жесте, который принято называть эскимосским поцелуем. Композиционное решение строится на предельном укрупнении плана: лица героев занимают собой почти всё пространство холста, тогда как фон оказывается практически полностью лишённым каких-либо деталей, за исключением едва заметного цветового градиента, переходящего от холодного синеватого оттенка к светло-песочному. Благодаря такому решению возникает ощущение полной изоляции героев от внешнего мира — они существуют только друг для друга, а зритель, волей-неволей, оказывается в позиции свидетеля, который подглядывает за сценой, по своей интимности и сакральности едва ли предназначенной для посторонних глаз.



Рис. 5. Возвращение, 2024, 140 x 170

Жест, который изображает Заровняев, не сводится к простому физическому касанию. Он представляет собой знак, который в архаических

культурах Арктики — включая якутскую, эскимосскую и традиции других коренных народов Севера — традиционно выполняет функции приветствия, выражения нежности и доверия. В отличие от поцелуя губами, который был заимствован из европейской культурной традиции и несёт в себе более романтический, а иногда и откровенно сексуальный подтекст, эскимосский поцелуй является жестом, который можно адресовать даже младенцу или старому другу. Он говорит о такой близости, которая не нуждается в дополнительных словах и не требует вербального подтверждения. В контексте данной картины этот жест становится визуальной метафорой возвращения — возвращения к себе, к другому человеку, к тому состоянию, когда два человека, разделённые долгим расстоянием, наконец оказываются на расстоянии одного вдоха.

Одежда персонажей играет важную роль в смысловом прочтении картины. Мужчина облачён в тёмную плотную куртку с меховой опушкой капюшона, в то время как на женщине надета светлая парка с меховой оторочкой. Эти детали нельзя назвать случайными бытовыми элементами — они являются маркерами принадлежности к суровому климату и традиционному укладу жизни. Однако в контексте сцены встречи эти тяжёлые и объёмные одежды создают выразительный контраст с интимностью жеста: оба героя плотно укутаны в шкуры, но их лица, остающиеся единственными открытыми участками тела, сближаются с предельной, почти хирургической точностью. Благодаря этому возникает устойчивое ощущение, что внешний мир со своим холодом остался где-то позади, а здесь, в том микроскопическом пространстве, которое образуется между двумя носами, сосредоточено всё тепло и вся жизнь.

Цветовая палитра картины направлена на создание состояния тишины и внутреннего покоя. В ней преобладают пастельные, сознательно приглушённые тона: холодный синий цвет, который доминирует в левом верхнем углу, плавно

переходит в нежно-песочные и розоватые оттенки на уровне лиц героев. Тёплые тона кожи, подчёркнутые естественным румянцем, вступают в мягкий контраст с холодным мехом капюшонов, но этот контраст носит не конфликтный, а скорее нюансирующий характер. Такая колористическая сдержанность задаёт картине спокойный, почти созерцательный ритм, который принципиально отличается от динамичного «Бега невесты» или напряжённой, пронизанной чувством утраты «Разлуки с родным очагом».

«Возвращение» — это не картина о путешествии или дороге в их физическом смысле. Это произведение о том моменте, когда любое путешествие, наконец, заканчивается и на смену движению приходит встреча. И в этом качестве она оказывается идеальной точкой, логично завершающей весь проведённый анализ: после всех испытаний, всех уходов и расставаний, всех попыток установить связь через экран или через книгу и всех погружений в себя, остаётся только один простой, тихий, почти беззвучный жест — прикосновение носами. Это та самая метафора, в которой дом оказывается не географической точкой и не набором вещей, а другим человеком.

Типология способов репрезентации «якутского мира»

1. Эпическое конструирование через масштаб и формат

Первый способ репрезентации связан с тем, как художник работает с масштабом и форматом полотна. Заровняев последовательно избегает камерных, интимных форматов: его работы варьируются от 140 до 205 сантиметров по большей стороне. Этот масштаб не является технической необходимостью, а представляет собой сознательный художественный приём. Он задаёт эпический размах, перекликающийся с объёмом якутского героического эпоса олонхо. Таким образом, «якутский мир» для Заровняева — это не бытовая зарисовка и не жанровая сцена, а монументальное высказывание, требующее пространства.

Формат в этой системе становится не просто обрамлением, а синтаксисом высказывания. Вертикальные композиции («Разлука с родным очагом», «Связь с космосом») работают на создание пространства возвышения либо порога: они фиксируют вертикальную ось мира, связь между земным и небесным, а также точку перехода между мирами. Горизонтальные композиции («Бег невесты») разворачивают повествование во времени и пространстве, превращая холст в поле для ритуала и испытания. Замкнутые и крупноплановые решения («Уединение», «Возвращение») задают интимную, сакральную оптику, отключая внешний мир и фокусируя внимание на предельной близости.

Таким образом, уже на уровне формата и масштаба Заровняев программирует зрителя на определённый способ восприятия: якутский мир оказывается либо эпическим, либо пороговым, либо интимно-сакральным пространством.

2. Конструирование диалога между архаикой и современностью через визуальный знак

Второй способ репрезентации заключается в том, как художник выстраивает отношения между традиционной якутской культурой и современной реальностью. Этот диалог никогда не является у Заровняева конфликтом или открытым противостоянием. Он решается через систему визуальных кодов, где ключевую роль играют предметы-знаки. В «Разлуке с родным очагом» унты отца на стене и унты мальчика, рюкзак с изображением мегаполиса и вертолёт на горизонте — всё это создаёт сложную рифму, которая фиксирует не просто разрыв, а его визуальную анатомию. Традиция здесь физически присутствует, но её наследник покидает пространство, где эти предметы имели смысл.

В «Связи с космосом» айпад в руках девушки, облачённой в традиционное якутское одеяние, работает как

перекодированный шаманский инструмент. Сакральная функция связи с иными мирами не утрачивается, а переходит на технологическое устройство. Вышки сотовой связи и деревянные сэргэ существуют в едином пейзаже как равноправные элементы. В «Беге невесты» исторический контекст (эпоха Тыгына Дархана) вступает в диалог с современной живописной манерой, а в «Уединении» книга о мифах индейцев и эскимосов становится мостом между культурной памятью якутов и опытом других коренных народов Севера.

В этом диалоге художник не противопоставляет архаику и современность, а исследует их сосуществование. Он показывает, что традиция не умирает, а адаптируется, меняет свои инструменты, но сохраняет сакральную функцию.

3. Ностальгическая идеализация как оптика восприятия

Третий признак — это создание ностальгически-идеализированного образа Якутии, который формируется через совокупность формальных и технических приёмов. Заровняев не стремится к документальной точности в передаче климата или быта. Вместо сурового холода он изображает нежное, тёплое свечение, пропуская зимние сюжеты через внутреннее тепло ностальгии. Его цветовая палитра сознательно смягчает реальность: даже в сценах с морозом, льдом и снегом преобладают пастельные, тёплые оттенки.

Мягкий, плоскостной мазок и сознательная наивная стилизация работают на снижение излишнего пафоса и добавление образам искренности и непосредственности. Это осознанный приём упрощения ради чистоты образа. Таким образом, Заровняев создаёт не документальный, а глубоко личный, согретый воспоминанием миф о родине.

Ключевым условием для возникновения этой ностальгической интонации становится позиция «красноярского якута» — художника, который находится между двумя

культурами, смотрит на свою этническую родину извне и с дистанции, превращающей реальность в прекрасную легенду. Именно эта дистанция — пространственная и культурная — смягчает суровость Якутии, превращая её в образ внутреннего тепла, который зритель воспринимает не как информацию, а как чувство.

Таким образом, три выделенных способа репрезентации — эпическое конструирование через масштаб и формат, диалог архаики и современности через предмет-знак и ностальгическая идеализация как оптика восприятия — образуют целостную систему, в которой каждый элемент работает на создание ностальгического, идеализированного, но при этом глубоко философского образа якутского мира. Эта ностальгическая интонация становится возможной именно благодаря позиции «красноярского якута» — художника, который находится между двумя культурами и смотрит на свою этническую родину извне, с дистанции, превращающей реальность в прекрасную легенду.

Заключение

Проведённый анализ позволил выявить и систематизировать основные способы репрезентации якутского мира в живописи Федосия Заровняева. В ходе исследования было установлено, что творческий метод художника не сводится к созданию документальных зарисовок или этнографических иллюстраций. Напротив, Заровняев конструирует целостную визуально-философскую систему, в которой пересекаются две оптики: взгляд «изнутри» — человека, выросшего в этой культуре и хранящего её в памяти, и взгляд «извне» — художника, обретшего дистанцию и превращающего реальность в прекрасную легенду.

В рамках исследования были выделены три ключевых способа репрезентации. Первый из них — эпическое конструирование через масштаб и формат, где крупные размеры полотен и их сознательное варьирование (вертикаль

для возвышения и порога, горизонталь для пути и ритуала) задают монументальный размах, перекликающийся с традицией якутского героического эпоса олонхо. Второй способ — конструирование диалога между архаикой и современностью через систему предметов-знаков. В этой оптике такие детали, как айпад, выступающий в роли нового шаманского бубна, или рюкзак с изображением мегаполиса, фиксирующий предстоящий разрыв с традицией, создают визуальную рифму, позволяющую художнику не противопоставлять, а исследовать сосуществование двух миров.

Третьим способом репрезентации является ностальгическая идеализация как оптика восприятия. Заровняев последовательно отказывается от документальной передачи суровости якутского климата в пользу тёплой, пастельной цветовой гаммы, которая, как было показано, закрепляется технически через использование уплотнённого льняного масла, обеспечивающего долговечность и светостойкость красок. Мягкий плоскостной мазок и сознательная наивная стилизация работают на снижение излишнего пафоса и придание образам искренности и непосредственности.

Ключевым условием для возникновения этой ностальгической интонации становится позиция «красноярского якута» — художника, который находится между двумя культурами и смотрит на свою этническую родину извне, с дистанции, превращающей реальность в прекрасную легенду. Именно эта дистанция — пространственная и культурная — смягчает суровость Якутии, превращая её в образ внутреннего тепла, который зритель воспринимает не как информацию, а как чувство. Предложенный в исследовании термин «красноярский якут» фиксирует этот уникальный феномен межкультурного пограничья, в котором одновременно сосуществуют принадлежность к традиции и взгляд на неё со стороны.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём впервые

предпринят системный анализ живописи Ф. Заровняева как целостного визуального текста, репрезентирующего якутский мир. В отличие от существующих публицистических и информационных материалов, данная работа вводит в научный оборот конкретные произведения художника, созданные в красноярский

период, и предлагает типологию способов их интерпретации. Дальнейшие перспективы исследования могут быть связаны с расширением выборки за счёт включения других работ Заровняева, а также с более детальным сопоставлением его живописного метода с традициями других сибирских и якутских художников.

Библиографический список

1. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства / В. И. Жуковский. СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.
2. Иванов, В. Х. Якутская кость : [альбом] / авт. текста и сост. В. Х. Иванов. — Ленинград : Художник РСФСР, 1978. — 135 с. : фотоил.
3. Искусство Советской Якутии : живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство : каталог выставки / отв. ред. О. В. Акбулатова. — Якутск, 1982.
4. Копцева, Н. П. Конструирование позитивной этнической идентичности в поликультурной системе : монография / Н. П. Копцева. — Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2013. — 183 с.
5. Копцева, Н. П. Культурная память и этническая идентификация : монография / Н. П. Копцева, Ю. Н. Менжуренко, К. А. Дегтяренко ; Сибирский федеральный университет. — Красноярск : СФУ, 2022. — 184 с.
6. Луценко, Ю. В. Возрождение и трансформация мифов в изобразительном искусстве Якутии как фактор национальной идентификации / Ю. В. Луценко // Теория и практика общественного развития. — 2012. — № 5. — С. 166–168.
7. Луценко, Ю. В. Художественно-эстетическое самосознание художников Якутии на рубеже тысячелетий : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ю. В. Луценко ; Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2009. — 22 с.
8. Потапов, И. А. Якутская народная резьба по дереву / И. А. Потапов ; отв. ред. Н. В. Черкасова ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории. — Якутск : Якутское книжное изд-во, 1972. — 144 с. : ил. — Библиогр.: с. 141–142.
9. Середкина, Н. Н. К вопросу о методологических принципах культурно-семиотического подхода в изучении искусства индигенных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока / Н. Н. Середкина // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. — 2014. — Т. 7, № 3. — С. 415–423.
10. Середкина, Н. Н. Cultural and Semiotic Strategies of Constructing Indigenous Northern Ethnicity in Art (Based on the Yakut Art School) / N. N. Середкина // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. — 2015. — Vol. 8, № 4. — P. 769–792.
11. Тимофеева, В. В. Образ мира в живописи и графике Якутии XX века / В. В. Тимофеева ; Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). — Якутск : Изд-во Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), 2006. — 174, [1] с. : ил., цв. ил. — Рез. англ. — Библиогр.: с. 157–170.
12. Тимофеева, В. В. Образ мира в живописи и графике Якутии XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / В. В. Тимофеева. — Москва, 2006. — 161 с.
13. Художник Федосий Заровняев: Главное – не бросать творчество // ЯСИА URL: <https://ysia.ru/hudozhnik-fedosij-zarovnyaev-glavnoe-ne-brosat-tvorchestvo/> (дата обращения: 20.06.2026).

14. Чимитов, В. Очевидности и парадоксы в искусстве региональных художников / В. Чимитов // Живописная Россия. Искусство нашего времени : сборник / Творческий союз художников России. — [Б. м. : б. и.], 2025.

References

1. Zhukovskii V. I. (2011). Theory of Fine Arts. St. Petersburg: Aleteiya, 496 p.
2. Ivanov V. Kh. (1978). Yakut Bone. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 135 p.
3. Art of Soviet Yakutia: Painting, Sculpture, Graphics, Decorative and Applied Arts: Exhibition Catalogue. (1982). Ed. O. V. Akbulatova. Yakutsk.
4. Koptseva N. P. (2013). Constructing Positive Ethnic Identity in a Multicultural System. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 183 p.
5. Koptseva N. P., Menzhurenko Yu. N., Degtyarenko K. A. (2022). Cultural Memory and Ethnic Identification. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 184 p.
6. Lutsenko Yu. V. (2012). Revival and Transformation of Myths in the Fine Arts of Yakutia as a Factor of National Identification. Theory and Practice of Social Development, 5, 166–168.
7. Lutsenko Yu. V. (2009). Artistic and Aesthetic Self-Consciousness of Yakut Artists at the Turn of the Millennium. PhD Thesis Abstract in Art History. St. Petersburg: St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, 22 p.
8. Potapov I. A. (1972). Yakut Folk Wood Carving. Ed. N. V. Cherkasova. Yakutsk: Yakutsk Book Publishing House, 144 p.
9. Seredkina N. N. (2014). On the Methodological Principles of the Cultural-Semiotic Approach in the Study of the Art of Indigenous Peoples of the North, Siberia and the Far East. Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 7(3), 415–423.
10. Seredkina N. N. (2015). Cultural and Semiotic Strategies of Constructing Indigenous Northern Ethnicity in Art (Based on the Yakut Art School). Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 8(4), 769–792.
11. Timofeeva V. V. (2006). Image of the World in Painting and Graphics of Yakutia of the 20th Century. Yakutsk: Publishing House of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), 174 p.
12. Timofeeva V. V. (2006). Image of the World in Painting and Graphics of Yakutia of the 20th Century. PhD Dissertation in Art History. Moscow, 161 p.
13. Artist Fedosy Zarovnyaev: The Main Thing Is Not to Give Up Creativity. YSIA. URL: <https://ysia.ru/hudozhnik-fedosij-zarovnyaev-glavnoe-ne-brosat-tvorchestvo/> (accessed: 20.06.2026).
14. Chimitov V. (2025). Obviousness and Paradoxes in the Art of Regional Artists. In Picturesque Russia. Art of Our Time. Ed. by the Creative Union of Artists of Russia. [S.l.: s.n.].